UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA, LITERATURAS ESPANHOLA
E HISPANO-AMERICANA

Giselle Cristina Gonçalves Migliari

Dom Quixote: poesia, crítica e tradução

Estudo dos versos preliminares de *Dom Quixote* e proposta de tradução

Versão corrigida

SÃO PAULO

2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA, LITERATURAS ESPANHOLA
E HISPANO-AMERICANA

Dom Quixote: poesia, crítica e tradução

Estudo dos versos preliminares de *Dom Quixote* e proposta de tradução

Giselle Cristina Gonçalves Migliari

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola, Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dra. Maria Augusta da Costa Vieira.

Versão corrigida

Orientadora de acordo: Prof.^a Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

SÃO PAULO

2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo da Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Migliari, Giselle Cristina Gonçalves.

Dom Quixote: poesia, crítica e tradução. Estudo dos versos preliminares de Dom Quixote e proposta de tradução / Giselle Cristina Gonçalves Migliari; orientadora Maria Augusta da Costa Vieira. – São Paulo, 2011.

227 f.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade de São Paulo, 2011.

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. 2. Dom Quixote. 3. Literatura espanhola do Século de Ouro. 4. Poesia burlesca. 5. Tradução. I. Título. II. Vieira, Maria Augusta da Costa.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. *Dom Quixote: poesia, crítica e tradução*. Estudo dos versos preliminares de Dom Quixote e proposta de tradução. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola, Literaturas Espanhola e Hispano-americana, do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em: _____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

DEDICATÓRIA

A Wellington, mi impulso...

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Prof^a. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, por sua orientação e incentivo desde os tempos de minha graduação; por me ensinar a apreciar a literatura cervantina e por acreditar em minhas ideias.

À Prof^a. Dra. Heloísa Pezza Cintrão - importante guia nos caminhos dos estudos tradutológicos -; ao Prof^o. Dr. Pedro Garcez Ghirardi, pelos comentários oferecidos em meu exame de qualificação, todos de fundamental relevância para o desenvolvimento de minha pesquisa, e à Prof.^a Dra. Maria Dolores Aybar Ramírez, pela generosidade demonstrada nos comentários sobre o meu trabalho e pelas inúmeras contribuições referentes às traduções.

Ao Prof. Dr. Fernando Romo Feito, pela solicitude e generosidade na indicação bibliográfica e no envio de trabalhos que me auxiliaram sobremaneira.

Agradeço às minhas diversas “mães”, por todo o amor e zelo que sempre dedicaram a mim: Lázara, minha mãe primeira, meu exemplo de força e altruísmo; Dina e Rosa, minhas tias e criadoras; Izabel, minha “mãe do coração”; Leticia, “mi madre adoptiva de un lejano país”...

Aos meus familiares e a todos os amigos, pela alegria compartilhada em diversos momentos; em especial, à minha amiga Izabel Cristina, pela aliança fraterna e pelos infinitos anos de carinho e amizade.

Por fim, agradeço, imensamente, ao meu Wellington – meu impulso e motivação -, por dividir sua vida comigo, em um concerto de amor e cumplicidade, e por aceitar os meus desígnios como seus desígnios.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. *Dom Quixote: poesia, crítica e tradução*. Estudo dos versos preliminares de *Dom Quixote* e proposta de tradução. Dissertação (mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011.

Resumo: O presente trabalho objetiva desenvolver um estudo analítico dos versos preliminares de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* - obra escrita em 1605 por Miguel Cervantes -, bem como uma proposta de tradução de tais versos, anexada ao final da dissertação. Neste estudo, serão ressaltados certos olhares da crítica cervantina, relacionados à valorização do escritor espanhol e de sua obra poética, e alguns dos elementos formais e conceituais que permeiam os dez poemas de abertura da narrativa do cavaleiro manchego. Além disso, serão evidenciados os elementos burlescos dos versos, como modo de apresentar uma constituição poética relevante e de estabelecer parâmetros que possam servir de alicerce para as traduções. A partir do trabalho de pesquisa acerca dos versos preliminares do *Quixote*, o processo de tradução, no que se refere à versificação e à interpretação poética, poderá se fundamentar.

Palavras-chave: Miguel de Cervantes. Dom Quixote. Literatura espanhola do Século de Ouro. Poesia burlesca. Tradução.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. *Don Quixote: poetry, criticism and translation*. A study of *Don Quixote* preliminary verses and a translation proposal. Dissertation (Master of Arts). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011.

Abstract: Not only has this work been devoted to an analytical study of the preliminary verses of *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, written in 1605 by Miguel de Cervantes, but also a proposal of their translation attached in the end of this work. The research has taken into account different considerations about Cervant's criticism. Most of them revealed how the author was worth being read as a writer and others highlighted his poems. As a consequence of the literary appreciation that had been brought up before this research, form and content are still permeating the ten introductory poems of the Manchego's narrative knight. Beyond this, burlesque elements in the verses will be referred as a way of showing relevant poetic concepts and, consequently, parameters established to support an innovative Portuguese version. It must be mentioned that the present translation is systematically based on rhyme and poetic interpretation.

Keywords: Miguel de Cervantes. Don Quixote. The Golden Age Spanish Literature. Burlesque poetry. Translation.

MIGLIARI, Giselle Cristina Gonçalves. *Don Quijote: poesía, crítica y traducción*. Estudio de los versos preliminares de *Don Quijote* y propuesta de traducción. Disertación (maestría). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2011.

Resumen: El presente trabajo tiene, como objetivo, desarrollar un estudio analítico de los versos preliminares de *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* - obra escrita en 1605 por Miguel Cervantes -, así como proponer una traducción de dichos versos, anexada al final de la disertación. En este estudio, se pondrán de relieve determinadas miradas de la crítica cervantina, relacionadas con la valoración del escritor español y de su obra poética, y algunos de los elementos formales y conceptuales que permean los diez poemas de apertura de la narrativa del caballero manchego. Además, se evidenciarán los elementos burlescos de los versos, como modo de presentar una constitución poética relevante y de establecer parámetros que puedan servir de base a las traducciones. A partir de la investigación acerca de los versos preliminares del *Quijote*, el proceso de traducción, referente a la versificación y a la interpretación poética, podrá fundamentarse.

Palabras clave: Miguel de Cervantes. Don Quijote. Literatura española del Siglo de Oro. Poesía burlesca. Traducción.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I. CERVANTES POETA.....	16
CAPÍTULO II. OS VERSOS PRELIMINARES.....	31
ANTECEDENTES DOS VERSOS PRELIMINARES.....	32
ENTRE BURLAS E INVECTIVAS	46
OS LIVROS DE CAVALARIAS E OS POETAS PERSONAGENS.....	55
A LOUCURA NOS VERSOS PRELIMINARES	66
CAPÍTULO III. ASPECTOS FORMAIS DOS VERSOS PRELIMINARES.....	71
OS VERSOS DE “CABO ROTO”	72
OS SONETOS BURLESCOS.....	81
CAPÍTULO IV. ASPECTOS CONCEITUAIS DOS VERSOS PRELIMINARES	92
MESCLA ENTRE O SÉRIO E O CÔMICO NOS VERSOS PRELIMINARES	93
OS ALTISSONANTES DISPARATES DOS CAVALEIROS POETAS A DOM QUIXOTE	102
DESATINOS E INVERSÕES BURLESCAS A DULCINEIA E SANCHO PANÇA	123
UM ENTREVERO DE POETAS, CAVALEIROS E OUTRAS PERSONAGENS	146
A LOUCURA DE ORLANDO E DOM QUIXOTE NOS VERSOS PRELIMINARES	167
AS INVECTIVAS CONTRA POETAS E CAVALEIROS	183
CONSIDERAÇÕES FINAIS	199
ANEXO. PROPOSTA DE TRADUÇÃO DOS VERSOS PRELIMINARES.....	202
AO LIVRO DE DOM QUIXOTE DE LA MANCHA, URGANDA, A DESCONHECIDA	203

DOM BELIANIS DE GRÉCIA A DOM QUIXOTE DE LA MANCHA.....	208
A SENHORA ORIANA À DULCINEIA DE EL TOBOSO	209
GANDALIM, ESCUDEIRO DE AMADIS DE GAULA, A SANCHO PANÇA, ESCUDEIRO DE DOM QUIXOTE.....	210
DO DONOSO, POETA ENTREVERADO, A SANCHO PANÇA E ROCINANTE	211
ORLANDO FURIOSO A DOM QUIXOTE DE LA MANCHA.....	213
CAVALEIRO DO FEBO A DOM QUIXOTE DE LA MANCHA	214
SOLISDÃO A DOM QUIXOTE DE LA MANCHA	215
DÍALOGO ENTRE BABIECA E ROCINANTE	216
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 217

Introdução

A tradução poética, não raras vezes, apresenta-se como um trabalho de relevante complexidade para o tradutor, devido às controvérsias acerca das supostas “(in)fidelidades” ligadas à postura do tradutor diante do texto em questão.¹ Arelado aos obstáculos próprios do gênero, encontra-se também certo juízo, “amplamente difundido, mesmo entre poetas e tradutores, que coloca a tradução de poesia como impossível por natureza ou, pelo menos, como uma atividade segunda e secundária, incapaz de produzir textos que tenham a validade dos originais”.² Tais dificuldades parecem se agravar diante de uma distância entre o tempo de composição de determinados textos literários e o momento no qual está imerso o tradutor, o que exige, deste, uma postura analítica e também investigativa em relação a seu objeto de trabalho. Estas ideias, concernentes ao processo tradutório, aos julgamentos da tradução poética e à relação entre tradutor e texto figuram como alguns dos motivadores para o desenvolvimento do presente trabalho.

Em seus estudos acerca da tradução, Rosemary Arrojo propõe que o ofício de traduzir não representa uma técnica de simples transferência de sentidos de uma língua para a outra, mas um processo de criação de novos significados, oriundos de leituras e interpretações do texto de origem.³ A tarefa do tradutor, de acordo com os trabalhos de Rosemary Arrojo, envolve notoriedade à medida que atua como um criador de sentidos não determinados pelo texto de partida, mas concretizados por meio de uma relação entre texto e leitor. No caso de uma obra literária, mostra-se indispensável, para o tradutor, percorrer analiticamente o material que será traduzido, uma vez que versar o conteúdo de um determinado sistema linguístico em outro parece exigir algo como o “*tekhnikós*”, conceito que, entre os antigos,

¹ O termo “(in)fidelidade” alude à obra de Francis Henrik Albert, *As (in)fidelidades da tradução*. ALBERT, F. H. *As (in)fidelidades da tradução*. Campinas: Unicamp, 1993.

² LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 2003, p. 11.

³ Ideias presentes em *Oficina de tradução e Tradução, desconstrução e psicanálise*: ARROJO, R. *Oficina de tradução*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2000. ARROJO, R. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.

não se limitava apenas a um conhecimento específico, como o de línguas, mas à emulação da arte e da ciência no entorno do ser.

Para Umberto Eco, a tradução deve ser precedida, necessariamente, de “uma leitura crítica, interpretação ou análise textual, como se preferir”.⁴ Esta leitura da obra em questão resulta em uma construção semântica que contribui não só para a tradução – permeada por negociações, cortes e concessões –, mas também para os estudos críticos acerca do texto analisado. O tradutor, assim, exerce também o papel de um crítico literário e, desta forma, realiza um trabalho analítico do texto, no qual determinados níveis textuais são privilegiados em detrimento de outros.

Uma interpretação sempre precede a tradução [...]. Com efeito, os bons tradutores, antes de começar a traduzir, passam um bom tempo lendo e relendo o texto e consultando todos os subsídios que permitam a melhor compreensão de passagens obscuras, termos ambíguos, referências eruditas [...]. Nesse sentido, uma boa tradução é sempre uma contribuição crítica para a compreensão da obra traduzida. Uma tradução conduz sempre a um certo tipo de leitura da obra, assim como faz a crítica propriamente dita, pois, se o tradutor negociou escolhendo dirigir a atenção para determinados níveis de texto, ele automaticamente focalizou a atenção do leitor em tais níveis. Também nesse sentido, as traduções da mesma obra integram-se entre si, pois muitas vezes nos levam a ver o original sob um ponto de vista diverso.⁵

Não obstante, o cerne desta investigação encontra-se no âmbito dos estudos literários, mais especificamente na investigação dos versos preliminares de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, obra escrita em 1605 por Miguel Cervantes. A escolha de tais versos como tema desta pesquisa parte da constatação de certa carência crítica, uma vez que são

⁴ ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007, p. 291.

⁵ *Ibidem*.

raros os estudos que tratam da poesia cervantina - em particular, dos poemas preliminares -, em comparação à extensa recepção acerca de sua prosa. Como forma de contribuir para os estudos acerca da poesia de Cervantes, este trabalho objetiva desenvolver um estudo analítico dos versos que abrem a narrativa do cavaleiro manchego. Ademais, será anexada uma proposta de tradução para a língua portuguesa do “corpus” investigado, com base na pesquisa realizada. Neste estudo - essencial para a realização do processo tradutório aqui almejado - serão considerados os elementos de conceituação que permeiam a poesia de Cervantes, em seus diversos graus de significação, além das características formais dos poemas, como modo de salientar uma constituição poética relevante da criação cervantina e de estabelecer parâmetros que servirão de sobrebase para as traduções.

Parece-nos imprescindível discutir a polêmica em relação a Miguel de Cervantes enquanto poeta, já que o olhar da crítica, desde o século XIX até a contemporaneidade, sofreu divergências no que se refere à valorização do escritor espanhol e de seus versos. Logo, serão destacados, nos poemas, alguns elementos propiciadores de um tom burlesco que, segundo Adrienne Laskier Martín, infundem o mesmo espírito humorístico presente em todo o livro *Dom Quixote* e, por se tratar de versos preliminares, pode-se dizer que o antecipam.⁶ Além disso, é de fundamental importância inserir as considerações sobre o poeta e seus versos dentro de uma discussão acerca da literatura clássica e sua influência na obra de Miguel de Cervantes, a fim de mostrar uma elaboração poética pautada por uma escritura centrada no artifício e no engenho.

⁶ MARTIN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, p. 66. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

Capítulo I. Cervantes poeta

Ao buscarmos referências bibliográficas relevantes acerca da teoria crítica que estuda a produção poética de Miguel de Cervantes, deparamo-nos com um número de trabalhos significativamente inferior ao encontrado sobre a sua prosa. Tal interesse pela poesia cervantina poderia ser explicado tanto pelo notável desempenho narrativo do autor, o que ofuscaria qualquer outra área investigativa a respeito de sua obra, quanto pela comparação de seu trabalho poético com o de seus contemporâneos. Entre um argumento e outro, é possível defrontar-se com pensamentos que subestimam a poesia de Cervantes, atribuindo-lhe uma posição de menor ênfase como poeta perante a crítica literária, em relação a outros escritores dos séculos XVI e XVII espanhóis.

Fernando Romo Feito, em “Cervantes ante la palabra lírica”,⁷ afirma que Miguel de Cervantes “siempre quiso ser poeta, a juzgar por sus declaraciones explícitas tiene a la poesía en el más alto concepto, y sin embargo, su interpretación y valoración nos sigue resultando problemática”.⁸ De acordo com o crítico, a valorização de poetas como Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Luis de Góngora e Francisco de Quevedo, todos escritores dos séculos XVI e XVII, provém de uma identificação interpretativa da crítica literária que não encontra em Cervantes elementos poéticos similares, o que resulta em uma depreciação de sua poesia. Além disso, verifica-se uma tendência proveniente da crítica cervantina em avaliar os poemas do autor espanhol da mesma forma que o romance *Dom Quixote*. O olhar dirigido a Miguel de Cervantes, assim, mostra-se influenciado pelo cotejo entre narrador e poeta.

Em “Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo”,⁹ Francisco Javier Díez de Revenga comenta que Cervantes “ha tenido, en este sentido, críticos muy duros que

⁷ ROMO FEITO, F. Cervantes ante la palabra lírica. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto/Illes Balears: Asociación de Cervantistas, 2000, pp. 173-182.

⁸ *Ibidem*, p. 173.

⁹ DÍEZ DE REVENGA, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI. 1995, pp. 25-47. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em: 17/10/2010.

le han exigido, por ser el creador de la novela moderna, una perfección estética en su poesía que a otros escritores no se les ha pedido. Y se le han señalado defectos”.¹⁰ A recepção cervantina, segundo Díez de Revenga, parece requerer do autor um desempenho poético igual ou superior ao obtido em *Dom Quixote*. Neste sentido, a fama de ser o criador do primeiro romance moderno acaba comprometendo o olhar da crítica em relação às demais produções artísticas de Miguel de Cervantes, originando certa depreciação de sua obra tanto dramática quanto poética.¹¹

Segundo Ricardo Rojas, é Martín Fernández de Navarrete (1765-1844) quem desqualifica a poesia cervantina em comparação à sua obra em prosa, no século XIX.¹² Em *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Fernández de Navarrete afirma que:

(...) su fecunda y amena imaginación en las obras prosaicas prueba con evidencia cuan difícilmente se sujetaba a las trabas de la rima y de la versificación, perdiendo en ello aquella libertad y desenfado que le hacen tan magnífico y admirable en sus pinturas y descripciones, tan natural, oportuno y gracioso en sus discursos y aun en sus coloquios rústicos y familiares. No de otro modo Milton, a quien miran los ingleses como a un poeta divino, era un mal escritor en prosa: naciendo de este mismo principio la opinión general que calificaba a Cervantes, como dijo D. Francisco Manuel de Melo, de *poeta tan infecundo cuanto de felicísimo prosista*.¹³

¹⁰ DÍEZ DE REVENGA, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI. 1995, p. 27. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em: 17/10/2010.

¹¹ Walter Benjamin comenta, em “O Narrador”, que “se o modelo perfeito mais remoto do romance é o Dom Quixote, talvez o mais recente seja Education Sentimentale”. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980, p. 68.

¹² ROJAS, R. Poesías de Cervantes. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 1916. In: ROMO FEITO, F. Cervantes ante la palabra lírica. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto/Illes Balears, 2000, pp. 173-182.

¹³ FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. Reflexiones sobre el mérito poético de Cervantes. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. 1819. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/72392516192387941060891/p0000005.htm>. Acesso em: 01/07/2010.

Apesar de o texto de Fernández de Navarrete ser considerado o primeiro a avaliar a poesia de Cervantes, outros comentários depreciativos já haviam despontado entre os escritores da contemporaneidade do escritor espanhol. Lope de Vega escreve, em 1604, seu parecer acerca da postura de Miguel de Cervantes como poeta: “De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes [...]”.¹⁴ Porém, os juízos de Fernández de Navarrete tornam-se uma influência constante nos estudos posteriores sobre o autor espanhol e definem o modo de se observar a obra cervantina até o século XX. Nas palavras de Aurelio González:

É indubitável que a personagem Dom Quixote é um dos grandes mitos literários e que seu âmbito ultrapassa o mundo hispânico. Essa transcendência fez com que o restante da obra de seu criador, Cervantes, recebesse uma atenção particular da crítica, atenção que, muita vez, parte da própria existência do *Quixote*, fato pelo qual sua obra é mensurada de acordo com parâmetros que às vezes resultam paradoxais. Por exemplo, por ter obtido sua fama como narrador, a atividade de Cervantes como poeta foi frequentemente desqualificada, sobretudo desde que o ilustre acadêmico, aliás hoje perfeitamente desconhecido fora de alguns poucos círculos, don Martín Fernández Navarrete (1765-1844) afirmou, em sua *Vida* (1819) de Cervantes, que este “não era poeta”, embora, como comenta Rojas em sua – apesar dos anos transcorridos – ainda fundamental obra sobre a poesia cervantina, nosso autor tenha escrito mais de quinze mil versos e, entre tantos, existirão alguns bons, pois o número elevado, nesse caso, não indica apenas facilidade para versificar.¹⁵

¹⁴ ANAYA FLORES, J. Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*. Nº 32. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 2008, p. 26.

¹⁵ GONZÁLEZ, A. Cervantes e o Quixote. Entre o teatro e o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 91.

Observa-se, no entanto, que o julgamento feito por Fernández de Navarrete não assume que Cervantes nunca se consagrou como poeta, mas que sua reputação poética sofreu modificações qualitativas durante o tempo. Segundo o crítico oitocentista, Cervantes perdeu seu furor poético nas obras posteriores a *La Galatea*, devido ao distanciamento que manteve de sua pena por alguns anos e à idade que avançava, destacando-se, a partir de então, mais como prosista do que como poeta:

Durole este furor poético lo que el ardor de la juventud; y ya fuese que la edad calmase estas pasiones y moderase esta afición, o que el juicio de los amigos y del público desengañase a Cervantes del corto mérito de sus versos comparado con el de su prosa, lo cierto es que habiendo sido pródigo y ostentoso de ellos en su *Galatea*, como novela amatoria, y compuesta todavía en sus años juveniles, usó de mayor templanza y moderación bajo este respecto en los demás escritos publicados posteriormente. Porque si el *Quijote*, en las novelas y en el *Persiles* introdujeron algunas poesías, fueron en menor número, y más castigadas y correctas que las anteriores...¹⁶

Os comentários mais depreciativos de Fernández de Navarrete baseiam-se, principalmente, no terceto presente em *Viaje del Parnaso* (1614): “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo” (I, 25-27). O que a fragmentação do poema oferece poderia ser entendido - como o foi dentro do contexto da crítica do século XIX - como um autorreconhecimento de Cervantes. Uma confissão na qual o poeta demonstra, ao seu leitor, seu ínfimo talento com a poesia e apresenta, então, sua modesta criação.

¹⁶ FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. Reflexiones sobre el mérito poético de Cervantes. *Vida de Miguel de Cervantes* Saavedra. 1819. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/72392516192387941060891/p00000005.htm>. Acesso em: 01/07/2010.

Yo, que siempre trabajo y me desvelo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo,
quisiera despachar a la estafeta
mi alma, o por los aires, y ponella
sobre las cumbres del nombrado Oeta,
pues, descubriendo desde allí la bella
corriente de Aganipe, en un saltico
pudiera el labio remojarse en ella,
y quedar del licor suave y rico
el pancho lleno, y ser de allí adelante
poeta ilustre, o al menos magnífico.¹⁷

Entretanto, mostra-se possível realizar um percurso interpretativo diverso daquele perseguido por Fernández de Navarrete, ao ser considerado o caráter irônico presente na ideia de talento, do qual Cervantes faz uso em *Viaje del Parnaso*. Nestes versos, o eu lírico alega não ser capaz de produzir poesia, enquanto que, na prática, engenhosamente a compõe. Anthony Close ressalta que, “dado el contexto de fantasía burlesca y caprichosa, el autorretrato no debe tomarse al pie de la letra, especialmente en lo que concierne al desprecio de su propio talento poético.”¹⁸ A atitude do autor reflete uma postura que, em um primeiro momento, parece colocá-lo em uma posição de inferioridade perante a perfeição poética. Não obstante, trata-se de uma ferramenta retórica, utilizada para captar a benevolência do leitor. Nos versos “Yo, que siempre trabajo y me desvelo / por parecer que tengo de poeta / la gracia

¹⁷ CERVANTES, M. *Poesías completas*. Viaje del Parnaso y Adjunto al Parnaso. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1974, I, pp. 25-36.

¹⁸ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, pp. 108-109.

que no quiso darme el cielo”, o eu lírico se apresenta como o artista que diz não ser poeta, sendo-o. Em seguida, mostra a possibilidade de adquirir talento por meio de uma “alimentação” literária, representada pela vontade de lançar sua alma de modo que esta chegue ao topo da montanha grega Oeta e, assim, possa se banhar de talento nas águas da fonte inspiradora. Neste momento, Cervantes revisita lugares da Antiguidade Clássica. O poeta demonstra sua provocação ao se revelar um erudito que se denomina um poeta inferior, mas que almeja se transformar em “magnífico”: “pues, descubriendo desde allí la bella / corriente de Aganipe, en un saltico / pudiera el labio remojar en ella, / y quedar del licor suave y rico / el pancho lleno, y ser de allí adelante / poeta ilustre, o al menos magnífico”. Na mitologia grega, Aganipe, filha do rio Ternesio, representa uma fonte, criada pelos cascos do cavalo de Pégaso, que tem o poder de inspirar os poetas que dela bebem a água. Romo Feito comenta que “Cervantes empieza su viaje con un móvil: hacerse poeta bebiendo de la fuente de Aganipe, pero pronto se encuentra embarcado en una empresa distinta, la de ayudar a Apolo. Es verdad que llega al Parnaso, pero nótese que él no bebe de la fuente”.¹⁹ A agudeza provocadora dos versos filia-se tanto a uma falsa modéstia do eu lírico, personagem e autor, que usa de recursos de composição para mascarar a exaltação de si mesmo, quanto às expressões que propiciam um tom burlesco aos versos (“saltico” e “pancho lleno”). Para Anthony Close, “lo que expresan los versos anteriores es un cierto anhelo de justicia de Cervantes: busca el pleno reconocimiento como poeta y también pide tener un estatus de escritor acorde con su fama”.²⁰

Pode-se perceber que a crítica de Fernández de Navarrete filia-se a um pensamento característico do final do século XVIII, no qual a arte é concebida como superior devido a sua

¹⁹ ROMO FEITO, F. Cervantes y la poesía: el Viaje del Parnaso. *Revista Analecta malacitana*. XLVIII. Málaga: Universidad de Málaga, 2003, p. 142.

²⁰ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 139.

relação com os conceitos de belo e sublime.²¹ Este pensamento é a base para o desencadeamento, já no século XIX, de um rebaixamento da literatura de tradição humorística, cômica, satírica ou burlesca que, em todo o seu hibridismo, é conduzida à periferia do círculo canônico poético.²² Sendo assim, Fernández de Navarrete desclassifica o trabalho poético de Cervantes em virtude de seus elementos de caráter burlesco, vistos, em seu contexto, como inferiores no que se refere à classificação estética. No século XX, a poesia de Cervantes será tratada de outra forma, a partir do resgate de seus estudos. Contudo, mesmo com uma maior valorização da figura poética de Cervantes, é possível observar os resquícios de um pensamento romântico fundante da concepção artística dos séculos anteriores.

A espanhola Geração de 27 desempenha um importante papel de mobilização, retomada e valorização da figura de Cervantes poeta, por meio de trabalhos de crítica literária relacionados aos séculos XVI e XVII. Alguns escritores desta geração, como Manuel Altolaguirre, Luis Cernuda e Gerardo Diego, recuperam justamente os aspectos líricos do

²¹ Fernández de Navarrete inicia o seu capítulo “Reflexiones sobre el mérito poético de Cervantes” com o seguinte pensamento, ligado à concepção kantiana de arte: “Como la poesía es generalmente el fruto del vigor y lozanía de la imaginación y de la vivacidad y energía de las pasiones, y estas facultades se manifiestan y ejercitan en el hombre antes que la razón, de ahí nace aquella propensión imperiosa que le conduce en los primeros años de su vida a expresar los afectos de su corazón, y las dulzuras del amor con una armonía y delicadeza que deleita y conmueve al mismo tiempo.” In: FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. Reflexiones sobre el mérito poético de Cervantes. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. 1819, p. 272. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/72392516192387941060891/index.htm>. Acesso em: 01/07/2010. Este trecho parece ter familiaridade com as ideias estéticas de Immanuel Kant, do final do século XVIII, que concebe as belas artes, filiadas ao prazer, como “concepto” e “producciones de genio”, ou “razón” y “pasión”, como diz Navarrete: “Cuando el arte, conformándose con el conocimiento de un objeto posible, se limita a hacer para realizarlo todo lo que es necesario, es mecánico; pero si se tiene por fin inmediato el sentimiento del placer, es estético. [...] El concepto de las bellas artes no permite que el juicio formado sobre la belleza de sus producciones sea derivado de regla alguna que tenga por principio un concepto, y que, por consiguiente, nos muestre cómo es posible la cosa. Así las bellas artes no pueden hallar por sí mismas la regla que deben seguir en sus producciones. Por lo que, como sin regla anterior una producción no puede recibir el nombre de arte, es necesario que la naturaleza de al arte la regla en el sujeto (y esto por la armonía de sus facultades), es decir que las bellas artes no son posibles más que como producciones del genio. [...] Las bellas artes exigen, pues, el concurso de la imaginación, del entendimiento, del alma y del gusto”. KANT, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de “lo bello y lo sublime”*. 1790. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/critica-del-juicio-seguida-de-las-observaciones-sobre-el-asentimiento-de-lo-bello-y-lo-sublime--0/html/>. Acesso em: 01/07/2010.

²² Em Estética, Hegel encerra sua obra desqualificando a comédia como arte e afirmando que esta conduz “a la destrucción del arte en general. El objetivo del arte, en efecto, es representar a los ojos y a la imaginación la identidad de la idea y de la forma; es la manifestación de lo eterno, de lo divino, del verdadero absoluto, en la apariencia y en la forma reales. (...) La comedia no representa esta unidad sino como destruyéndose ella misma.” In: HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 2008, p. 597.

trabalho cervantino, inclusive os que estão imersos em seu romance. Sua contribuição aguça os estudos posteriores sobre a poesia de Cervantes, ao respeitar as devidas discrepâncias na produção artística deste em comparação com a de seus contemporâneos.

De acordo com Manuel Altolaguirre, Cervantes é o principal poeta espanhol não só por ter escrito o *Quixote*, mas por ser o autor de muitas poesias soltas, repletas de humor e engenho, consideradas extremamente humanas.²³ Luis Cernuda, em seus trabalhos datados de 1940 e 1962, busca reaver a poesia cervantina, espargida pela sua produção em verso e prosa.

Cervantes era mayor poeta en verso, no me cabe duda, de lo que sus contemporáneos creyeron y dijeron. Si es manifiesto que, en *don Quijote*, las *Novelas Ejemplares*, el *Persiles* y *La Galatea*, es el mayor poeta de nuestra lengua, supone considerable falta de respeto, y de atención a quien él es, no examinar nuevamente esa cuestión con interés diferente y menos viciado que aquél con el que se le ha venido observando hasta ahora. Porque semeja que Cervantes era poeta más original y valioso de lo que se cree, tanto como poeta lírico que como poeta dramático...²⁴

Gerardo Diego resgata a figura de Cervantes como poeta de seu tempo ao afirmar que “no fue poeta que al hacer de sus versos sude e hipe, sino de los de vena abundante y rica, aunque ciertamente con sombra y aun sombras de imperfecta”,²⁵ pensamento este aparentemente calcado nos conceitos estéticos de criação artística próprios dos séculos XVIII e XIX, nos quais o tom lírico é almejado, em detrimento do efeito cômico, e a genialidade do

²³ ALTOLAGUIRRE, M. La poesía de Miguel de Cervantes. In: Díez de Revenga, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI, 1995, p. 38. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em: 17/02/2010.

²⁴ CERNUDA, L. Cervantes poeta. In: Díez de Revenga, F. J. *Op. cit.*, p. 44.

²⁵ DIEGO, G. Cervantes y la poesía. In: Díez de Revenga, F. J. *Op. cit.*, p. 35.

poeta mostra-se mais valorizada do que a prática de emulação que figurava na composição artística da época de Cervantes. Além disso, o crítico toma, como um dos temas para a sua discussão, a questão da torpeza dentro da lírica cervantina. De acordo com Diego, as supostas imperfeições na poesia de Cervantes são reflexos da liberdade de composição do autor, sendo esta a mesma liberdade de criação que permitiu a Cervantes compor o primeiro romance moderno. O crítico comenta que, em Cervantes, “la impresión de torpeza no puede ser, por desgracia, más evidente y continua. ¿Qué le pasa a Cervantes en cuanto empieza a versificar que así pierde los estribos y de desazona a cada corcovo de su impaciencia Pegaso de fina raza?”²⁶

Ainda que Gerardo Diego, ao contribuir com a discussão de Cervantes poeta, atribua a criatividade do autor do *Quixote* a uma possível liberdade, faz-se importante destacar o conceito de criação vigente no período em discussão. Uma significativa imagem para explicar a liberdade de criação dos artistas do século XVI é a da abelha que, sobrevoando flores e recolhendo néctares, alimenta-se de várias fontes até produzir o mel.²⁷ A metáfora clássica, recuperada nesse período, alude ao trabalho do artista, que compreendia a necessidade de conhecer e imitar; a indispensabilidade de buscar, por meio da emulação, a criação de seu próprio elemento artístico. Para Fernando Lázaro Carreter, o conceito de genialidade não corresponde ao entorno da época, assim como a prática de imitar somente um autor relacionava-se muito mais ao exercício escolar do que propriamente à criação artística. O ofício do verso habitualmente atrelava-se à imitação composta, que exigia do artista um estudo e uma familiarização com uma variedade de conteúdos que, “bien asimilados,

²⁶ DIEGO, G. Cervantes y la poesía. In: DÍEZ DE REVENGA, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI, 1995, p. 40. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em: 17/10/2010.

²⁷ CARRETER, F. L. Imitación y originalidad en la poética renacentista. In: RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980, p. 95.

transformados y reducidos a unidad, es decir, convertidos al sentimiento personal que impulsa a la escritura, permite no identificarse con ninguno y, si se triunfa en el empeño, obtener un resultado patentemente original.”:²⁸

El escritor de aquella edad, educado en la doctrina que consagró el humanismo, sitúa la imitación en el centro de su actividad. La originalidad absoluta constituye un ideal remoto que no se niega, pero tampoco se postula exigentemente: es privilegio concedido a poquísimos, y existe, además, la posibilidad de alcanzarla con el método imitativo.²⁹

Em sua obra principal, Cervantes parece propor uma discussão acerca da poesia e do modo como ela se concretiza por meio da “imitatio”. Dom Quixote, no capítulo XXV da Primeira parte, alude à prática da imitação na elaboração artística, ao explicar que o criador de uma obra, para ter êxito no seu trabalho, busca imitar os originais mais reconhecidos em sua arte, seja esta relacionada às artes plásticas ou às letras:

Digo asimismo que, cuando algún pintor quiere salir famoso en su arte, procura imitar los originales de los más únicos pintores que sabe; y esta mesma regla corre por todos los más oficios o ejercicios de cuenta que sirven para adorno de las repúblicas. Y así lo ha de hacer y hace el que quiere alcanzar nombre de prudente y sufrido, imitando a Ulises, en cuya persona y trabajos nos pinta Homero un retrato vivo de prudencia y de sufrimiento; como también nos mostró Virgilio, en persona de Eneas, el valor de un hijo piadoso y la sagacidad de un valiente y entendido

²⁸ CARRETER, F. L. Imitación y originalidad en la poética renacentista. In: RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980, p. 95.

²⁹ *Ibidem*.

capitán, no pintándolo ni descubriéndolo como ellos fueron, sino como habían de ser, para quedar ejemplo a los venideros hombres de sus virtudes.³⁰

A ponte entre os dois séculos, XIX e XX, realiza a comunicação de diferentes perspectivas, exploradas pela crítica literária. A primeira destas, conectada à teoria crítica do século XIX e iniciada por Fernández de Navarrete, corresponde a interpretações que tomam como parâmetro o *Quixote*, em toda a sua engenhosidade, exigindo do poeta a mesma recepção crítica obtida pelo romancista e suprimindo, assim, a atuação do artista em sua completude. São também próprias desse ponto de vista as comparações de Cervantes aos poetas líricos de seu tempo, e não aos seguidores de uma poesia de tom burlesco. A segunda orientação refere-se às concepções de arte que se transformam a partir do final do século XVIII e que fundamentam a análise dos comentadores das obras de Cervantes dos séculos posteriores. Toda a ideia de especialização e fragmentação, proveniente de um pensamento em vigor nos últimos anos do setecentismo, reflete-se também nas artes e na crítica. Este pensamento demonstra uma incapacidade de vislumbrar a relação existente entre os conhecimentos literários de maneira ampla, que ainda se mantêm unidos no contexto pertencente aos séculos XVI e XVII, como afirma Edward Riley, em *Teoría de la novela de Cervantes*:

(...) para perfeccionar su talento natural por medio del arte, el poeta no sólo debía conocer todas las reglas y artificios propios del oficio, sino que también debía poseer una buena información general acerca de todas las materias... La erudición poética era, además, el corolario de algunas otras creencias: de la creencia en la función educadora de la poesía; de la creencia – que Cervantes defendía con pasión – en la

³⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 234.

nobleza inherente a la poesía, lo que significaba que ésta debía apartarse del lugar común y de lo vulgar, de la multitud, de la creencia, finalmente, en que la poesía era una especie de compendio de todas las ciencias e incluía en sí gran parte de la sustancia de la filosofía y la oratoria.³¹

Como exemplo da crítica cervantina da segunda metade do século XX, Vicente Gaos, em seu prólogo destinado a uma das edições de *Viaje del Parnaso*, defende a figura poética de Cervantes ao utilizar argumentos que descendem tanto de trechos retirados das obras do autor espanhol quanto de explicações acerca de elementos reconhecidos como próprios do perfil de escritores dos séculos XVI e XVII.³² Encontra-se, entre os escritos cervantinos, uma atuação poética que se evidencia em trechos como o de *La Galatea* (1585), “la inclinación que a la poesía siempre he tenido”. Para Gaos, assim como afirma Riley, a prática da poesia era uma realidade para os artistas coetâneos de Cervantes, acostumados a utilizarem o verso como ferramenta para a emulação de outros gêneros literários. Não obstante, alguns reflexos da concepção moderno-burguesa de arte, como a ideia de genialidade, fazem-se vigentes em sua afirmação:

(...) a Cervantes el ser el autor del *Quijote* puede perjudicarle, de hecho le ha perjudicado, a la hora de juzgarlo como poeta. Pero, a la vez, es gracias al *Quijote*, y a sus demás obras maestras en prosa, como únicamente podemos percibir bien la grandeza de su labor en verso, ya que, aunque de modo relativamente apagado, la poesía cervantina posee las mismas cualidades esenciales de su prosa, y el brillo y el genio de ésta no dejan de traslucirse en el verso y de iluminarlo, haciéndonoslo ver

³¹ RILEY, E. Teoría de la novela en Cervantes. In: DÍEZ DE REVENGA, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI, 1995, p. 26. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em: 17/10/2010.

³² GAOS, V. Cervantes, poeta. In: CERVANTES, M. *Poesías completas*. Viaje del Parnaso y Adjunto al Parnaso. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1974.

como lo que realmente no podía menos de ser: un producto, bien que secundariamente logrado, del espíritu unitario de su autor.³³

Outro importante crítico da segunda metade do século XX, Anthony Close, comenta que, entre os anos de 1580 e 1590, a dedicação cervantina curvou-se à criação de poemas, sendo esta sua principal atividade literária. Como ressalta Close, “las obras de teatro se escribían en verso y, en la década de 1580, escribió entre veinte y treinta que fueron recibidas [...] ‘sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojada’”.³⁴ Sendo assim, verifica-se que o exercício poético, para Cervantes, dava-se de maneira constante - como era próprio de uma rotina de escritor -, estando a poesia, em alguns versos, ironicamente diminuída e, em outros, exaltada. Por sugestão de José Manuel Blecua, a análise poética de Cervantes deveria iniciar-se não pelo poema explicitado por Fernández de Navarrete, mas a partir de outros tantos exemplos, nos quais o poeta menciona seu amor à poesia e sua condição de artista:

Yo soy aquel que en la invención excede
a muchos, y al que falta en esta parte,
es fuerza que su fama falta quede.
Desde mis tiernos años amé el arte
dulce de la agradable poesía,
y en ella procuré siempre agradarte.³⁵

³³ GAOS, V. Cervantes, poeta. In: CERVANTES, M. *Poesías completas*. Viaje del Parnaso y Adjunto al Parnaso. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1974, p. 14.

³⁴ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 128.

³⁵ CERVANTES, M. *Poesías completas*. Viaje del Parnaso y Adjunto al Parnaso. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1974, I, p. 55. In: BLECUA, J. M. *Sobre la poesía de la Edad de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1970, p. 163.

A partir dos estudos ressaltados acerca da atuação de Cervantes como poeta, pertencentes a distintas fases da história crítica cervantina, é possível verificar tanto uma depreciação quanto um enaltecimento da obra poética do escritor. Contudo, ambas as atitudes parecem estar, não raras vezes, desvinculadas de juízos pertinentes aos séculos XVI e XVII e, de certo modo, do próprio autor do *Quixote*. Poeta e prosista, neste sentido, mostram-se ainda apartados. De acordo com Díez de Revenga, a poesia de Cervantes deve ser valorizada sem a desvinculação entre narrador e poeta, ou entre escritor e seu contexto. Além disso, esta poesia deve ser observada e analisada como parte integrante de uma obra mais extensa; algumas vezes, ocupando o papel de acessório; outras vezes, como protagonista.³⁶ Não cabem dúvidas de que Cervantes desempenhava um trabalho relacionado à lírica de maneira comprometida, tendo como base os mais renomados poetas da época, além das preceptivas e literatura clássicas. Tal contexto mostra-se primordial no momento de estudo da obra cervantina e deve ser sobrelevado, assim como um de seus elementos essenciais de composição, que figura em seu trabalho tanto em prosa quanto em verso: a comicidade.

³⁶ DÍEZ DE REVENGA, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. LXXI, 1995, p. 27. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em: 17/10/2010.

Capítulo II. Os versos preliminares

Antecedentes dos versos preliminares

Desde as primeiras páginas de *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, é possível encontrar-se com recursos orientados para a produção do humor, assentados em um discurso paródico característico da obra.³⁷ Miguel de Cervantes, já no início de seu livro, elabora um prólogo que assume um papel distinto do que seria previsível em páginas preliminares: um texto que, metalinguisticamente, introduz aspectos de sua poética, a partir de um diálogo entre o “autor” da obra e um amigo. Tais páginas prefaciais atuam como uma imitação burlesca de prólogos da época, ao mesmo tempo em que denunciam algumas práticas de composição artística. Estas páginas, também, respondem pelos esclarecimentos acerca da origem dos versos preliminares, que completam o proêmio da Primeira parte do livro *Dom Quixote de La Mancha*.

Anthony Close explica que os prólogos espanhóis dos séculos XVI e XVII representam um gênero rigidamente delimitado, “un aparato de mecanismos retóricos dirigidos al lector”.³⁸ Segundo a definição dada ao verbete “prólogo” por Sebastián de Covarrubias Horozco (1539-1613), em *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), trata-se de uma introdução, capaz de esclarecer o argumento que permeia o livro posto em questão e de aproximar o leitor, estrategicamente, à obra: “en las comedias acostumbravam

³⁷ O termo “paródia”, segundo Margaret Rose, em *Parody / Metafiction: na analysis of Parody as a Critical Mirror to the Writing and Reception of Fiction* (1979) pode ser entendido, especificamente para obras como *Dom Quixote*, como um tipo de metaficção. Nesta construção paródica, verifica-se uma imitação burlesca de certo tipo textual – dos prólogos da época, no caso do Prólogo da Primeira parte do *Quixote*; dos poemas encomiásticos, no que se refere aos versos preliminares, e dos livros de cavalarias, no que tange à narrativa –, na qual o texto que parodia reflete, como um espelho, suas próprias práticas de ficção, de modo que é, ao mesmo tempo, uma ficção e uma ficção sobre ficção. In: DENTITH, S. *Parody*. London: Routledge, 2000, p. 14.

³⁸ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 123.

hazer prólogos para el mesmo fin, y para captar la benevolencia y atención del auditorio”.³⁹

Entre as divergências de um prefácio convencional, em comparação à elaboração cervantina, a mais destacada por Anthony Close é a projeção dada à figura do “autor”, em detrimento da história. Cervantes parece criar artifícios que simulam certa relutância do autor em sua tarefa de escrever o prólogo do *Quixote*, o que faz com que as páginas preliminares sejam originadas a partir da questão de como elaborá-las. Com isso, tanto escritor quanto processo de criação artística são enfatizados.

Miguel de Cervantes, em seu prefácio, atribui voz a uma personagem que atua como “autor” do *Quixote*. Este inicia seu texto com a expressão “desocupado lector”, forma de abordagem que já demonstra certa particularidade no tratamento a ser dado a um possível interlocutor da obra, além de uma conotação jocosa à saudação. O termo “desocupado”, na definição de Sebastián de Covarrubias, representa “el que no tiene en que entender”, sendo a expressão “entender en algo” sinônima de “trabajar”.⁴⁰ A alusão provocativa a um leitor ocioso e inativo indica, desde o princípio, o tom zombeteiro usado por Cervantes para compor as páginas preliminares de seu livro.

O “autor” do prefácio, então, comenta suas intenções: “quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse”. Porém, devido ao fato de que a “orden de la naturaleza (...) en ella cada cosa engendra su semejante”, espera-se que um autor pouco engenhoso, como este se denomina, somente possa inventar a história de um “hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios, y nunca imaginados de otro alguno”. A atitude da personagem do “autor” de menosprezar, exageradamente, a si mesmo e à obra vincula-se, de certa forma, a

³⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, pp. 1233 e 747. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 660.

“la postura típica del ironista socrático, que se rebaja astutamente para llevar con más facilidad a su víctima a una autosuficiencia traicionera”.⁴¹ Neste sentido, o leitor parece ser induzido a dispor de um sentimento de complacência com relação ao texto, não fosse a intensidade da desvalorização pronunciada pelo “autor”, capaz de causar graça ao recurso retórico.

Identifica-se, no prólogo de Cervantes, uma prática comum dos poetas dos séculos XVI e XVII. Estes adotavam, como estratégia retórica, o recurso da “captatio benevolentiae”, entendido como um suposto comedimento ou modéstia por parte do autor que, estrategicamente, inferiorizava a si e a sua obra diante do leitor. Marco Fabio Quintiliano (35?-95?), em *Institutiones oratorias*, explica a estratégia retomada pelos escritores dos “séculos” de Ouro. Segundo Quintiliano, recomenda-se que, na elaboração de um exórdio, o orador se distancie da ostentação e da arrogância e que se rebaixe, na tentativa de conquistar certa afinidade com o espectador: “[...] también tácitamente hará recomendable su persona si dice que es inferior en el talento y poder a los contrarios [...]. Pues naturalmente favorecemos al caído y un juez escrupuloso oye con gusto al defensor que confía en su justicia.”⁴²

Tal recurso, que visa promover a benevolência no leitor e sua simpatia pela obra e por seu criador, pode ser encontrado no prólogo de *La Arcadia* (1598), de Lope de Vega. Em suas páginas preliminares, Lope de Vega demonstra sua modéstia em três distintos momentos: ao caracterizar suas ideias como “rústicos pensamientos”; ao se desculpar pelas imperfeições

⁴¹ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 123. Williamson refere-se à postura de Sócrates caracterizada como irônica em A República, por parecer maliciosamente dissimulada e enganosa. Neste texto de Platão, Sócrates diz a Trasímaco: “Não fique zangado, Trasímaco, porque, se eu e este jovem cometemos um erro em nossa análise, sabes que foi involuntariamente. [...] Creio que a tarefa ultrapassa as nossas forças. Por isso, é muito mais natural para vós, os hábeis, ter compaixão de nós do que testemunharmos irritação.”. Trasímaco, em contrapartida, responde: “Ó, Hércules! Aqui está a habitual ironia de Sócrates! Eu sabia e disse a estes jovens que não querias responder, que fingirias ignorância, que farias por não responder às perguntas que te fizessem!”. In: PLATÃO. *A República*. Livro I. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004, p. 18. A postura de Cervantes vincula-se “em partes” ao rebaixamento aqui mencionado por se tratar de uma paródia desta atitude.

⁴² QUINTILIANO, M. F. *Institutiones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/institutiones-oratorias--0/>. Acesso em: 10/01/2011.

causadas pela narração de pensamentos alheios, “que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros”, e ao se denominar “una Vega estéril”:

*Estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui el testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido; y si en esto, como en sus amores, fue desdichado su dueño, ser ajenos y no propios, de no haber acertado me disculpe, que nadie puede hablar bien en pensamientos de otros. [...] ¿Y qué pudo dar una Vega tan estéril que no fuesen pastores rudos? Que así lo parecerán a quien los imaginare míos, sin penetrar el alma de sus dueños. [...] Finalmente, los pensamientos que digo, fáciles de sufrir a su dueño por la hermosura de la causa, y a mí difíciles de escribir por la falta de ingenio [...]*⁴³

Em *Dom Quixote*, diferentemente, a aparente despretensão que o “autor” insere no prólogo de 1605 reproduz, de forma jocosa, recursos similares utilizados por autores como Lope de Vega, parodiando o recurso retórico de falsa modéstia de seus contemporâneos. O “autor” ressalta as supostas imperfeições de seu livro - um “hijo seco, avellanado, antojadizo” - como forma de atrair a complacência do leitor, ao mesmo tempo em que imita, de maneira burlesca, o costume da despretensiosa postura. O efeito conquistado é cômico, pois sua forma de empregar a “captatio benevolentiae” é ressaltada. Esta não se encontra somente presa a um possível comedimento, mas, também, a um aviltamento exagerado da obra, definida como “una leyenda seca como um esparto, ajena de invención, menguada de estilo, pobre de conceptos y falta de toda erudición y doctrina”.⁴⁴

⁴³ Os destaques do trecho foram feitos para este trabalho. VEGA, L. *La Arcadia*. Madrid: Editorial Castalia, 1975, pp. 56-57.

⁴⁴ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 7.

As duas prefações, a do *Quixote* e a de *La Arcadia*, sustentam, ademais, analogias entre determinados termos. A frase explicitada pelo “autor”, no prólogo cervantino, “Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco...?”,⁴⁵ parece aludir ao trecho de Lope de Vega: “¿Y qué pudo dar una Vega tan estéril que no fuesen pastores rudos?”. Outra referência, observada nos dois prefácios, alude ao rio Tejo. O trecho de Lope de Vega afirma que “estos rústicos pensamientos, aunque nacidos de ocasiones altas, pudieran darla para iguales discursos si, como yo fui el testigo de ellos, alguno de los floridos ingenios de nuestro Tajo lo hubiera sido”. Tal referência é recuperada, no prólogo cervantino, de forma crítica, ao figurar como um “lugar comum” da poesia e como estratégia para demonstrar uma falsa erudição:⁴⁶

[...] para mostraros hombre erudito en letras humanas y cosmógrafo, haced de modo como en vuestra historia se nombre el río Tajo, y vereis luego con otra famosa anotación, poniendo: “El río Tajo fue así dicho por un rey de las Españas; tiene su nacimiento en tal lugar y muere en el mar Océano, besando los muros de la famosa ciudad de Lisboa, y es opinión que tiene las arenas de oro”.⁴⁷

Ao contrário de outros escritores, que desempenham o papel de verdadeiros “pais” de suas composições e que, por isso, não percebem as imperfeições de seus filhos, o “autor” do prólogo da Primeira parte do *Quixote* diz ser um “padrasto”, sem interesse em ir “con la corriente del uso”, que roga “casi con las lágrimas en los ojos” para que o interlocutor perdoe

⁴⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 7.

⁴⁶ Segundo Joaquín Forradellas, em nota 68 do Prólogo da Primeira parte de *Dom Quixote*, o trecho também alude a outra parte de *La Arcadia*, de Lope de Vega: “Tajo, río de Lusitania, nace en las sierras de Cuenca, y tuvo entre los antiguos fama d llevar, como Pactolo, arenas de oro... Entra en el mar por la insigne Lisboa...” In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 16.

⁴⁷ CERVANTES, M. *Op. cit.*, pp. 11-12.

as faltas que sua história venha a apresentar.⁴⁸ Ser “padrasto” da obra, segundo o contexto do prólogo, atribui ao “autor” uma posição mais crítica com relação aos seus escritos e, conseqüentemente, ao leitor, maior liberdade interpretativa. Além disso, o termo “padrasto” faz certa alusão à personagem que atua como o “verdadeiro” escritor do *Quixote*, o historiador árabe Cide Hamete Benengeli. Com esta estratégia de se denominar “padrasto”, o “autor” do prólogo consegue reservar o posto de “pai”, ou de real escritor, à personagem de Cide Hamete, mencionada no decorrer da narrativa.

Neste aspecto, o pensamento de Miguel de Cervantes assemelha-se ao presente na obra *Elogio da Loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam (1469-1536), pois a ação de manter certa distância do livro *Dom Quixote*, expressada pela voz do “autor” a partir da relação de “padrasto”, realiza-se, de maneira semelhante, na obra do humanista. No ensaio de Erasmo, a Loucura, protagonista que se autohomenageia, afirma ser a Natureza mais madrasta que mãe, assim como o “autor” do prólogo reconhece-se mais padrasto que pai. Como o “autor”, que tende a desqualificar a sua criação, ao evidenciar, para o leitor, os defeitos da narrativa, a Natureza, de acordo com a Loucura, proporciona ao homem uma tendência a se desqualificar, sendo função da “Moria” a de causar a autoadmiração humana:

Pois a natureza, geralmente mais madrasta do que mãe, deu a todos os homens, e sobretudo aos que têm alguma sabedoria, um mau pendor que os leva a desdenhar o que possuem para admirar o que não possuem, pendor funesto que acaba corroendo e destruindo inteiramente todas as vantagens, todos os prazeres, todos os encantos da vida.⁴⁹

⁴⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 7.

⁴⁹ ROTTERDAM, E. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 34.

Por meio do termo “padrasto”, o “autor” busca mostrar seu interesse em não encobrir os possíveis erros de seu livro. Não obstante, com a prática da “captatio benevolentiae”, parte das desculpas a respeito da obra já havia sido oferecida ao leitor no início do prólogo, o que contradiz a possibilidade que lhe é dada de pensar e opinar acerca da história como melhor lhe parecer.

Após expor a ideia de que o leitor encontra-se livre para fazer suas interpretações, alegando não apresentar tantas persuasões retóricas como de costume, o “autor” do prólogo exclama o seguinte provérbio: “debajo de mi manto, al rey mato”. A frase, ainda que ofereça, como significado corrente, a ideia de que cada pessoa, em seu espaço, desfruta de liberdade para julgar algo da maneira como desejar,⁵⁰ demonstra certa ameaça ao interlocutor, desencadeada pelo fato de, anteriormente, este ter sido comparado a um “rey de sus alcabalas”. A oscilação de sentido entre a suposta liberdade interpretativa, expressada pelo recurso da “captatio benevolentia”, e os limites impostos ao leitor, por meio do pensamento popular, enriquece uma construção paradoxal do prólogo, elaborada por Miguel de Cervantes e salientada pela oposição entre o consentimento de uma autonomia de leitura ao interlocutor e, logo, seu arrebatamento. Edwin Williamson comenta que o provérbio representa, declaradamente, as intenções irônicas do autor que, ao parecer atribuir sapiência ao leitor e autonomia a sua leitura, adverte-lhe prudência: “cualquiera que sea la autoridad que pueda atribuirse el lector al evaluar la novela, ésta debe ser atenuada por cierto grado de circunspección, ya que podían surgir sorpresas durante la lectura capaces de subvertir juicios demasiado confiados”.⁵¹

⁵⁰ Este significado é explicado por Joaquín Forradellas, em nota de número 15 presente no Prólogo da Primeira parte da obra *Dom Quixote de La Mancha*. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 10.

⁵¹ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 124.

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, que 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”...⁵²

A personagem do “autor” segue sua narrativa assumindo que não deseja enxertar uma prefácio nos moldes tradicionais à sua obra, da mesma forma que também não lhe apraz fazer uso dos versos preliminares que tão comumente são evidenciados nas ficções da época. Não obstante, concebe menos ainda a possibilidade de “sacar a luz así las hazañas de tan noble caballero”, dissimulando, jocosamente, um dilema entre inserir ou não as páginas prefaciais normalmente admitidas em outras publicações: “Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse”.⁵³ A postura crítica do “autor”, contrária aos ornamentos que normalmente se introduziam nas obras a serem publicadas, assemelha-se à opinião de Alonso López Pinciano (1547-1627) que, em *Philosophía Antigua Poética* (1596), parece compartilhar do mesmo juízo, ao defender que deve ser a glória, proveniente do pensamento, mais importante do que o encômio, derivado da palavra, por ser aquela mais universal e por abranger maior estima popular:

Dice, pues, que la gloria es una estimación y juicio de virtud acerca de todos los hombres, la cual estimación es apetecida de muchos buenos y prudentes; de lo cual

⁵² CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 7.

⁵³ *Ibidem*, p. 8.

se colige que, para tener un hombre gloria, no es menester que le honren con hechos, ni le alaben con dichos, sino que le estimen y jusguen en los pensamientos por digno, por su virtud, y que la virtud sea apetecida de varones graves.⁵⁴

A fim de seguir uma estrutura que fundamenta toda a obra de *Dom Quixote* - a forma dialogal –⁵⁵ Cervantes introduz, no prólogo, a voz de outra personagem. Identificada como um “amigo”, este se aproxima no momento em que aquele está “con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla”⁵⁶, para desempenhar um papel de conselheiro. O amigo comenta que a dificuldade de criação do prefácio pode ser remediada com a preparação, feita pelo próprio “autor”, dos sonetos elogiosos, atribuindo sua autoria a nobres fictícios; com a citação de algumas frases em latim que tenha memorizado, visando revestir o texto com uma forjada sapiência, e, por último, com anotações que aludem a obras conceituadas e a filósofos renomados. Tudo em busca de uma aparente erudição. Não obstante, o exercício de inserção de versos, com o objetivo de louvar uma determinada obra literária, é censurado pelo “autor”, que almeja publicar seu livro sem os sonetos habitualmente empregados, pelo menos não aqueles “cuyos autores sean duques, marqueses, condes, obispos, damas o poetas celebérrimos”.⁵⁷

Cervantes dá voz a uma personagem que oferece conselhos ao “autor” diante de seu suposto impedimento literário e de sua resistência contra práticas literárias imodestas. Suas opiniões baseiam-se na falsificação dos próprios encômios e na atribuição de sua autoria a

⁵⁴ LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía Antigua Poética. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 66.

⁵⁵ Esta forma dialogal, possivelmente, também se refere a uma paródia dos diálogos filosóficos da Antiguidade e dos diálogos humanistas do século XVI.

⁵⁶ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 8.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 9.

personalidades que tenham, de preferência, alguma designação honorífica, sejam elas reais ou não:

Lo primero en que reparáis de los sonetos, epigramas o elogios que os faltan para el principio, y que sean de personajes graves y de títulos, se puede remediar en que vos mismo toméis algún trabajo en hacerlos, y después los podéis bautizar y poner el nombre que quisiéredes, ahijándolos al Preste Juan de las Indias o al Emperador de Trapisonda, de quien yo sé que hay noticia que fueron famosos poetas; y cuando no lo hayan sido y hubiere algunos pedantes y bachilleres que por detrás os muerdan y murmuren de esta verdad, no se os dé dos maravedís, porque, ya que os averiguen la mentira, no os han de cortar la mano con que lo escribisteis.⁵⁸

Ao imputar a ideia de originar falsos poemas introdutórios ao amigo e ao fazer com que o “autor” a aceite, exibindo, em seguida, dez poemas conferidos a personagens dos livros de cavalarias, Cervantes parodia os versos laudatórios que figuravam nas obras da época com a elaboração de poemas burlescos. O escritor do *Quixote* parece condenar a presunção e a arrogância sugeridas por tal ação, uma vez que era de exercício de alguns poetas forjar seus próprios encômios e publicá-los em nome de personalidades nobres. Trata-se, segundo Edwin Williamson, de “una parodia maliciosa de la cita de autoridades. Se trastoca y ridiculariza una tradición literaria antigua y respetable, demostrando así lo superficial y engañosa que puede ser una parafernalia tan impresionante en manos de escritores insinceros.”⁵⁹ A crítica cervantina alude, possivelmente, a Lope de Vega, apontado como escritor de versos

⁵⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 10.

⁵⁹ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 126.

laudatórios que permeiam algumas de suas obras e que eram atribuídos a personalidades da nobreza.⁶⁰

Con toda seguridad, Lope es el objetivo de esa burla contra los escritores que se erigen en doctores de la Iglesia y mezclan de forma incongruente lo sagrado con lo profano. Su poema épico, *El Isidro*, sobre el santo patrono de Madrid, el campesino Isidro, hace alarde de adoptar un estilo sencillo y un metro castellano acordes con su tema; sin embargo, abunda en referencias marginales a los doctores de la Iglesia y otras autoridades. Su novela pastoril *Arcadia* finaliza con un índice explicativo de los nombres poéticos e históricos mencionados en el texto; varias entradas exhiben ese tipo de pedantería superficial ridicularizada por el amigo Cervantes.⁶¹

Há uma anedota curiosa, ocorrida um ano antes da publicação do *Quixote*. Martín de Riquer comenta que, em 1604, Cervantes, “fiel a la costumbre de la época”,⁶² procurou, entre conhecidos de grande estima literária, poetas que pudessem escrever alguns versos que engrandecessem seu mais novo livro. Não obstante, a história do cavaleiro manchego, por não ser “un libro de versos, ni un poema heroico, ni una novela pastoril ni picaresca, géneros entonces en boga, sino una especie de remedo burlesco de los libros de caballerías que tantos detestaban y que tenía como tema las locuras de un demente”,⁶³ parece não ter sido julgada pelos coetâneos de Cervantes de maneira satisfatória. Este poderia ser um dos motivos que

⁶⁰ Segundo Anaya Flores, Lope de Vega “llegó a escribir varios poemas laudatorios, firmados por un príncipe, un marqués, dos condes y otros autores, incluso por Camila Lucinda, amante del propio Lope” In: ANAYA FLORES, J. Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*. Nº 32. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 2008, p. 27. Close também ressalta que as burlas cervantinas remetem às seguintes obras de Lope de Vega: *La Arcadia*, de 1598, *El Isidro*, de 1599 e *El peregrino en su patria*, de 1604. In: CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 125.

⁶¹ CLOSE, A. *Op. cit.*, p. 125.

⁶² RIQUER, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 71.

⁶³ *Ibidem*.

levou o escritor do *Quixote* a compor seus próprios encômios.⁶⁴ Riquer, usando uma das frases de Lope de Vega, já citada anteriormente neste trabalho, conta que:

Cervantes no consiguió poesías laudatorias para su libro, y la noticia de esta inútil búsqueda llegó a Lope de Vega, que entonces residía en Toledo, y en una carta dirigida a un médico el 14 de junio de 1604, entre otras noticias y rumores, le dice: “De poetas, no digo: buen siglo es éste. Muchos están en cierne para el año que viene, pero ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe a don Quijote”.⁶⁵

O prólogo de Cervantes e a *Moria*, de Erasmo de Rotterdam, voltam a guardar analogias, na tentativa de censurar a falsa modéstia presente nas obras e, segundo Adrienne Laskier Martín, de “satirizar o verso hiperbólico elogioso habitualmente trocado por poetas”.⁶⁶ Em seu ensaio, Erasmo também disserta sobre a atuação pedante de escritores, que se vangloriam por vaidade e arrogância, sendo tal característica criticada e denunciada pela Loucura:

Há necessidade de falar aqui dos que professam as belas-artes? O amor-próprio é tão natural a todos que talvez não haja um só que não preferisse ceder seu pequeno patrimônio do que sua reputação de homem de gênio. Tais são, sobretudo, os atores, os músicos, os oradores e os poetas. Quanto menos talento possuem, maior seu

⁶⁴ Martín de Riquer comenta que “era costumbre que los autores de libros pidieran a escritores de fama o a personas encumbradas poesías laudatorias para poner al principio de la obra. Cervantes, que al parecer no consiguió que ningún escritor de prestigio le favoreciera con poesías en elogio del Quijote, con gran alboroto de Lope de Vega, satiriza cómicamente tal costumbre insertando, a continuación del prólogo, una serie de poesías burlescas firmadas por fabulosos personajes de los mismos libros de caballerías que se propone desacreditar. [...] De esta suerte el lector de principios del siglo XVII advertía, apenas había abierto el libro, que tenía entre manos una obra de declarada intención satírica y paródica.” Riquer, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, pp. 115-116.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 72.

⁶⁶ Segundo o texto original, “to satirize the hyperbolic laudatory verse customarily interchanged by poets”. In: MARTÍN, A. L. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 128. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

orgulho, sua vaidade, sua arrogância. Todos esses loucos encontram, porém, outros loucos que os aplaudem; pois, quanto mais uma coisa é contrária ao bom senso, mais ela atrai admiradores; o que há de pior é sempre o que agrada a maioria; e nada é mais natural, posto que, como já vos disse, a maior parte dos homens são loucos.⁶⁷

O “amigo” finaliza seus conselhos, no prólogo da Primeira parte, ressaltando um importante objetivo da obra: “derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más”. Atingir este propósito parece representar a conquista de uma satisfatória repercussão para a narrativa do cavaleiro de “La Mancha”: “si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco”.⁶⁸ Na voz do “amigo”, Cervantes sobreleva uma das intenções de sua obra, ou seja, o aviltamento dos livros de cavalarias. Não obstante, mostra-se também como desígnio do autor evidenciar a prática de falsificação dos versos encomiásticos, seja por desvalorização de uma postura autoral presumida, seja por reparação de uma possível ofensa.

O caminho escolhido por Cervantes para realizar seus objetivos de rebaixamento de uma tradição cavaleiresca e desvalorização dos versos laudatórios tradicionais parece recair no uso da ficção, uma vez que tanto o “autor” quanto o “amigo”, presentes no prólogo, são personagens engenhosos. O discurso ao leitor do prefácio de *Dom Quixote* não se dá a partir da voz de Miguel de Cervantes, ao contrário de outras páginas preliminares da época, em que os autores pronunciavam supostas verdades. A composição prefacial cervantina parece ser elaborada com base na criação de uma personagem verossímil. O comprometimento de Cervantes parece libertá-lo, assim, de um necessário vínculo com a realidade, muitas vezes forjadas por escritores do período, mediante referências pouco significativas ou falsos poemas

⁶⁷ ROTTERDAM, E. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 67.

⁶⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 14.

encomiásticos. Em contrapartida, o recurso ficcional do prólogo parece enriquecer artisticamente a obra, ao atrelar, de forma compatível, “la invención artística y la pseudodenotación”.⁶⁹ Para Anthony Close, trata-se de um prefácio “brillantemente ingenioso”; “el texto más ladino jamás escrito por Cervantes; las referencias a otros escritores, especialmente a Lope de Vega, son insistentes, específicas y reconocibles, y continúan en los versos burlescos preliminares [...]”.⁷⁰

Da mesma forma que o prólogo do *Quixote* realiza uma imitação burlesca de um prefácio tradicional, os poemas que abrem o livro *Dom Quixote de La Mancha* também reproduzem, de forma jocosa, a prática de elaboração dos versos encomiásticos. Tanto o prólogo quanto os poemas demonstram cumprir, assim, uma função paródica, definida por Pinciano como “un poema que a outro contrahace, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas”.⁷¹

⁶⁹ Segundo Edwin Williamson, “parece que para el propio Cervantes el Quijote funciona a dos niveles: el de la ‘historia’, que se corresponde con el falso aspecto referencial de la narrativa, es decir, su imitación de la historia, y el de la ‘invención’, en el cual el autor ha ‘pintado sus intenciones’ y en el que, por tanto, reside el valor estético. El problema para el artista literario está en hacer compatibles la invención artística y la pseudodenotación, es decir, en llevar a cabo una transición desde la referencia pseudohistórica hacia una forma estética convincente.”. In: WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 130.

⁷⁰ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 124.

⁷¹ LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía Antigua Poética. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 161.

Entre burlas e invectivas

Os poemas encomiásticos, prática literária costumeira na época de Cervantes, detinham uma função específica dentro da obra: elogiar a história que se iniciaria, juntamente com o autor da ficção. Segundo Alonso López Pinciano, os poemas que apresentavam somente elogios eram chamados de “loores”; “y, si demás del loor de la virtud, por el poema persuadían a los oyentes la estimación del hombre”, eram denominados poemas encomiásticos.⁷² Normalmente, estes versos eram compostos por poetas e nobres que enalteciam o livro em questão e, com isso, legitimavam-no.

Cervantes, com o objetivo de compor uma obra predominantemente cômica, que faça com que “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”,⁷³ ao contrário de incluir os, ainda que forjados, versos encomiásticos em suas páginas prefaciais, introduz dez poemas, de caráter burlesco, que parodiam os laudatórios comumente figurados nas publicações da época. Nestes poemas, são as célebres personagens da literatura cavaleiresca as que enaltecem Dom Quixote, Sancho Pança e outras personalidades do romance cervantino. Cervantes atribui sua autoria às personagens que compõem a história de Amadis de Gaula (1508): Urganda, no primeiro poema; o próprio Amadis de Gaula, no segundo; sua amada Oriana, no quarto poema e seu escudeiro Gandalim, no quinto. Além disso, cria versos em nome de outros cavaleiros andantes, como Dom Belianis de Grécia (1547), no terceiro poema; um “Donoso, poeta entreverado”, no sexto poema; Orlando

⁷² LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía Antigua Poética. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 162.

⁷³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 14.

Furioso (1532), no sétimo; o Cavaleiro do Febo, protagonista da obra *Espejo de príncipes y caballeros* (1555), no oitavo, e Solisdão, cavaleiro não identificado, no nono poema. Para finalizar, apresenta, no décimo poema, uma grande sátira à autovalorização, na qual os poetas são dois cavalos que dialogam: Babieca, o cavalo de Cid Campeador, e Rocinante, o de Dom Quixote.⁷⁴ Jerónimo Anaya Flores complementa que, nos versos preliminares do *Quixote*, “las alusiones a los personajes y a la obra son humorísticas, pues el autor se revela como un poeta que hace hablar a unos poetas ficticios que elogian a otros personajes también ficticios.”⁷⁵

Ao seguir o conselho do amigo de incluir forjados poemas em sua obra, o “autor” parodia o costume da época compondo versos absurdos, cujos autores seriam poetas e personagens da literatura cavaleiresca, incluindo cavalos de heróis épicos. Nada, porém, diferencia tais personagens das atribuições inventadas pelos poetas da época, uma vez que tanto os falsos nobres e escritores quanto os cavaleiros que figuram como poetas representam menções fictícias. Assim, observa-se que a crítica a Lope de Vega - e, conseqüentemente, aos demais escritores do entorno de Cervantes, que também se serviam do artifício de compor empolados versos prefaciais, construindo a ideia de erudição - é continuada nos versos preliminares. Como aponta Adrienne Laskier Martín, já no primeiro poema, intitulado “Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida”, é possível verificar certo caráter invectivo nos versos.⁷⁶ Por meio das décimas de “cabo roto”, Urganda, a feiticeira protetora de Amadis de Gaula, aconselha o livro *Dom Quixote* a não se unir a arrogantes e presumidos, pois, desta maneira, “no te dirá el boquirru-, / que no pones bien los de-”, ou seja, o presunçoso e ignorante não julgará a obra indevidamente. Expressões de coloquialismo como “poner bien los dedos”, abundantes no poema em questão, ressaltam o tom jocoso dos

⁷⁴ ANAYA FLORES, J. Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*. Nº 32. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 2008, p. 29.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 30.

⁷⁶ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 160. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

versos, já propiciado pela impossibilidade autoral. Logo, a feiticeira segue o seu conselho: “No indiscretos hieroglí- / estampes en el escu- / que cuando es todo figu- / con ruines puntos se envi-”. A referência volta-se a Lope de Vega e à recorrente gravação do escudo da família Carpio em várias de suas capas.⁷⁷ Neste trecho, a voz de Urganda recomenda não agregar “indiscretos hieroglíficos” ou inadequados símbolos de ostentação à obra. O conselho da feiticeira rechaça a exibição de tais representações de nobreza, fundamentando-se na ideia de que, quando o trabalho literário se mostra mais preocupado com as aparências, o resultado da obra pode ser prejudicado.

Juan Bautista Avalle-Arce, em seu estudo introdutório presente na edição de *El peregrino en su patria* (1604), de Lope de Vega, comenta que “Fénix” apresenta uma “ornadísima portada en la que campea, en la parte baja del centro, el malhadado escudo de Bernardo del Carpio. Esta portada es como un amplio emblema a toda plana, cuyos ‘indiscretos hieroglí-’ exigen extensa declaración”.⁷⁸ Como explicação dos hieróglifos lopescos, Avalle-Arce cita uma descrição minuciosa da capa do livro em questão que, além de manter relação com os conselhos de Urganda, alude ao último verso do poema atribuído a Amadis de Gaula - “tu sabio autor, único y solo” -, sendo este - “único y solo” - um dos lemas de Lope de Vega. Esta proposição emblemática foi também parodiada por Cervantes no poema “El Caballero del Febo a don Quijote de La Mancha”, com o verso “Amela por milagro único y raro”. De acordo com Juan Bautista Avalle-Arce:

Dos pilastritas a los lados, sobre las cuales corre una ligera cornisa desde la una a la otra; delante de las pilastras, en su parte inferior, hay dos pedestales; en el de la derecha se ve un peregrín con un bordón en una mano y apoyando la otra en una

⁷⁷ VEGA, L. *El peregrino en su patria*. Edición de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Editorial Castalia, 1973, p. 18.

⁷⁸ *Ibidem*.

áncora; sobre el pedestal de la izquierda la figura de la Envidia en actitud de querer atravesar un corazón con una daga; entre ambos pedestales y sobre la línea de tierra descansa el célebre escudo de Lope con diez y nueve torres; sobre la cornisa de las pilastras se alza un frontis caprichoso, por encima del cual se alcanza a ver el caballo Pegaso. Detrás del caballo ondea una gran cinta con este letrero: *Seianvs mihi Pegasus*. En el pedestal de la Envidia estas tres palabras: *Velis nolis Indidia*; y en el del peregrino estas cuatro, que completan la frase: *Aut unicus aut peregrinus*. (...) Entre las leyendas de los dos pedestales faltan un nombre o un pronombre y un verbo; pero están suplidos por el escudo de Lope de Vega, que equivale a las palabras *Lupus est o ego sum*; de manera que todo junto debe querer decir: *Envidia, quieras o no quieras, Lope es (o yo soy) o único o muy raro* (ingenio se supone).⁷⁹

As críticas a Lope de Vega continuam no decorrer do poema. Os versos de Urganda apresentam outras prováveis conotações que mantêm relação com o dramaturgo: “hablar latines rehú- / No me despuntes de agu- / ni me alegues con filó-”. Era uma prática de Lope fazer um uso exaustivo de latinismos e citações filosóficas, como forma de atribuir certa autoridade ao texto. Toda a ostentação e o pedantismo que estes recursos oferecem, contrastados com a linguagem informal de Urganda e rejeitados desde o prólogo de *Dom Quixote*, continuam a ser combatidos nos versos preliminares. No prefácio de *El peregrino en su patria*, é possível observar os elementos refutados no poema cervantino. Neste prólogo, Lope de Vega utiliza várias citações de filósofos, como de Aristóteles e Platão, além de adornar seu texto com diversas expressões em latim:

La esperanza del premio dice Séneca que es consuelo de trabajo. ¿Quién hay que le espere en este tiempo? ¿O quién escribe? Si, como dice Aristóteles, *Delectatio perficit operationem*, sino debe entenderse por la que el entendimiento recibe. Todos

⁷⁹ VEGA, L. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia, 1973, p. 18.

repreden, mas no dan la causa, pues el Filósofo dijo que *non oportet tantum verum dicere, sed etiam causam falsi assignare*. [...] Pues Platón dijo que no debe el verdadero juez, *quae determinanda iudicio sunt, ab alio discere*. [...] Pero, ¿por qué lo tengo yo de saber, si Cicerón dijo en el primero de sus *Oficios*: *Fit nescio quo pacto, ut magis in aliis cernamus, si quid delinquitur, quam in nobis metipsis*.⁸⁰

Adrienne Laskier Martín segue sua hipótese acerca das invectivas a Lope de Vega nos poemas burlescos. De acordo com a autora, qualquer alusão mais enfática a sentimentos amorosos, nos versos, pode suscitar analogias com o dramaturgo, devido a sua pública e conturbada vida sentimental. No primeiro verso de “Amadís de Gaula a don Quijote de La Mancha”, “Tú, que imitaste la llorosa vida”, por exemplo, a aproximação faz-se com a chorosa égloga lopesca “Serrana hermosa”, poema escrito em 1602 a Micaela Luján, amada de Lope. Nestes versos, o poeta destaca, de maneira exagerada, seus sentimentos, realçando seu pranto a ponto de permitir, segundo Laskier Martín, que Góngora o apelidasse de “yegüero llorón”.⁸¹

Hoy que a estos montes, y a la muerte llego,

donde vine sin ti, sin alma y vida,

te escribo, de llorar cansado y ciego.

[...]

No suele el ruiseñor en verde selva

llorar el nido de uno en otro ramo

de florido arrayán y madre selva

con más doliente voz que yo te llamo,

ausente de mis dulces pajarillos,

⁸⁰ VEGA, L. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia, 1973, p. 55.

⁸¹ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 161. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

por quien en llanto el corazón derramo.

Ni brama, si le quitan sus novillos,
con más dolor la vaca atravesando
los campos, de agostados, amarillos,
ni con arrullo más lloroso y blando
la tórtola se queja, prenda mía,
que yo me estoy de mi dolor quejando.⁸²

Outras alusões a Lope de Vega podem ser observadas nos poemas burlescos, como demonstram os versos de “Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha”. No terceiro verso da primeira estrofe, “fui diestro, fui valiente, fui arrogante”, a associação dá-se pela identificação que Cervantes faz do dramaturgo como sendo um escritor presumido, opinião salientada no prefácio. Já nos versos da segunda estrofe, “Hazañas di a la Fama que eternice; / fui comedido y regalado amante”, verifica-se uma possível filiação com Lope relacionada à notoriedade do autor, reconhecida por Cervantes, e a sua popular vida amorosa.⁸³

A crítica a Lope de Vega parece censurar não somente seu pedantismo e vaidade, mas também sua nova proposta de comédia. As ideias lopescas, explicitadas em seu *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* em 1609 - mas que já circulavam em manuscritos⁸⁴ e em peças de anos anteriores -, parecem ser criticadas por Cervantes. Lope objetiva renovar os conceitos do teatro cômico, ao promover um distanciamento dos preceitos dramáticos clássicos e ao submeter sua obra ao gosto popular. Segundo Anthony Close, o dramaturgo e sua escola desejavam incluir, em seu teatro, personagens nobres e ações trágicas, entremescladas à

⁸² VEGA, L. El peregrino en su patria. In: BARRERA Y LEIRADO, C. *Nueva biografía de Lope de Vega*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-biografia-de-lope-de-vega-0/html/>. Acesso em: 02/04/2011.

⁸³ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 162. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

⁸⁴ MARTÍN JIMÉNEZ, A. El manuscrito de la Primera Parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega. *Etiópicas*. N° 2. Huelva: Universidad de Huelva, 2006, p. 262.

imitação de pessoas inferiores e às ações viciosas, próprias da comédia aristotélica.⁸⁵ Nas palavras de Lope de Vega, “no porque yo ignorase los preceptos,”

Mas porque, en fin, hallé que las comedias
estaban en España en aquel tiempo,
no como sus primeros inventores
pensaron que en el mundo se escribieran,
mas como las trataron muchos bárbaros
que enseñaron el vulgo a sus rudezas;
y así se introdujeron de tal modo
que quien con arte ahora las escribe
muere sin fama y galardón; que puede,
entre los que carecen de su lumbre,
más que razón y fuerza, la costumbre.⁸⁶

No capítulo XLVIII, da Primeira parte do *Quixote*, Cervantes expõe seus pensamentos, com relação à poesia, refletidos na voz do “cura” que, em uma conversa com o “canónigo”, afirma detestar os livros de cavalarias, da mesma forma que as comédias que não seguem as poéticas clássicas, “porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se presentan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia”.⁸⁷ O trecho filia-se, diretamente, à figura de Lope de Vega e a sua proposta de alteração dos conceitos de verossimilhança, decoro e unidade em suas comédias. A personagem do “cura” segue sua

⁸⁵ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 100.

⁸⁶ VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006, p. 132.

⁸⁷ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 495.

manifestação defendendo a chamada “comedia artificiosa y bien ordenada”, da qual sairiam os seus ouvintes “alegre con las burlas, enseñado con las veras, admirado con los sucesos, discreto con las razones, advertido con los embustes, sagaz con los ejemplos, airado contra el vicio y enamorado de la virtud”.⁸⁸

Contudo, Cervantes demonstra compreender a lógica de mercado imposta aos artistas do século XVI e XVII, ao enfatizar, nas linhas do *Quixote*, a ideia de comédia como mercadoria. Escritores como Lope, neste contexto, optam por acomodar seu trabalho não somente ao gosto do público, mas também ao de seus compradores, uma vez que, nas palavras do “cura”, as comédias transformaram-se em “mercadería vendible”:

Y no tienen la culpa de esto los poetas que las componen, porque algunos hay de ellos que conocen muy bien en lo que yerran y saben extremadamente lo que deben hacer, pero, como las comedias se han hecho mercadería vendible, dicen, y dicen verdad, que los representantes no se las comprarían si no fuesen de aquel jaez; y, así, el poeta procura acomodarse con lo que el representante que le ha de pagar su obra le pide. Y que esto sea verdad, véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio de estos reinos con tanta gala, con tanto donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren.⁸⁹

Sendo assim, Cervantes compõe poemas que imitam, de maneira burlesca, o costume vigente de utilização de versos encomiásticos nas introduções dos livros a serem publicados,

⁸⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 496.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 497.

com alusão específica aos encômios forjados por poetas de seu tempo. Neste sentido, os versos do *Quixote* podem ser caracterizados como uma obra de contrafação, definida como um “conjunto de rubricas que se apropriam das formas poéticas canônicas para a construção de um discurso específico, na maior parte dos casos no interior do próprio gênero apropriado”.⁹⁰ Ao fazer uso da forma poética encomiástica, os versos preliminares de Cervantes modificam a apropriação de tais códigos. De acordo com Maria Fernandes de Carvalho, “uma injúria composta de silogismos, um encômio depreciativo ou uma paráfrase de fábula mitológica são casos muito comuns dessas formas, senão de infração, por certo de apropriação de códigos e normas que constituem a preceptiva dos gêneros.”.⁹¹

Os versos preliminares de *Dom Quixote*, portanto, parecem figurar como uma paródia dos poemas criados pelos próprios autores, que têm sua origem atribuída a personalidades fictícias. O caráter invectivo dos versos, relacionado, especialmente, a Lope de Vega, responde pelo desencadeamento de um tom satírico nos poemas, sendo este “um subgênero do cômico”. Porém, esta sátira parece se entremesclar a uma comicidade “que faz rir com a desproporção das fraquezas vergonhosas”, enfatizada pela voz das personagens cavaleirescas.⁹²

⁹⁰ CARVALHO, M. S. F. *Poesia de agudeza em Portugal*. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007, p. 327.

⁹¹ *Ibidem*.

⁹² Sobre a sátira, João Adolfo Hansen comenta que, segundo os preceptistas do século XVII, trata-se de “um subgênero do cômico – o que não a faz necessariamente engraçada, porém, uma vez que o ridículo, que no cômico é a inconveniência que faz rir sem dor, nela é maledicência. Por ser mista, opera com metonímias recortadas de vários discursos, vozes, léxico e procedimentos, não tendo a pureza prescrita em outros gêneros”, hibridismo que faz com que sua definição seja delicada. “[...] Em outros termos, a sátira não apresenta unidade prefixada ao ato em que é enunciado: os motivos associativos com que opera permitem inumeráveis jogos irônicos: um poema lírico, por exemplo, pode ser proposto como sátira numa situação determinada que o faz ser assim entendido quando se infringe a pragmática de sua recepção. [...] É que a formulação mista é hiperconclusiva: a fantasia poética tanto cita e inverte textos líricos, épicos, trágicos, como paródia, quanto efetua tipos mostruosos, montando-os pedaço por pedaço por translação metafórica, como agressão, sarcasmo e maledicência.” In: HANSEN, J. A. *A Sátira e o Engenho*: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004, pp. 88-89. Já o burlesco parece estar atrelado ao ridículo ou à ideia aristotélica de riso sem dor. Para Maria do Socorro Fernandes de Carvalho, “este filósofo [Aristóteles] diz que o ridículo é parte do feio, mas que o feio também tem partes que não são ridículas, mas são horrorosas. Retoricamente, os parâmetros prescritos ao cômico atestam que os ridículos são os vícios fracos de

Os livros de cavalarias e os poetas personagens

Os livros de cavalarias, à primeira vista, representam o principal alvo das críticas de Cervantes em *Dom Quixote de La Mancha*.⁹³ Martín de Riquer cita a definição de Sebastián de Covarrubias Horozco, retirada de seu *Tesoro de la lengua castellana o española*, para este tipo de literatura: “tratan de hazañas de caballeros andantes, ficciones gustosas y artificiosas de mucho entretenimiento y poco provecho, como los libros de Amadís”. Acrescenta, ainda, que tais livros referem-se a narrativas protagonizadas por cavaleiros que vivenciam uma sucessão de aventuras fictícias,⁹⁴ de caráter militar e amoroso.⁹⁵

Em *Dom Quixote*, Cervantes demonstra suas considerações acerca da literatura cavaleiresca. Retomemos, no capítulo XLVII da parte primeira, o discurso da personagem do “canónigo”, que exprime suas opiniões sobre tais livros, outra vez em diálogo travado com o “cura”:

falta, ou seja, a feiúra física e a feiúra moral não-dolorosas. Horrorosos são os vícios fortes de excesso, como são nocivas as feiúras física e moral. O ridículo especifica a comédia, que faz rir com a desproporção das fraquezas vergonhosas. A sátira agride com a maledicência sarcástica e obscena, representa o horror dos vícios fortes.” In: CARVALHO, M. S. F. *Poesia de agudeza em Portugal*. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007, p. 354.

⁹³ Como forma de ilustrar a censura cervantina, Martín de Riquer organiza algumas opiniões de pensadores espanhóis do século XVI, “moralistas y autores graves, todos de espíritu compenetrado con el Renacimiento y muchos de ellos más o menos erasmistas”, acerca dos livros de cavalarias. Entre elas, podemos citar as seguintes: os livros de cavalarias são escritos por autores “mentirosos, enemigos de la verdad y de la historia auténtica”; são livros que abordam temática lasciva, “hacen perder el tiempo y son lectura propia de personas ociosas”. In: Riquer, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, pp. 101–102.

⁹⁴ Riquer, M. Cervantes y el Quijote. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. LXII.

⁹⁵ Segundo Carlos Alvar e José Manuel Lucía Megías, os livros de cavalarias fazem parte de uma “matéria cavaleiresca”, “en donde se deberían englobar obras de diferente naturaleza, pero todas ellas unidas por una serie de características narrativas, ideológicas y empresariales. Entre las primeras, destacarían dos: en la materia caballerescas se muestran aventuras, las acciones tanto militares como amorosas, de una serie de personajes pertenecientes a la nobleza, a la realeza; personajes en lo más alto del escalafón social. Las historias – como los espacios, los tiempos, las acciones... – girarán en torno a este principio básico, y se organizan en una estructura abierta, que propiciará las continuidades y la multiplicación de las aventuras, siguiendo el modelo del entrelazamiento narrativo...”. In: ALVAR, C.; LUCÍA MEGÍA, J. M. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Debolsillo, 2004, p. 29.

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 más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cual más, cual menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más éste que aquél, ni estotro que el otro.⁹⁶

A fala do “canónigo” reforça um posicionamento contrário ao “género de escritura y composición” cavaleiresca, que não tinha em conta o preceito da verossimilhança e não instruía o homem com relação à conduta e à moral. Segundo a personagem, a literatura de cavalaria muito se assemelha às “fábulas *milesias*, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente”.⁹⁷ Assim como Cervantes, Alonso López Pinciano, em sua *Poética*, salienta que os livros de cavalarias não podem ser considerados fábulas, por não se tratar de uma imitação verossímil, “sino disparates, [...] los cuales tienen acaecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad”.⁹⁸ Cervantes, em contraposição aos “disparates” cavaleirescos, parece defender e valorizar outras características de composição, sendo estas o decoro, a “decencia, suavidad, blandura” da linguagem e o preceito horaciano de, por meio da arte, ensinar e deleitar.⁹⁹

Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates: que el

⁹⁶ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 489.

⁹⁷ *Ibidem*, pp. 489-490.

⁹⁸ LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía Antigua Poética. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 172.

⁹⁹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 132.

deleite, que en el alma se concibe ha de ser de la hermosura y concordancia que ve o contempla en las cosas que la vista o la imaginación le ponen delante, y toda cosa que tiene en sí fealdad y descompostura no nos puede causar contento alguno. [...] 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, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”.¹⁰⁰

No entanto, Anthony Close ressalta que o foco da censura de Cervantes não se encontra no tipo de literatura, mas se estende a toda e qualquer obra literária que se distancie, sem fundamentação artística, de preceitos clássicos como a verossimilhança e o decoro e que mantenha uma falsa erudição, identificada como artificial ou como uma “afectación pedante”.¹⁰¹ Dessa forma, tanto a obra de Lope de Vega quanto os livros de cavalarias transformam-se em críticas de Cervantes por possuírem convergências em seu processo de elaboração artística, que recaem na ausência, especialmente, “de la verosimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe”.¹⁰² Nas palavras do crítico, “la comedia y los libros de caballería están aquejados, en la mente de Cervantes, de la misma dolencia”.¹⁰³

Todas as personagens manifestas nos poemas burlescos do *Quixote* são grandes símbolos da literatura cavaleiresca, reconhecidas como tais devido à popularidade dos livros. Sendo assim, são os ícones da cavalaria andante os que elevam as façanhas de Dom Quixote e

¹⁰⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, pp. 490-491.

¹⁰¹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 146.

¹⁰² CERVANTES, M. *Op. cit.*, p. 491.

¹⁰³ CLOSE, A. *Op. cit.*, p. 142.

seu escudeiro, ocupando uma posição de inferioridade perante as personalidades ficcionais de Cervantes e enaltecendo a postura do cavaleiro de “La Mancha”. Cervantes não dialoga com personagens de pouca importância, mas sim com o cânone da literatura de cavalaria. De acordo com Pedro Garcez Ghirardi, Dom Quixote “é um livro em diálogo com outros livros, um livro em que personagens têm consciência de que dialogam com personagens. E sinais desse diálogo se fazem presentes ainda antes da narrativa das aventuras quixotescas”,¹⁰⁴ ou seja, nos versos preliminares.

A partir da seleção de personagens, faz-se possível reconhecer certa admiração desta literatura por Cervantes, já que, em parte, a comicidade se estabelece a partir da relação existente entre personagens inicialmente superiores às de *Dom Quixote* e os elogios destinados às representações cervantinas. Contudo, ao louvá-las, os cavaleiros canônicos mostram-se inferiorizados, em um engenhoso escárnio promovido por Cervantes que zomba, assim, de todos os envolvidos.

Em “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”, a voz de admiração e inveja da princesa de *Amadís* exalta a beleza de Dulcineia e seu lugar de origem. A fala de Oriana, porém, mostra-se disparatada, uma vez que Dulcineia configura-se somente como idealização de Dom Quixote. Todos os elementos ressaltados pela dama de Amadis são, na realidade, inferiores às suas próprias qualidades, o que faz das valorizações apresentadas uma espécie de inversão burlesca ou de estima imerecida, caracterizada por Joaquín Forradellas como “la imagen de um mundo al revés”.¹⁰⁵

¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea,
por más comodidad y más reposo,

¹⁰⁴ GHIRARDI, P. G. Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso. *Revista USP*. Nº 67. São Paulo: USP / CCS, 2005, pp. 304-308.

¹⁰⁵ Comentário presente em nota de número 2, referente ao poema “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 27.

a Miraflores puesto en el Toboso,
y trocara sus Londres con tu aldea!
¡Oh, quién de tus deseos y librea
alma y cuerpo adornara, y del famoso
caballero que hiciste venturoso
mirara alguna desigual pelea!¹⁰⁶

Assim como ocorre no poema de falso encômio de Oriana, no qual há uma valorização de elementos desmerecedores de tal ação, ou uma inversão burlesca dos juízos, em “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”, Sancho ocupa o centro da admiração e tanto o seu “jumento” quanto as suas “alforjas”, objetos de pouco valor, parecem ser invejados por Gandalim. O escudeiro de Amadís de Gaula enaltece o companheiro de Dom Quixote, “Salve, varón famoso”, comentando que este passou pelo “trato escuderial” “sin desgracia alguna”, informação desarrazoada, se consideradas as situações sofridas pelo escudeiro durante a narrativa. Percebe-se, também, um destaque dos elementos que indicam a situação econômica e social de Sancho - “azada”, “hoz”, “jumento” –, por se tratar, este, de um trabalhador do campo, de origem humilde. Recordemos que, nos livros de cavalarias, os escudeiros eram nobres e fidalgos, que exerciam o ofício de ajudante antes de se tornarem cavaleiros andantes.¹⁰⁷ Parece existir, assim, uma incoerência proposital entre a postura esperada de um escudeiro e os elementos ressaltados por Gandalim no poema, o que denota o caráter burlesco dos versos.

¹⁰⁶ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, pp. 19-20.

¹⁰⁷ Informação presente na terceira nota do poema “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”. Notas de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 28.

No poema “Orlando Furioso a don Quijote de La Mancha”, os versos “No puedo ser tu igual, que este decoro / se debe a tus proezas y a tu fama”¹⁰⁸ - na voz de Orlando - enaltecem o cavaleiro manchego por façanhas não reconhecidas no decorrer da história. Orlando elogia Dom Quixote ao declarar ser o cavaleiro manchego um “invicto vencedor, jamás vencido”. Assim como as afirmações de Oriana, as opiniões de Orlando acerca de Dom Quixote mostram-se despropositadas. Durante a narrativa, verifica-se que o cavaleiro da Triste Figura é derrotado na maior parte das batalhas engendradas por sua imaginação, o que o faz atuar muito mais como um perdedor do que como um conquistador de proezas. Faz-se importante ressaltar que a voz do “poeta” Orlando, neste caso, é também a voz de um louco, que fala de dentro de sua loucura e assume compartilhar tal estado mental com Dom Quixote, ao comentar que “como yo, perdiste el seso”. Nas palavras de Pedro Garcez Ghirardi, “é o louco imaginado por Ariosto que Cervantes quer como leitor e apresentador de seu *Quixote*. Bem por isso o Orlando do soneto lembrará ao Quixote a loucura comum”.¹⁰⁹ O enaltecimento oferecido a Dom Quixote, proveniente de um insano que assim se reconhece, não desencadeia encômios, mas sim uma interpretação ironicamente antagônica.

Em outro poema, intitulado “Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha”, o cavaleiro andante literário sobreleva sua própria imagem para, na última estrofe, destacar ainda mais a postura de Dom Quixote dentro da atuação cavaleiresca. Dom Belianis confessa seu desejo de gozar das façanhas quixotescas, ainda que se saiba, pela narrativa, que seus feitos são ínfimos. Assim como ocorre com Orlando, o fato de Dom Belianis enaltecer um louco e de mencionar atitudes de Dom Quixote contrárias às vistas no decorrer da obra permitem que as afirmações do cavaleiro grego sejam entendidas como disparates.

¹⁰⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 22.

¹⁰⁹ GHIRARDI, P. G. Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso. *Revista USP*. Nº 67. São Paulo: USP / CCS, 2005, p. 308.

Rompi, corte abollé y dije y hice
más que en el orbe caballero andante;
fui diestro, fui valiente, fui arrogante;
mil agravios vengué, cien mil deshice.
Hazañas di a la fama que eternice;
fui comedido y regalado amante;
fue enano para mí todo gigante,
y al duelo en cualquier punto satisfice.
Tuve a mis pies postrada la Fortuna,
y trajo del copete mi cordura
a la calva Ocasión al estricote.
Mas, aunque sobre el cuerno de la luna
siempre se vio encumbrada mi ventura,
tus proezas envidio, ¡oh, gran Quijote!¹¹⁰

Outro poema burlesco composto a partir de encômios de falso caráter laudatório refere-se ao último do grupo preliminar: “Diálogo entre Babieca y Rocinante”. Adrienne Laskier Martín verifica uma semelhança entre este diálogo e a tradição das fábulas, que apresentavam conversas entre animais personificados. Contudo, o poema não possui o mesmo caráter moralizante e instrutivo das histórias gregas; ao contrário, seu objetivo é zombar de Dom Quixote e de Sancho Pança. Neste diálogo equino, traçado entre Babieca, o cavalo de Cid Campeador, e Rocinante, o de Dom Quixote, é possível observar uma ironia destinada ao cavaleiro manchego e a seu escudeiro. Rocinante comenta que sua magreza dá-se por culpa de seu amo, que lhe impõe trabalho e não lhe garante a comida: “¿Cómo estáis, Rocinante, tan

¹¹⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 19.

delgado? / Porque nunca se come, y se trabaja.” Em seguida, Babieca chama-lhe a atenção, ao afirmar que seu companheiro encontra-se “muy mal criado”, uma vez que sua língua de asno “al amo ultraja.”.¹¹¹ O cavalo de Cid, então, aconselha Rocinante a reivindicar suas necessidades a Sancho Pança. Rocinante demonstra acreditar na ineficácia do conselho, uma vez que tanto Dom Quixote quanto Sancho são tão “rocines” como ele: “Quejaos del escudero / No es bastante. / ¿Cómo me he de quejar en mi dolencia, / si el amo y escudero o mayordomo / son tan rocines como Rocinante?”. Covarrubias define a palavra “rocín” como “potro que o por no tener edad, o estar maltratado, o no ser de buena raza, no llegó a merecer el nombre de cavallo, y así llamamos arrocinados a los cavallos desbaratados y de mala traça”.¹¹² Sendo assim, ambos são insultados e menosprezados pelo qualificativo, que rebaixa cavaleiro andante e escudeiro ao papel de personagens “desbaratados”. Adrienne Laskier Martín, além disso, ressalta que o diálogo entre os cavalos retoma e parodia a prática de poemas encomiásticos, ao utilizar a voz de animais, em lugar de poetas, e ao censurar o protagonista da obra em questão, por meio de um poema que, ao contrário de sua função laudatória, insulta cavaleiro e escudeiro cervantinos.

By putting the sonnet in the mouths of these two particular horses, whom he then reveals to be fools, Cervantes is effectively calling asses all poets who indulge in this absurd encomiastic verse. It is the strongest statement he can make about poets like Lope. And Lope, as we shall see later, was not amused.¹¹³

¹¹¹ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 24.

¹¹² COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1269. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

¹¹³ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 139. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

Os elogios não pertinentes feitos pelos autores dos poemas às personagens do *Quixote* acabam causando uma depreciação das próprias figuras cavaleirescas. Neste ponto, uma nova relação com a *Moria* faz-se necessária. Assim como ocorre na obra de Erasmo de Rotterdam, em que a exaltação da Loucura, seguindo uma ideia de distorção, acentua sua própria desvalorização, em *Dom Quixote*, a suposta elevação das personagens cervantinas desencadeia um rebaixamento dos cavaleiros literários. Nas palavras de Laskier Martín:

En estos versos los héroes de antaño dan un enorme salto adelante en el tiempo para reflexionar con admiración sobre la historia de don Quijote. Para Amadís de Gaula, Orlando Furioso y Belanís de Grecia, nuestro héroe es el mejor caballero andante de todos los tiempos. Pero, al ensalzar las disparatadas proezas de don Quijote como superiores a las suyas propias, estos míticos paladines-poetas participan sin saberlo en un escarnio manifiesto. Se trata de una burla literaria que satiriza genialmente el libro de caballerías. Porque a fin de cuentas, elogiar a un loco significa ser un loco.¹¹⁴

Identifica-se, então, uma relação paródica entre os forjados poemas encomiásticos e os versos preliminares do *Quixote*. Da mesma forma que ocorria com os falsos encômios, criados por certos autores em elogio próprio, com reverências um tanto fictícias, há, também, nos versos do *Quixote*, uma falsificação dos louvores, não elaborados por escritores renomados ou por personalidades da nobreza e não relacionados diretamente às personagens da história. Por se tratar de versos burlescos, as alusões aos integrantes da narrativa tornam-se intensamente ridículas, absurdas, incoerentes com as aventuras do cavaleiro manchego. Dom Quixote é, na narrativa, Alonso Quijano, um fidalgo de “La Mancha”, que enlouquece após

¹¹⁴ MARTÍN, A. L. Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote. In: *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, p. 350.

ler demasiados livros de cavalarias e, em consequência de sua loucura, imagina-se um cavaleiro andante; um pseudoherói que sai perdedor da maior parte das aventuras engendradas por sua imaginação. Sancho Pança, seu vizinho, atua como um camponês da região, persuadido por Dom Quixote a entrar para o mundo “imaginário” da cavalaria andante. Já Dulcineia representa uma princesa idealizada pelo cavaleiro manchego; trata-se de uma camponesa de um vilarejo próximo, que nada apresenta de belo, desconhecendo, até mesmo, a existência de seu idealizador.

Os supostos poetas nada mais são do que personagens literárias, atuantes dos livros de cavalarias e representantes de uma conjectural época, existente outrora. Não obstante, nos poemas do *Quixote*, estes protagonistas cavaleirescos dialogam com outras personagens literárias, as cervantinas, posicionadas no futuro em relação ao tempo das figuras da cavalaria andante: enquanto a publicação dos livros de cavalarias, mencionados no *Quixote*, dá-se entre o final do século XV e o decorrer do XVI, a obra de Cervantes somente é publicada no início do século XVII. Dessa forma, ainda que o período de ocorrência das histórias dos livros cavaleirescos e o da ficção de Cervantes não sejam compatíveis, as personagens dos cavaleiros andantes encontram-se à frente temporalmente da obra *Dom Quixote*. Tais “poetas” aparentam reconhecer as aventuras e as personagens que circulam pela narrativa, como verdadeiros leitores da obra. Em “Amadís de Gaula a don Quijote de La Mancha”, por exemplo, a voz de Amadis canta, em decassílabos: “Tú, que imitaste la llorosa vida / que tuve, ausente y desdeñado, sobre / el gran ribazo de la Peña Pobre, / de alegre a penitencia reducida”.¹¹⁵ A fala do cavaleiro, no poema, demonstra conhecer o episódio da penitência de Dom Quixote, no qual o cavaleiro se retira a Sierra Morena, como forma de imitar a mesma reclusão, feita por Amadis, à “Peña Pobre”. A atuação de Amadis de Gaula, nos versos, deixa

¹¹⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 18.

transparecer uma existência estendida da personagem cavaleiresca, ulterior ao livro de Cervantes.

Ao ocupar o lugar de versos encomiásticos, os poemas de Cervantes reproduzem, burlescamente, o costume dos elogios prefaciais, publicados nos livros da época. Ao serem proferidos por cavaleiros ficcionais e destinados às personagens de *Dom Quixote*, os versos transformam-se em verdadeiras zombarias. Sendo assim, a paródia parece ser o método escolhido por Cervantes para compor não somente sua prosa contra as narrativas cavaleirescas, mas também seus falsos versos encomiásticos.¹¹⁶ Tanto poemas laudatórios quanto livros de cavalarias são identificados como objetos parodiados, sendo esta uma necessidade da paródia: seus efeitos dependem, obrigatoriamente, do reconhecimento da obra primitiva, ou, pelo menos, de parte desta. Neste sentido, quanto maior a distância histórica entre obra parodiada e leitor, mais difícil torna-se reconstruir os elementos parodiados.¹¹⁷

¹¹⁶ Simon Dentith comenta que, sendo o objetivo do romance de Cervantes o ataque aos livros de cavalarias e sendo *Dom Quixote* uma paródia de tal literatura, é possível dizer que uma das funções da paródia, neste aspecto, é a de exercer um papel de “arma nas guerras culturais do período”; em outras palavras, a forma paródica parece questionar e criticar seus elementos parodiados; neste caso, tanto os livros de cavalarias enquanto texto que deleita sem ensinar, como os mesmos livros enquanto forma séria e inverossímil de narrar: “A further point then suggest itself in relation to the function of parody in *Don Quixote* and the succeeding tradition: that it is indeed a weapon in the culture wars of the period. Cervantes’ claim in the Prologue, that the novel is ‘an attack upon the books of chivalry’, is the essential context for understanding his use of parody. The Early Modern period in Spain, perhaps even across Europe, was witness to acute struggles over the values and ideology of the aristomilitary caste, of which chivalric romances such as *Amadis of Gaul* and *Palmerin of England*, both parodied in *Don Quixote*. In: DENTITH, S. *Parody*. London: Routledge, 2000, p. 58.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 39.

A loucura nos versos preliminares

O efeito cômico nos versos preliminares, provocado pela composição paródica, parece ser desencadeado também por certas contradições burlescas presentes no *Quixote*. Ainda no prólogo, a voz do autor declara não querer incluir os poemas laudatórios em sua obra, mas, contrariamente, os introduz. Já nos poemas, as personagens dos livros de cavalarias, ao serem os supostos criadores dos versos, parecem abandonar seus perfis fictícios para atuarem como verdadeiros poetas. Estes, ao qualificarem as personagens do *Quixote*, concedem elogios repletos de conotações irônicas que, de maneira subentendida, deixam de figurar como encômios e passam a atuar como zombarias. Em meio a oposições como estas, destaca-se uma oscilação que acompanha o protagonista cervantino em toda a narrativa e que demonstra importância também nos versos preliminares: a mescla entre loucura e lucidez. Ao mesmo tempo em que Dom Quixote age de maneira insana, ao tentar empregar os códigos do universo da cavalaria andante em sua contemporaneidade, a personagem opera como uma figura de grande erudição e sensatez diante de sua realidade.¹¹⁸

¹¹⁸ A paródia presente em *Dom Quixote* relaciona-se a um tipo paródico específico, de acordo com Simon Dentith, no qual a forma repudiada – os livros de cavalarias – passa a “contaminar” a mentalidade da personagem. Segundo Dentith, o cerne da história, nesta construção paródica, é conduzir a personagem “infectada” novamente a uma visão mais saudável de mundo: “the point of many novels will be to bring such characters to a saner or healthier view of the world; their comedy will spring from the distance between the characters’ misrecognition of the world in the light of the some false generic ideas, and the everyday actually which in fact makes it up. [...] Cervantes indicates the mentality of his hero in a relatively simple way – Quixote sits on his horse and spouts page after page of direct parody of the chivalry romances which have turned his brain. Later novels will find other ways of alluding to the forms which they seek to repudiate, where the parody will operate sometimes in this extended way, but often via passing allusion, turns of phrase, or perhaps extended ironic intimations of their heroes’ or heroines’ mentalities. But at all events, parodied forms are seen here, and will be in the succeeding history of the novel, as inhabiting the minds of characters, and novels (this is what makes them novels) use parody to expose this delusive mentality to ridicule and correction.” In: DENTITH, S. *Parody*. London: Routledge, 2000, p. 58.

Esta “loucura lúcida”,¹¹⁹ que o converte em um ser supostamente paradoxal, é a responsável pelo caráter verossímil de todas as disparatadas aventuras concernentes à narrativa. Os elementos fantásticos comumente reconhecidos nos livros de cavalarias - como os gigantes que, para Dom Quixote, tomam o lugar de moinhos de ventos - são substituídos por alucinações da personagem, reconhecidas pelos que o circundam. De acordo com Edwin Williamson, ao contrário do caráter maravilhoso presente na literatura cavaleiresca, responsável pela “admiratio”,¹²⁰ Cervantes remodela tal recurso “al buscarlo, no en lo sobrenatural, sino en la locura de su protagonista.”.¹²¹ Neste sentido, enquanto as aventuras do cavaleiro andante despertam um sentimento de admiração no leitor, a loucura quixotesca responde pelo caráter verossímil da obra, já que explica, de modo mais próximo ao real, o motivo dos elementos fantásticos vivenciados por Dom Quixote. Ao manter um equilíbrio por meio da loucura da personagem entre o maravilhoso e o verossímil, *Dom Quixote* cumpre o preceito da admiração, sem se distanciar da verossimilhança, definida por Alonso López Pinciano, em *Philosophía Antigua Poética*, como uma “semejanza a verdad”, condição necessária para que a arte seja concebida como imitação:

Yo quiero poner el fundamento a esta fábrica de la verosimilitud y digo que es tan necesaria, que adonde falta ella falta el ánima de la poética y forma, porque el que

¹¹⁹ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007, p. 51.

¹²⁰ Aristóteles, em sua Poética, afirma que “as emoções são tanto mais fortes quando, decorrendo uns dos outros, são, não obstante, fatos inesperados, pois assim terão mais aspecto de maravilha do que se brotassem do acaso e da sorte; com efeito, mesmo dentre os fortuitos, despertam a maior admiração os que aparentam ocorrer, por assim dizer, de propósito.” In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 29. Já em sua Retórica, comenta que “aquilo que provoca admiração é coisa agradável. Na poesia, este efeito é produzido por muitos elementos, e é sobretudo aí que tais palavras são ajustadas [...]”. In: ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005, p. 245.

¹²¹ Edwin Williamson define a admiratio como “el elemento de sorpresa o asombro provocado por el relato de sucesos tan exóticos, sobrenaturales o mágicos que transportarían la imaginación del lector a un plano desconocido”. In: WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 134.

no hace acción verisímil, a nadie imita. Así que el poeta de tal manera debe ser admirable, que no salga de los términos de la semejanza a verdad.¹²²

Adrienne Laskier Martín defende que a alegoria da loucura de Dom Quixote converte-se no ponto máximo do humor na obra.¹²³ Um humor que abarca o riso que ridiculariza a figura do louco, ao mesmo tempo em que compreende a insanidade como própria do caráter humano. Não se trata de uma enfermidade causadora de uma apartação brusca da personagem, mas sim de um estado mental que proporciona a Alonso Quijano uma “obstinada interpretación errónea de situaciones cotidianas provocadas por un deseo de hacerlas encajar en su obsesión caballeresca”,¹²⁴ intercalada por momentos de extrema sensatez. Dom Quixote enlouquece, na narrativa, após ler diversos livros cavaleirescos. Sua loucura evidencia-se no momento em que a personagem propõe retomar os valores da cavalaria andante em seu contexto social, de modo a tratar as aventuras por ele estimadas, presentes nos livros de Amadis, Dom Belianis e Palmerim, como relatos históricos, possíveis de serem empregadas em sua época e em seu entorno. Nas palavras de José Manuel Lucía Megías:

La locura de don Quijote radica en pensar que son reales las aventuras soñadas en los libros de caballerías. Por tanto, esta locura que caracteriza a nuestro personaje no existe en el mundo que él ha creado a imagen y semejanza de aquél de los libros de caballerías. Es desde nuestra perspectiva, desde un punto de vista que podría caracterizar a Sancho, y que no es más que el del autor, desde donde afirmamos que don Quijote está loco. Loco por pensar que son históricos los libros de caballerías, no por dejar de ser razonable. Don Quijote que, por su atuendo, presencia y hablar

¹²² LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía Antigua Poética. Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 201.

¹²³ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 78. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

¹²⁴ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 140.

arcaico, parece un loco y un mentecato, sorprende después por la agudeza de su entendimiento.¹²⁵

Erasmus de Rotterdam surge como uma das possíveis influências cervantinas na construção desta oposição entre loucura e lucidez. Em *Elogio da Loucura*, a protagonista também oscila entre a sanidade e a falta de juízo, assim como faz Dom Quixote. Verifica-se, na voz da Loucura, a utilização de uma retórica adoxográfica - relacionada ao elogio daquilo que não é elogiável -,¹²⁶ recurso este passível de ser reconhecido nos pseudoencômios da tradição satírica grega. Esta loucura, “quando acompanhada de graça, como ocorre geralmente, diverte muito tanto os que a experimentam quanto os que a vêem nos outros”.¹²⁷ Em um caminho similar, encontra-se o cavaleiro manchego, que demonstra seu desarranjo mental não somente ao querer converter-se em cavaleiro andante e ao vangloriar os livros de cavalarias, mas também ao assentar sua vitalidade na loucura e sua morte na lucidez. Estas relações entre loucura e sanidade, vida e morte, podem ser observadas em um trecho da *Moria*:

Sentado sozinho no teatro durante dias interios, ele ria, aplaudia, como se ouvisse as mais belas comédias do mundo, e no entanto nada ouvia. Aliás, ele cumpria com exatidão todos os deveres da vida social; bom amigo, marido complacente, mestre indulgente, não se enfurecia por causa de um vinho derramado. “Cruéis amigos! ele exclamou, quando os remédios fizeram-no voltar a si. Cruéis amigos! Em vez de me

¹²⁵ LUCÍA MEGÍAS, J. M. Don Quijote de La Mancha y el caballero medieval. *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, p. 197.

¹²⁶ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 50 e 79. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

¹²⁷ ROTTERDAM, E. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 58.

fazer o bem, vós me tirais a vida, arrancando-me de meus prazeres, privando-me de uma ilusão que fazia minha felicidade.”.¹²⁸

A loucura, nos poemas burlescos, ganha uma maior proporção ao atingir não somente Dom Quixote, mas também as personagens dos livros de cavalaria. Nestes versos, os paladinos poetas manifestam seus encômios a Dom Quixote sem tratá-lo como louco, com exceção de Orlando Furioso que, em seu soneto, destaca a característica que compartilha, em certa medida,¹²⁹ com o cavaleiro manchego: “No puedo ser tu igual, que este decoro / se debe a tus proezas y a tu fama, / puesto que, como yo, perdiste el seso”. A voz de Amadis, nos versos encomiásticos atribuídos ao cavaleiro de Gaula, proclama que Dom Quixote terá “claro renombre de valiente”; a de Dom Belianis assume invejar as proezas quixotescas; já a do Cavaleiro do Febo o denomina “ilustre y claro”. Como consequência de uma armadilha engendrada por Miguel de Cervantes, os elogios dos supostos poetas acabam por rebaixar suas próprias imagens como cavaleiros andantes, uma vez que somente um possível desvario proveniente dos poetas personagens desencadearia enaltecimentos ao paródico cavaleiro. Dessa forma, os que exaltam Dom Quixote “son también locos literarios. Están emitiendo sus juicios sobre el loco más grande de todos, y sobre su desatinada historia.”.¹³⁰ Por também apresentarem certa insanidade, os cavaleiros não mencionam as disparatadas aventuras de Dom Quixote. Ao contrário, eles louvam as personalidades quixotescas, por estarem, todos, inseridos em uma mesma enfermidade.

¹²⁸ROTTERDAM, E. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003, p. 58.

¹²⁹ Para Martín de Riquer, a loucura de Dom Quixote não se assemelha à de Orlando: “Fijémonos bien en que la locura de don Quijote no es consecuencia de ningún desengaño ni de ningún desdén amoroso, ni puede tener su punto de arranque en ningún lance de armas ni de amor, ya que el hidalgo vivía tranquilo y sosegado en su lugar de la Mancha. Ello diferencia fundamentalmente la locura de don Quijote de la del Orlando Furioso de Ariosto, producto de los desdenes de Angélica la Bella. Lo esencial de la locura de don Quijote es que nace en los libros, frente a la letra impresa. Se trata de una enfermedad mental producida por la literatura, concretamente por un género literario: los libros de caballerías.” In: RÍQUER, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 121.

¹³⁰ MARTÍN, A. L. Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote. In: *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, p. 350.

Capítulo III. Aspectos formais dos versos preliminares

Os versos de “cabo roto”

O primeiro e o sexto poemas do grupo de versos preliminares apresentam uma estrutura de composição conhecida em língua espanhola como verso de “cabo roto”. Tal estrutura caracteriza-se por apresentar uma supressão das últimas sílabas do verso, sempre finalizado por uma palavra paroxítona, convertida em oxítona devido à apócope sofrida. Rudolf Baehr comenta que os versos de “cabo roto” representam uma variante burlesca do verso terminado em palavra oxítona, “en el cual se consiguen los agudos por el uso regular de la apócope”.¹³¹ Este tipo de verso, segundo o autor, corresponde a uma das composições consideradas “de ingenio artificioso”, por aduzir uma relevante dificuldade em sua elaboração.¹³²

José Dominguez Caparrós, em *Métrica de Cervantes*,¹³³ afirma ser de Alonso Álvarez de Soria o primeiro exemplo de versos escritos em “cabo roto”, datados do princípio do século XVII. De acordo com Tomás Navarro Tomás, no início desse século, Alfonso Álvarez de Soria “practicó el recurso humorístico de suprimir las sílabas finales inacentuadas en las rimas de los versos. Cervantes usó este mismo procedimiento en las décimas de Urganda al frente del *Quijote*”, assim como fez no poema “del Donoso, poeta entreverado”.¹³⁴ Cervantes, assim, encontra-se entre os primeiros a fazer uso da nova composição, como uma espécie de paródia das formas líricas e parte de sua elaboração poética burlesca.

O recurso, caracterizado pela supressão silábica final de cada verso, representa em si um elemento cômico formal do poema, salientado pela sonoridade produzida e por alimentar um humor ligado à conotação de termos não explicitados totalmente no verso, mas produzidos

¹³¹ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos, 1970, p. 388.

¹³² *Ibidem*.

¹³³ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 157.

¹³⁴ NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica Española – Reseña histórica y descriptiva*. Madrid – Barcelona: Ediciones Guadarrama-Labor, 1974, p. 273.

pela oscilação entre o mascarar e o revelar. Como pode ser observado na primeira estrofe do poema “Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida”, observa-se a construção dos versos de “cabo roto” a partir da supressão respectiva das seguintes palavras: “buenos, letura, boquirrubio, dedos, cuece, idiota, boca, clavo, manos” e “curiosos”:

Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con letu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.
Mas si el pan no se te cue-
por ir a manos de idio-,
verás de manos a bo-
aun no dar una en el cla-,
si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio-.

Anaya Flores admite que os versos de “cabo roto”, “tal como los introdujo en las academias apicaradas de Sevilla Alfonso Álvarez de Soria, poeta que acabó en la horca en 1603, eran una broma literária”.¹³⁵ Tomás Navarro Tomás reforça que o fato de Álvarez de Soria e Cervantes utilizarem o mesmo recurso poético no início do século XVII não representa uma coincidência; muito provavelmente, ambos se relacionaram e compartilharam a forma poética:

Las poesías de Álvarez de Soria correspondían a los mismos años en que se preparaban para la imprenta *La pícaro justina* y *Don Quijote*, publicados en 1605.

¹³⁵ ANAYA FLORES, J. Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*. Nº 32. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 2008, p. 35.

Es de suponer que la coincidencia en la particularidad del cabo roto, sólo registrado en las obras citadas, obedecía a alguna relación directa entre los autores respectivos.¹³⁶

O primeiro dos poemas preliminares do *Quixote* oferece uma possível repartição em sete estrofes. Cada uma das estrofes apresenta uma décima (dez versos), totalizando setenta versos, com acentos rítmicos que variam entre dois e três por verso. Não obstante, a terceira estrofe pertencente ao poema “Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida” mostra um equilíbrio rítmico, ao apresentar uma intercalação entre versos com três e com dois acentos.

De un **noble hidalgo manche-**
contarás las aventu-
a **quien ociosas lectu-**
trastornaron la cabe-;
damas, armas, caballe-,
le provocaron de **mo-**
que, **cual Orlando furio-**,
templado a lo enamora-,
alcanzó a **fuerza de bra-**
a Dulcinea del Tobo-.

O segundo poema escrito em “cabo roto”, “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, demonstra uma divisão estrófica composta de duas partes delimitadas. Cada estrofe é constituída por décimas, totalizando vinte versos. Assim como o poema de

¹³⁶ NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica Española – Reseña histórica y descriptiva*. Madrid – Barcelona: Ediciones Guadarrama-Labor, 1974, p. 273.

Urganda, este também apresenta uma variação de acentos rítmicos que recaem em duas ou três sílabas por verso.

Soy Sancho **Panza**, escude-
del manchego don Quijo-;
puse pies en polvo-,
por vivir a lo discre-,
que el **tácito Villadie-**
toda su razón de esta-
cifró en una retira-,
según siente Celesti-,
libro, en mi opinión, divi-,
si encubriera **más** lo huma-.

No interior das décimas dos dois poemas, é possível conceber uma subdivisão de versos, a partir de sua construção rítmica, composta por um primeiro subloco, formado por uma quadra, e um segundo subloco, constituído por uma sextilha. Devido à subdivisão proposta, as estrofes são chamadas de décimas antigas.¹³⁷ A segunda estrofe do segundo poema em versos de “cabo roto” demonstra tal divisão estrófica:

A Rocinante

Soy Rocinante, el famo-,
bisnieto del gran Babie-:
por pecados de flaque-,

¹³⁷ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970, p. 296.

fui a poder de un don Quijo-;

parejas corrí a lo flo-,
mas por uña de caba-
no se me escapó ceba-,
que esto saqué a Lazari-,
cuando, para hurtar el vi-
al ciego, le di la pa-.

Tanto o poema “Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida” quanto o “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, o primeiro e o sexto do grupo, respectivamente, são escritos em redondilha maior (octossílabos, na métrica espanhola) que, por perderem a última sílaba, convertem-se em heptassílabos aparentes. Segundo Baehr, “el octosílabo, como los demás versos cortos, tiene un solo acento realmente indispensable, que en la terminación llana cae, como es bien sabido, en la penúltima sílaba”.¹³⁸ Sendo assim, os versos possuem um acento necessário que recai na sétima sílaba, a última manifesta nos versos dos dois poemas. Por se tratar de uma estrutura, predominantemente, de rimas abba accddc, tais octossílabos são conhecidos como décimas espinelas,¹³⁹ compostas por duas redondilhas espanholas de rimas abba cddc e dois versos de enlace entre as redondilhas (ac), sendo o primeiro verso uma repetição da última rima da primeira redondilha e o segundo verso, uma antecipação da primeira rima da segunda redondilha (abba ac cddc).¹⁴⁰ Pode-se observar esta disposição rítmica na maioria das estrofes

¹³⁸ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970, pp. 102-103.

¹³⁹ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 93.

¹⁴⁰ BAEHR, R. *Op. cit.*, p. 299.

que compõem os versos escritos em “cabo roto”,¹⁴¹ como sucede na segunda décima de “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”:

Soy Rocinante, el famo-,	a
bisnieto del gran Babie-:	b
por pecados de flaque-,	b
fui a poder de un don Quijo-;	a
parejas corrí a lo flo-,	a
mas por uña de caba-	c
no se me escapó ceba-,	c
que esto saqué a Lazari-,	d
cuando, para hurtar el vi-	d
al ciego, le di la pa-	c

De acordo com Lope de Vega, “no parezca novedad llamar espinelas a las décimas, que este es su verdadero nombre, derivado del maestro Espinel, su primer inventor, como los versos sáficos de Safo”.¹⁴² De fato, as décimas espinelas se estabeleceram como décimas de rima abba accddc e se popularizaram com o escritor espanhol Vicente Espinel e com sua obra *Diversas rimas*, de 1591. Os versos estão dispostos em uma configuração denominada rima oposta (abba), em espanhol chamada de rima “abrazada” ou “chiusa”, conforme a denominação italiana. A mesma organização é expressa no segundo poema em verso de “cabo roto”. Segundo Baerh, esta é a forma mais frequente de redondilha maior.¹⁴³ Tais versos apresentam uma concordância de rimas, em sua maioria assonantes, já que a coincidência de

¹⁴¹ Nem todas as estrofes dos poemas de “cabo roto” estão em décimas espinelas. É o caso da quarta e da sexta estrofes do poema “Al libro don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida”, organizadas da seguinte forma: abba abbc bc.

¹⁴² LOPE DE VEGA, F. La Circe con otras rimas y prosas. In: BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970, p. 304.

¹⁴³ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970, p. 73.

sons encontra-se somente na vogal tônica. Porém, por se compor de rimas oxítonas, os versos podem receber a classificação de “ambivalentes” (rima assonante e/ou consonante). Baehr salienta que:

La identidad de sonidos, en rimas agudas, terminadas en vocal (partió: mandó), podría considerarse, según la definición, como asonancia; sin embargo, se la considera como ambivalente, es decir que rimas de esta clase pueden ser empleadas como consonantes en la poesía de rima aconsonantada y como rimas asonantes en la poesía de rima asonantada.¹⁴⁴

O ritmo do poema é determinado pela rima e por outros recursos sonoros, como a aliteração e a assonância. Estas figuras de linguagem, que visam à reiteração fônica consonantal e vocálica, respectivamente, mostram-se como elemento de provisão rítmica nos poemas e como forma de salientar alguns termos no momento de sua interpretação. Na primeira estrofe do poema de abertura, “Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida”, as palavras “mas”, “manos”, “manos”, “ma-”, “mostrar” relevam o fonema /m/ que, logo, será retomado na segunda estrofe com “Alejandro Ma-”. O fonema, que parece ganhar valor no decorrer da repetição, também nos leva, indiretamente, ao termo “La Mancha” e “manchego”, termos que representam alusões a Dom Quixote. A repetição consonântica na segunda estrofe apresenta as palavras “buen”, “árbol”, “buena” (ambas repetidas duas vezes), “Béjar”, “nuevo” e “favorece”, destacando a sonoridade do fonema /b/, e “ofre-”, “fru-”, “floreció”, “favorece” e “fortu-”, a do fonema /f/. Os termos podem acentuar as ideias de benevolência, ligada à imagem do duque de Béjar, e favorecimento, relacionadas tanto ao conselho que dedica Urganda ao livro quanto ao auxílio que oferece o duque à obra.

¹⁴⁴BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970, p. 63.

Urganda aconselha o livro *Dom Quixote* a unir-se aos de bondade, sendo um destes o duque de Béjar, que aparece também na dedicatória que antecede o prólogo da Primeira parte. Na terceira estrofe, é possível sobrelevar tanto o fonema /t/, presente nas palavras “contarás”, “aventu-”, “lectu-”, “transtornaron”, “templado” e “Tobo-”, quanto o fonema /k/ em “contarás”, “quien”, “cabe-”, “caballe-”, “provocaron”, “cual” e “alcanzó”, ambos presentes no nome “Quixote”. O fonema /l/ se sobressai na quinta estrofe, com as palavras “cielo”, “plu”, “salieses”, “ladi-”, “Lati-”, “hablar”, “latines”, “alegues”, “filó-”, “le-” e “flo-”. Nesta estrofe, muitos dos termos, foneticamente reiterados, referem-se à erudição: “ladino”, “Juan Latino”, “latines”, “filósofo”... Urganda, aqui, aconselha o livro a não mostrar um conhecimento que não possui, para evitar, assim, críticas posteriores. A penúltima estrofe destaca-se pela sonoridade de /s/ nas palavras “saber”, “pasar”, “suelen”, “grace-”, “ce-”, “solo”, “neceda-” e “censo”. As palavras ressaltadas parecem enfatizar o significado da estrofe, de que o livro não deve se ocupar em divulgar com “gracejos” (brincadeiras) ou “saber vidas ajenas”, pois aquele que torna públicas as “necedades” (disparates) fixa-as para sempre (“censo perpetuo”). Já a sétima estrofe apresenta uma variedade de sons repetitivos: /t/, com “advierde”, “desati-”, “teja-”, “tomar”, “tirar”, “entretener” e “tontas”; /p/, com “piedras”, “compo-”, “pies”, “plo-”, “pape-” e “para”; /d/, com as palavras “desati-”, “vidrio”, “piedras”, “deja” e “donce-”, e /s/, com “desati-”, “siendo”, “veci-”, “saca” e “donce-”. Os versos assonantes mais significativos do poema são o décimo primeiro, “Y pues la experiencia ense-”, o trigésimo segundo verso, “estampes en el escu-”, que enfatizam o fonema /e/, e o vigésimo quinto verso, “damas, armas, caballe-”, que reitera o som de /a/.

No sexto poema do grupo preliminar, “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, a primeira estrofe é marcada pela aliteração de /s/ e /p/, representada pelos termos “Soy Sancho Panza”, “tácito”, “razón”, “cifró” “según siente Celesti-”, “puse pies en

polvoro-”, “por” e “opinión”. Esta estrofe é representada pela voz de Sancho Pança, que tem suas iniciais representadas pelas aliterações. A segunda estrofe também releva o fonema /p/, em “por pecados”, “poder”, “parejas”, “por”, “escapó”, “para” e “pa-”, estrofe esta na voz de Rocinante que sugere sons que recordam o próprio cavalgar. De todo o poema, o oitavo e o nono versos representam a maior relevância assonante: “según siente Celesti-”, com uma reiteração no som de /e/, e “libro, en mi opinión divi-”, com repetição de /i/.

A anáfora, repetição de uma palavra no início dos versos, manifesta-se, no primeiro poema, no trigésimo sétimo, trigésimo oitavo e trigésimo nono versos: “Qué Don Álvaro de Lu-, / qué Anibal el de Carta-/ qué Rey Francisco de Espa-”, e no sexto poema do conjunto, no início de cada uma das estrofes: “Soy Sancho Panza” e “Soy Rocinante”.

Ademais dos pontos observados, os poemas são compostos por designações conotativas, metáforas, comparações, expressões idiomáticas etc. Estes elementos serão explicitados mais adiante, quando se discutirão as questões conceituais dos versos preliminares.

Os sonetos burlescos

Considerada a forma poética de maior êxito na literatura moderna, o soneto desenvolve-se na Itália do século XIII, sendo a sua origem atribuída a Giacomo da Lentini (1210-1260).¹⁴⁵ Neste período, os versos hendecassílabos¹⁴⁶ são compostos em uma oitava de rimas alternadas (ABAB ABAB) e dois sextetos em três (CDECDE) ou duas rimas (CDCDCD). Ainda no século XIII, Guittone d'Arezzo (1235-1294), Guido Guinizelli (1230-1276), e Guido Cavalcanti (1250-1300) fazem uso do poema, já com uma alteração proposta por d'Arezzo, o primeiro a utilizar as rimas opostas (ABBA ABBA), contempladas mais adiante por Francesco Petrarca (1304-1374).¹⁴⁷ Tanto Guinizelli quanto Cavalcanti pertencem ao grupo de poetas que formam o chamado “dolce stil nuovo”, movimento fundamentalmente lírico do final do século XIII.

Praticamente ao mesmo tempo em que surge o soneto de tema amoroso, é criado outro que expõe, como elemento principal, o emprego de uma linguagem e temas de caráter cômico: o soneto burlesco.¹⁴⁸ Concede-se o título de criador do soneto burlesco a Rustico di Filippo (1230?-1300?), poeta que retratou sua cidade de Florença em tons de escárnio e gracejo. Seu seguidor, Cecco Angiolieri (1260-1313), aprimora a composição e escreve, em seu *Canzoniere*, cerca de cento e cinquenta sonetos guiados pelo tema da burla. De acordo com Adrienne Laskier Martín, sua poesia dá início a uma geração de poetas que, a partir da segunda metade do século XIV, representa, de maneira cômica e crítica, a vida cotidiana da

¹⁴⁵ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970, p. 137.

¹⁴⁶ O soneto em língua castelhana é considerado um hendecassílabo, por se contar até a última sílaba do verso; porém, a última tônica refere-se à décima sílaba.

¹⁴⁷ MARTIN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, p. 6. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

¹⁴⁸ As informações históricas sobre o soneto burlesco encontram-se na seguinte referência: MARTIN, A. L. *Op. cit.*

Itália. Dentre estes, destaca-se Antonio Pucci (1310-1388), poeta italiano que apresentou, aproximadamente, trinta sonetos em estilo burlesco. Além disso, Florentine Franco Sacchetti (1332-1400), seu contemporâneo, ao transformar a linguagem mais realista e bem humorada de Pucci em uma poesia carregada de extravagância, trocadilhos e neologismos, próxima ao “nonsense”, institui outro estilo de sonetos burlescos, que seria aperfeiçoado por poetas do século seguinte.

O século XV é marcado pela poesia criada por Domenico di Giovanni (1404-1448), mais conhecido como "il Burchiello". Sua obra, genuinamente elaborada, denomina-se poesia burchiellesca, caracterizada por apresentar imagens incoerentes, enigmas e alusões burlescas em linguagem coloquial. Entre o grupo de seguidores da poesia burchiellesca, destaca-se Antonio Cammelli (1436-1502), denominado "il Pistoia", poeta responsável por mais de quinhentos sonetos burlescos. Pistoia representa o poeta mais importante de sua época no que se refere à poesia burlesca e constitui, dessa forma, o *Canzoniere* burlesco da literatura italiana do século XV. Adrienne Laskier Martín comenta que Pistoia foi membro de uma geração de poetas da corte, que empregava sua arte no intuito de promover entretenimento aos cortesãos, sendo patrocinado pelos grandes mecenas da Itália do final do século XV.¹⁴⁹

A figura de maior renome na poesia burlesca do século XVI na Itália é Francesco Berni (1497-1536), conhecido como o “príncipe dos poetas burlescos”. O poeta preza pela forma do soneto, principalmente para os retratos grotescos, e dos chamados “capitoli” em “terza rima”, relacionados ao elogio voltado aos objetos mais inferiores.¹⁵⁰ Antiaristotélico e anti-petrarquista, Berni rejeita o conceito de “imitatio” e critica a considerada “servidão” dos

¹⁴⁹ MARTIN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, p. 23-30. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

¹⁵⁰ CACHO CASAL, R. El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro. *Criticón*. Nº 100. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007, p. 13. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/100/100_009.pdf. Acesso em: 08/07/2010.

soberbos emuladores do estilo de Petrarca, buscando pensar a poesia como diversão e entretenimento, parodiando, assim, os arremedos produzidos por seus contemporâneos. Sua criação abrange um repertório burlesco desde as críticas sociais às invectivas pessoais.

A circulação do soneto pela Espanha dá-se, somente, em meados do século XV. Segundo Baehr:

Los testimonios más tempranos del soneto en España remontan a mediados del siglo XV. En primer lugar, se halla la notable colección de los cuarenta y dos sonetos *fechos al itálico modo* del Marqués de Santillana (1398 – 1458) escritos en endecasílabos. Los cuartetos se constituyen en su mayoría con rimas alternas (ABAB ABAB) contrastando con la disposición de rimas abrazadas (ABBA ABBA) normales en Italia, desde los poetas del *stil nuovo*, y en especial desde Petrarca.¹⁵¹

O primeiro poeta espanhol a fazer uso das estrofes italianas, no século XV, é Marques de Santillana (1398-1458). No século posterior, Juan Boscán (1490?-1542?) e Garcilaso de la Vega (1501?-1536) são os representantes mais importantes da elaboração dos hendecassílabos, em estilo petrarquista. Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), seguidor de Boscán e Garcilaso, explica Laskier Martín, é o primeiro em território espanhol a continuar os passos de Berni e a compor sonetos que tratam do burlesco. Estes se ramificam em temas diversos e abrangem uma comicidade que, de maneira geral, converge para o campo da paródia à tradição clássica. Como exemplo de poema burlesco de temática antipetrarquista, é possível destacar “A una vieja que se tenía por hermosa”, no qual a beleza da mulher é rebaixada, como forma de parodiar as idealizações femininas dentro da poesia:

¹⁵¹ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos, 1970, p. 393.

A una vieja que se tenía por hermosa

Teneys, señora Aldonza, tres treynta años,
tres cabellos no mas, y un solo diente,
los pechos de zigarra propriamente,
en que ay telas de arañas y de arañes.
En vuestras sayas, tocas, y otros paños
no ay tantas rugas como en vuestra frente;
la boca es desgarrada y tan valiente,
que dos puertos de mar no son tamaños.
En cantar pareceys mosquito, o rana,
la zanca es de boñiga, o de finado,
la vista es de lechuza a la mañana.
Oleys como a pescado remojado,
de cabra es vuestra espalda, tan galana
como de pato flaco bien pelado.¹⁵²

O poema nos leva a pensar que o nome escolhido, Aldonza, nome primeiro de Dulcineia del Toboso, já fazia parte, no século XVII, de uma tradição literária de conotação burlesca. Neste poema, Hurtado de Mendoza satiriza a personagem e constrói uma versão contrária que alude à figura feminina idealizada nos versos tradicionais petrarquistas, configurando, assim, a sua paródia. Esta linguagem inferior e popular, atrelada aos temas considerados elevados, como a beleza, é responsável pela criação de um discurso paralelo de tom burlesco. Cervantes, em seus versos preliminares, opta por esta vertente da burla e, por isso, utiliza-se da paródia aos livros de cavalarias e aos encômios convencionais que

¹⁵² MARTIN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, p. 199. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

figuravam nas publicações de seu entorno, como forma de alcançar este efeito cômico.

Segundo Laskier Martín:

The comicity arises precisely from the parody. If a highly serious poetic tradition did not loom behind these burlesque poems, they would simply be obscenity. It must be recognized, however, that they are not gratuitously obscene, but instead respond to and mock a classical tradition and canon. The tradition can stand the ribbing.¹⁵³

O soneto manifesta-se como forma apreciada e cultivada por Cervantes tanto em *Dom Quixote* quanto em outras de suas obras. A fim de ressaltar tal estima, José Domínguez Caparrós registrou a aparição do modelo italiano entre as publicações cervantinas. Segundo o crítico, são dez os sonetos nas *Comedias y entremeses*; vinte e um em *La Galatea*; vinte sonetos no *Quixote*; dois nas *Novelas ejemplares*, um em *La gitanilla* e outro em *La ilustre fregona*; quatro em *Persiles y Sigismunda*; um em *Viaje del Parnaso*, além de outros sonetos em sua poesia solta e obras de teatro.¹⁵⁴ Em *Dom Quixote*, os sonetos preliminares, além de apresentarem sua composição fixa de catorze versos hendecassílabos, de acordo com a métrica espanhola,¹⁵⁵ dividem-se em dois quartetos em rimas opostas (ABBA ABBA) e dois tercetos em três rimas alternadas (CDE CDE).

Rudolf Baher, em *Manual de versificación española*, distingue dois grupos rítmicos relacionados à cesura dos hendecassílabos espanhóis: o grupo “a maiore” e o “a minore”. O primeiro grupo consiste em uma divisão do verso em dois hemistíquios de sete e quatro

¹⁵³ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley-Los Angeles-Oxford: University of California Press, 1991, p. 47. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

¹⁵⁴ DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002, p. 138.

¹⁵⁵ Os versos hendecassílabos espanhóis são formados por onze sílabas com terminação paroxítona, com a última tônica iminente na décima sílaba.

sílabas; já o segundo, recai em uma divisão em cinco e seis sílabas. O grupo “a maior”, necessariamente, exibe um forte acento rítmico na sexta sílaba e o grupo “a menor”, na quarta. Baehr assinala, porém, que o mais usual é o poema polirrítmico, composto por versos dos dois grupos.¹⁵⁶ O grupo “a maior” divide-se em três tipos distintos, segundo seus outros acentos rítmicos: enfático, apresentando um acento na primeira sílaba; heróico, com um acento na segunda sílaba, e melódico, com um acento na terceira sílaba. O grupo rítmico “a menor” pode conter as seguintes variações e, por isso, as denominações que seguem: sáfico, devido ao acento rítmico estar também na oitava sílaba; “a la francesa”, com acento na sexta sílaba, e datílico ou anapesto, com um acento rítmico na sétima sílaba, podendo haver também um acento recaído na primeira sílaba.¹⁵⁷

No grupo de versos preliminares de *Dom Quixote*, o primeiro soneto apresenta seus versos, predominantemente, em hendecassílabos “a menor” sáficos (“Tú, que imitaste la llorosa vida / que tuve, ausente y desdeñado, sobre / el gran ribazo de la Peña Pobre,”).¹⁵⁸ No segundo, quinto, sétimo e oitavo sonetos, são predominantes os versos hendecassílabos “a maior” heróicos (“Hazañas di a la Fama que eternice; [...] / fue enano para mí todo gigante, / y al duelo en cualquier punto satisface.”; “No puedo ser tu igual, que este decoro / se debe a tus proezas y a tu fama...”; “por home de obras viles y soeces. / Serán vuesas fazañas los joeces, / pues tuertos desfaciendo habéis andado,” e “Pues ¿qué es de la cebada y de la paja? [...] / Andá, señor, que estáis muy mal criado [...] / Quejaos del escudero. No es bastante.”). O terceiro soneto possui parte de seus versos do tipo “a maior”, acentuados tanto na segunda sílaba (“¡Oh, quién de tus deseos y librea [...] / ¡Oh, quién tan castamente se escapara”)

¹⁵⁶ BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos, 1970, p. 137.

¹⁵⁷ No caso do acento rítmico também estar presente na primeira sílaba, a procedência do verso não é italiana, mas sim galego-portuguesa. Sua denominação, por isso, pode ser hendecassílabo galego-português, hendecassílabo de arte maior, entre outras. In: BAEHR, R. *Op. cit.*, pp. 141-142.

¹⁵⁸ As sílabas poéticas em negrito se referem ao tipo de acento destacado; além destes, os versos podem apresentar outras tônicas, que não interferem na classificação mencionada.

quanto na terceira (“alma y **cuerpo** adornara, y del famoso / caballero que hiciste venturoso [...] / del **señor** Amadís, como tú hiciste [...] / y gozara los **gustos** sin escote.”), divididos entre heróicos e melódicos, respectivamente. Além disso, possui também parte de seus versos “a minore a la francesa” (“del comedido **hidalgo** don Quijote! / Que así envidiada **fuera** y no envidiara, / y fuera **alegre** el **tiempo** que fue triste,”). O quarto soneto do conjunto poético apresenta, majoritariamente, versos “a maiore” melódicos (“Ya la **azada** y la **hoz** poco repugna / al **andante** ejercicio; ya está en uso / la llaneza **escudera**, con que acuso / al **soberbio** que **intenta** hollar la luna”). Já o sexto soneto também se divide em versos de dois tipos determinantes: “a maiore” heróicos e a “minore” sáficos (“**Améla** por **milagro** único y raro, / y, **ausente** en su **desgracia**, el propio infierno”, e “A vuestra **espada** no **igualó** la mía, [...] / ni a la alta **gloria** de **valor** mi mano [...] / que me **ofreció** el **Oriente** rojo en vano [...] / temió mi **brazo**, que **domó** su rabia.”).¹⁵⁹

Outros recursos rítmicos podem ser identificados nos sonetos burlescos da Primeira parte do *Quixote*, como as assonâncias e aliterações. No que concerne às reiteraões vocálicas, podemos destacar o fonema /e/, no segundo verso do primeiro soneto do grupo, “Amadís de Gaula a don Quijote de La Mancha”, “que tuve, ausente y desdeñado sobre”, retomado no verso seguinte, com a expressão “Peña Pobre”, e no último verso do quarteto, “de alegre a penitencia reducida”. O fonema parece enfatizar as dificuldades sofridas por Amadis de Gaula, por encontrar-se nas palavras chave que conotam seu padecimento: “ausente” de sua amada, “desdeñado” por ela, “de alegre a penitencia reducida” etc.

No segundo soneto do conjunto, “Don Belianís de Grecia, a don Quijote de La Mancha”, o primeiro verso apresenta uma repetição de /e/, /i/ e /o/: “Rompí, corté, abollé y dice y hice”. Os três fonemas, também presentes na palavra “Quijote”, dividem-se em

¹⁵⁹ Os exemplos dados estão, somente, com alguns acentos rítmicos destacados, de acordo com a classificação mencionada e predominante.

ocorrências nos versos seguintes, com destaque para o fonema /e/ ressaltado no segundo verso, “que en el orbe caballero andante”, e para o fonema /i/, repetido no terceiro, “fui diestro, fui valiente, fui arrogante”, ambos voltando a prevalecer sonoramente no quarto verso, “mil agravios vengué, cien mil deshice”. O primeiro terceto do segundo soneto também apresenta repetição fonética de /o/, elemento sonoro que enfatiza as personificações de “Fortuna” e “Ocasión”: “postrada la Fortuna”, “trajo del copete mi cordura”, “Ocasión al estricote”.

O terceiro soneto do grupo de versos preliminares, “La señora Oriana, a Dulcinea del Toboso”, traz uma repetição do fonema /o/ no primeiro quarteto: “Oh”, “hermosa”, “por más comodidad y más reposo”, “Miraflores puesto en el Toboso, / y trocara sus Londres con tu aldea!”. O fonema parece sobrelevar tanto o nome de Oriana, personagem que dá voz ao poema, quanto a pátria de Dulcinea (Toboso).

O quarto soneto, “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”, privilegia o som de /a/, /o/ e /u/ nos seus dois quartetos:

Salve, varón famoso, a quien Fortuna,
cuando en el trato escuderil te puso,
tan blanda y cuerdamente lo dipuso,
que lo pasaste sin desgracia alguna.
Ya la azada o la hoz poco repugna
al andante ejercicio; ya está en uso
la llaneza escudera, con que acuso
al soberbio que intenta hollar la luna.

Neste poema, as qualidades de escudeiro de Sancho Pança são elevadas pelas expressões que trazem os fonemas /a/, /e/ e /o/, que também se encontram nas palavras

“Sancho” e “escudero”: “varón famoso”, “Fortuna”, “trato escuderial”, “blanda y cuerda”, “pasaste sin desgracia alguna”, “la azada y la hoz poco repugna”, “andante”, “llaneza escudera”, “acuso”, “soberbio”, “hollar la luna” etc. Em “El Caballero del Febo, a don Quijote de La Mancha”, o segundo quarteto demonstra uma repetição vocálica de /e/ e /o/, seguindo a sonoridade do nome “Febo”: “Imperios desprecié; la monarquía / que me ofreció el Oriente rojo en vano / dejé, por ver el rostro soberano”. O sétimo soneto, “De Solisdán a don Quijote de La Mancha”, trabalha com uma reiteração do fonema /e/, destacando na primeira estrofe, principalmente, os termos que se referem à loucura de Dom Quixote: “Maguer, señor Quijote, que sandeces / vos tengan el cerbelo derrumbado, / nunca seréis de alguno reprochado”, “home”, “viles y soeces”. Já no último soneto do conjunto de versos, “Diálogo entre Babieca y Rocinante”, o fonema /a/ é o mais repetido dentre os sons vocálicos constituintes da conversa equina, como se observa nas duas primeiras estrofes: “trabaja”, “cebada y de la paja”, “deja mi amo ni un bocado”, “Andá”, “estais muy mal criado”, “lengua de asno al amo ultraja”, “Asno se es de la cuna a la mortaja” etc.

Dentre as aliterações mais relevantes dos sonetos burlescos, salienta-se o fonema /t/ no primeiro soneto, “Amadís de Gaula a don Quijote de La Mancha”: “tú, que imitaste la llorosa vida / que tuve, ausente”, “y alzándote la plata, estaño y cobre / te dio la tierra en tierra la comida”; “eternamente / en tanto, al menos, que en la cuarta esfera”, “tendrás claro renombre de valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor [...]”. A consoante “t”, presente em “Quijote”, parece incrementar uma conotação de impedimento e obstáculo, conferida pelas expressões “ausente”, “alzándote la plata, estaño”, “te dio la tierra en tierra”, e a valentia cavaleiresca, conectada aos termos “eternamente” e “valiente”. No segundo soneto, “Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha”, os versos do primeiro terceto revelam uma importante aliteração dos fonemas /k/ e /t/: “Tuve a mis pies postrada la fortuna, / y trajo del

copete mi cordura / a la calva Ocasión al estricote”. O quarto e o sétimo sonetos, “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote” e “De Solianís a don Quijote”, respectivamente, apresentam uma forte reiteração de /s/: no quarto soneto, destacam-se “salve”, “famoso”, “puso”, “dispuso”, “pasaste sin desgracia”, “azada o la hoz”, “ejercicio”, “uso”, “llaneza escudera”, “acuso”, “soberbio”, “salve outra vez, ¡oh Sancho!”, “solo tu nuestro español”, “con buzcorona te hace reverencia”; no sétimo soneto, aparecem os termos “señor”, “sandeces”, “cerbelo”, “sereis”, “soeces”, “serán vuestas fazañas los joces”, “desfaciendo”, “siendo”, “raheces”, “Y si la vuesa linda Dulcinea”, “desaguisado”, “en tal desmán vuesto conhorto sea”, “Sancho Panza” e “necio”. Tanto o terceiro quanto o quarto sonetos do grupo preliminar reiteram os sons consonantais dos nomes “Quijote” e “Sancho”, respectivamente, a quem se refere cada um dos poemas. O quinto soneto, “Orlando Furioso a don Quijote de La Mancha”, exibe um destaque sonoro do fonema /p/ nos dois primeiros versos e no primeiro terceto: “Si no eres par, tampoco le has tenido: / que par pudieras ser entre mil pares” e “no puedo ser tu igual, que este decoro / se debe a tus proezas y a tu fama, puesto que, como yo, perdiste el seso”. “El Caballero del Febo a don Quijote de La Mancha”, o sexto soneto, enfatiza o som de /r/, exemplificado pelo segundo quarteto: “Imperios desprecié; la monarquía / que me ofreció el Oriente rojo en vano / dejé, por ver el rostro soberano / de Claridiana, aurora hermosa mía”.

Além dos recursos mencionados, verificam-se certas figuras de linguagem, relacionadas à questão formal dos poemas. No segundo soneto do grupo, observa-se a ocorrência de anáfora no terceiro verso assíndeto: “fui diestro, fui valiente, fui arrogante”. O mesmo recurso mostra-se também no primeiro, quinto e nono versos do terceiro soneto, com a expressão “oh, quién”, e no primeiro e no décimo segundo versos do quarto soneto, com a repetição da palavra “salve”.

Identificam-se, assim, os recursos formais dos sonetos preliminares - entendidos como elementos determinantes na tarefa de realçar a temática de cada poema. Tratam-se apenas de características poéticas destacadas por este estudo, que não se limitam ou respondem a todas as possibilidades que os versos preliminares logram abarcar.

Capítulo IV. Aspectos conceituais dos versos preliminares

Mescla entre o sério e o cômico nos versos preliminares

Um dos elementos burlescos identificado nos versos preliminares de *Dom Quixote* – além, é claro, do disparate representado pelas vozes das personagens cavaleirescas que figuram como poetas -, refere-se à combinação entre o sério e o cômico. Em uma oscilação que demonstra conciliar, antagonicamente, uma forma de verso supostamente burlesca (versos de “cabo roto”), ou séria (soneto), com um conteúdo que, de certo modo, contraria esta configuração, Miguel de Cervantes parece conceber a incoerência ou a mescla entre o grave e o jocoso como uma das vertentes a ser explorada em seu conjunto poético do *Quixote*.

O primeiro poema do grupo preliminar, “Al libro de don Quijote de La Mancha, Urganda la Desconocida”, tem como poeta a maga Urganda - protetora e auxiliadora do cavaleiro Amadis de Gaula - e, em seus versos, a combinação entre o sério e o cômico. Denominada “la Desconocida”, por deter poderes que possibilitam transformar sua aparência,¹⁶⁰ a feiticeira de *Amadís* se apresenta nos versos como a defensora do livro *Dom Quixote*, a quem suas recomendações são destinadas em versos de “cabo roto” que, já em sua forma, demonstram certa comicidade.

Si de llegarte a los bue-,
libro, fueres con letu-,
no te dirá el boquirru-
que no pones bien los de-.
Mas si el pan no se te cue-
por ir a manos de idio-,

¹⁶⁰ RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1987, p. 153.

verás de manos a bo-
aun no dar una en el cla-
si bien se comen las ma-
por mostrar que son curio-.¹⁶¹

Em um jogo poético de revelação e encobrimento, devido à supressão das últimas sílabas dos versos, a voz de Urganda propõe a seguinte condição: se o livro *Dom Quixote* optar pela cautela (“con letu-”) para se aproximar de leitores “bue-”, não receberá julgamentos indevidos de pessoas presumidas ou “boquirru-” (“no te dirá el boquirru- / que no pones bien los de-”).¹⁶² A palavra “bue-”, suprimida pela voz da maga, parece se referir à “buenos”; em outras palavras, reporta-se à ideia de “discretos”, segundo a aceção do termo “discreción” entre os séculos XVI e XVII.¹⁶³ Já a expressão “poner bien los de-” remete à ideia de tocar com destreza ou habilidade um instrumento musical, o que, no contexto do poema, relaciona-se ao engenho na arte de escrever.¹⁶⁴ Não obstante, a feiticeira ressalta que, se por ser impaciente tal livro preferir circular entre os leitores vulgares, devido ao desejo de obter rápidos encômios (“si el pan no se te cue- / por ir a manos de idio-”), perceberá que não acertarão sua interpretação (“verás de manos a bo- / aun no dar una en el cla-”), ainda que estes leitores se esforcem em demonstrar sua erudição (“si bien se comen las ma- / por

¹⁶¹ Os versos de “cabo roto” da primeira décima completam-se com as seguintes palavras: “buenos”, “letura”, “boquirrubio”, “dedos”, “cuece”, “idiota”, “boca”, “clavo”, “manos” e “curiosos”.

¹⁶² De acordo com Covarrubias, “boquirubio” diz-se “al moçalbete galan que le empieça a salir el boço rubio , y se precia mucho de su gentileza”. In: COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 322. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

¹⁶³ Segundo o *Tesoro de la lengua castellana o española*, de Sebastián de Covarrubias, ser “discreto” significa ser um “hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar”. In: COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Op. cit.* p. 680.

¹⁶⁴ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010. Ver também nota 1, de Joaquín Forradellas, referente ao poema. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 21.

mostrar que son curio-”).¹⁶⁵ Em meio a um discurso protetor, característico da personagem que atua como a defensora de Amadis, a prudência parece vigorar como a virtude a ser seguida pelo livro *Dom Quixote*.

Os conselhos à obra de Cervantes expressos, supostamente, por Urganda, apresentam um dado verídico, que figura na publicação de 1605 do *Quixote*:

Y pues la espiriencia ense-
que el que a buen árbol se arri-
buena sombra le cobi-,
en Béjar tu buena estre-
un árbol real te ofre-
que da príncipes por fru-,
en el cual floreció un du-
que es nuevo Alejandro Ma-:
llega a su sombra, que a osa-
favorece la fortu-.¹⁶⁶

Os versos fazem alusão à dedicatória de Cervantes a Dom Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, o duque de Béjar. Neste texto, presente nas páginas introdutórias da Primeira parte do *Quixote*, o autor agradece ao duque pelo favorecimento que, provavelmente, recebeu para a publicação da obra. Ainda que Francisco Rico acrescente, em nota, que a dedicatória ao

¹⁶⁵ Joaquín Forradellas, em nota, define as expressões “no poner bien los dedos” como “não saber o que faz”; “el pan no cocerse a alguien” como “estar impaciente”, e “de manos a boca se pierde la sopa”, como “de sopetão, ou repentinamente”. “Comerse las manos”, segundo Forradellas, significa “con rabia de ganas”; para Covarrubias, representa “hacerlo [algo] con mucho gusto”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 21. COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1112. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

¹⁶⁶ As palavras finais de cada verso da segunda décima são: “enseña”, “arrima”, “cobija”, “estrella”, “ofrece”, “fruto”, “duque”, “Magno”, “osados” e “fortuna”.

duque não foi escrita por Cervantes, mas sim pelo editor Francisco Robles¹⁶⁷ a partir do modelo feito por Fernando de Herrera em *Obras de Garcilaso, con anotaciones*, de 1580, observa-se uma aproximação relevante entre o início do poema de Urganda e o texto em homenagem ao nobre. Na dedicatória, Cervantes (ou, mais propriamente, Francisco Robles) aproxima *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha* às obras que “por su nobleza no se abaten al servicio y granjerías del vulgo”,¹⁶⁸ pensamento que se conecta ao primeiro conselho da maga. Logo, o escritor solicita ao duque que receba o livro “agradablemente en su protección, para que a su sombra (...) ose parecer seguramente en el juicio de algunos”.¹⁶⁹ O termo “sombra”, que alude à ideia de proteção, relaciona-se à segunda décima do poema de Urganda, na qual a voz da feiticeira, por meio do provérbio “el que a buen árbol se arrima, buena sombra le cobija”, explica que aqueles que estabelecem relação com pessoas ilustres, como o duque de Béjar, podem obter beneficios provenientes de tal vínculo. Neste ponto, a voz da maga parece dar continuidade à homenagem iniciada na dedicatória da obra ao duque que, possivelmente, atuou como mecenas de Miguel de Cervantes.¹⁷⁰ O nobre, no poema, é metaforizado pela expressão “árbol real” - por pertencer à família dos reis de Navarra -¹⁷¹ e comparado a “Alejandro Magno”, exagero que remete a sua possível generosidade.¹⁷²

O poema atribuído a Urganda segue com ensinamentos um tanto relevantes para o livro *Dom Quixote*. Na quarta estrofe, os versos “si en la dirección te humi-” e “no dirá mofante algu-” transmitem, como conselho, a importância de o autor exibir uma postura

¹⁶⁷ Nota de Francisco Rico. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 6.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ “Don Alonso López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar (desde 1601 hasta su muerte en 1619), fue repetidamente ensalzado por los poetas de la época (hasta Góngora, quien le dedicó las *Soledades*) y costeó las *Flores* que de los más *ilustres* reunió Pedro Espinosa y se publicaron en Valladolid (1603-1605), donde el Duque se había trasladado con la corte y donde C. pudo tener acceso a él y solicitarle, no sabemos con qué resultados, ayuda o apoyo.” Notas de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 7.

¹⁷¹ Nota de Francisco Rico. In: CERVANTES, M. *Op. cit.*, p. 15.

¹⁷² Informações presentes em notas de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Op. cit.*, p. 22.

modesta diante de sua obra e de seu leitor desde a dedicatória (“dirección”),¹⁷³ como forma de evitar que parvos ou “mofantes” realizem comentários depreciativos acerca de sua obra. Já os últimos versos da mesma décima efetuam um paralelismo com outra obra literária: um poema, escrito por Fray Domingo de Guzman contra Fray Luis de León.¹⁷⁴ Adolfo de Castro relata, em *Biblioteca de Autores Españoles*, que o poeta Fray Luis de León, estando preso “en las cárceles secretas del Santo Oficio”, de 1572 a 1576,¹⁷⁵ deixou escrito nas paredes de sua cela a seguinte décima:

Aquí la envidia y mentira
me tuvieron encerrado.
Dichoso el humilde estado
del sabio que se retira
de aqueste mundo malvado,
y con pobre mesa y casa,
en el campo deleitoso
con sólo Dios se compasa,
y a solas su vida pasa,
ni envidiado ni envidioso.¹⁷⁶

Contudo, a ideia de injustiça, presente nos versos de Fray Luis, é rebatida por outro conjunto poético após a libertação do religioso e a divulgação de suas quintilhas. Fray

¹⁷³ Segundo nota 10, de Joaquín Forradellas, “si en la dedicatoria (dirección) te muestras humilde, no dirá burlón (mofante) alguno...”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 23.

¹⁷⁴ Joaquín Forradellas comenta, em nota: “se citan aquí ciertos versos escritos en son de mofa contra el poemilla (‘Aquí la envidia y mentira...’) que fray Luis compuso al salir de la cárcel.” In: *Ibidem*.

¹⁷⁵ A informação referente ao período de prisão de Fray Luis de León encontra-se em RICO, F. *Mil años de poesía española*. Barcelona: Planeta, 2009, p. 387.

¹⁷⁶ RIVERS, E. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2003, p. 95.

Domingo de Guzman, em defesa do Santo Ofício, compõe um poema contra a declaração de Fray Luis, sendo uma de suas estrofes parodiada por Cervantes:¹⁷⁷

Porque las dañosas leyes

Y sectas de perdición

No estragasen su nación,

Nuestros Católicos Reyes

Fundaron la Inquisición;

La cual , como fué trazada

Estando Dios á la mira,

Salió tan bien acertada ,

Que jamás pudieron nada

Aquí la envidia y mentira.

[...]

Otro melindre gracioso,

Que diga un pobre privado,

Siendo un pobre religioso,

Con un modo muy brioso :

Dichoso el humilde estado.

¿Qué don Alvaro de Luna?

Qué Aníbal cartaginés?

Qué Francisco , rey francés,

Se queja de la fortuna

Que le ha traído á sus pies?¹⁷⁸

¹⁷⁷ Estas informações sobre Fray Luis de León são explicadas, em nota, por Adolfo de Castro. CASTRO, A. *Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1854, p. X.

¹⁷⁸ Os destaques em negrito, referentes aos versos parodiados por Cervantes, foram realizados para este trabalho. CASTRO, A. de. *Op. cit.*, p. X.

Nos versos “Si en la dirección te humi-, / no dirá mofante algu-:”, a voz da feiticeira ressalta, como recomendação ao livro *Dom Quixote*, que certa humildade seja demonstrada desde suas páginas prefaciais, pois, assim, não haverá zombeteiros que se posicionem contra a obra, como sucedeu com Fray Luis. Os versos seguintes, derivados do poema de Fray Domingo de Guzman, “¡Qué don Álvaro de Lu-, / qué Anibal el de Carta-, / qué rey Francisco en Espa- / se queja de la fortu!”, utilizam uma seleção de exemplos de personalidades históricas que padeceram as consequências de julgamentos, condenações ou capturas e que, por isso, apresentam como ilegítimas as possíveis queixas contra o destino que lhes foi reservado. Assim como as grandes personalidades da História, Urganda destaca que *Dom Quixote* não deve se lamentar por sua fortuna, caso opte por desempenhar uma postura não recomendada pela maga. Francisco Rico comenta que:

Se trata de grandes personajes que acabaron trágicamente o sufrieron uma situación desgraciada: Álvaro de Luna, privado de Juan II, fue decapitado en 1453; Aníbal [...] se suicidó para no caer en manos de los romanos; y Francisco I de Francia estuvo preso en Madrid tras ser capturado en Pavía (1525) por Carlos I.¹⁷⁹

“La Desconocida” exhibe sua sensatez ao reforçar a opinião de que não se deve tratar com burlas e zombarias outros livros e autores, se seu receptor também não desejar sofrer tais gracejos.

Advierte que es desati-,
siendo de vidrio el teja-,
tomar piedras en las ma-

¹⁷⁹ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 16.

para tirar al veci-
 Deja que el hombre de jui-
 en las obras que compo-
 se vaya con pies de plo-,
 que el que saca a luz pape-
 para entretener donde-
 escribe a tontas y a lo-.¹⁸⁰

Os quatro primeiros versos da sétima décima reportam-se a outra referência literária; neste caso, a um poema de Bartolomé Leonardo de Argensola, no qual se diz que “Y el vulgo dice bien que es desatino / el que tiene de vidrio su tejado / estar apedreando el del vecino”.¹⁸¹ Os versos de Argensola reforçam a importância de ponderar as críticas contra outros, uma vez que as mesmas podem ser sofridas por quem as praticou. Já os versos de Urganda complementam o pensamento de Argensola com a ideia de que o livro deve prezar pela atuação do “hombre de juicio”, que escreve com cautela e discrição (“con pies de plo-”) sua obra, pois aquele que “saca a luz pape- / para entretener donde-”, ou o que compõe obras de puro entretenimento, desrespeitando o preceito horaciano de deleitar e ensinar,¹⁸² “escribe a tontas y a lo-”, ou a qualquer um, sem discernimento.

No primeiro poema do grupo preliminar, a voz da feiticeira, protetora de Amadis de Gaula, aconselha o livro *Dom Quixote* a se relacionar com leitores discretos, manter-se em proximidade ao duque de Béjar, manifestar uma postura modesta frente a sua obra e a seu leitor e não tratar com burlas outros livros e autores - recomendações estas pertinentes e que

¹⁸⁰ As palavras suprimidas são “desatino”, “tejado”, “manos”, “vecino”, “juicio”, “compone”, “plomo”, “papeles”, “doncellas” e “locas”.

¹⁸¹ Nota 27 de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 24.

¹⁸² Segundo o preceito de Horácio, presente em sua *Arte Poética*, “arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor; esse livro sim rende lucros aos Sósias [livreiros]; esse transpõe os mares e dilata a longa permanência do escritor nomeado.” In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 65.

mantém certo paralelo com as ideias presentes no prólogo da Primeira parte, no qual o “autor” demonstra estar em desacordo com a postura esnobe e pretenciosa de certos escritores e com as páginas laudatórias das publicações da época. Porém, seus conselhos, aparentemente sérios, parecem estar em dissonância com a forma como são proferidos, em uma linguagem considerada indiscreta, ao modo de “Sancho Panza”. Por meio de refrões e frases feitas como “si el pan no se te cue-”, “verás de manos a bo-”, “aun no dar una en el cla-”, “si bien se comen las ma-”, “el que a buen árbol se arri-”, “buena sombra le cobi-”, “siendo de vidrio el teja-”, “tomar piedras en las ma-”, “para tirar al veci-”, “se vaya con pies de plo-”, “escribe a tontas y a lo-”, ou de termos pejorativos como “boquirru-”, “idio-” e “mofante”, as recomendações de Urganda são apresentadas. A feiticeira, nas páginas preliminares de *Dom Quixote*, mostra-se retratada como uma personagem de fala vulgar, que combina a descrição do elóquio com a forma popular de expressá-lo. Assim, a forma burlesca do verso de “cabo roto”, atrelada à voz de uma personagem pertencente aos livros de cavalarias que atua, de maneira absurda, como poeta, parece se combinar, contrariamente, a um discurso de certa coerência destinado ao livro *Dom Quixote*. O mesmo recurso pode ser identificado, de forma inversa, em outros poemas do conjunto, nos quais as zombarias proferidas pelas vozes cavaleirescas às personagens cervantinas mostram-se em oposição à forma poética do soneto.

Os altissonantes disparates dos cavaleiros poetas a Dom Quixote

Os versos preliminares parecem combinar a comicidade proveniente de uma incompatibilidade formal e conceitual com outros recursos burlescos. Verifica-se, no conjunto poético do *Quixote*, certa incoerência entre as afirmações expressas pelos poetas e as aventuras da narrativa do cavaleiro de “La Mancha”, responsável por construir uma visão disparatada tanto das personagens quixotescas quanto das protagonistas cavaleirescas. Tais disparates, proferidos por autores absurdos – no caso, as personagens dos livros de cavalarias – atuam como encômios descabidos à Dom Quixote e seus companheiros, contrariando a função dos tradicionais poemas encomiásticos e retomando, assim, o propósito de Miguel de Cervantes manifestado em seu prólogo.

Urganda, em seu poema de abertura do conjunto poético preliminar, sintetiza a narrativa de *Dom Quixote* afirmando que contará as aventuras “de un hidalgo manchego”, “a quien ociosas letu- / trastornaron la cabe-”. A protetora de Amadis emprega, em seu compêndio, o verso “damas, armas, caballe-,” que condensa os ideais cavaleirescos e relaciona o cavaleiro de “La Mancha” à obra *Orlando Furioso*, escrita por Ludovico Ariosto (1474-1533) em 1516.¹⁸³

De un noble hidalgo manche-
contarás las aventu-
a quien ociosas letu-
trastornaron la cabe-;
damas, armas, caballe-,

¹⁸³ Em *Orlando Furioso*, o verso é “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori,”. ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 51.

le provocaron de mo-
que, cual Orlando furio-,
templado a lo enamora-,
alcanzó a fuerza de bra-
a Dulcinea del Tobo-.¹⁸⁴

Dom Quixote é aproximado, nestes versos, a Orlando Furioso (“que, cual Orlando furio-, / templado a lo enamora-,”). Contudo, a voz de Urganda contradiz, neste aspecto, tanto a obra de Ludovico Ariosto quanto a de Miguel de Cervantes. Segundo o *Tesoro de la lengua castellana o española*, a palavra “templado” remete àquilo que se apresenta “bien regido y moderado”,¹⁸⁵ o que, no caso dos versos, alude ao sentimento de Orlando e de Dom Quixote. Não obstante, o termo proferido pela maga parece amenizar o próprio epíteto do paladino - “furioso” -, atribuído ao cavaleiro devido à sua loucura colérica. Em *Orlando*, o protagonista não age de maneira moderada, no que se refere ao seu sentimento por Angélica; ao contrário, este enlouquece após descobrir que a dama oriental optou por Medoro como amante. Os versos seguintes, “alcanzó a fuerza de bra- / a Dulcinea del Tobo-”, também divergem das informações do *Quixote*. Alonso, o louco fidalgo que se diz cavaleiro andante, somente demonstra conquistar, graças à limitada força de sua ancianidade - já que se trata de um senhor com uma idade avançada para a época -, o amor de uma princesa imaginada por ele. Esta, denominada Dulcineia, existe, apenas, nos pensamentos de Dom Quixote, como forma idealizada da camponesa Aldonza Lorenzo e, ao mesmo tempo, paródica, em relação às princesas dos livros de cavalarias. Faz-se importante destacar que o cavaleiro de “La Mancha” não atua como um prudente apaixonado, como denota o poema de Urganda, mas dramatiza

¹⁸⁴ As palavras suprimidas, na terceira décima, são “manchego”, “aventuras”, “leturas”, “cabeza”, “caballeros”, “modo”, “furioso”, “enamorado”, “brazos”, “Toboso”.

¹⁸⁵ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1324. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

seus sentimentos por Dulcineia, uma vez que era uma necessidade dos cavaleiros andantes, em suas histórias, ter uma dama a quem se fidelizar. Além disso, ambos os cavaleiros, em suas respectivas histórias, não logram estar com suas amadas; nem mesmo Orlando alcançou “a fuerza de brazo”, ou com muito esforço, a sua dama Angélica, já que foi Medoro, outra personagem cavaleiresca, o escolhido pela princesa.

O segundo poema preliminar também apresenta incoerências responsáveis pelo caráter disparatado dos versos quixotescos. O soneto intitulado “Amadís de Gaula a don Quijote de La Mancha” traz a voz do cavaleiro Amadis em um discurso de burlesco louvor a Dom Quixote. Este poema, atribuído à personagem de Gaula, “celebra el advenimiento del heroico manchego”¹⁸⁶ que busca seguir a postura cavaleiresca de Beltenebros.¹⁸⁷ Porém, enquanto a personagem de Amadis encontra-se em uma posição defensiva diante dos valores cavaleirescos imperantes em seu contexto, Dom Quixote trabalha para a restauração de um mundo que não lhe condiz.

Tú, que imitaste la llorosa vida
que tuve, ausente y desdeñado, sobre
el gran ribazo de la Peña Pobre,
de alegre a penitencia reducida;
tú, a quien los ojos dieron la bebida

¹⁸⁶ ROUBAUD, S. “Los libros de caballerías”. In: CERVANTES, M. Don Quijote de La Mancha. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro de edición de los Clásicos Españoles, 1998, p. CXVI.

¹⁸⁷ “Beltenebros” refere-se a uma das denominações de Amadis de Gaula no decorrer de sua história. Em Amadis, o cavaleiro “le pidió [al ermitaño] que en cuanto con él morase no dixiese a ninguna persona quién era ni nada de su hacienda, y que le no llamase por su nombre, mas por otro cual él le quisiese poner, y desde fuese muerto, que lo fizesse saber a sus hermanos porque le levassen a su tierra. [...] – Yo vos quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas; quiero que hayáis nombre Beltenebros.” In: MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Cátedra, 1991, p. 709. Segundo Juan Manuel Cacho Bleca, “Amadís al retirarse con el ermitaño abandona su antigua existencia. No desea que Andaloc le diga a nadie ‘quién era ni nada de su hacienda’ y quiere comenzar esta nueva etapa con unas señas identificatorias acordes con sus circunstancias. [...] El primer étimo Bel- parece corresponder a la hermosura. El segundo –tenebros está asociado con las tinieblas, con la oscuridad. ”. In: *Ibidem*, p. 146.

de abundante licor, aunque salobre,
y alzándote la plata, estaño y cobre,
te dio la tierra en tierra la comida,
vive seguro de que eternamente,
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera,
sus caballos aguije el rubio Apolo,
tendrás claro renombre de valiente;
tu patria será en todas la primera;
tu sabio autor, al mundo único y solo.

O jovem Amadis, cavaleiro arquetípico de linhagem nobre, de beleza e força idealizadas, atuante de uma narrativa cortesã, mostra-se em disparidade com a personagem e o contexto construídos por Miguel de Cervantes. Em *Dom Quixote*, Cervantes atribui vida a um protagonista que se diz cavaleiro andante em uma época alheia a tal ofício.¹⁸⁸ Trata-se de um solteiro fidalgo de, aproximadamente, cinquenta anos, que passa suas noites “leyendo de claro en claro”¹⁸⁹ diversos livros de cavalarias. Por consequência “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”,¹⁹⁰ o que o faz se denominar cavaleiro andante, como forma de imitar as personagens que tanto aprecia e de fazer vigorar, em sua realidade, os valores cavaleirescos de outrora.

O primeiro quarteto do poema preliminar apresenta o “desdeñado” ou desprezado Amadis destacando Dom Quixote como o que, mimeticamente, tenta seguir sua “llorosa” vida cavaleiresca, vida esta, segundo os versos, reduzida à penitência. A estrofe alude à imitação

¹⁸⁸ Segundo Martín de Riquer, a cavalaria andante existiu, no contexto europeu, até o século XV: “El “caballero andante” existió, y todavía erraba por los caminos de Europa y de corte en corte en demanda de aventuras (justas, pasos de armas, torneos, batallas a todo trance) un siglo antes de que Cervantes se pusiera a escribir el Quijote. RIQUEER, M. Cervantes y el ‘Quijote’. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. LXIV.

¹⁸⁹ *Ibidem*, p. 29.

¹⁹⁰ *Ibidem*, pp. 29-30.

que Dom Quixote faz de Amadis de Gaula quando este se encontra em “Peña Pobre”, lugar de seu desterro depois de ser rechaçado por Oriana. Neste episódio, Amadis depara-se com o ermitão Andalod, que o leva a uma ilha assim denominada, “porque allí no puede morar ninguno sino en gran pobreza”.¹⁹¹

Assí como oís fue encerrado Amadís, con nombre de Beltenebros, en aquella Peña Pobre, metida siete leguas en la mar, desamparando el mundo, la honra, aquellas armas con que en tan grande alteza puesto era, consumiendo sus días en lágrimas y en continuos dolores...¹⁹²

Inspirado no texto refundido por Garci Rodríguez de Montalvo no início do século XVI, Dom Quixote busca reproduzir tal episódio no decorrer de suas aventuras, apresentando, porém, diferenças que proporcionam um tom burlesco ao paralelismo traçado.¹⁹³ No capítulo XXV da Primeira parte, o cavaleiro manchego explica a Sancho Pança sua ideia de copiar os feitos de Amadis de Gaula – segundo ele, o mais perfeito cavaleiro -, com o intuito de “ganar perpetuo nombre y fama en todo lo descubierto de la tierra”.¹⁹⁴

Y porque no es bien que te tenga más suspenso, esperando en lo que han de parar mis razones, quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien *fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos cuantos hubo en su tiempo en el mundo. [...] De

¹⁹¹ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 710.

¹⁹² *Ibidem*, p. 711.

¹⁹³ “Se trata de un constante tópico de la novela caballeresca, en la que era frecuente que el caballero, desesperado por desdenes amorosos o por cualquier otro motivo, se retirara a la soledad de los bosques, donde no tan sólo se entregaba a la oración, ayuno y disciplina (penitencia) sino también a cierta furia demencial, que lo llevaba a cometer toda suerte de desatinos. In: RÍQUER, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 163.

¹⁹⁴ CERVANTES, M. *Op. cit.*, pp. 233-234.

esta misma suerte, Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. [...] Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*...¹⁹⁵

Em *Amadís de Gaula*, o protagonista, em profunda tristeza, decide se recluir na ilha de “Peña Pobre”, depois de receber uma carta da princesa Oriana. Esta, por um falso testemunho, acusa Amadis de ser um desleal cavaleiro e, tomada por ciúme, pede para que ele se distancie, o que o faz optar pelo isolamento. Já em *Dom Quixote*, não é o cavaleiro quem recebe uma carta, mas sim quem a escreve e a destina à sua amada Dulcineia. Dom Quixote não possui motivos para se autopunir, uma vez que Dulcineia é uma idealização baseada na contemplação da camponesa Aldonza Lorenzo, que desconhece a figura do cavaleiro de “La Mancha”. Porém, para Dom Quixote, quanto mais sem razão for a penitência, maior será a sua honra, uma vez que logra provar, assim, que se houvesse, realmente, um motivo, sua atitude seria ainda mais intensa:

- Ahí está el punto – respondió don Quijote – y ésa es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracia; el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?¹⁹⁶

¹⁹⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, pp. 234-235.

¹⁹⁶ *Ibidem*, p. 236.

A reclusão, para Dom Quixote, representa uma aproximação à realidade cavaleiresca de Amadis e, conseqüentemente, uma ascensão de sua postura como cavaleiro. Dom Quixote planeja, conscientemente, atuar como o cavaleiro de Gaula “con la esperanza de que al *actuar* como él al final termine *siendo* como él.”.¹⁹⁷ Tal postura da personagem parece mesclar sua cordura e loucura, já que Dom Quixote, de maneira lúcida, planeja a imitação disparatada que pretende realizar do cavaleiro.¹⁹⁸ A personagem cervantina, ainda que tenha, por intuito, imitar as ações de Amadis, opta, conscientemente, por decisões mais amenas do que aquelas ilustradas no famoso livro de cavalarias, o que evidencia sua razão. Torna-se mais fácil, para Dom Quixote, improvisar um afastamento social e representar, de maneira teatral, o sofrimento exacerbado de Amadis do que atuar em batalhas similares às do cavaleiro: “Así que es a mí más fácil imitarle en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamientos.”¹⁹⁹ O que vale para Dom Quixote é a simples imitação de alguns episódios de seu modelo, sem que, para isso, seja necessário possuir um motivo que o leve à solidão - como o repúdio de Oriana o é para o cavaleiro de Gaula -, bastando-lhe “estar ausente” de Dulcineia. Esta falta de propósito de Dom Quixote contribui para que toda a sua penitência tenha um caráter ridículo em comparação à de *Amadís*.

...veo que Amadís de Gaula, sin perder el juicio y sin hacer locuras, alcanzó tanta fama de enamorado como el que más, porque lo que hizo, según su historia, no fue más de que por verse desdeñado de su señora Oriana, que le había mandado que no pareciese ante su presencia hasta que fuese su voluntad, de que se retiró a la Peña

¹⁹⁷ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 151.

¹⁹⁸ Martín de Riquer comenta que nos capítulos 25 e 26 da Primeira parte “don Quijote da muestras de cordura, ya que desde el momento que quiere hacer ‘locuras’ revela que procede desde la razón. Riquer, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 164.

¹⁹⁹ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 235.

Pobre en compañía de um ermitaño, y allí se hartó de llorar y de encomendarse a Dios, hasta que el cielo le acorrió en medio de su mayor cuita y necesidad. [...] Viva la memoria de Amadís, y sea imitado de don Quijote en todo lo que pudiere, del cual se dirá lo que del otro se dijo, que si no acabó grandes cosas, murió por acometellas; y si yo no soy desechado ni desdeñado de Dulcinea del Toboso, bástame, como ya he dicho, estar ausente de ella.²⁰⁰

Há diferenças entre as formas de penitência dos cavaleiros literários. Para Amadís, a pena dá-se por seus pensamentos dirigidos a Oriana, pelo pouco dormir, pelo pranto excessivo e por seu desejo de morte.

Assí como oís estava Beltenebros faziendo su penitencia con mucho dolor y grandes pensamientos que de contino tenía, creyendo que si Dios por su piedad no le aconiesse con la merced de su señora, que la muerte tenía muy cerca más que la vida, y todas las más noches alvergaba debaxo de unos espesos árboles que en una huerta eran allí cerca de la hermita, por fazer su duelo y llorar sin que el hermitaño nin los moços lo sintiessen.²⁰¹

Já a penitência cumprida por Dom Quixote, em seu período de reclusão, compõe-se de ações ridículas, que variam entre estar “en cueros y hacer una o dos docenas de locuras”. As ações de Dom Quixote acabam burlando do exagerado sacrificio de Beltenebros e da exacerbada idealização que este faz de “la sin par” Oriana.

²⁰⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, pp. 249-250.

²⁰¹ MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991, p. 731.

Y desnudándose con toda priesa los calzones, quedó en carnes y en pañales y luego sin más ni más dio dos zapatetas en el aire y dos tumbas la cabeza abajo y los pies en alto, descubriendo cosas que, por no verlas otra vez, volvió Sancho la rienda a Rocinante y se dio por contento y satisfecho de que podía jurar que su amo quedaba loco...²⁰²

Retomando o soneto de Amadis a Dom Quixote de La Mancha, os versos prosseguem, reproduzindo, anaforicamente, o mesmo vocativo da primeira estrofe: “tú, a quien los ojos dieron la bebida / de abundante licor, aunque salobre, / y alzándote la plata, estaño y cobre, / te dio la tierra en tierra la comida,”. A metáfora apresentada no quinto e sexto versos simboliza as lágrimas causadas pelo sofrimento do cavaleiro manchego. Estas também mantêm relação com a própria história de Amadis que, “consumiendo sus días en lágrimas y en continuos dolores”,²⁰³ reclus-se em “Peña Pobre”. Para Joaquín Forradellas, a alegoria proposta nos dois últimos versos, “y alzándote la plata, estaño y cobre, / te dio la tierra en tierra la comida,”, refere-se à substituição de vasilhas e talheres de prata, objetos relacionados a uma comodidade anterior ao exercício da cavalaria andante, por “escudillas de barro”. Neste contexto, uma vida de riqueza e conforto parece ter sido retirada do cavaleiro da Triste Figura (“alzándote la plata, estaño y cobre”), no momento em que este deixa de ser o fidalgo Alonso Quijano e passa a se apresentar como Dom Quixote. O ofício da cavalaria que este almeja aplicar demonstra trazer consigo uma rotina oscilante e insegura, em que a simplicidade, muitas vezes, toma o lugar do luxo próprio de um entorno de nobreza.

Nestes versos, o desatino encontra-se no fato de que Alonso Quijano, apesar de ser um fidalgo, compõe a mais baixa classe nobiliária dentre as existentes. Sua rotina anterior à

²⁰² CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 248.

²⁰³ MONTALVO, R. *Amadis de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra, 1991, p. 711. Esta passagem encontra-se, também, em nota de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 25.

loucura e conversão em cavaleiro não é de riqueza, como alude a voz de Amadis no poema. Segundo Martín de Riquer, trata-se de um “hidalgo de unos cincuenta años y de mediana posición, que consumía sus menguadas rentas en la compra de libros de caballerías...”²⁰⁴ Sendo assim, o discurso atribuído a Amadis de Gaula mostra-se um tanto incoerente, por apresentar, em um tom magnífico, versos desprovidos de conexão com as condições sociais da personagem de Cervantes em *Dom Quixote*. Nas palavras de José Montero Reguera:

[...] Cervantes apresenta um nobre, mas que pertence à classe mais baixa da sociedade nobiliária: um fidalgo de povoado, em um momento no qual essa classe social era objeto de duras críticas (na literatura, a recordação do escudeiro empobrecido de *Lazarillo* se torna óbvia) e já não era indicativo imediato de nobreza: ser fidalgo supunha estar isento de pagar impostos, sim, mas o patrimônio econômico paulatinamente consumido impedia a manutenção de uma situação social de acordo com o seu nível.²⁰⁵

A última estrofe do poema complementa os versos anteriores com a certeza de Amadis de que Dom Quixote será um cavaleiro célebre, da mesma forma que sua pátria e seu autor: “tendrás claro renombre de valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo único y solo.” Segundo os versos na voz do cavaleiro de Gaula, eternamente – ou, ao menos, enquanto brilhar o sol, metaforizado pelo deus Apolo –, Dom Quixote, o fidalgo louco que se vê como um paladino, gozará da fama de valente cavaleiro, enquanto que sua pátria, um povoado de “La Mancha”, será a mais reconhecida entre as pátrias e seu autor, o melhor poeta entre todos os outros. Nesta estrofe, tanto cavaleiro quanto pátria e autor parecem sofrer

²⁰⁴ RIQUER, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 117.

²⁰⁵ REGUERA, J. M. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 25.

as burlas presentes nos versos. Da mesma forma que Dom Quixote não representa um cavaleiro andante, “La Mancha” está impedida de ser o melhor lugar de origem. A escolha da região do protagonista de Miguel de Cervantes complementa a paródia dos livros de cavalaria: enquanto que, nestas narrativas, lugares admiráveis (reais ou fantasiosos) eram utilizados para contextualizar as aventuras e enobrecer, originalmente, os cavaleiros, em *Dom Quixote*, “La Mancha” figura como “talvez a zona mais árida e desértica da Península Ibérica, lugar no qual os cristãos novos eram abundantes e onde, portanto, a nobreza não era copiosa, circunstância com a qual provavelmente se brinca linguisticamente por meio do nome (Mancha = mancha, mácula)”.²⁰⁶ Com relação ao autor da obra, este se encontra multiplicado nas vozes do próprio Cervantes, do padrao “autor” do prólogo e de Cide Hamete Benengeli, como uma estratégia de composição capaz de proporcionar certa ambiguidade autoral à obra. Mais uma vez, verifica-se o tom burlesco do poema de Amadis em sua referência ao autor. Este nunca poderia ser considerado “único y solo”, simplesmente por ser um recurso retórico utilizado por Cervantes, que multiplica a autoria da obra em diversas facetas.

Amadis de Gaula, representante ícone da cavalaria andante, é a personagem que eleva as façanhas de Dom Quixote, ocupando uma posição de inferioridade perante este protagonista e enaltecendo a postura do cavaleiro cervantino. Contudo, ao louvá-lo, o paladino poeta demonstra, concomitantemente, inferiorizar-se. Segundo Adrienne Laskier Martín, os elogios não pertinentes destinados a Dom Quixote acabam por depreciar a própria figura cavaleiresca de Amadis, uma vez que as insignificantes virtudes do cavaleiro de “La Mancha” parecem se sobressair às do cavaleiro de Gaula e elogiar um louco significa compartilhar de tal característica.²⁰⁷ Dessa forma, enquanto Dom Quixote se evidencia como

²⁰⁶ REGUERA, J. M. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 25.

²⁰⁷ MARTÍN, A. L. Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote. In: *Actas del Primer Coloquio Internacional de l Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, p. 350.

um protagonista de qualidades dissonantes às de sua referência cavaleiresca - recurso este próprio da paródia -, Amadis de Gaula também figura como uma personagem ridicularizada em seus próprios versos.

Do mesmo modo que a voz de Amadis de Gaula surge, em meio aos versos preliminares do *Quixote*, destinando uma série de burlescos encômios ao protagonista cervantino, novas incongruências podem ser observadas no soneto “Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha”, terceiro poema do grupo preliminar. Nestes versos, o cavaleiro grego atua como um poeta que, após exaltar suas próprias qualidades cavaleirescas, assume ser superado por Dom Quixote.

Rompí, corté, abollé y dije y hice
más que en el orbe caballero andante;
fui diestro, fui valiente, fui arrogante;
mil agravios vengué, cien mil deshice.
Hazañas di a la Fama que eternice;
fui comedido y regalado amante;
fue enano para mí todo gigante,
y al duelo en cualquier punto satisfice.
Tuve a mis pies postrada la Fortuna,
y trajo del copete mi cordura
a la calva Ocasión al estricote.
Mas, aunque sobre el cuerno de la luna
siempre se vio encumbrada mi ventura,
tus proezas envidio, ¡oh gran Quijote!

Don Belianís de Grecia, livro espanhol escrito por Jerónimo Fernández e publicado em 1547, narra a saga do príncipe Belianís²⁰⁸ que, assim como ocorre na estrutura narrativa de *Amadís*, atua como um cavaleiro possuidor de uma princesa a quem reverenciar, a chamada Florisbella de Babilônia; um encantador contra quem lutar, o mago Fristón, e uma feiticeira em quem confiar, a sábia Belonia. Dentre os elementos originais da obra, Mónica Nasif destaca a mescla existente entre temas gregos e aventuras cavaleirescas, uma vez que os mundos cristão e pagão compartilham espaço e, como afirma a autora, “el personaje de Belianís es una prolongación de los antiguos héroes griegos, es el descendiente indicado para portar las cualidades de Aquiles y también del troyano Hector”.²⁰⁹

El encadenamiento de aventuras construye un universo maravilloso y sorprendente donde el protagonista combate contra enemigos reales y contra las fuerzas del mundo de la magia, de tal manera que el héroe se introduce en ese espacio sobrenatural para salvar a sus benefactores. La dicotomía entre el bien y el mal se hace presente en los personajes del mago Fristón y la sabia Belonia: el primero, acudiento, inclusive, a los seres del Infierno para llevar a cabo sus planes, y la segunda, sometiendo frecuentemente sus poderes al designio de Dios. [...] La antigüedad clásica subyace en toda la obra, referente de personajes y situaciones.²¹⁰

A primeira estrofe do soneto de Dom Belianis pode ser relacionada à fala do “cura”, no capítulo VI da Primeira parte do *Quixote*: “Pues ese —replicó el cura—, con la segunda, tercera y cuarta parte, tiene necesidad de un poco de ruibarbo para purgar la demasiada cólera suya.”. Segundo o *Tesoro de la lengua castellana o española*, a palavra “ruibarbo” remete a

²⁰⁸ Trata-se de um livro pouco acessível hoje em dia. Para esta pesquisa, foi utilizado, principalmente, um guia de leitura sobre Dom Belianis, de Mónica Nasif, com comentários sobre a obra e trechos originais da primeira e segunda partes de *Don Belianís de Grecia*.

²⁰⁹ NASIF, M. Introducción. *Belianís de Grecia*. Partes I y II. Guía de lectura. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 7.

²¹⁰ *Ibidem*.

uma raiz, “con que los médicos modernos purgan a los enfermos”.²¹¹ Para o sacerdote, Dom Belianis representa uma personagem violenta, reconhecida por este atributo. Um cavaleiro colérico e bilioso, de acordo com Adrienne Laskier Martín,²¹² que parece ter seu caráter irascível justificado pela sequência de verbos de ação do primeiro verso do soneto: “Rompí, corté, abollé y dije y hice”.²¹³ Além disso, a repetição do verbo “ser” no terceiro verso, “fui diestro / fui valiente / fui arrogante”, também proporciona uma sucessão de acentos que conotam certa força da personagem, devido ao ritmo assim construído. Esta fúria do paladino, demonstrada na primeira estrofe do soneto, identifica-se como própria do cavaleiro grego quando considerada a obra de Jerônimo Fernández. Já no início de *Don Belianís de Grecia*, o cavaleiro, ainda menino, demonstra sua robustez e valentia ao travar batalha com um leão, um urso e um gigante, da qual sai vencedor.

El joven héroe presentó desde pequeño gran destreza en las armas y condición para la música. Un día la familia real salió de caza a un bosque próximo y fueron atacados por un león al que Belianís logró matar y luego por un oso que se llevó a Arsileo. El príncipe persiguió al oso hasta encontrar una cueva encantada donde sólo Belianís pudo entrar. Dentro del recinto, el joven héroe debió luchar con un gigante y con el animal, para ello extrajo una espada que se hallaba colocada detrás de un padrón, al matar al gigante, el oso cayó muerto [...]²¹⁴

²¹¹ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1274. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

²¹² MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 137. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²¹³ *Ibidem*.

²¹⁴ NASIF, M. Introducción. *Belianís de Grecia*. Partes I y II. Guía de lectura. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006, p. 9.

A voz de Dom Belianis, na segunda estrofe do poema preliminar, afirma ter eternizado e afamado suas façanhas, ter sido um prudente e agradável amante,²¹⁵ além de um cavaleiro exemplar. A “Fama” perpetuadora de suas proezas, curiosamente, não representa uma deusa da mitologia grega, e sim romana. Segundo Juan Bautista Carrasco, trata-se da “hija de la Tierra y mensajera de Júpiter”, que “se presenta vestida toda de plumas, cada una con un ojo, otras tantas lenguas, orejas y bocas”, atuando como a voz pública. O autor complementa que a “Fama”, “siempre incansable con sus rapidísimas correrías”, ocupa-se de percorrer o globo durante a noite, “y por el día posa sobre las agujas de las torres y vuela por los altos de las casas para observar cuanto se hace en ellas: pero la diosa en ocasiones, desmemoriada o con siniestra intención, oculta la verdad y propalando mentiras difunde el terror en las grandes poblaciones”.²¹⁶ Sendo assim, há uma ambiguidade nos versos do cavaleiro: as façanhas de Dom Belianis, por serem eternizadas pela deusa “Fama”, podem tanto ser verdadeiras quanto falsas, já que a voz pública ou a deusa ocupa-se da divulgação do observado e, ocasionalmente, do inventado por ela.

O primeiro terceto traz outras referências mitológicas ao soneto, como forma de legitimar a autoria de Dom Belianis e de atribuir um caráter verossímil ao poema do cavaleiro de Grécia, uma vez que a própria obra de Jerónimo Fernández mesclava aventuras cavaleirescas e mitológicas. Neste trecho, o cavaleiro revela que sempre teve a sorte, representada por mais uma deusa romana – “Fortuna” - a seu dispor, da mesma forma que as oportunidades constantemente foram-lhe oferecidas: “Tuve a mis pies postrada la Fortuna, / y traje del copete mi cordura / a la calva Ocasión al estricote.” A “Ocasão”, personificada no poema, alude à deusa mitológica Kairós, filha de Chronos, símbolo do tempo em potencial e

²¹⁵ Informações presentes em nota 3 de Joaquín Forradellas, relacionada ao soneto “Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha”. CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 26.

²¹⁶ CARRASCO, J. B. *Mitología universal*. Historias y explicaciones de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1864, p. 147.

das estações. Trata-se do termo “kairos” que, em grego, significa “tempo oportuno” ou “ocasião favorável”. Juan Bautista Carrasco afirma que:

Kairos (Ocasión): la más joven de los hijos de Júpiter, tuvo un altar en Elide y según Pausanías, recibió adoraciones. Esta deidad lleva en su compañía el Arrepentimiento, que dice Ausonio camina en pos de ella luego que emprende su fuga. El poeta trágico Ion compuso un himno á esta deidad: Fidias la ha representado en una mujer con los pies alados, su cabeza calva, y solo un rizo en la frente. Fedro la hace correr por encima de los filos de unas navajas de afeitar pero sin herirse. Lisipo la figuró en un adolescente con alas en los pies, cuyas puntas apenas tocan un globo, una rienda en una mano y en las sienes unos largos cabellos.²¹⁷

Dessa forma, Kairós figura como uma deusa calva, que possui uma franja caída sobre a testa, de modo a simbolizar a oportunidade que deveria ser apreendida, pelos cabelos, no momento de sua aparição, e não depois de sua passagem. O poema de Dom Belianis resgata tal simbologia com os versos “y traje del copete mi cordura / a la calva Ocasión al estricote”. Estes, reorganizados sintaticamente, parecem denotar que a prudência de Dom Belianis trouxe a própria ocasião por seu topete, ato que executa com desdém ou desprezo (“al estricote”).

Os versos finais do soneto parecem reservar, ao poema, seu clímax. O tom, altamente retórico e pedante dos versos iniciais, segundo Adrienne Laskier Martín, esvazia-se na última estrofe, por meio de um caráter ridículo que incrementa a proposta burlesca.²¹⁸ Dom Belianis, após reconhecer seu próprio destino como “encumbrado sobre el cuerno de la luna”, ou na posição mais alta dentre as possíveis, confessa invejar as proezas de Dom Quixote. Como já

²¹⁷ CARRASCO, J. B. *Mitología universal*. Historias y explicaciones de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1864, p. 150.

²¹⁸ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 137. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

mencionado, Dom Quixote representa uma personagem sem façanhas, o que oferece à fala de Dom Belianis grande ridicularidade e certo rebaixamento da figura cavaleiresca grega. Todos os feitos cantados pelo paladino apresentam-se, no final do soneto, mais ínfimos do que as inexistentes conquistas do cavaleiro de “La Mancha”, o que reduz Dom Belianis a uma figura derrotada e falaciosa.

Assim como ocorre no poema de Amadis de Gaula, a autovalorização exagerada do cavaleiro Dom Belianis de Grécia e a superação de suas qualidades pelo louco fidalgo respondem pela comicidade revelada nos versos. Esta combinação também se verifica no oitavo poema do grupo preliminar, intitulado “El Caballero del Febo a don Quijote de La Mancha”, no qual a voz do cavaleiro enaltece sua própria imagem para, em seguida, engrandecer as qualidades paladínicas de Dom Quixote, caracterizado, nos versos, como “Febo español”. Nestes versos, o protagonista da primeira obra do ciclo *Espejo de príncipes y caballeros*, escrita por Diego Ortúñez de Calahorra e publicada em 1555, atua como o eu lírico do poema.

Espejo de príncipes y cavalleros, en que se cuenta los inmortales hechos del Cavallero del Febo, y de su hermano Rosicler, hijos del grande emperador Trebacio. Con las altas cavallerías y muy estraños amores de la hermosíssima y estremada princesa Claridiana, y de otros altos príncipes y cavalleros. Ahora nuevamente traduzido de latín en romance. Dirigido al muy ilustre señor Don Martín Cortés, Marqués del Valle, por Diego Ortúñez de Calahorra, natural de la ciudad de Nágera.²¹⁹

²¹⁹ ORTÚÑEZ CALAHORRA, D. *Espejo de príncipes y caballeros*. In: GARCÍA ROJAS, A. C. *Espejo de príncipes y caballeros*. Parte I. Guía de lectura. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, p. 15.

Ao modo de *Amadís*, a narrativa do Cavaleiro do Febo trata da história, cronologicamente contada, de uma linhagem de heróis que conquista fama e prestígio por meio de suas batalhas. Tais cavaleiros demonstram reproduzir um modelo de conduta e valores a partir da reafirmação da nobreza, da religião e de lições morais acerca de “la amistad, la soberbia de los poderosos, la educación de los hijos, el respeto a los padres; la educación de los gobernantes y su proceder político, la justicia y la cordura; el inexorable paso del tiempo, la decadencia de las glorias pretéritas y los cambios de la fortuna”.²²⁰

El cavallero del Febo es un libro de caballerías que insiste en señalar modelos ideales de conducta y, en no pocas ocasiones, Ortúñez de Calahorra formula toda una lección moral, que llega al lector de manera directa a través del discurso de algún personaje o por medio de las acciones concretas de éstos. La obra, como su título lo indica, tiene las pretensiones de un *speculum princeps* que proporciona ejemplo a sus lectores. En ella, se busca educar a través de las imágenes y de las acciones de los personajes. Ellos son el espejo de lo que sus lectores deberían ser o a lo que podrían aspirar.²²¹

Na primeira estrofe, a voz do cavaleiro afirma que sua força não se igualou à de Dom Quixote; nem mesmo a sua fama, que alcançou “do nace y muere el día”, conseguiu sobrepujar o valor da glória do cavaleiro de “La Mancha”.

A vuestra espada no igualó la mía,
Febo español , curioso cortesano,
ni a la alta gloria de valor mi mano,
que rayo fue do nace y muere el día.

²²⁰ GARCÍA ROJAS, A. C. *Espejo de príncipes y caballeros*. Parte I. Guía de lectura. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 7-9.

²²¹ *Ibidem*, p. 9.

Imperios desprecié; la monarquía
que me ofreció el Oriente rojo en vano
dejé, por ver el rostro soberano
de Claridiana, aurora hermosa mía.
Améla por milagro único y raro,
y, ausente en su desgracia, el propio infierno
temió mi brazo, que domó su rabia.
Mas vos, godo Quijote, ilustre y claro,
por Dulcinea sois al mundo eterno,
y ella, por vos, famosa, honesta y sabia.

A voz do Cavaleiro do Febo confessa ter depreciado impérios, do mesmo modo que fez com a monarquia que lhe foi ofertada pelo “Oriente rojo”. O cavaleiro, aqui, alude a um momento da obra *Espejo de príncipes y caballeros*, no qual o paladino desiste do casamento com Lindabrides e do Império que receberia com a união - referente ao de Tartária, região setentrional e central da Ásia -, para “ver el rostro soberano” da princesa Claridiana, de Trapisonda. Na obra de Diego Ortúñez de Calahorra, Febo, após conhecer os gêmeos Meridián e Lindabrides, apaixona-se por esta. Ao sair vitorioso de uma batalha com o irmão da donzela, recebe o direito ao matrimônio com Lindabrides e ao império de Tartária. Porém, o paladino, após se encontrar com Claridiana, perde-se de amor pela princesa e decide não se casar com sua prometida, o que o faz desistir, também, do império tártaro.²²²

Nos tercetos do poema, o cavaleiro descreve seus sentimentos por Claridiana, mulher que amou “por milagro único y raro”, e demonstra sua extrema força e coragem ao dizer que até mesmo “el próprio infierno” temeu seu braço, no momento em que esteve distante de sua

²²² EISENBERG, D. *Introducción a “Espejo de Príncipes y Cavalleros [El Cavallero del Febo]” de Diego Ortúñez de Calahorra*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-espejo-de-prncipes-y-cavalleros-el-cavallero-del-febo-de-diego-ortez-de-calahorra-0/html/>. Acesso em: 02/08/2011.

amada. A voz poética do cavaleiro parece iterar o recurso - visto em outros poemas do grupo preliminar - de exacerbação da própria figura cavaleiresca para, logo, elevar ainda mais a personagem quixotesca, qualificada, nos versos, como “godo”, ou seja, “nobre”, segundo Sebastián de Covarrubias.

Como quiera que ello sea se apoderaron de innumerables prouincias, y particularmente de nuestra España, a donde reynaron mucho tiempo, hasta el desdichado Rey don Rodrigo, y de las reliquias dellos que se recogieron en las montañas, bolvio a retoñar la nobleza, que hasta oy dia dura, y en tanta estima que para encarecer la presuncion de algun vano, le preguntamos, si deciende de la casta de los Godos.²²³

Febo enuncia que este “godo Quijote”, pela fidelidade dirigida à Dulcineia, converte-se em um cavaleiro renomado e eterno, da mesma forma que sua dama mostra-se “famosa, honesta y sabia” graças à atuação quixotesca em defesa e disseminação de sua honra e beleza. Dom Quixote, ao contrário do que afirma o paladino, não representa um cavaleiro insigne em sua narrativa, mas sim um desmoralizado fidalgo; da mesma forma, Dulcineia, existente somente na imaginação de Dom Quixote, está impossibilitada de atuar como uma personagem famosa, honesta e sábia, justamente por se tratar de uma idealização. O verso na voz de Febo, “famosa, honesta y sabia”, alude à Égloga II de Garcilaso de la Vega, o que oferece, ao discurso do paladino, uma grandiloquência própria da lírica do poeta espanhol:²²⁴ “Apenas tienen fuera a don Fernando, ardiendo y deseando estar ya echado; / al fin era dejado con su

²²³ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 918. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

²²⁴ Informação presente em nota 9 de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 32.

esposa / Dulce, pura, hermosa, sabia, honesta.²²⁵ Mais uma vez, é possível deparar-se com homenagens um tanto despropositadas a Dom Quixote, já que sua valentia mostra-se ridícula e sua fama como cavaleiro, inexistente na narrativa de Cervantes. Além disso, tais incongruências parecem se contrapor à magniloquência com a qual o Cavaleiro do Febo profere seus elogios, o que incrementa a desproporção e, conseqüentemente, o tom burlesco reinante nos versos preliminares.

Urganda, Amadis, Dom Belianis e Cavaleiro do Febo demonstram engrandecer livro e cavaleiro Dom Quixote. Seus encômios, no entanto, mostram-se repletos de incoerências, em relação à obra de Miguel de Cervantes, sendo interpretados como disparates. Entre um elogio e outro, os poetas parecem desconhecer a história do cavaleiro de “La Mancha”, uma vez que seus louvores não coincidem com a postura e as aventuras quixotescas. Não obstante, ao colocar as personagens cavaleirescas como os poetas de alguns dos versos preliminares, Cervantes parece dar continuidade à paródia dos encômios publicados nas obras dos séculos XVI e XVII. Estes também eram compostos por poetas que poderiam não conhecer mais do que o nome da obra à qual se refeririam em pomposos versos laudatórios, assim como demonstram fazer as personagens poetas nos versos do *Quixote*.²²⁶

²²⁵ VEGA, G. *Obras completas*. Edición de Guillermo Suazo Pascual. Madrid: Edaf, 2004, p. 314.

²²⁶ “En cuanto a su soneto ‘no tiene más explicación que hallarse escrito por quien no conocía del *Quijote* ni de sus personajes sino sus nombres, como suele ocurrir con los versos de circunstancias pedidos para los preliminares de las obras.’”. MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 128.

Desatinos e inversões burlescas a Dulcineia e Sancho Pança

Oriana, personagem de *Amadís de Gaula*, também figura como eu lírico nos versos preliminares de *Dom Quixote*, nos quais profere supostos elogios, repletos de incoerências, a uma personagem cervantina. Em “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”, a princesa de *Amadís*, descrita como “la más hermosa criatura que se nunca vio, tanto que esta fue la que sin par se llamó, porque en su tiempo ninguna ovo que le igual fuese”,²²⁷ demonstra se inferiorizar frente à imagem da princesa Dulcineia, que se evidencia como uma personagem duplicada, na obra, e ambígua, no poema.

¡Oh, quién tuviera, hermosa Dulcinea,
por más comodidad y más reposo,
a Miraflores puesto en el Toboso,
y trocara sus Londres con tu aldea!
¡Oh, quién de tus deseos y librea
alma y cuerpo adornara, y del famoso
caballero que hiciste venturoso
mirara alguna desigual pelea!
¡Oh, quién tan castamente se escapara
del señor Amadís como tú hiciste
del comedido hidalgo don Quijote!
Que así envidiada fuera y no envidiara,
y fuera alegre el tiempo que fue triste,
y gozara los gustos sin escote.

²²⁷ MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991, p. 268.

A menção a Dulcineia aparece já nas primeiras páginas do *Quixote*, quando o fidalgo prepara-se para a sua saída inicial como cavaleiro andante. Neste capítulo, Alonso Quijano, após limpar suas armas, autonegar-se Dom Quixote e atribuir um nome a seu cavalo, passa a buscar uma possível dama a quem adorar, uma vez que “el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma”.²²⁸ O fidalgo lembra-se, então, de Aldonza Lorenzo, lavradora de um povoado vizinho, por quem esteve apaixonado durante certo tempo, ainda que ela nunca houvesse tomado consciência de seus sentimentos. Na intenção de lhe conceder um nome que se parecesse ao dela, mas que, ao mesmo tempo, fosse semelhante aos majestosos prenomes de rainhas e princesas, decidiu chamá-la Dulcineia - termo que, assim como “Aldonza”, deriva da palavra doce ou “dulce”, em língua espanhola -, acompanhado da terminação “-eia”, sufixo reconhecido em outros nomes de personagens literárias.²²⁹

Dulcineia se trata, portanto, de uma princesa, existente somente na imaginação do cavaleiro manchego e inspirada na figura da camponesa Aldonza Lorenzo. Não obstante, a divisão entre as duas personagens, Dulcineia e Aldonza, não se dá, para Dom Quixote, de maneira tão delimitada. Segundo Edwin Williamson, a loucura de Dom Quixote não representa, simplesmente, uma questão de alucinações, o que explicaria uma substituição exata de Aldonza por Dulcineia na imaginação do cavaleiro. A engenhosidade de Dom Quixote, atrelada a uma capacidade de adaptação de sua realidade à existente no âmbito cavaleiresco, amalgama características diversas relacionadas à dama de “El Toboso”.²³⁰ No capítulo XXV da Primeira parte, Dom Quixote fala com seu escudeiro sobre seu amor por

²²⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 33.

²²⁹ José Manuel Reguera cita, por exemplo, o nome Melibeia, personagem tanto da mitologia grega como de “La Celestina”, de Fernando de Rojas. REGUERA, J. M. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. 31.

²³⁰ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 140.

Dulcineia e sobre a pseudorelação existente entre os dois, enquanto oferece a Sancho Pança as instruções para o envio da carta à princesa idealizada. Neste discurso, surgem comentários sobre o pouco contato que Alonso conseguiu estabelecer com Aldonza e dados como os nomes dos pais da camponesa, informações que não se referem às ideias distorcidas de Dom Quixote, mas às suas experiências. Aqui, é possível observar uma combinação entre lucidez e loucura em Dom Quixote: a primeira, evidenciada pelas informações sobre a camponesa; a segunda, demonstrada por sua idealização. Para Williamson, “aunque don Quijote se da perfecta cuenta de que Aldonza es la hija de un campesino, deduce al observar su comportamiento que posee cualidades ocultas que trascienden sus circunstancias actuales y sugieren que es, en realidad, una princesa caballeresca”.²³¹

Y en lo que toca a la carta de amores, pondrás por firma: “Vuestro hasta la muerte, el Caballero de la Triste Figura”. Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbré destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado.²³²

Enquanto a princesa idealizada simboliza a mais formosa das mulheres, a camponesa Aldonza Lorenzo é descrita, sob um olhar distinto ao de Dom Quixote, como uma mulher de

²³¹ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 141.

²³² CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 242.

poucos atrativos. De acordo com Sancho Pança, Aldonza é uma pessoa de aparência rústica, robusta, de força e voz potentes e modos pouco refinados.

— Bien la conozco — dijo Sancho —, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué reja que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire.²³³

Para Dom Quixote, porém, as características da dama de “El Toboso” alcançam uma proporção além das descritas por seu escudeiro. Ao contrário dos epítetos utilizados por Sancho para tratar a figura da lavradora que, de maneira indireta, parecem guardar similitudes com o modo irônico e ambíguo da poesia satírica do medievo, a linguagem do cavaleiro para representar a dama aproxima-se muito mais à presente na poesia lírico-trovadoresca, de amor cortês, utilizada de modo a elevar a imagem de Dulcineia ao mais alto grau de virtude.²³⁴ Esta

²³³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 242.

²³⁴ Dom Quixote, retoricamente, proclama um discurso elevado para descrever Dulcineia. Segundo Joaquín Forradellas, “considerar a la amada como enemiga es típico del amor cortés y de la poesía de cancionero”. Além disso, Dom Quixote “en la descripción de Dulcinea, va a seguir el orden que la retórica mandaba para el retrato, comenzando desde la parte superior de su persona, y va a emplear todos los tópicos literarios que se fueron almacenando en el lenguaje poético desde Petrarca hasta el comienzo del Barroco.” In: CERVANTES, M. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte02/cap13/nota_01.htm#45. Acesso em: 01/07/2010. Sancho, em contrapartida, louva uma mulher de baixa condição social - tema este presente nas cantigas satíricas - e utiliza, para isso, um discurso irônico, com ambiguidades nos termos e conotações sexuais.

relação da aparência da princesa com a literatura, segundo Martín de Riquer, dá mostras de que a loucura do cavaleiro de “La Mancha” é, realmente, literária.²³⁵

— Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad por lo menos ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas.²³⁶

As duas versões da personagem, a de Aldonza e a de Dulcineia, parecem se fundir no poema de Oriana e causar certa ambiguidade. Apesar de ser chamada de Dulcineia pela voz da princesa de *Amadís*, no soneto “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”, as considerações à personagem remetem tanto à idealização de Dom Quixote quanto à figura da camponesa descrita por Sancho. Em um primeiro momento, a voz de Oriana demonstra preferir “El Toboso” a Londres, ao imaginar seu castelo situado no povoado de “La Mancha” e expressar sua valorização “por más comodidad y más reposo”, características aparentemente possíveis de serem encontradas ali. “El Toboso”, neste caso, representaria o lugar de origem tanto de Aldonza quanto de Dulcineia. Logo, a dama de Amadis de Gaula parece imaginar

²³⁵ “Es un paréntesis de cordura, que nos revela hasta qué punto es literaria la locura de don Quijote, ya que confiesa que su Dulcinea es equivalente a las idealizaciones de los poetas”. In: Riquer, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 164.

²³⁶ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 115.

como seria ter o corpo e a alma adornados com a “librea” e os desejos de Dulcineia, valorizando-os. A palavra “librea”, em língua espanhola, remete a um uniforme de criados. Sebastián de Covarrubias explica que “antiguamente solo los reyes davan vestidos señalado a sus criados, y oy dia en cierta manera se hace assi, para ser distinguidos y diferenciados de todos los demas; y porque estos [los criados] tienen muchos privilegios y libertades, se llamó aquel vestido librea.”.²³⁷ Sendo assim, o verso alude à Aldonza e sua vestimenta de trabalho, e não à princesa Dulcineia, que trajaria, segundo a ideia de Dom Quixote, peças semelhantes às de Oriana.

A dama do cavaleiro de Gaula expressa, ainda na segunda estrofe, três disparates acerca da lavradora Aldonza. Em um primeiro momento, comenta o fato de esta ter adornado seu corpo com um uniforme e sua alma com seus desejos, o que parece denotar, falsamente, que estes se conectavam ao fidalgo e que foram satisfeitos no decorrer da narrativa. Aldonza desconhecia os sentimentos e homenagens de Dom Quixote e, conseqüentemente, suas vontades não estavam atreladas à existência do louco paladino. Em um segundo momento, Oriana assegura que a princesa de “El Toboso” fez de seu amado um guerreiro venturoso; afirmação absurda, visto que há uma carência de contato entre ambos. Por último, ao contrário do que comenta a voz de Oriana, em nenhum momento Aldonza presencia uma batalha engendrada pelo cavaleiro de “La Mancha”, o que faz com que as informações presentes nos versos estejam em dissonância com a narrativa cervantina.

A incoerência presente nas afirmações de Oriana continua na seguinte estrofe. No primeiro terceto do poema, a princesa de Miraflores elogia o fato, não ocorrido, de Dulcineia ter escapado “tan castamente” de Dom Quixote, assim como ela demonstra querer ter feito com Amadis. Aldonza - ou sua idealização Dulcineia - nunca esteve com o fidalgo Alonso

²³⁷ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1085. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

Quijano, o que faz com que a afirmação de Oriana seja despropositada. Já Oriana, na obra refundida por Garci Rodríguez de Montalvo, não se abstém dos prazeres sexuais com seu amado.²³⁸ Juan Manuel Cacho Blecua comenta que, sobreposta ao ato sexual consumado entre Oriana e Amadis, encontra-se a ideia de matrimônio secreto, “lo que representa una solución ortodoxa para las relaciones sexuales, pero funciona como um recurso ideológico antes que narrativo”.²³⁹ Assim, Oriana e Amadis reconhecem-se como casados momentos antes de sua primeira relação sexual. Porém, conforme manifesta o narrador no capítulo LXIV do Segundo livro, o último encontro traria consequências à princesa de Miraflores, que ficaria, então, grávida: “Amadís estuvo con su señora Oriana en el castillo de Miraflores sobre espacio de ocho días, segun parece, que de aquel ayuntamiento Oriana preñada fue...”²⁴⁰

Oriana sugere, nos versos da última estrofe, que sua vida teria sido mais alegre se houvesse seguido o modelo de Dulcineia, uma vez que este, invejado pela princesa de *Amadís*, poderia lhe proporcionar gozar “los gustos sin escote”. Sebastián de Covarrubias define a palavra “escote” como “la cantidad que por rata cabe a cada uno de los que han comido de compañía, repartiendo entretodos, por partes iguales lo que se ha gastado”, e complementa que “pagar el escote, pagar lo que se ha comido, y muchas vezes suelen algunos ser combidados del que despues al juego le gana su hazienda, o le pide prestado, o le mete en fiança; y assi paga el escote.”²⁴¹ Sendo assim, a voz de Oriana parece insinuar, nos versos de

²³⁸ “Oriana se acostó en el manto de la donzella, en tanto que Amadís se desarmava, que bien menester lo avía; y como desarmado fue, la donzella se entró a dormir en unas matas espesas, y Amadís tornó a su señora; y quando assí la vio tan hermosa y en su poder, aviéndole ella otorgada su voluntad, fue tan turbado de plazer y de empacho, que sólo catar no la osava; assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desenbultura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo.” MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991, p. 574.

²³⁹ CACHO BLECUA, J. M. Introducción. In: MONTALVO, R. *Op. cit.*, p. 122.

²⁴⁰ MONTALVO, R. *Op. cit.*, p. 920.

²⁴¹ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 771. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

Dom Quixote, ter pagado ou padecido as consequências de suas relações sexuais com sua gravidez.²⁴²

O fato de Oriana, neste poema, almejar aquilo que pertence a Dulcineia, ou seja, demonstrar preferir viver em “El Toboso”, em lugar de Miraflores; adornar seu corpo com “librea”, em vez de seus vestidos, e escapar, castamente, de Amadis, como afirma ter feito a amada de Dom Quixote, atribui um caráter cômico ao poema. A princesa de *Amadís* parece sair de sua posição de “sin par”, para deixar, em seu lugar, Dulcineia, promovendo, assim, uma inversão burlesca, ao valorizar aquilo que comumente não seria enaltecido.²⁴³ A pequena e desconhecida aldeia de origem, o estilo humilde e grosseiro, a beleza escassa e a castidade duvidosa da personagem cervantina são exaltadas, enquanto que Oriana perde seu valor físico e moral. Além disso, é possível verificar que, assim como as personagens poetas dos demais sonetos, Oriana revela-se como uma figura destituída de razão que, imersa em sua loucura, mescla Dulcineia e Aldonza e anuncia seus disparates.

The comicity of this sonnet lies specifically in its absurdity—the outrageousness of a literary world whose capital is El Toboso and whose queen is Dulcinea. Oriana is deposed and Dulcinea is crowned. What we see is the distorted mirror-image of the romance of chivalry, indeed, a feast of fools designed to ridicule and subvert the

²⁴² Segundo nota 5 do poema “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso”, de Joaquín Forradellas, “sin escote: ‘sin pagar la parte proporcional’. En Miraflores, ‘Oriana preñada fue’ y tuvo que apartarse ‘lo más que ser pudiere de la compañía de todas’ (II, 64); de ese embarazo nació Esplandián.”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 27.

²⁴³ “Mas há também a possibilidade do elogio de objetos não-dignos pela insignificância ou pela feiúra: ‘como muitas vezes acontece que, por brincadeira ou a sério, louvamos não só um homem ou um deus mas até seres inanimados ou qualquer animal que se apresente’. [ARISTÓTELES, Retórica. Livro III]. Neste caso, o elogio, de acordo ainda com a retórica helênica, torna-se censura, pois sendo o belo sempre digno de louvor, seu contrário é necessariamente desaconselhável. Daí que a virtude, pensada via retórica como detentora de forma única aparente no elogio dos objetos elogiáveis, cede lugar à elocução dos vícios. [...] Pela abordagem de autores gregos e latinos posteriores, como Luciano e Quintiliano, os discursos elogiosos de objetos indignos possuem certos graus de aceitabilidade. Em síntese, por ação das retóricas helenísticas, o gênero epidítico foi alargado e suas tópicas definidas por incluírem objetos altamente elogiáveis, como os deuses, a justiça etc., mas ao mesmo tempo, em que pese a sempre necessária adequação, por incluírem objetos apenas parcialmente dignos de elogios...” In: CARVALHO, M. S. F. *Poesia de agudeza em Portugal*. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007, pp. 329-330.

chivalric ideal. The sonnet heralds the eruption of disorder, madness, and consequently of robust laughter, into officialdom.²⁴⁴

Uma similar inversão pode ser verificada em outro poema do grupo preliminar do *Quixote*. O quinto poema do conjunto traz a voz lírica de Gandalim, escudeiro de Amadis de Gaula, em um falso louvor a Sancho Pança, escudeiro de Dom Quixote. Nestes versos, o irmão de Amadis ridiculariza Sancho, ao evidenciar e exaltar, justamente, sua falta de vocação escudeira.

Gandalim e Sancho Pança compartilham, dentro de suas obras, a mesma função. Ambos atuam como escudeiros das personagens Amadis de Gaula e Dom Quixote, respectivamente. Tanto o primeiro quanto o segundo apresentam, na narrativa, a missão de acompanhar e auxiliar seus amos, cavaleiros andantes que almejam, na concepção quixotesca, “andar por el mundo enderezando tuertos y desfaciendo agravios”.²⁴⁵ Assim como Dom Quixote mantém um paralelismo, ainda que paródico, com a personagem de Amadis, Sancho Pança também dispõe de um paradigma literário. Neste caso, trata-se de Gandalim, relevante modelo escudeiro dos livros de cavalaria.²⁴⁶

Filho do cavaleiro Gandales, Gandalim mantém uma relação de irmão de leite e de criação com seu companheiro Amadis de Gaula. Este, resgatado pelo pai de Gandalim após seu abandono nas águas do mar, ainda recém-nascido, é criado por sua família adotiva com o nome de Donzel del Mar.²⁴⁷ Os dois irmãos, de idade similar, cultivam um fraterno e

²⁴⁴ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 139. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²⁴⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 170.

²⁴⁶ “Sancho Panza es la inversión paródico-burlesca de los escuderos presentes en la literatura caballeresca y, en particular, de Gandalín.” In: URBINA, E. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 85.

²⁴⁷ MONTALVO, R. *Amadis de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 247-248.

prestimoso convívio, responsável pela formação de uma “pareja indisoluble”.²⁴⁸ Apesar do permanente contato, Amadis e Gandalim revelam possuir distintos perfis. No capítulo II do Livro I, Amadis manifesta seus dotes cavaleirescos ao proteger seu irmão de um “donzel mayor que los otros”,²⁴⁹ que retira de Gandalim seu arco sem seu consentimento e o agride. Após o clamor por socorro que faz Gandalim a seu irmão, Amadis enfrenta, valentemente, o grande “donzel”, até o momento em que este foge e se queixa a um criado, que repreende Amadis por sua atuação e recebe, em contrapartida, a seguinte resposta: “Señor, más quiero que me vos hiráis que delante de mí sea ninguno osado de hacer mal a mi hermano.”²⁵⁰ Nas palavras de Eduardo Urbina, “la dependencia de Gandalín con respecto a su señor se establece desde bien temprano. Es Amadís quien ha de salvarle cuando otro doncel trata de arrebatarle su arco, estableciendo así su superior condición de héroe y la de Gandalín como escudero guardado.”²⁵¹

Gandalim também expõe sua fidelidade escudeira a Amadis durante sua infância. No capítulo III do Livro I, o rei Languines, ao ver tanta formosura na criança conhecida por Donzel del Mar, manifesta seu desejo de criá-la. O futuro cavaleiro aceita viver com o rei, estabelecendo, como acordo, que seu irmão o acompanhe. Gandalim afirma, enfaticamente, não querer ficar sem Amadis, o que faz com que o rei opte por levar ambos consigo:

- Donzel del Mar, ¿queréis ir con el Rey mi señor?
- Yo iré donde me vos mandades – dixo él – y vaya mi hermano conmigo.
- Ni yo quedaré sin él – dixo Gandalín.

²⁴⁸ CACHO BLECUA, J. M. Introducción. In: MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991, p. 155.

²⁴⁹ MONTALVO, *Op. cit.*, p. 259.

²⁵⁰ *Ibidem*.

²⁵¹ URBINA, E. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 52.

- Creo, señor – dixo Gandales – que los avréis de llevar ambos, que se no quieren partir.

- Mucho me plaze – dixo el Rey.²⁵²

Esta cumplicidade do escudeiro evidencia-se em outros momentos da narrativa. No capítulo IV do Livro I, Gandalim, novamente, demonstra sua disposição para seguir o irmão, no momento em que este deseja ser armado cavaleiro. Donzel del Mar, que “quería ser cavallero por mano del rey Perión”,²⁵³ pede a Gandalim que leve suas armas para a capela, para que possam ser veladas antes do ritual, e pergunta-lhe se deseja partir ao seu lado no momento oportuno. Gandalim, prontamente, responde ao irmão, em linguagem cortês: “Señor, yo os digo que a mi grado nunca de vos seré partido”.²⁵⁴

A postura de Gandalim parece estar em consonância com os princípios relacionados ao modelo escudeiro, de acordo com os parâmetros de Ramón Llull, publicados em seu *Libro del Orden de Caballería*, no século XIII.²⁵⁵ Segundo o filósofo, convém a um escudeiro ideal amar e temer a Deus, ser de linhagem nobre e culto nas artes e nos temas cavaleirescos - já que “no es bastante que al escudero se le enseñe a dar pienso al caballo, a servir a señor, ir con él en hechos de armas, y otras cosas semejantes; sino que también sería muy conveniente cosa que hubiese escuelas y ciencia escrita en los libros”.²⁵⁶ Além disso, deve ser forte, devidamente jovem - a ponto de não ser ignorante pela falta de experiência ou debilitado pelo

²⁵² MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Cátedra, 1991, p. 261.

²⁵³ *Ibidem*, p. 276.

²⁵⁴ *Ibidem*.

²⁵⁵ Eduardo Urbina faz uma relação entre Sancho e os princípios expostos por Ramón Llull em *Libro del Orden de Caballería*, destacando que são muitas as analogias existentes entre o livro de Llull e o de Cervantes. O autor reforça que “Llull nos ofrece, de manera particular, una ‘valoración heroica y religiosa de la vida’ en la edad media. El caballero es allí la base del orden social y político.” In: URBINA, E. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 17.

²⁵⁶ LLULL, R. *Libro del Orden de Caballería*. Príncipes y juglares, 1281, p. 11. Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Llull,%20Ramon%20-%20Libro%20del%20Orden%20de%20Caballeria%20Principes%20y%20Juglare. Acesso em: 01/08/2011.

passar dos anos -, discreto, humilde e honrado: “Mas es tan noble la caballería, y es tan alta en su honra, que no bastan la riqueza, ni la nobleza del linaje, o que el escudero sea perfecto en todos sus miembros.”²⁵⁷

Em *Dom Quixote de La Mancha*, a personagem de Sancho Pança parece seguir, contrariamente, o exemplo estabelecido por Gandalim. Enquanto este se refere a uma personagem jovem e discreta, Sancho Pança, que apresenta no próprio sobrenome parte de sua constituição física, representa um homem maduro e rústico.²⁵⁸ O escudeiro de Dom Quixote, não proveniente de uma família nobre, atua como um simples camponês de “La Mancha”, que se torna auxiliar de um suposto cavaleiro andante por interesses alheios à assistência do protagonista.²⁵⁹ Seu apego à carreira escudeira não se efetiva por meio da relação com Alonso Quijano, seu vizinho; muito menos pelo conhecimento das histórias de cavaleiros andantes e escudeiros - já que Sancho, como um humilde lavrador, não tem acesso à leitura -,²⁶⁰ mas sim devido à importância dada a uma possível recompensa, prometida por Dom Quixote no momento em que este o convida para a parceria.

En este tiempo solicitó don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien —si es que este título se puede dar al que es pobre —, pero de muy poca sal en la mollera. En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre

²⁵⁷ LLULL, R. *Libro del Orden de Caballería*. Principes y juglares, 1281, p. 24. Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Llull,%20Ramon%20-%20Libro%20del%20Orden%20de%20Caballeria%20Principes%20y%20Juglare. Acesso em: 01/08/2011.

²⁵⁸ Sancho, em Dom Quixote, figura como um homem de mais idade do que Gandalim, por já estar casado e ser pai, e de certa obesidade, denunciada pelo sobrenome “Panza”. Sobre o físico ideal dos escudeiros, Ramón Llull comenta que “un hombre demasiado enjuto y pequeño, o demasiado gordo, o que tenga otros inconvenientes de cuerpo por los cuales no pueda mantener bien el uso y oficio de caballero, no debe entrar en el orden de caballería. Porque es envilecerla, admitir en ella al enteco, consumido y sin fuerzas suficientes para el uso de las armas.” In: LLULL, R. *Op. cit.*, p. 24.

²⁵⁹ “Llull asocia, a través de sutiles razonamientos, la nobleza con el linaje como expresión del orden natural y, por tanto, de la Caballería. Tal asociación es crudo exponente de la total incapacidad de Sancho como escudero; su ignorancia y su natural simpleza son, sin embargo, principios necesarios de su génesis.” In: URBINA, E. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991, pp. 21-22.

²⁶⁰ “La verdad sea — respondió Sancho — que yo no he leído ninguna historia jamás, porque ni sé leer ni escribir...” In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 91.

villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quitame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino.²⁶¹

Faz-se possível encontrar, entre as duas obras, similitudes correspondentes à retribuição dos cavaleiros. Dom Quixote parece se basear em Gandalim no momento de suas persuasões e promessas,²⁶² uma vez que Amadis de Gaula, no Livro II, presenteia seu escudeiro com uma ilha, chamada Ínsula Firme.²⁶³ Porém, o interesse de Sancho em ser governador de uma “ínsula”, ao mesmo tempo em que o motiva a acompanhar seu amo em suas aventuras, distancia-o de uma conduta ideal de um escudeiro, segundo o modelo proposto por Ramón Llull. De acordo com as recomendações do filósofo, um escudeiro, “si lo quiere ser con el fin de hacerse rico o de señorear, o para recibir honores sin honrar a los honradores que a la caballería tributan honra y honor; deseando caballería, en realidad, sólo ama su deshonor...”²⁶⁴ Diferentemente do que ocorre em *Amadís*, a união entre amo e

²⁶¹ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 72.

²⁶² “Has de saber, amigo Sancho Panza, que fue costumbre muy usada de los caballeros andantes antiguos hacer gobernadores a sus escuderos de las ínsulas o reinos que ganaban, y yo tengo determinado de que por mí no falte tan agradecida usanza...” In: CERVANTES, M. *Op. cit.*, p. 74.

²⁶³ “Mi buen amigo Gandalín, yo y tu fuimos en uno y a una leche criados, y nuestra vida siempre fue de consuno, y yo nunca fue en afán ni en peligro en que tú no oviesses parte, y tu padre me sacó de la mar tan pequeña cosa como dessa noche nascido, y criáronme como buen padre y madre a fijo mucho amado, y tú, mi leal amigo, nunca pensaste sino en me servir, y yo esperando que Dios me daría alguna honra con que algo de tu merescimiento satisfacer pudiesse, hame venido esta tan gran desventura, que por más cruel que la propia muerte la tengo, donde conviene que nos partamos, y no tengo qué te dexar, sino solamente esta ínsola, y mando a Isanjo y a todos los otros, por el omenaje que me tienen fecho, que tanto que de mi muerte sepan te tomen por señor; y comoquiera que este señorío tuyo sea, mando que lo gozen tu padre y madre en sus días y después a ti libre quede.” In: MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra, 1991, pp. 682-683.

²⁶⁴ LLULL, R. *Libro del Orden de Caballería*. Principes y juglares, 1281, p. 23. Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Llull,%20Ramon%20-%20Libro%20del%20Orden%20de%20Caballeria%20Principes%20y%20Juglare. Acesso em: 01/08/2011.

escudeiro, em *Dom Quixote*, não se mantém por uma ligação fraterna entre os envolvidos, mas sim pelo interesse de Sancho em receber a sua compensação.

Outros antagonismos referentes à conduta das personagens evidenciam-se na obra *Dom Quixote*. No capítulo XI, estando amo e escudeiro hospedados em uma cabana de cabreiros, Dom Quixote resolve demonstrar sua cumplicidade a Sancho, convidando-o a tomar assento a seu lado e a compartilhar seus objetos, de modo a evidenciar a igualdade humana e a amizade entre amo e escudeiro.²⁶⁵

— Porque veas, Sancho, el bien que en sí encierra la andante caballería y cuán a pique están los que en cualquiera ministerio de ella se ejercitan de venir brevemente a ser honrados y estimados del mundo, quiero que aquí a mi lado y en compañía desta buena gente te sientes, y que seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala.

—¡Gran merced! —dijo Sancho—; pero sé decir a vuestra merced que como yo tuviese bien de comer, tan bien y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador. Y aun, si va a decir verdad, mucho mejor me sabe lo que como en mi rincón sin melindres ni respetos, aunque sea pan y cebolla, que los gallipavos de otras mesas donde me sea forzoso mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo. Así que, señor mío, estas honras que vuestra merced quiere darme por ser ministro y adherente de la caballería andante, como lo soy siendo escudero de vuestra merced, conviértalas en otras cosas que me

²⁶⁵ Informações presentes em nota 7 de Joaquín Forradellas, relacionada ao capítulo XI da Primeira parte. In: CERVANTES, M. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/partel/versos_preliminares/. Acesso em: 01/07/2010.

sean de más cómodo y provecho; que estas, aunque las doy por bien recebidas, las renuncio para desde aquí al fin del mundo.²⁶⁶

Sancho demonstra seu desconhecimento das histórias de cavalaria e da relação ali estabelecida entre amo e escudeiro ao rechaçar o convite de Dom Quixote. O que deveria ser interpretado, em um contexto cavaleiresco, como uma honra, é entendido por Sancho como um convite trivial, a ponto de poder ser convertido em algo que lhe seja “de más cómodo y provecho”. Espontaneamente, Sancho evidencia sua pouca discrição, ao confessar preferir comer em pé, “sin melindres ni respetos”, uma vez que o incomoda ter que atuar dentro das normas de conduta estabelecidas, que defendem os costumes à mesa de “mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser [...], ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo”. A atitude de Sancho Pança, assim, encontra-se em discrepância com a imagem ideal de um escudeiro, tanto pela falta de cuidado e zelo com as solicitações de seu amo quanto por seus hábitos. Sobre estes, Ramón Llull comenta que “el escudero orgulloso, de poco seso, sucio en sus palabras y en sus vestidos [...]; el que se embriague, que sea glotón; [...] en manera alguna conviene al orden de caballería”.²⁶⁷

O paralelo traçado entre Gandálim e Sancho Pança faz-se necessário para a compreensão do soneto “Gandalín, escudero de Amadís de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”.

Salve, varón famoso, a quien Fortuna,
cuando en el trato escuderial te puso,

²⁶⁶ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 96.

²⁶⁷ LLULL, R. *Libro del Orden de Caballería*. Príncipes y juglares, 1281, pp. 24-25. Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Llull,%20Ramon%20-%20Libro%20del%20Orden%20de%20Caballeria%20Principes%20y%20Juglare. Acesso em: 01/08/2011.

tan blanda y cuerdamente lo dispuso,
que lo pasaste sin desgracia alguna.
Ya la azada o la hoz poco repugna
al andante ejercicio; ya está en uso
la llaneza escudera, con que acuso
al soberbio que intenta hollar la luna.
Envidio a tu jumento y a tu nombre,
y a tus alforjas igualmente envidio,
que mostraron tu cuerda providencia.
Salve otra vez, ¡oh Sancho!, tan buen hombre,
que a solo tú nuestro español Ovidio
con buzcorona te hace reverencia.

Já na primeira estrofe, é possível depreender certa ironia dos versos. Adrienne Laskier Martín ressalta que os termos “varón” e “trato”, neste contexto, podem apresentar algumas conotações sugestivas. Segundo a autora, “varón” abrange o sentido de homem nobre e de bom senso, significados que concordam com os de Sebastián de Covarrubias: “Algunas veces distingue el sexo, a diferencia de la hembra, [...]. En otra acepción vale hombre de juyzio, razón, y discurso, y de buena conciencia, como en los casos que se remite la declaracion dellos a juyzio de buen varon.”²⁶⁸ “Trato”, para Laskier Martín, sugere uma ideia de negociação, o que alude ao acordo travado entre Dom Quixote e Sancho no momento da convocação do escudeiro.²⁶⁹ Sancho figura como aquele que entra para o ofício mediante um

²⁶⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 283. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

²⁶⁹ “The terms ‘varón’ and ‘trato (escuderil)’ are highly suggestive in the initial verses. The first is a term charged with significance, generally indicating a virile man of good judgment, noble conscience, and valor. To apply it to Sancho brings immediately to mind his rotund figure and occasionally cowardly nature. “Trato” is also an ambiguous word not free of negative connotations. It can suggest the idea of negotiation or unsavory dealings of many kinds; Gandalin uses it to suggest that Sancho has usurped the profession of squire and to expose his chivalrous pretensions”. In: MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley:

trato, no qual decide acompanhar Dom Quixote em troca de uma ilha para governar. A voz de Gandalim, já nos primeiros versos, parece zombar da vulgaridade da personagem e da forma como esta passou a compor o mundo cavaleiresco.

O destino de Sancho, simbolizado pela deusa romana “Fortuna”, não parece incluí-lo “en el trato escuderil” de maneira “blanda y cuerda”, a ponto de poupá-lo de desgraças, como afirma o escudeiro de Amadis. Ao contrário, Sancho sofre as consequências das aventuras de seu amo, o que o leva a dizer, após as pancadas trocadas entre Dom Quixote, o “arriero”, Maritornes e ele, “¡desdichado de mí y de la madre que me parió, que ni soy caballero andante ni lo pienso ser jamás, y de todas las malandanzas me cabe la mayor parte!”.²⁷⁰ No capítulo XVII da Primeira parte, Sancho sofre alguns dos efeitos negativos de sua atuação como escudeiro. Dom Quixote, estando malferido - juntamente com seu auxiliar -, pede a Sancho que consiga os ingredientes necessários para a preparação do bálsamo de Fierabrás, poção com a qual, segundo o amo, não “hay que tener temor a la muerte, ni hay pensar morir de ferida alguna”,²⁷¹ uma vez que sua capacidade de cura chega ao ponto de recuperar um cavaleiro partido ao meio. Dom Quixote, então, coloca em prática a receita por ele memorizada e, após o devido cozimento e as bênçãos necessárias, resolve ser o primeiro a provar tal poção. O bálsamo lhe causa, em seguida, mal-estares que o fazem dormir durante três horas, ao final das quais se desperta milagrosamente recuperado.²⁷² Sancho, ao ver os resultados da bebida em Dom Quixote, decide usufruir também dos benefícios do conjecturado remédio. Porém, seus resultados não são como os de seu amo. Ao tomar a bebida, o escudeiro sofre a ponto de pensar que lhe resta pouco tempo de vida. Assim que as

University of California Press, 1991, p. 143. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²⁷⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 147.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 92.

²⁷² *Ibidem*, pp. 149-150.

reações de seu corpo contra a suposta poção finalizam, Sancho mostra-se totalmente debilitado.

Es, pues, el caso que el estómago del pobre Sancho no debía de ser tan delicado como el de su amo, y, así, primero que vomitase le dieron tantas ansias y bascas, con tantos trasudores y desmayos, que él pensó bien y verdaderamente que era llegada su última hora; y viéndose tan afligido y congojado, maldecía el bálsamo y al ladrón que se lo había dado. Viéndole así don Quijote, le dijo:

— Yo creo, Sancho, que todo este mal te viene de no ser armado caballero, porque tengo para mí que este licor no debe de aprovechar a los que no lo son.

— Si eso sabía vuestra merced — replicó Sancho —, ¡mal haya yo y toda mi parentela!, ¿para qué consintió que lo gustase?

En esto hizo su operación el brebaje y comenzó el pobre escudero a desaguarse por entrambas canales, con tanta priesa, que la estera de enea sobre quien se había vuelto a echar, ni la manta de anejo con que se cubría, fueron más de provecho. Sudaba y trasudaba con tales parasismos y accidentes, que no solamente él, sino todos pensaron que se le acababa la vida. Duróle esta borrasca y mala andanza casi dos horas, al cabo de las cuales no quedó como su amo, sino tan molido y quebrantado, que no se podía tener.²⁷³

Além do “agravio” relacionado ao bálsamo de Fierabrás, há também, no mesmo capítulo, outro exemplo de sofrimento vivenciado pelo escudeiro. À saída da “venta”, estando Dom Quixote já fora do estabelecimento - depois de se negar a pagar por sua estadia -, Sancho é pego por alguns hóspedes da pousada, “gente alegre, bienintencionada, maleante y juguetona”. Estes, “instigados y movidos de un mesmo espíritu”, empurram-no sobre uma

²⁷³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 150.

manta e, levando-o ao pátio, começam a manteá-lo, ignorando a fragilidade na qual seu corpo ainda se encontra.

Las voces que el mísero manteado daba fueron tantas, que llegaron a los oídos de su amo, el cual, deteniéndose a escuchar atentamente, creyó que alguna nueva aventura le venía, hasta que claramente conoció que el que gritaba era su escudero; y, volviendo las riendas, con un penado galope llegó a la venta, y, hallándola cerrada, la rodeó por ver si hallaba por donde entrar; pero no hubo llegado a las paredes del corral, que no eran muy altas, cuando vio el mal juego que se le hacía a su escudero. Viole bajar y subir por el aire con tanta gracia y presteza, que, si la cólera le dejara, tengo para mí que se riera. Probó a subir desde el caballo a las bardas, pero estaba tan molido y quebrantado, que aun apearse no pudo, y, así, desde encima del caballo comenzó a decir tantos denuestos y baldones a los que a Sancho manteaban, que no es posible acertar a escribillos; mas no por esto cesaban ellos de su risa y de su obra, ni el volador Sancho dejaba sus quejas, mezcladas, ya con amenazas, ya con ruegos; mas todo aprovechaba poco, ni aprovechó, hasta que de puro cansados le dejaron.²⁷⁴

O poema tem continuidade com a voz de Gandalim, que segue zombando de Sancho e de sua rusticidade. Nestes versos, a personagem de *Amadís* evidencia os instrumentos de trabalho de Sancho; não aqueles relacionados à atuação do escudeiro, como um escudo ou uma espada, mas os interligados à função campestre, como a enxada e a foice: “Ya la azada o la hoz poco repugna / al andante ejercicio; ya está en uso”. Adrienne Laskier Martín comenta que tais elementos representam uma inversão burlesca, na qual as ferramentas de um camponês como Sancho tomam o lugar dos instrumentos de um aprendiz cavaleiresco. Observa-se uma substituição dos possíveis valores que a função de um escudeiro pode

²⁷⁴ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 152.

conotar (elegância, nobreza etc.) por aqueles que Sancho manifesta como uma personagem vulgar (rudeza, natureza grosseira etc.).²⁷⁵ Em seguida, a voz de Gandalim continua o poema com um tom irônico, ao afirmar que a “simplicidade” escudeira de Sancho já está em prática, o que o faz acusar “al soberbio que intenta hollar la luna”. A expressão traz a ideia de deixar pegadas (“huellas”) em um alto lugar, como forma de qualificar aquele que tenta ser mais do que os outros. Sancho, aqui, é caracterizado pela voz de Gandalim como uma personagem que atua, contrariamente à sua origem singela, como um soberbo que demonstra ser aquilo que não é.

Logo, os versos de Gandalim expõem a inveja que o escudeiro de Amadis, supostamente, sente de Sancho Pança: “Envidio a tu jumento y a tu nombre, / y a tus alforjas igualmente envidio, / que mostraron tu cuerda providencia.” Neste terceto, verifica-se, novamente, uma inversão dos valores de um escudeiro, uma vez que Gandalim demonstra invejar elementos não invejáveis, como o jumento de Sancho, seu nome e seus alforjes. No capítulo VII da Primeira parte, após convidar seu vizinho para acompanhá-lo como seu escudeiro, Dom Quixote avisa a Sancho sobre o dia e a hora de sua saída e encarrega-o de levar, principalmente, alforjes. Sancho aceita as recomendações de seu mais novo amo e avisa que pensa levar, além disso, seu asno, “porque él no estaba duecho a andar mucho a pie”.²⁷⁶

En lo del asno reparó un poco don Quijote, imaginando si se le acordaba si algún Caballero andante había traído escudero Caballero asnalmente, pero nunca le vino alguno a la memoria; mas, con todo esto, determinó que le llevase, con presupuesto

²⁷⁵ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 143. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²⁷⁶ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 73.

de acomodarle de más honrada caballería en habiendo ocasión para ello, quitándole el caballo al primer descortés caballero que topase.²⁷⁷

Dom Quixote estranha o fato de Sancho decidir sair em um asno, uma vez que os escudeiros também seguiam em cavalos. Ramón Llull, em seu *Libro*, estabelece que “porque el caballo es la bestia más noble y más conveniente para el servicio del hombre, fue elegido el caballo entre todas las bestias y fue entregado al hombre elegido entre mil.”²⁷⁸

O nome de Sancho Pança, também não representa um elemento de provável valorização. No que tange ao designativo, é possível encontrar uma explicação para o nome do camponês no capítulo IX da Primeira parte. O narrador, vendo as ilustrações pintadas nos cartapácios de *Dom Quixote*, escritos em língua árabe, comenta que, próximo aos pés da imagem do escudeiro, pode-se ler o seguinte rótulo: Sancho Zanca, “y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas, y por esto se le debió de poner nombre de ‘Panza’ y de ‘Zancas’, que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia”.²⁷⁹ Assim, o possível aspecto da personagem, refletida em seu sobrenome, não corresponde às estipulações físicas de um futuro cavaleiro. Da mesma forma, faz-se difícil pensar que o nome de Sancho seja capaz de gerar em Gandalim uma admiração por sua reputação, uma vez que se trata de um humilde camponês.

A voz de Gandalim afirma invejar, além do asno de Sancho e de seu nome, também seus alforjes que, segundo o poema, evidenciaram sua “cuerda providencia”. Uma das características de Sancho, justamente, encontra-se no fato de não ser o melhor exemplo de

²⁷⁷ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 73.

²⁷⁸ LLULL, R. *Libro del Orden de Caballería*. Príncipes y juglares, 1281, p. 9. Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Llull,%20Ramon%20-%20Libro%20del%20Orden%20de%20Caballeria%20Principes%20y%20Juglare. Acesso em: 01/08/2011.

²⁷⁹ CERVANTES, M. *Op. cit.*, p. 87.

cordura, ou, como afirma o narrador de *Dom Quixote*, ser “de muy poca sal en la mollera”.²⁸⁰ De fato, o asno, o nome e os alforjes são os únicos pertences de Sancho como escudeiro. Devido a isso, são estes os objetos elevados pela voz do companheiro de Amadis. Gandálim demonstra construir, novamente, uma inversão dos valores, na qual os objetos que seriam próprios de um escudeiro - como um cavalo e suas armas - são substituídos pelos elementos desvalidos, concernentes ao escudeiro de Dom Quixote.

Os últimos versos do poema de Gandálim retomam a saudação inicial, seguida da expressão “tan buen hombre”. Esta, no contexto do século XVI, poderia significar, literalmente, “homem bondoso”, ou, em um contexto pejorativo, “homem coitado” e “traído pela mulher”. Nas palavras de Covarrubias: “Esta palabra buen hombre, algunas vezes vale tanto como cornudo; y buena muger, puta.”.²⁸¹ Em seguida, a voz do escudeiro de Amadis metaforiza a imagem de um artista espanhol, com a construção “nuestro español Ovidio” que, ao que tudo indica, refere-se a Miguel de Cervantes. Neste ponto, o escritor do *Quixote* poderia ser comparado a Ovídio por ser o criador de certa “metamorfose” em Sancho, personagem convertida de camponês para escudeiro, chegando, até mesmo, a governador de uma “ínsula”.²⁸² De acordo com os versos, somente ele, “nuestro español Ovidio”, com “buscorona” reverencia o escudeiro de Dom Quixote. O termo “buscorona” representa um ludíbrio da época, que consiste em fingir dar a mão para ser beijada e, no momento da aproximação de alguém, acertá-lo com um golpe na cabeça. A exaltação de Sancho, aqui, converte-se em uma declarada zombaria, feita, de acordo com os versos, pelo próprio escritor.

²⁸⁰ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 72.

²⁸¹ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 352. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

²⁸² Na nota 6, referente ao poema “Gandalín, escudero de Amadis de Gaula, a Sancho Panza, escudero de don Quijote”, Joaquín Forradella afirma que “no está claro por qué Gandalín trata al autor de la obra de nuestro español Ovidio: quizá por narrar la metamorfosis de Sancho, de labrador en escudero.”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 28.

O que seria uma homenagem a Sancho, própria de versos laudatórios, pode ser entendida como uma ridicularização da personagem.

Um entrevero de poetas, cavaleiros e outras personagens

O recurso de atribuição autoral, entendido como um dos elementos de criação cômica de Miguel de Cervantes, encontra-se espargido em toda a obra do *Quixote*. Desde o prólogo de 1605 - em que a voz do “autor” define-se como padrao do livro, reservando, assim, o título de “pai” a uma personagem nomeada no decorrer da história -, até os entremeios da própria narrativa do cavaleiro Dom Quixote - em que a voz do narrador concede a um historiador árabe a posição de “verdadeiro” escritor da obra -, esta combinação de autores que parecem se subdividir entre Cervantes e suas personagens demonstra se efetivar. No caso dos versos preliminares, a atribuição não se dá de maneira diferente. Os poemas de abertura da obra, substitutos paródicos dos tradicionais poemas encomiásticos, também manifestam parte de sua comicidade a partir da figuração de absurdos poetas, identificados, em sua maioria, como personagens dos livros de cavalarias.

No capítulo IX da Primeira parte do *Quixote*, o narrador das aventuras do cavaleiro de “La Mancha” comenta que, estando um dia em Toledo, encontra-se com um vendedor de cartapácios. Como um “aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles”,²⁸³ toma um dos manuscritos e pede a um homem de origem moura que o traduza ao castelhano. A partir da leitura do desconhecido, descobre que tais papéis estão relacionados à história do cavaleiro de “La Mancha”. Além disso, toma conhecimento do nome do autor da narrativa, o historiador árabe Cide Hamete Benengeli, ou “señor Hamid aberengado”.²⁸⁴

²⁸³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 85.

²⁸⁴ RIQUER, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003, p. 145.

Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecía por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de otra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparó uno, que, diciéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por medio y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír. Pregunté yo que de qué se reía, y respondiome que de una cosa que tenía aquel libro escrita en el margen por anotación. Dijele que me la dijese, y él, sin dejar la risa, dijo:

- Está, como he dicho, aquí en el margen escrito esto: “Esta Dulcinea del Toboso, tantas veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha”.

Cuando yo oí decir “Dulcinea del Toboso”, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di prisa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el árabe en castellano, dijo que decía: Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe.²⁸⁵

Cervantes reproduz, segundo Martín de Riquer, uma estratégia encontrada em inúmeros livros de cavalarias que, com o objetivo de atribuir um caráter exótico à história, recorre à informação de que seu original provém de outro autor, de traduções antigas ou de manuscritos raros. Faz-se interessante lembrar que tal estratégia, além de dialogar com uma prática dos livros cavaleirescos, também parodia os forjados encômios das publicações da época, concedidos a poetas e nobres, muitas vezes, inventados. O recurso, aproveitado por Cervantes, parece ter sido reconhecido pelos leitores dos séculos XVI e XVII como mais uma característica a reforçar o paralelo entre o *Quixote* e a literatura cavaleiresca. Nas palavras de Riquer, Cervantes, com o recurso de Cide Hamete Benengeli, “no tan sólo desacreditó

²⁸⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 86.

definitivamente estas ingenuas ficciones sino que dio al Quijote una estructura externa que es una auténtica parodia de la de los libros de caballerías”.²⁸⁶

Todo esto carece de sentido para el lector actual no especializado en la literatura castellana de los siglos XVI y XVII. Los contemporáneos de Cervantes, en cambio, advertían en ello una graciosa parodia del estilo de los libros de caballerías. En efecto, en muchos de ellos es frecuente que los autores finjan que los traducen de otra lengua o que han hallado el original en condiciones misteriosas. Así, el Cirongilio de Tracia se presenta como traducido de un original que “escribió Novarco y Promusis en latín”; el Belianís de Grecia se dice “sacado de la lengua griega, en la cual lo escribió el sabio Fristón”; el texto de Las sergas de Espladián, continuación del Amadís, “por gran dicha pareció en una tumba de piedra, que debajo de la tierra, en una ermita, cerca de Constantinopla, fue hallada, y traído por un húngaro mercadero a estas partes de España, en letra y pergamino tan antiguo que con mucho trabajo se pudo leer por aquellos que la lengua sabían”.²⁸⁷

Alguns versos do grupo preliminar, como o poema “De Solisdán a don Quijote de La Mancha”, em que a voz de um desconhecido homenageia o cavaleiro manchego, tornaram-se um enigma quanto a sua questão autoral. Diversos críticos detiveram-se na investigação do mistério proveniente do nome do poeta – Solisdão -, identificado, por alguns estudiosos, como um possível escritor da época de Cervantes; por outros, como um provável personagem cavaleiresco. Segundo Adrienne Laskier Martín, trata-se do mais enigmático soneto preliminar, no qual a voz poética é interpretada como uma invenção cervantina, por Diego Clemencín; um cavaleiro chamado Solismán, por Rodolfo Shevill; uma personagem de uma história perdida, por Martín de Riquer; um anagrama de Lassindo, escudeiro do ciclo de

²⁸⁶ RIQUER, M. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acanalado, 2003, p. 145.

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 144.

Amadís, por Paul Groussac, ou mesmo como o poeta Alonso de Castillo Solórzano, por Justo García Soriano:

The most enigmatic of all the encomiastic sonnets is the one written by Solisdán to Don Quixote. He is the only unknown element among the paladins and the only one to reveal a true understanding of Don Quixote's madness and of his history. Three-and-a-half centuries later, Solisdán's identity still remains a puzzle. Over the years several critics have tried to identify him. Clemencín judged him to be a fictional invention of Cervantes. Shevill declared his name a misprint for Solimán, emperor of Trapisonda (from the *Caballero del Febo*). Riquer believed him to be a character in a now-lost romance of chivalry. According to Paul Groussac, Solisdán is an anagram for Lassindo, Bruneo de Bonamar's squire who was knighted the same day as Gandalín from the *Amadís* cycle. Justo García Soriano feels that Solisdán is Alonso de Castillo Solórzano, pointing out that if the "i" is removed from his name, what remains is a perfect anagram for "D. Alonso."²⁸⁸

Francisco Márquez Villanueva relaciona Solisdão a Gabriel Lasso de la Vega (1555-1615), poeta madrilense do Século de Ouro espanhol e autor de *Manojuelo de romances*. Esta alusão ocorre devido ao nome poético de Lasso de la Vega, Lassindo - possível anagrama de Solisdão – e a algumas semelhanças linguísticas entre a obra *Manojuelo* e o poema preliminar do *Quixote* –²⁸⁹ ambos escritos em “fabla”, um estilo arcaizante da língua espanhola.²⁹⁰

²⁸⁸ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 144. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²⁸⁹ MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 128-131.

²⁹⁰ “Que esta fabla procedia del estilo arcaizante que conservaban los libros de caballerías – sobre todo, el *Amadís* [...]”. In: LÓPEZ ESTRADA, F. Fiestas y literatura en los Siglos de Oro: La Edad Media como asunto “Festivo” (El caso del “Quijote”). *Bulletin Hispanique*. Volume 84. Número 3. 1982, p. 315. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/hispa_0007-4640_1982_num_84_3_4475?_Prescripts_Search_tabs1=standard&. Acesso em: 02/08/2011. Joaquín Forradellas, em nota, explica que “el soneto está escrito en *fabla*, jerga arcaizante que tuvo otros usos en la literatura de la época, que DQ emplea (con mejor tino que *Solisdán*) cuando se acerca más a sus modelos

Maguer, señor Quijote, que sandeces
vos tengan el cerbelo derrumbado,
nunca seréis de alguno reprochado
por home de obras viles y soeces.
Serán vuesas fazañas los joeces,
pues tuertos desfaciendo habéis andado,
siendo vegadas mil apaleado
por follones cautivos y raheces.
Y si la vuesa linda Dulcinea
desaguisado contra vos comete,
ni a vuesas cuitas muestra buen talante,
en tal desmán vuesto conorte sea
que Sancho Panza fue mal alcagüete,
necio él, dura ella y vos no amante.

Já no primeiro verso, faz-se possível identificar o arcaísmo “Maguer”, definido por Sebastián de Covarrubias como uma palavra antiga, que “sinifica tanto como aunque”.²⁹¹ A partir do uso de outros arcaísmos, como “vos ‘os’; *cerbelo* ‘seso’; *vegadas* ‘veces’; *desaguisado* ‘inconveniencia’; *cuita* ‘penas’; *conorte* ‘consuelo’; *home*, *vuesto* (en especial

caballerescos y cuyo rasgo principal es la conservación de la *f* en voces como *fazañas* y *desfaciendo*...” In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 33. Nas palavras de Adrienne Laskier Martín, “the use of *fabla* was a literary convention that came into vogue at the end of the sixteenth century to give a patina of antiquity to historical ballads and plays. Lope used it with some frequency; the technique was also used, and abused, by Lope's enemy Gabriel Lasso de la Vega in his historical ballads. Most characteristic of Lasso was the use of the paragogic “e” as well as archaic and often invented words. Both Lope and Lasso used *fabla* with serious intent. However, when reading works written in *fabla* one cannot help but snicker. Their attempts to reconstruct archaic speech, given their total lack of linguistic expertise, often turn out to be unintentionally hilarious. This can be appreciated by a glance at Lope's historical plays already mentioned.” In: MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 145. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²⁹¹ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1104. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

con el artículo antepuesto), *joeces*,” como destaca Forradellas,²⁹² além de “*fazañas (hazañas)*, [...] *tuertos desfaciendo (vengando injurias)*, *follones cautivos y raheces (cobardes viles y despreciables)*, [...] *talante (semblante)*”, como ressalta Adrienne Laskier Martín,²⁹³ o poeta Solisdão assume a loucura de Dom Quixote, admitindo, também, ser o protagonista de “La Mancha” um cavaleiro vencedor, jamais derrotado. Para Adrienne Laskier Martín, duas possíveis burlas de Miguel de Cervantes podem ser identificadas na utilização do recurso: em primeiro lugar, Cervantes demonstra parodiar os romances cavaleirescos, muitas vezes escritos em linguagem arcaica; em segundo lugar, o autor parece imitar, de maneira jocosa, outros poemas de alguns contemporâneos, que também faziam uso da “fabla” em suas composições.²⁹⁴

Com o uso de expressões obsoletas para o século XVII, a voz do poeta misterioso canta, assim como fazem outras personagens dos versos preliminares, as supostas virtudes cavaleirescas de Dom Quixote. No entanto, a voz de Solisdão parece manifestar, ao final, uma condição relacionada ao cavaleiro manchego, a Sancho e a Dulcineia. Segundo o poeta, se a princesa idealizada cometer alguma desavença ou não valorizar as dores de Dom Quixote - descrito por Solisdão como um magnífico cavaleiro -, o consolo do protagonista deve, então, pautar-se no fato de que “Sancho Panza fue mal alcagüete”. O termo “alcahueta” - utilizado por Solisdão para a qualificação de Sancho Pança -, na definição de Covarrubias, refere-se à mulher que intermedia encontros amorosos não permitidos, como, por exemplo, a personagem Celestina da obra de Fernando de Rojas:

²⁹² Nota de Joaquín Forradellas. CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 33.

²⁹³ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 145. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 146.

[...] para concertar al hombre, y la muger se ayuntan, no siendo el ayuntamiento legítimo, como el de marido y muger. [...] Buen exemplo tenemos en la famosa tragicomedia Española dicha Celestina del nombre malvado de una vieja: a la qual no solo las moças llamavan madre, mas aun los hombres. Y assi dize Calixto, hablando con su criado Parmeno: Cien monedas di a la madre, hize bien?²⁹⁵

O poeta Solisdão conclui, em seus versos, que Sancho é um “nescio”; Dulcineia, uma personagem “dura” com o cavaleiro que a reverencia, e Dom Quixote, um cavaleiro “no amante”. Solisdão parece aludir ao trabalho “não realizado” de Sancho Pança, que, nos capítulos XXV e XXVI da Primeira parte, deveria promover uma aproximação, a pedido de seu amo, entre Dom Quixote e Dulcineia, entregando uma carta à dama de “El Toboso”. Adrienne Laskier Martín considera que o eu lírico dos versos demonstra uma sensatez peculiar, em comparação aos outros poetas personagens, ao dizer verdades sobre o romance. Sancho Pança, na narrativa, não desempenha uma função satisfatória como alcaguete, já que, ao contrário do que admite a seu amo, não se encontra com Aldonza Lorenzo para lhe transmitir as loucuras e façanhas de Dom Quixote. Da mesma forma, o cavaleiro de “La Mancha” também não se realiza como amante no decorrer da narrativa. De acordo com Laskier Martín:

In spite of his absurdly antiquated expressions, Solisdán nevertheless tells the truth about the novel. Don Quixote committed no base acts, while discharging his duties he did, indeed, suffer violence at the hands of "follones cautivos y raheces," and Sancho was not the best of go-betweens. In fact, the final line ("necio él, dura ella, y vos no amante") fits the trio quite accurately. Precisely because he is not an

²⁹⁵ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, pp. 107-108. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

"historical" but a fictional knight, Solisdán is the only paladin to realize and admit openly that Don Quixote is truly crazy, that Sancho is a fool, and that Dulcinea is no fair damsel.²⁹⁶

Não obstante, é preciso destacar que, ainda que a voz de Solisdão admita a loucura de Dom Quixote, o que pode ser considerada uma “verdade” em comparação à obra, sua postura mostra-se similar à de outras vozes poéticas do grupo preliminar, que louvam façanhas inexistentes do cavaleiro e qualidades não pertinentes ao fidalgo manchego, como nos versos “nunca seréis de alguno reprochado / por home de obras viles y soeces. / Serán vuestas fazañas los joece, / pues tuertos desfaciendo habéis andado”. Sua atitude acaba se igualando à dos demais poetas personagens, que engrandecem as ações do protagonista Dom Quixote, sendo estas desprovidas de mérito. Além disso, Solisdão demonstrar acreditar ser Dulcinea uma princesa, o que reflete o disparate do enigmático poeta.

Com relação à autoria dos versos, é possível destacar outro poema do conjunto, o segundo de “cabo roto” do grupo preliminar, intitulado “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”. Tais versos figuram como o único poema das páginas preliminares a ser assinado por um poeta. Miguel de Cervantes cria uma personagem que, representada pelos epítetos “donoso” e “entreverado”, parece dar voz a Sancho e a Rocinante, personagens que enunciam suas próprias apresentações.

Soy Sancho Panza, escude-
del manchego don Quijo-;
puse pies en polvo-,
por vivir a lo discre-,

²⁹⁶ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 146. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

que el tácito Villadie-
toda su razón de esta-
cifró en una retira-,
según siente Celesti-,
libro, en mi opinión, divi-,
si encubriera más lo huma-.²⁹⁷

A Rocinante

Soy Rocinante, el famo-,
bisnieto del gran Babie-:
por pecados de flaque-,
fui a poder de un don Quijo-;
parejas corrí a lo flo-,
mas por uña de caba-
no se me escapó ceba-,
que esto saqué a Lazari-,
cuando, para hurtar el vi-
al ciego, le di la pa-.²⁹⁸

Neste poema, Cervantes cria a personagem de um poeta não identificado, recurso que levou alguns críticos a duvidar da autoria cervantina nos versos de “cabo roto”. De acordo com Marcel Bataillon, um possível autor do poema seria Gabriel Lasso de la Vega,²⁹⁹ “cuyo Manojuelo de romances (1601) dice ‘Mezclar veras y burlas / juntando gordo con magro’ (como el tocino entreverado).”³⁰⁰ O trecho citado alude à qualificação do poeta presente no

²⁹⁷ As palavras incompletas na primeira décima são: “escudero”, “Quijote”, “polvorosa”, “discreto,” “Villadiego”, “estado”, “retirado”, “Celestina”, “divino” e “humano”.

²⁹⁸ As palavras incompletas na segunda décima são: “famoso”, “Babieca”, “flaqueza”, “Quijote”, “flojo”, “caballo”, “cebada”, “Lazarillo”, “vino” e “paja”.

²⁹⁹ BATAILLON, M. Urganda entre Don Quijote y La pícara Justina. In: *Varia lección de clásicos españoles*. Madrid: Gredos, 1964, p. 296.

³⁰⁰ Informação sobre o poema em questão em nota de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 29.

título: “donoso”, que significa “gracioso”, e “entreverado”, que remete à ideia de alguém que “tiene interpoladas cosas varias y diferentes”.³⁰¹ No entanto, parece mais coerente, para este trabalho, considerar o próprio Miguel de Cervantes como autor do poema, uma vez que, como visto, a estratégia se faz presente em outros momentos da narrativa e, de forma similar, nos demais versos preliminares. Ainda que os outros pseudopoetas sejam identificados facilmente como personagens dos livros de cavalaria, como Amadis de Gaula ou Dom Belianis de Grécia, trata-se, assim como em “Del Donoso, poeta entreverado”, de um jogo retórico, criado por Cervantes, de atribuição autoral.

Na primeira décima do poema, a voz atribuída a Sancho Pança realiza sua apresentação não como um lavrador de “La Mancha”, mas sim como o escudeiro de Dom Quixote (“Soy Sancho Panza, escude- / del manchego don Quijo-;”). Logo, assume ter posto os “pies en polvorosa”; em outras palavras, confessa ter fugido ou escapado,³⁰² “por vivir a lo discre-”. A expressão “a discreción” refere-se a algo feito “al arbitrio o buen juicio de alguien”,³⁰³ ou seja, à sua liberdade e vontade. Neste sentido, a fuga por livre e espontânea vontade, mencionada pela personagem, alude, possivelmente, à saída de Sancho a convite de Dom Quixote, quando aquele abandona sua família para atuar como um escudeiro, com o objetivo de adquirir a recompensa prometida pelo suposto amo.

En resolución, tanto le dijo, tanto le persuadió y prometió, que el pobre villano se determinó de salirse con él y servirle de escudero. Decíale entre otras cosas don Quijote que se dispusiese a ir con él de buena gana, porque tal vez le podía suceder aventura que ganase, en quítame allá esas pajas, alguna ínsula, y le dejase a él por

³⁰¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

³⁰² *Ibidem*.

³⁰³ *Ibidem*.

gobernador della. Con estas promesas y otras tales, Sancho Panza, que así se llamaba el labrador, dejó su mujer y hijos y asentó por escudero de su vecino.³⁰⁴

Sancho, em seguida, parece legitimar sua fuga a partir de referências políticas, ao afirmar que “el tácito Villadiego” reduziu, em uma retirada, toda a sua razão de estado: “que el tácito Villadie- / toda su razón de esta- / cifró en una retira-”. Estes versos - um tanto incoerentes, se considerados provenientes de Sancho, devido à simplicidade do camponês, mas compreensíveis, se imaginados oriundos de um poeta que “entreviera” suas referências - fazem menção à corrente de pensamento político europeu, surgida no século XVI e denominada Tacitismo.³⁰⁵ Esta, influenciada pelos trabalhos do historiador romano Tácito (55 – 120) apresenta, como eixo principal, a separação entre o discurso teológico e moral e o pensamento político.³⁰⁶ Recuperada durante o quinhentismo, a teoria de Tácito demonstra tratar os assuntos políticos de maneira autônoma, mantendo uma relação com os interesses do Estado absoluto e, conseqüentemente, com o pensamento de Nicolau Maquiavel (1469-1527), com a ressalva de que este havia sido proibido no primeiro Índice da Inquisição espanhola, de 1559, enquanto as obras de Tácito, não. Segundo Jean Cannavagio:

Durante la época de los humanistas del siglo anterior, los tratados de educación de príncipes proponían normas de conducta a los gobernantes, con exclusión de cualquier examen de los problemas políticos como tales. El pensamiento de Maquiavelo, que preconizaba un arte de gobernar puramente técnico y separado de

³⁰⁴ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 72.

³⁰⁵ “Corriente de pensamiento político barroco que aspiraba a instaurar en España un verdadero Estado moderno y un orden social más justo. Próximos al maquiavelismo, los tácitos postulaban la separación de ética y política. Consideraban la acción de gobierno como una actividad autónoma, con sus propios fines, cuyo éxito depende sobre todo de las virtudes políticas del gobernante.”. In: QUESADA MARCO, S. *Diccionario de civilización y cultura españolas*. Madrid: ISTMO, 1997, p. 437.

³⁰⁶ Ver SANTOS, M. Introducción. In: ÁLAMOS DE BARRIENTOS, B. *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Barcelona: Anthropos, 1990, p. XXIII.

los principios morales y religiosos (la “razón de Estado”) chocaba con las teorías defendidas en la Península, de carácter fuertemente providencialista, que conferían al Estado una finalidad trascendente. Por eso Tácito fue asimilado fácilmente a Maquiavelo en la España del Renacimiento: al igual que él, aparecía como un maestro, en su intento por establecer un análisis político y crítico autónomo.³⁰⁷

Em *De las costumbres, sitios y pueblos de la Germania*, Tácito defende que “el retirarse, como sea para volver a acometer, tiene más por ardid y buen consejo que por miedo”.³⁰⁸ Em outra de suas obras, intitulada *Anales*, comenta que “el César, después de haber incendiado Matio, capital de aquel pueblo, y haber devastado la campiña, se dirigió hacia el Rin, sin que se atreviera el enemigo a fustigar la retaguardia de las tropas en retirada, lo que es su comportamiento habitual por estratagema más que por miedo.”³⁰⁹ Observa-se, em ambos os trechos, que um dos pensamentos sustentados pelo historiador refere-se à retirada estratégica dos guerreiros em luta, ideia retomada por Sancho no poema e comparada à sua própria fuga.³¹⁰

Os versos “que el tácito Villadie- / toda su razón de esta- / cifró en una retira-”, além disso, tratam “Villadiego” como um partidário do Tacitismo. Porém, historicamente, reconhece-se Villadiego não como um homem, mas como um povoado da região de Castilla y León que, na primeira metade do século XIII, obtém a proteção dos judeus decretada pelo rei Fernando III, o Santo (1199 – 1252):

³⁰⁷ CANAVAGGIO, J. *Historia de la literatura española*. El Siglo XVII. Tomo III. Barcelona: Ariel, 1995.

³⁰⁸ TÁCITO, C. C. *De las costumbres, sitios y pueblos de la Germania*. Disponível em: <http://biblioteca.vitanet.cl/coleccion/800/870/875/costumbresgermania.pdf>. Acesso em: 01/08/2011.

³⁰⁹ TÁCITO, C. C. *Anales*. Madrid: Akal, 2007, p. 160

³¹⁰ Joaquín Forradellas afirma que “del tacitismo convencional formaba parte la recomendación de saber retirarse a tiempo y presentar la huida como retirada estratégica, según aconseja también un personaje de La Celestina...” In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 29.

Recibe baxo la real proteccion los judios que tienen casas en los solares del hospital de Burgos, y en Villadiego [...]

Sepades que yo recibo en mi comienda, et en mio defendimiento los judios de Villadiego, que son poblados en el solar del hospital de Burgos, et todo quanto han. Mando que pueblen y fasta veinte casados entre los poblados, et por poblar, et que hayan el fuero que hán los otros judios de mio regno, et que non fagan fuero ninguno, si non al hospital de Burgos. Et mando demas que ninguno non los peindre, si non por so proprio debdo que devan, o por fiadura, que ayan fecha, et ninguno que mal les ficiese à ellos, nin en lo so, nin los peindrase, cient mrs. Me pechará en coto, et à ellos todo el daño que les ficiese dargelo yé doblado.³¹¹

Conta-se que o rei, a fim de promover a identificação imediata dos judeus sob sua proteção, obriga-os a usar uma calça que os distinga dos não favorecidos. Muitos judeus perseguidos de outras partes da Península, então, resolvem escapar a Villadiego - lugar que se transforma em um refúgio para os hebreus -, deixando suas vestimentas castelhanas e optando pelo distintivo de proteção. Neste sentido, a expressão “tomar las calzas a Villadiego” recupera o uso do disfarce do povo de Villadiego e a evasão dos judeus para este povoado, em busca de defesa.³¹² A voz de Sancho, assim, parece legitimar a fuga com Dom Quixote a partir da referência do Tacitismo e das ocorrências de Villadiego.

Os versos reproduzem, em certa medida, uma linguagem similar à do escudeiro de Dom Quixote, como forma de caracterizar como autêntica sua apresentação. No capítulo XXI da Primeira parte, Sancho Pança utiliza as expressões “poner pies en polvorosa” e “coger las

³¹¹ BURRIEL, A. M. *Memorias para la vida del Santo Rey Don Fernando III*. Barcelona: El Abir, 1974, P. 338.

³¹² “El origen de la expresión Tomar las de Villadiego es el privilegio que el rey Fernando III el Santo concedió a los judios de Villadiego (villa que está a 38 km del noroeste de Burgos – fue Don Diego Rodríguez Porcelo de donde proviene el nombre primitivo -), prohibiendo que los prendiese, proporcionándoles un lugar seguro y obligándoles a ‘llevar un distintivo delator para que se reconociesen a simple vista’. [...] Como por precepto real, los judíos llevaban traje distinto de los demás ciudadanos, cuando se veían en peligro abandonaban sus propias ropas y huían para tomar las de Villadiego y acogerse a los privilegios y encomiendas de cuantos habitaban en esta villa.”. In: GIL, R. *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes*. Barcelona: Clie, 2006, pp. 366-367.

de Villadiego”, evidenciando seu costume de falar por meio de refrões. Neste capítulo, Dom Quixote e Sancho Pança deparam-se com um barbeiro que, montado em seu asno, viaja rumo ao povoado vizinho com uma bacia na cabeça, devido ao tempo chuvoso. Ao vê-lo, Dom Quixote imagina ser aquele um cavaleiro andante e sua bacia, o elmo de Mambrino, o que o faz decidir pela conquista da peça de Rinaldo.³¹³ Neste momento, o barbeiro, assustado, foge e abandona tanto seu asno quanto o tão desejado “elmo”. Sancho, então, manifesta-se:

Pero, dejando esto aparte, dígame vuestra merced qué haremos deste caballo rucio rodado que parece asno pardo, que dejó aquí desamparado aquel Martino que vuestra merced derribó, que, según él puso los pies en polvorosa y cogió las de Villadiego, no lleva pergenio de volver por él jamás. ¡Y para mis barbas, si no es bueno el rucio!³¹⁴

O verso seguinte na voz de Sancho Pança, “según siente Celesti-;”, realiza uma conexão entre o pensamento tácito de fuga estratégica, explicitado nos versos anteriores, e o livro de Fernando de Rojas, *La Celestina*, cuja primeira edição data de 1499. Nas palavras de Covarrubias:

Tomar las calças de Villadiego, vale huir mas que de passo. Está autorizado este refrán por el autor de la Celestina, y no consta de su origen; mas de que Villadiego

³¹³ O elmo de Mambrino pertence à personagem Rinaldo de *Orlando Furioso*, obra de Ludovico Ariosto. Pedro Garcez Ghirardi comenta que “Rinaldo matou Mambrino e tomou-lhe o elmo, que Cervantes recorda no Dom Quixote”. In: ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 274.

³¹⁴ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 191.

se devio de ver en algun aprieto, y no le dieron lugar a que se calçasse, y con ellas en las manos se fue huyendo.³¹⁵

Sebastián de Covarrubias, em sua definição, retoma o uso da frase “tomar las calzas de Villadiego” presente na obra de Rojas. Em *La Celestina*, a expressão revela-se em uma conversa entre as personagens de Sempronio e Pármene, ambos criados do protagonista Calisto. Os dois, no capítulo XII, mantêm-se, escondidos e atentos, à espera de seu senhor, em casa de Melibea, onde Calisto se encontra com sua amada. Os criados, preparados para fugir, no caso de perigo, comentam:

Sempronio: Anda, no te penen a ti esas sospechas, aunque salgan verdaderas.

Apercíbete, a la primera voz que oyeres, tomar calzas de Villadiego.

Pármene: Leído has donde yo; en un corazón estamos. Calzas traigo, y aun borceguies de esos ligeros que tú dices, para mejor huir que otro.³¹⁶

A voz de Sancho finaliza sua estrofe expressando seu parecer acerca do livro de Fernando de Rojas, *La Celestina*: “libro, en mi opinión, divi-, / si encubriera más lo huma-.” Neste comentário, o escudeiro afirma ser o livro de Rojas, em sua opinião, “divino” ou maravilhoso, se não evidenciasse tanto “lo humano”. Para Joaquín Foradellas, este “humano”, destacado por Sancho, refere-se aos vícios humanos,³¹⁷ que estruturam a base temática de toda a obra de Rojas. Elementos como a cobiça, o egoísmo e o amor carnal são abordados pelo

³¹⁵ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 386. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³¹⁶ ROJAS, F. *La Celestina*. Madrid: Castalia, 2006, p. 207.

³¹⁷ Segundo Aristóteles, o vício relaciona-se às imperfeições humanas, ou aos seus defeitos: “como aqueles que imitam, imitam pessoas em ação, estas são necessariamente ou boas ou más (pois os caracteres quase sempre se reduzem apenas a esses, baseando-se no vício ou na virtude a distinção do caráter), isto é, ou melhores do que somos, ou piores...”. In: ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005, p. 20.

autor, como forma de ilustrar a sociedade espanhola do final do século XV, seus interesses, organização e conflitos. Como afirma Maria Teresa Otal Piedrafita, *La Celestina* é um reflexo da sociedade “del momento, del modo de vivir y sentir de una burguesía emprendedora [...] y de su convivencia con gentes de baja extracción social y criados, que ya no se mueven por la lealtad a sus señores – como ocurría en tiempos pasados –, sino por su interés y egoísmo”.³¹⁸

Nesta obra, o jovem e nobre Calisto apaixona-se pela também nobre Melibea, mas é rejeitado pela dama. Como forma de se aproximar da amada, Calisto resolve seguir os conselhos de seu criado e buscar a ajuda de uma “vieja alcahueta y hechicera”, chamada Celestina, “con el fin de que medie en sus propósitos”. Em meio a um jogo de interesses, tanto os criados de Calisto quanto Celestina “disputan por conseguir las máximas ventajas económicas de los conciertos de esta pasión amorosa, pero su avaricia hace que riñan, que Celestina sea asesinada, y que los criados mueran también ajusticiados”.³¹⁹ Calisto e Melibea também são castigados com a morte, o que permite à voz de Sancho considerar que a obra de Fernando de Rojas seria perfeita se não evidenciasse, de forma tão clara, os vícios dos homens ou se não “representara el vicio demasiado al vivo”.³²⁰

Faz-se interessante ressaltar que aquele que sugere maior comedimento dos vícios de *La Celestina* é uma personagem também viciosa da narrativa quixotesca. Trata-se de um homem que, levado pelo interesse e pela cobiça de receber o governo de uma suposta ilha, decide sair em busca de aventuras com seu vizinho Alonso Quijano. Outros costumes censuráveis, como a gula, o gosto pela bebida e a falta de discrição, são algumas das características que compõem a personagem de Sancho Pança, o que concede aos versos um

³¹⁸ ROJAS, F. *La Celestina*. Madrid: Castalia, 2006, p. 13.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

³²⁰ Frase de M. R. Lida de Malkiel, em nota de Joaquín Forradellas (de número 04), pertencente ao poema “Del Donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 29.

tom de disparate e de comicidade.³²¹ Segundo Eduardo Urbina, “las gracias escuderiles que, como hombre simple, posee Sancho y la socarronería propia del rústico que le pertenece como labrador acentúan en todo momento la parodia de los libros de caballerías centrada en la ilusoria imitación que se propone don Quijote”.³²²

Na segunda estrofe do poema do “Donoso, poeta entreverado”, Rocinante, o cavalo de Dom Quixote, torna-se o eu lírico. Nestes versos, Rocinante afirma ser o bisneto de Babieca - nome do cavalo de Cid Campeador –,³²³ o que lhe atribui, aparentemente, uma procedência nobre, tanto no que se refere à raça quanto às possíveis origens literárias: “Soy Rocinante, el famo-, / bisnieta del gran Babie-:”. Não obstante, o termo “Babieca” apresenta dois possíveis sentidos para Sebastián de Covarrubias: “nombre del cavallo de Cid, famoso como lo fue Bucéfalo, de Alexandro Magno” e “al hombre desvaído, grande, floxo, y necio, suelen llamar Babieca por el sonido, con la alusion a bobo”.³²⁴ Sendo assim, o fato de Rocinante se apresentar como descendente de Babieca concede tanto uma conotação positiva quanto negativa à personagem.³²⁵

³²¹ O fato de Sancho Pança ser analfato também é relevante neste poema, uma vez que esta característica determinaria o seu desinteresse pelas obras literárias. Sendo assim, mostra-se cômico o fato de Sancho dar sua opinião acerca do livro *La Celestina*.

³²² URBINA, E. *El sin par Sancho Panza*: parodia y creación. Barcelona: Anthropos, 1991, p. 92.

³²³ Babieca, em *El Cantar de Mio Cid*, representa um cavalo admirado por toda a Península Ibérica: “Por nombre el cavallo Baviecta cavalga, / fizo una corrida, ésta fue tan estraña! / Cuando ovo corrido todos se maravillavan, / d’es día se preciò Baviecta en quant gran fue España.” In: *El Cantar de Mio Cid*. Edición de Alberto Montaner. Barcelona: Crítica, 2007, p. 156.

³²⁴ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 258. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³²⁵ Considera-se, aqui, o fato de Babieca ser um cavalo emblemático e reconhecido, por pertencer à personagem de Cid Campeador. Segundo o Vocabulário Português e Latino, de Raphael Bluteau, “são célebres na história os cavalos chamados Bucephalo, Baluarte, Babieca...”. In: BLUTEAU, R. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra, 1712-1728. Disponível em:

<http://www.ieb.usp.br/online/dicionarios/Bluteau/formBuscaDicionarioPlChave.asp>. Acesso em: 20/09/2011. Não obstante, Adrienne Laskier Martín ressalta que o termo “Babieca” também possui uma conotação cômica, significando, neste caso, “necio”: “Even though we associate Babieca's name with a fiery animal that salivates heavily (babeador), the word is also a humoristic term meaning necio. Chapter 2 of the Crónica particular del Cid relates how young Rodrigo's godfather called him "babieca" because he chose for himself a mangy colt. The child subsequently baptized the colt "Babieca." This is why Rocinante declares himself to be "bisnieta del gran Babieca" (great-grandson of the great Babieca) in the preliminary verses written by the "poeta entreverado." Therefore, we have another fool and another fools' dialogue.” In: MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque*

A voz equina complementa: “por pecados de flaque-, / fui a poder de un don Quijo-;”. A expressão “pecados de flaqueza”, segundo Sebastián de Covarrubias, remete a “los de la sensualidad, y fragilidad humana, opuestos a los de malicia”.³²⁶ Rocinante, assim, demonstra ter chegado ao seu dono não por sua própria vontade, mas por um possível estado de fragilidade. Nestes versos, a voz de Rocinante parece evidenciar a pouca estima que tem por seu amo Dom Quixote, contrariando, assim, a função dos versos encomiásticos de elogiar a obra em questão e suas personagens.

O rocim segue com o verso “parejas corrí a lo flo-;”. Joaquín Forradellas destaca que a expressão “correr parejas” significa “hacer carreras por parejas”, enquanto que “a lo flojo” remete ao sentido de “sin ganas” ou desprovido de vontade.³²⁷ O cavalo confessa, aqui, haver participado de corridas; porém, sua participação parece ter sido “a lo flojo”, sem forças e interesse em competir. E complementa: “mas por uña de caba- / no se me escapó ceba-”. Segundo o *Tesoro de la lengua castellana o española*, a expressão “acogerse a uña de caballo” pode remeter à ideia de algo feito “com mucha diligencia”.³²⁸ Neste sentido, Rocinante parece ter conseguido se alimentar por meio de sua própria diligência, zelo ou urgência, e não pelo cuidado de seu dono ou do escudeiro, informação que denuncia o tratamento recebido por Dom Quixote e Sancho Pança e, mais uma vez, substitui os elogios, próprios de versos laudatórios, por acusações e zombarias.

Assim como os últimos versos de Sancho Pança, os de Rocinante também fazem referência a uma obra literária: “que esto saqué a Lazari-, / cuando, para hurtar el vi- / al

Sonnet. Berkeley: University of California Press, 1991, pp. 146-1467. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

³²⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 852. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³²⁷ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, pp. 29-30.

³²⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Op. cit.*, p. 1362.

ciego, le di la pa-”. Os versos aludem à obra *Lazarillo de Tormes*, cuja edição mais antiga data de 1554. Nestes versos, Rocinante retoma o Tratado primeiro de *Lazarillo*, no qual Lázaro, servo de um cego “avariento y mezquino”,³²⁹ conta suas artimanhas para poder se alimentar:

Mas también quiero que sepa Vuestra Merced que, con todo lo que adquiría y tenía, jamás tan avariento y mezquino hombre no vi, tanto que me mataba de hambre y así no me demediaba de lo necesario. Digo verdad, si con mi sotileza y buenas mañas no me supiera remediar, muchas veces me finara de hambre; mas, con todo su saber y aviso, le contaminaba de tal suerte que siempre, o las más veces, me cabía lo más y mejor. Para esto, le hacía burlas endiabladas; de las cuales contaré algunas, aunque no todas a mi salvo.³³⁰

Lázaro conta que era de costume de seu amo, na hora das refeições, colocar junto a si um jarro de vinho, do qual o menino provava, roubando-lhe alguns goles. Devido à extrema sagacidade do amo cego, a usurpação de Lázaro é reconhecida, o que faz com que o amo decida manter o jarro, dali por diante, ainda mais próximo de si. Lázaro, então, resolve usar um canudo, feito a partir de uma palha de centeio, para alcançar o tão almejado vinho, plano este também descoberto pelo cego que, como estratégia para proteger sua bebida, passa a colocar o jarro entre as pernas e fechar a abertura superior com as mãos.

Usaba poner cabe sí un jarrillo de vino cuando comíamos; yo muy de presto le asía y daba un par de besos callados y tornábale a su lugar. Mas turóme poco, que en los tragos conocía la falta, y, por reservar su vino a salvo, nunca después desamparaba el jarro, antes lo tenía por el asa asido. Mas no había piedra imán que así trajese a sí

³²⁹ *Lazarillo de Tormes*. Organização de Mario M. González. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 38.

³³⁰ *Ibidem*, pp. 38-40.

como yo con una paja larga de centeno que para aquel menester tenía hecha, la cual, metiéndola en la boca del jarro, chupando el vino, lo dejaba a buenas noches. Mas, como fuese el traidor tan astuto, pienso que me sintió, y dende en adelante mudó propósito y asentaba su jarro entre las piernas y atapábale con la mano, y así bebía seguro.³³¹

Rocinante, em seus versos, sugere ter ensinado Lazarillo a se sustentar diante das dificuldades promovidas pelo amo. O rocim de Dom Quixote afirma tanto compartilhar as artimanhas com a personagem - “que esto saqué a Lazari-,”- quanto ter proporcionado a “paja” ao menino, com a qual este roubaria o vinho - “quando, para hurtar el vi- / al ciego, le di la pa-”. Os versos, aparentemente disparatados, sugerem que Rocinante, no que concernem às estratégias de sobrevivência com os amos, conhece muito mais artifícios do que o grande pícaro Lázaro, a ponto de lhe ensinar um estratagema. Contudo, as aproximações entre o poema na voz de Rocinante e Lazarillo não se limitam aos últimos versos. No Tratado segundo de Lazarillo, o clérigo - amo de Lázaro -, após descobrir que seu servo roubava a comida guardada em seu baú, com o uso de uma cópia da chave, decide expulsá-lo de sua casa, dizendo-lhe: “Lázaro, de hoy más eres tuyo y no mío. Busca amo y vete con Dios, que yo no quiero en mi compañía tan diligente servidor.”³³² O caráter diligente de Lazarillo, reconhecido pelo amo, é semelhante à autoapresentação feita por Rocinante, expressa no verso “mas por uña de caba-”. A estrofe de Rocinante, assim, parece guardar similitudes com trechos sobre a personagem pícara.

As duas estrofes do poema parecem abranger as características de “gracia” e “mezcla”, próprias de um poeta “donoso” e “entreverado”, como este se qualifica. As zombarias e misturas podem ser identificadas desde a atribuição do poema a Sancho e a Rocinante,

³³¹ *Lazarillo de Tormes*. Organização de Mario M. González. São Paulo: Editora 34, 2005, p. 42.

³³² *Ibidem*, p. 94.

personagens que recebem a dedicação prestada pelo desconhecido poeta, mas que acabam atuando como a voz lírica dos versos. A amálgama burlesca completa-se com o encadeamento de temas variados: em primeiro lugar, uma apresentação absurda (“Soy Sancho Panza, escude- / del manchego don Quijo-;” e “Soy Rocinante, el famo-, / bisnieto del gran Babie-;”); logo, algumas informações disparatadas sobre as personagens (“puse pies en polvo-, / por vivir a lo discre-, / que el tácito Villadie- / toda su razón de esta- / cifró en una retira-,” e “por pecados de flaque-, / fui a poder de un don Quijo-; / parejas corrí a lo flo-, / mas por uña de caba- / no se me escapó ceba-”), e, por último, uma referência literária em cada estrofe, despropositada, se consideradas as vozes de origem de Sancho Pança e Rocinante (“según siente Celesti-, / libro, en mi opinión, divi-, / si encubriera más lo huma-.” e “que esto saqué a Lazari-, / cuando, para hurtar el vi- / al ciego, le di la pa-.”). “El Donoso” - aqui entendido como uma criação de Miguel de Cervantes -, demonstra brincar, assim, com a autoria dos versos, com as incoerências e com a ridicularização, em particular, das personagens de Dom Quixote e, em geral, de alguns poetas que também forjavam seus versos e elogios, atribuindo-os a personagens fictícias. Dessa forma, o poema do “donoso, poeta entreverado” parece complementar a crítica aos poemas encomiásticos, anunciada desde o prólogo de 1605.

A loucura de Orlando e Dom Quixote nos versos preliminares

Os versos preliminares do *Quixote* parecem louvar, de maneira incabível, as personagens Dom Quixote, Sancho Pança, Dulcineia e Rocinante. Não obstante, estes falsos encômios – em um paralelo direto com os elogios inventados por certos poetas -, demonstram não poupar nenhum dos envolvidos nos versos preliminares, nem mesmo os próprios personagens dos livros de cavalarias, que atuam como eu lírico dos poemas. Ao elogiarem o não elogiável, como faz a voz de Amadis em versos como “tendrás claro renombre de valiente; / tu patria será en todas la primera; / tu sabio autor, al mundo único y solo.”, os paladinos poetas inferiorizam-se a ponto de serem considerados mais rebaixados do que as personagens quixotescas. Ao apreciarem o desprezível, como ocorre no poema de Oriana, em que se verifica a voz da princesa de *Amadis* manifestando sua preferência por “Miraflores puesto en el Toboso” ou por adornar seu corpo com “librea”, as personagens cavaleirescas mostram-se disparatadas ou desprovidas de razão, o que explicaria seus julgamentos despropositados, em comparação à história do cavaleiro de “La Mancha”. Imersos em certa loucura, as personagens atuam em um tipo de composição que ridiculariza as criações cervantinas, os protagonistas cavaleirescos e, conseqüentemente, os famosos livros de cavalarias, em uma burla generalizada. Miguel de Cervantes, assim, dá margem a uma contradição na qual quem louva, zomba e é zombado, o que contribui, como afirmado desde o prólogo, com o propósito da obra de “deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías”.³³³

³³³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 18.

Em certa medida, a loucura dos poetas personagens pode ser evidenciada em todos os sonetos e versos de “cabo roto” do conjunto preliminar. Contudo, em um deles, a insanidade do eu lírico é ressaltada por sua própria voz. Trata-se do poema “Orlando Furioso a don Quijote de La Mancha”, no qual a voz poética não é somente a de uma personagem aviltada, mas a de um protagonista que, em seu livro – intitulado *Orlando Furioso*, do poeta Ludovico Ariosto (1474-1533) - atua como um lunático.

Si no eres par, tampoco le has tenido:
que par pudieras ser entre mil pares,
ni puede haberle donde tú te hallares,
invito vencedor, jamás vencido.
Orlando soy, Quijote, que, perdido
por Angélica, vi remotos mares,
ofreciendo a la Fama en sus altares
aquel valor que respetó el olvido.
No puedo ser tu igual, que este decoro
se debe a tus proezas y a tu fama,
puesto que, como yo, perdiste el seso;
mas serlo has mío, si al soberbio moro
y cita fiero domas, que hoy nos llama
iguales en amor con mal suceso.

A obra de Ariosto representa o ápice de uma tradição cavaleiresca italiana relacionada à narração dos feitos de Carlos Magno, junto a seus Doze Pares de França - a saber, os doze paladinos e guardiães do imperador -³³⁴ e aos valores próprios do “romance” arturiano, como

³³⁴ Orlando representa, historicamente, um defensor da Igreja e do Império, sendo retratado no poema épico de Ariosto como um guerreiro valedor dos princípios cavaleirescos, do cristianismo e do amor cortês, como se

a ética cavaleiresca, o amor cortês e o recurso mágico.³³⁵ Composta por quarenta e seis cantos e publicada parcialmente em 1516 e integralmente em 1532, *Orlando Furioso* figura, também, como um prosseguimento de *Orlando innamorato*, datado do final do século XV e escrito por Matteo Maria Boiardo. Para Pedro Garcez Ghirardi, “foram modestas as origens da obra, anunciada como simples continuação (“gionta”) de um poema anterior.”³³⁶ Não obstante, *Orlando* de Ariosto apresenta uma considerável divergência em comparação ao texto de origem, elemento este capaz de distanciá-lo de sua fonte e de acercá-lo, anos mais tarde, ao cavaleiro cervantino: a loucura do protagonista.

Dez anos após a morte de Boiardo, foi a partir daquele ponto que Ariosto resolveu dar continuidade ao *Orlando Enamorado*. Mas a sequência veio de maneira imprevista. Orlando havia de enlouquecer e seus companheiros passariam a viver aventuras também loucas, que os levariam até mesmo ao mundo da lua, em busca de juízo. Tudo isto dentro de um universo poético inteiramente novo. Nascia não só um poema autônomo, mas uma obra-prima.³³⁷

Em *Orlando Furioso*, estamos diante de um cavaleiro sem juízo. Anunciada já no canto I de Ariosto - “Hei de dizer de Orlando, juntamente, / O que nunca se disse, em prosa ou rima: / Que ficou, por amor louco fremente, / Pondo a perder de homem cordato a estima” -,³³⁸ sua loucura não é fruto da intensa leitura de livros de cavalaria, como ocorre com Dom

verifica no canto I da obra de Ariosto: “De Angélica formosa enamorado / Ficara Orlando, e por amores seus / Em Tartária, Índia e Média havia deixado / Inumeráveis e imortais troféus. / Ei-lo agora com ela retornado / Ao ocidente, ao pé dos Pireneus, / Aos arraiais de França e de Alemanha, / Convocados de Carlos à campanha.”. In: ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 52.

³³⁵ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991, p. 109.

³³⁶ ARIOSTO, L. *Op. cit.*, p. 11.

³³⁷ *Ibidem*, p. 12.

³³⁸ *Ibidem*, p. 51.

Quixote, mas sim de um desprezo amoroso.³³⁹ Orlando, um cavaleiro apaixonado pela princesa oriental Angélica, perde sua sanidade ao ser trocado por Medoro; “enlouquece porque só quer ver as razões que tem para ser amado por Angélica (pois ele é sincero, fiel e corajoso), recusando-se a admitir as boas razões que tem a ‘loucura’ de Angélica para lhe preferir Medoro (também valoroso, além de jovem e bonito).”³⁴⁰

No poema preliminar de *Dom Quixote*, a voz de Orlando Furioso inicia sua reverência ao cavaleiro de “La Mancha” afirmando que não lhe fez falta ser um cavaleiro dos Doze Pares, assim como era Orlando, pois nenhum cavaleiro houve que se comparasse a Dom Quixote. Da mesma forma, onde este estivesse não poderia existir “invicto vencedor, jamás vencido”, já que Dom Quixote representa, segundo a voz do eu lírico, o mais triunfante cavaleiro já existente. O leitor dos versos preliminares poderia, então, perguntar-se: Dom Quixote, em sua narrativa, pode ser considerado um vencedor de batalhas por ele engendradas? Trata-se de uma personagem vencedora, como a voz de Orlando assim afirma? Como se sabe, a personagem cervantina não representa um cavaleiro andante, ressuscitador da idade dourada, segundo Dom Quixote, mas sim um fidalgo que, ao enlouquecer, imagina-se um paladino. Este não conquista façanhas como um cavaleiro, tanto por não sê-lo quanto por não viver em um mundo que legitime tal função. Dom Quixote, desatinado, tenta fazer vigorar em seu entorno uma cavalaria andante de outrora, baseando-se nos elementos ficcionais que estampam os livros de cavalarias. Sua percepção mostra-se afetada pela mescla entre ficção e realidade. Além disso, sua senilidade, de acordo com as considerações dos séculos XVI e XVII, e sua esqualidez, destacada pelo narrador da obra como um homem de

³³⁹ Para Pedro Garcez Ghirardi, o motivo da loucura de ambos os cavaleiros é a leitura: “Dois leitores loucos, portanto. E mais ainda, dois leitores que chegam à loucura por meio da leitura. De início se lembrava que Dom Quixote enlouquece entre seus livros e agora basta dizer que também Orlando enlouquece por meio da leitura. Torna-se Furioso quando lê as declarações de amor trocadas entre sua amada Angélica e seu rival Medoro.” In: GHIRARDI, P. G. Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso. *Revista USP*. Nº 67. São Paulo: USP / CCS, 2005, p. 308.

³⁴⁰ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 18.

“complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro”,³⁴¹ distanciam-no de qualquer analogia possível com os Doze Pares de França.

A personagem ariostesca apresenta-se, na segunda estrofe do soneto, como o famoso cavaleiro Orlando, que lutou e enlouqueceu por Angélica. Este se descreve como o que, “perdido” pela princesa, passou por lugares distantes (“remotos mares”), dedicando à deusa “Fama” – a mensageira de Júpiter – seus feitos valiosos. Nas palavras de Joaquín Forradellas, “Orlando enloqueció por Angélica, princesa de Catay, que prefirió ‘adamar antes la blandura de Medoro que la aspereza de Roldán’”.³⁴² Graças ao respeito por parte do “esquecimento”, as façanhas do cavaleiro, de acordo com o poema, parecem ter sido preservadas na memória popular. Apesar disso, no primeiro terceto, Orlando confessa não poder ser como o cavaleiro manchego, já que esta estima se deve às suas proezas e fama. Ainda assim, uma condição comum aos cavaleiros é ressaltada por Orlando, ou seja, a perda do juízo de ambas as personagens.

Nas páginas de Ariosto, a “razão” de Orlando apresenta-se materializada em um líquido que, assim como um objeto que se perde, mantém-se fisicamente apartada de seu corpo. De acordo com o poema italiano, as coisas perdidas pelos homens concentram-se em um só lugar, ou seja, na lua: “Maravilhosamente ali se avista / Tudo quanto se perde, por defeito / Dos humanos, do Tempo ou da Fortuna: / Perdas não há, que o vale não reúna.”.³⁴³ Por isso, Astolfo, primo de Orlando, decide viajar ao satélite, com o propósito de recuperar sua sanidade. O canto XXXIV, de *Orlando Furioso*, expõe a viagem de Astolfo à lua e seu

³⁴¹ Na nota de número 14, Joaquín Forradellas comenta que “en los siglos XVI e XVII, la esperanza de vida al nacer se situaba entre los veinte y treinta años; entre quienes superaban esta media, solo unos pocos, en torno al diez por ciento, morían después de los sesenta. En términos estadísticos, pues, DQ está en sus últimos años, y como ‘viejo’, ‘enfermo’ y ‘por la edad agobiado’ lo ve su sobrina.” CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 16.

³⁴² Nota 2 de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 31.

³⁴³ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 260.

encontro com o siso do paladino. Nestes versos, uma grande quantidade de juízos é encontrada por Astolfo, o que denota que, como Orlando, muitos homens também enlouqueceram na Terra:

Mostrou-se-lhe também o que era seu,
O tempo e as muitas obras que perdia,
Mas viu-os de outras formas sob o véu:
Sem intérprete, os não distinguiria.
Viu mais o que ninguém suplica ao céu,
Pois todos cremos tê-lo em demasia:
Digo o siso, montanha ali mais alta
Que as erguidas do mais que aqui nos falta.

Era úmido e sutil como licor
Que, sem tampa que o feche bem, se evola;
Conforme a proporção, maior, menor,
Guardado estava numa ou noutra ampola.
Na mais capaz se via o que ao senhor
De Anglante, por faltar-lhe, desconsola:
Reconhecia-se entre todas, quando
Se lia esta inscrição: siso de Orlando.³⁴⁴

O cavaleiro Orlando, no soneto, demonstra partir de um ponto de vista similar ao do louco Quixote, que afirma, em sua narrativa, ser “aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos.”; “quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los

³⁴⁴ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, pp. 261 e 263.

Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo”.³⁴⁵ No entanto, a loucura dos cavaleiros Orlando e Dom Quixote, em suas respectivas obras, não se apresentam de maneira similar. Sebastián de Covarrubias define o termo “furioso”, usado como qualificador da insanidade do cavaleiro Orlando, como o que “muchas veces se toma por el loco, que para asegurarnos de él es necesario tenerle en prisiones, o en la gavia, otras veces por el enojado y colérico, que con furia y sin considerar lo que hace se arroja a hacer algún desatino sacándole de su juicio la ira”.³⁴⁶ Já no caso do cavaleiro Dom Quixote, sua lucidez parece ter dado lugar a uma loucura proveniente do ócio, da leitura massiva dos livros de entretenimento e do pouco dormir. Alonso Quijano, o fidalgo, costumava passar os seus dias - a maioria, inativos -, lendo livros como os de *Amadís de Gaula*, *Palmerín de Inglaterra* ou *Don Belianís de Grecia*. Seu gosto pelos livros de cavalarias resultava em um envolvimento tal que o fazia se esquecer de suas obrigações e, até mesmo, desfazer-se de seus bens. Neste sentido, a perda do juízo que, em *Orlando*, ocorre literalmente - uma vez que se trata de algo materializado e que se aloja na Lua -, em *Dom Quixote* se dá em um sentido metafórico, pois corresponde a uma mudança no “engenho” de Alonso Quijano por “secarle el cerebro” - uma consequência da modificação de seus hábitos e do fato de privilegiar a ociosidade e as leituras de entretenimento.³⁴⁷ Enquanto

³⁴⁵ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 175.

³⁴⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 876. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³⁴⁷ O que parece ocorrer com Alonso Quijano, segundo a filosofia natural de Huarte de San Juan, é o secamento do cérebro e um desequilíbrio humoral, devido ao excesso de leitura. Josep Lluís Barona explica que “en general, Huarte asume la filosofía natural del galenismo y cree que es la combinación de las cuatro cualidades elementales (calor, frío, humedad y sequedad) la que da origen a los cuatro elementos (aire, fuego, tierra y agua), a partir de los cuales se engendran los cuatro humores (sangre, flema, cólera y humor melancólico). Según se produzca la mezcla y el predominio de alguno de ellos en los seres individuales aparecen los temperamentos, que se convierten así en un concepto clave para analizar las capacidades o ingenios de los individuos.”. De acordo com Barona, a palavra “ingenio”, no contexto do século XVI e, mais precisamente, na obra de Juan Huarte de San Juan, é utilizada no sentido de “inteligência” ou entendimento. In: BARONA, J. L. *Sobre medicina y filosofía natural en el Renacimiento*. Valencia: Universitat de València, 1993, p. 151. Para Huarte de San Juan, “estos [el entendimiento y la memoria] se pierden por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en

aquele evidencia um desvario de natureza colérica, o cavaleiro de “La Mancha” guia-se por uma demência que o faz temerário e ridículo, já que a personagem se lança ao mundo em busca de aventuras imaginadas, sem mensuração do real e da fantasia.

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; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer [...]. Con estas razones perdía el pobre caballero el juicio, y desvelábase por entenderlas y desentrañarles el sentido, que no se lo sacara ni las entendiera el mismo Aristóteles, si resucitara para sólo ello.³⁴⁸

Ao manter um paralelismo entre as personagens, Orlando, no último terceto, afirma que Dom Quixote será como ele se “al soberbio moro y cita fiero” dominar. A palavra “cita” refere-se aos povos da região de Escítia, lugar que corresponde, na Antiguidade Clássica, ao norte da Ásia.³⁴⁹ O protagonista Orlando, na obra de Ariosto, está imerso em um entorno de lutas contra a expansão muçulmana do século VIII, que atinge a Península Ibérica e transpõe os Pirineus. Pedro Garcez Ghirardi comenta que a época ilustrada no poema épico é a da guerra entre Carlos Magno e os muçulmanos, que chegam à França “conduzidos pelo rei

‘Diana’ de Montemayor y otros así: porque todas estas son obras de imaginativa”. In: HUARTE DE SAN JUAN, J. *Examen de ingenios para las ciencias*. Barcelona: Linkgua, 2008, p. 129.

³⁴⁸ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, pp. 28-29.

³⁴⁹ “Vasta region, que entre los antiguos comprendía a todos los países septentrionales y orientales, estraños a la civilización. [...] El nombre de la Escítia desaparece de la historia en el siglo VII, en que las razas eslavas, avara y bulgara se dividieron el país.” ALAMAN, L. *Diccionario universal de Historia y Geografía*. México: Tipografía de Rafael / Librería de Andrade, 1853, p. 224.

Agramante, filho de Troiano, morto em combate”.³⁵⁰ Sendo assim, Ariosto retrata Orlando como um cavaleiro cristão, em constante batalha com guerreiros árabe-berberes.

Damas e paladins, armas e amores,
As cortesias e as façanhas canto
Do tempo em que o mar d'África os rigores
Dos mouros trouxe, e França esteve em pranto;
Ira os movia e juvenis furores
De Argamante seu rei, disposto a tanto,
Que ousou vingar a morte de Troiano,
Em Carlos, rei e imperador romano.³⁵¹

Contudo, Pedro Garcez Ghirardi ressalta a existência de certa singularidade nas alusões a “soberbio moro” e “cita fiero”. Talvez a voz de Orlando, nos versos do *Quixote*, não parta de uma falta de lucidez do protagonista, causadora de manifestações sem sentido, mas se refira a personagens da própria obra de Ariosto. O “soberbio moro”, de acordo com Garcez Ghirardi, poderia fazer menção a um dos adversários de Orlando, Ferraú. Já o segundo, “cita fiero”, conectar-se-ia à figura de Sacripante, rei da Circássia, região do Cáucaso pertencente à antiga Escítia.

Ferraú, no poema de Ariosto, atua como um dos pretendentes de Angélica. A personagem surge já no primeiro canto da obra, em uma situação de disputa com Rinaldo, outro enamorado pela dama. Neste canto, Ferraú encontra-se com Angélica em meio a um bosque, lugar em que descansava e se refrescava antes de perder, por descuido, o seu elmo nas águas da ribeira ali existente. Ao ver-se diante de Rinaldo, Ferraú dá início a uma batalha

³⁵⁰ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 273.

³⁵¹ *Ibidem*, p. 51.

contra o cavaleiro, enquanto que Angélica, motivo da disputa, foge. Os dois, então, unem-se pelo mesmo interesse e saem em busca da donzela. Em uma bifurcação, os cavaleiros decidem dividir-se e Ferraú, desafortunado, retorna ao mesmo ponto de onde havia saído. Estando, novamente, junto à ribeira, tenta reaver o elmo perdido, mas é surpreendido pela aparição do fantasma de Argalias, irmão de Angélica, morto por Ferraú em batalha. Argalias traz, na mão, o elmo buscado por Ferraú e, como vingança, diz não devolver a peça a seu dono, aconselhando-o a conquistar outro elmo, como o de Almonte, tomado por Orlando, ou o de Mambrino, pertencente a Rinaldo. Por vergonha, Ferraú promete não fazer uso de nenhum outro elmo que não seja o de Orlando Furioso, juramento este que o move em sua perseguição ao cavaleiro.

O elmo de Mambrino é aludido por Dom Quixote no capítulo XXI da Primeira parte. Dom Quixote, neste episódio, avista um homem que traz, na cabeça, uma bacia de barbeiro, acreditando ser esta o elmo de Mambrino que aparece em *Orlando Furioso*: “Venía sobre un asno pardo, como Sancho dijo, y ésta fue la ocasión que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado y caballero y yelmo de oro, que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos.”³⁵² Sem demora, o cavaleiro resolve enfrentar o barbeiro viajante que, com medo, foge e deixa para trás o objeto almejado. Sancho Pança não se convence e se diverte com a cena. Dom Quixote, por outro lado, comenta sua fantasia acerca da suposta peça, persuadido de que ele próprio, como conhecedor das causas cavaleirescas, logra identificar o genuíno elmo de Mambrino, ainda que pareça uma bacia:

³⁵² CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 189.

— ¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza deste encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación, que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada, cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada.³⁵³

No poema de Orlando Furioso a Dom Quixote, Sacripante, aludido pela referência “cita fiero”, figura como outro admirador de Angélica. Ainda no Canto I, Angélica, fugindo de Rinaldo e Ferraú, chega a um bosque, depois de perder-se pela selva e, ali, decide repousar. Em pouco tempo, percebe se acercar à margem do rio vizinho um cavaleiro, que reconhece como sendo o rei oriental Sacripante. Este havia percorrido longos caminhos em busca de sua amada, pois sabia que Angélica havia seguido Orlando rumo ao Ocidente.

Aonde o sol se põe, por seu amor
Veio ele, dos extremos do Oriente,
Pois na Índia soube, com imensa dor,
Que ela seguira Orlando ao Ocidente.³⁵⁴

Angélica, então, decide ir ao encontro do cavaleiro, como forma de iludi-lo e de ser guiada pela floresta afora. Porém, Sacripante decide tê-la para si naquele momento e prepara-

³⁵³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 190

³⁵⁴ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 62.

se para o “doce assalto”. Neste instante, surge um cavaleiro em meio à mata e, incomodado pela interrupção, Sacripante resolve travar batalha com o desconhecido, mas é vencido. Pouco depois, descobre que o cavaleiro misterioso, que lhe causou vergonha perante a princesa, é, na verdade, uma mulher: a guerreira Bradamante. Um pouco mais adiante, Sacripante e Rinaldo lutam entre si, enquanto Angélica foge novamente.

No Canto XII, “Orlando no palácio encantado”, Sacripante atua como um dos cavaleiros que percorre o castelo atrás da princesa. Junto a ele está Orlando, Ferraú e outros, que, como parceiros, imaginam ouvir o clamor de Angélica por entre os cômodos do castelo e, insistentemente, buscam-na. Mal suspeitavam os paladinos que o edifício estava imerso em uma magia de Atlante, que fazia com que qualquer um que ali estivesse ouvisse “o que com mais ardor” amava e desejava.³⁵⁵ Sendo assim, nenhum dos cavaleiros envolvidos consegue alcançar seu objetivo de reaver a princesa Angélica. O episódio do castelo encantado de *Orlando* demonstra guardar relações com a aventura da Dulcineia encantada de *Dom Quixote*. No Canto XII, Orlando, em busca de Angélica, ouve um ruído muito semelhante à voz da amada, que chama por socorro. O narrador relata o encontro de Orlando com um cavaleiro, que parece fugir com sua “jovem bela”;³⁵⁶ não obstante, ressalta: “não digo que era, mas que parecia / Angélica gentil, a quem tanto ama.”³⁵⁷ O cavaleiro Furioso passa a perseguir o suposto inimigo, que conduz Orlando a um palácio. Ao entrar, o paladino já não logra vislumbrar seu alvo e permanece a sua procura, de maneira incessante.

Adornos de ouro e seda ali divisa

Nos leitos, mas não vê muro ou parede;

Que cortina os recobre, e o chão que pisa

³⁵⁵ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 245.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 240.

³⁵⁷ *Ibidem*.

Tampouco vê, que uma alcatifa o impede.
A Orlando o triste olhar nada suaviza;
Ele em vão sobe, desce e retrocede;
Não vê de Angélica o gentil semblante,
Nem encontra por lá seu assaltante.³⁵⁸

Em um momento, Orlando toma consciência de que sua busca é em vão e decide sair à campina. No exterior do palácio, continua ouvindo as súplicas de Angélica, “mas ao seguir o som, para buscá-la, / a voz já ressoava em outra sala.”.³⁵⁹ O narrador, então, confessa o jogo engendrado pelo mago Atlante; um feitiço que circunda todo o palácio, capaz de causar a percepção do ser amado por quem ali se encontra, é o causador das vozes que Orlando ouve: “E parece, a quem ouve, que ali esteja / O que com mais ardor ama e deseja. / Este era um novo e insuspeitado encanto / Obrado por Atlante de Carena,”.³⁶⁰

Já em *Dom Quixote*, a personagem que parece atuar como o mago Atlante é Sancho Pança: é ele quem, para salvar sua mentira, inventa um encantamento para Dulcineia. Neste episódio, o cavaleiro da Triste Figura e seu escudeiro encontram-se em “El Toboso”, uma vez que Dom Quixote deseja que Sancho o leve até o castelo da princesa idealizada. Contudo, o escudeiro preocupa-se com a situação, já que, em realidade, havia mentido sobre seu encontro com Dulcineia. Para solucionar seu problema, resolve pedir a Dom Quixote que espere nos arredores da cidade, enquanto busca pela princesa entre as casas.

Rabiaba Sancho por sacar a su amo del pueblo, porque no averiguase la mentira de la respuesta que de parte de Dulcinea le había llevado a Sierra Morena, y, así, dio prisa a la salida, que fue luego, y a dos millas del lugar hallaron una floresta o

³⁵⁸ ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002, p. 242.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 244.

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 245.

bosque, donde don Quijote se emboscó en tanto que Sancho volvía a la ciudad a hablar a Dulcinea, en cuya embajada le sucedieron cosas que piden nueva atención y nuevo crédito.³⁶¹

Após um solilóquio de lamentações, Sancho decide agir da seguinte maneira: resolve, assim que surgir alguma lavradora, afirmar para seu amo que se trata de Dulcineia del Toboso e, diante de possíveis contestações de Dom Quixote, decide jurar ver a princesa na imagem da camponesa.

Siendo, pues, loco, como lo es, y de locura que las más veces toma unas cosas por otras y juzga lo blanco por negro y lo negro por blanco, como se pareció cuando dijo que los molinos de viento eran gigantes, y las mulas de los religiosos dromedarios, y las manadas de carneros ejércitos de enemigos, y otras muchas cosas a este tono, no será muy difícil de hacerle creer que una labradora, la primera que me topare por aquí, es la señora Dulcinea; y cuando él no lo crea, juraré yo, y si él jurare, tornaré yo a jurar, y si porfiare, porfiaré yo más, y de manera que tengo de tener la mía siempre sobre el hito, venga lo que viniere. Quizá con esta porfía, acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo de ellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal la habrá mudado la figura, por hacerle mal y daño.³⁶²

Ao se deparar com três lavradoras que se acercam, Sancho brada por seu amo e afirma ver Dulcineia em meio a suas donzelas: “verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin, como quien ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas

³⁶¹ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 613.

³⁶² *Ibidem*, p. 617.

mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes...”.³⁶³ Assim como acontece com o cavaleiro Orlando, que recebe indícios da presença de Angélica no palácio encantado, mas não alcança vê-la, devido à mágica que o rodeia, Dom Quixote também não consegue vislumbrar sua amada da forma como a imagina. O que vê não são donzelas e princesa, mas sim humildes camponesas. A suposta Dulcineia é recebida por Dom Quixote como “una figura tan baja y tan fea” que não exala, como esperado, “lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre ámbares y entre flores”, mas, ao contrário, emana um cheiro de alho cru. Sancho, como Atlante, parece contaminar o entorno de Dom Quixote com simulações, a fim de fazê-lo crer em seu artifício. Ao final, o cavaleiro convence-se de que tudo se trata de uma ação dos encantadores – seus inimigos, segundo sua imaginação –, que influenciaram sua percepção do mundo e de Dulcineia.

Orlando, Ferraú, Sacripante e Dom Quixote sofrem a desilusão amorosa na busca pela amada. Nenhum dos cavaleiros consegue reaver sua dama, o que faz com que a loucura não seja a única característica convergente entre as personagens de Ariosto e Cervantes. Neste sentido, é possível compreender a voz de Orlando que, no último verso do soneto cervantino, comenta uma possível aproximação com o paladino Quixote; não por serem loucos, mas por serem “iguales en amor con mal suceso.”

Sacripante e Ferraú se encontrarão com Orlando no palácio encantado donde saem em busca da princesa, que se torna invisível pelo poder da magia. Orlando vence os rivais em tudo, menos no amor, pois Angélica não se entregará a nenhum deles, mas ao jovem Medoro. Os três sofrem a desventura de viver em busca de sua dama, sem nunca a alcançar. Assim, a alusão dos versos ao “moro” e ao “cita” parece antecipar episódios como o do baciélmo e o da Dulcinéia encantada, como Angélica, pelas

³⁶³ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 618.

artes mágicas e em vão procurada pelo Quixote. Se nos lembrarmos disso ao lermos o soneto, talvez fiquem mais claras as palavras que dizem que o mouro e o cita consideram Orlando e o Quixote “iguales en amor con mal suceso”.³⁶⁴

³⁶⁴ GHIRARDI, P. G. Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso. *Revista USP*. Nº 67. São Paulo: USP / CCS, 2005, p. 308.

As invectivas contra poetas e cavaleiros

Desde o prólogo da Primeira parte do livro *Dom Quixote de La Mancha*, Miguel de Cervantes demonstra infundir, nas entrelinhas de seu prefácio, conotações injuriosas e críticas pessoais destinadas a poetas de seu tempo. Tal prática parece ser continuada pelo autor em seus versos preliminares. Com o objetivo de parodiar a citação de autoridade, os falsos encômios e a postura arrogante de certos poetas - em particular, a de Lope de Vega - Cervantes engendra poemas repletos de invectivas que corroboram, juntamente com a voz absurda das personagens cavaleirescas, a discrepância entre forma e conteúdo e os disparates dos versos, a criação humorística na obra *Dom Quixote*.

Os versos de Urganda, “la Desconocida”, além de apresentarem uma desproporção entre forma e conteúdo e afirmações incoerentes com a narrativa de Dom Quixote, manifestam, também, certas burlas destinadas a poetas coetâneos de Miguel de Cervantes, subentendidas em meio aos versos. Na quarta e quinta décimas do poema de “cabo roto”, a voz da feiticeira de *Amadís de Gaula* destina seus conselhos ao livro *Dom Quixote*, advertindo-lhe a não fazer uso de “indiscretos hieroglíficos” ou forjadas referências - metaforizadas na estrofe pela palavra “escudo” -, pois aquele que assim atua, de modo aparente e dissimulado, ridiculariza-se.

No indiscretos hieroglí-
estampes en el escu-
que cuando es todo figu-
con ruines puntos se envi-
Si en la dirección te humi-

No dirá mofante algu-:
“¿Qué don Álvaro de Lu-
qué anibal el de Carta-
qué rey Francisco en Espa-
se queja de la fortu-¿”.³⁶⁵

Pues al cielo no le plu-
que salieses tan ladi-
como el negro Juan Lati-
hablar latines rehú-
No me despuntes de agu-
ni me alegues con filó-
porque, torciendo la bo-
dirá el que entiende la le-
no un palmo de las ore-
“¿Para qué conmigo flo-?”³⁶⁶

Urganda, em meio às suas recomendações destinadas ao livro *Dom Quixote*, faz uso das expressões “cuando es todo figura” e “con ruines puntos se envida”, explicadas por Francisco Rico como termos relacionados a um jogo de cartas denominado “quínola”.³⁶⁷ Este é definido como um jogo de naipes (“figuras”), fundado na reunião de quatro cartas de um mesmo sinal gráfico. O verbo “envidar” significa, segundo Covarrubias, oferecer “uno al naipe todo lo que le queda en la mesa de caudal. Embidar de falso cuando con pocos puntos, para amedretar al contrario y hacerle que se eche en baraja, le embida y, pensando burlar, se

³⁶⁵ As palavras finais dos versos da quarta décima são: “hieroglíficos”, “escudo”, “figura”, “envida”, “humillas”, “alguno”, “Luna”, “Cartago”, “España” e “fortuna”.

³⁶⁶ As palavras suprimidas de cada verso da quinta décima são: “plugo”, “ladino”, “Latino”, “rehúsa”, “agudo”, “filósofo”, “boca”, “leva”, “orejas” e “flores”.

³⁶⁷ CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 16.

suele quedar burlado”.³⁶⁸ Com estes versos, a feiticeira destaca que, quando se emprega aparências ou falsidades, na tentativa de convencer como coisas verdadeiras, “con ruines puntos se envida”, ou seja, o resultado pode se tornar funesto. Neste trecho, Cervantes parece retomar a crítica às dissimulações feitas por determinados autores em seus livros, mais especificamente aos forjados versos encomiásticos de Lope de Vega, apontado como executor de tal prática.

Urganda segue seus conselhos enunciando que “pues al cielo no le plu- / que salieses tan ladi- / como el negro Juan Lati-, / hablar latines rehú-.”. Em outras palavras, a protetora de *Amadís* comenta que a Deus não lhe apraz que este livro seja tão astucioso no uso da língua latina, como o foi Juan Latino (1518-1596), catedrático e poeta humanista, conhecido por escrever seus poemas em latim. A palavra “ladino”, em um trocadilho burlesco com “Latino”, referia-se àquele que, além de sua língua vulgar, dominava o latim; porém, o vocábulo poderia estender-se, semanticamente, à pessoa “sagaz”.³⁶⁹ Segundo Sebastián de Covarrubias, “la gente barbara en España deprendio mal la pureza de la lengua Romana, y a los que la trabajavan y eran elegantes en ella los llamaron ladinos. Estos eran tenidos por discretos y hombres de mucha razon y cuenta, de donde resulto dar este nombre a los que son diestros y solertes em qualquier negocio...”.³⁷⁰ Para Urganda, *Dom Quixote* deve, ao contrário do costume de diversos poetas do século XVI e XVII, recusar o uso de latinismos como forma de ostentação eloquente, uma vez que tal exercício pode não representar uma real erudição, e sim certa argúcia do poeta, na tentativa de demonstra uma falsa sapiência.

³⁶⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 342. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³⁶⁹ Estas informações estão em nota 13 de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 23.

³⁷⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Op. cit.*, p. 1060.

As práticas de exposição ostentatória como um modo de competição por prestígio, existente entre os literatos dos séculos XVI e XVII, assemelham-se, de certo modo, à própria organização social de corte. A exibição de recursos estéticos e retóricos por vaidade, rechaçada, ironicamente, desde o prólogo do *Quixote*, parece compartilhar uma lógica similar à do “consumo de prestígio”, tratado por Norbert Elias.³⁷¹ Para o estudioso, a figuração social em função do “status”, assim como certa compulsão pelo prazer estético, comportamentos próprios da sociedade de corte, faziam-se necessários para a relação ali estabelecida entre os integrantes da nobreza.³⁷² Em contrapartida, as recomendações na voz de Urganda levam seu receptor a uma realidade inversa: o que se valoriza, segundo a personagem, é a modéstia, em detrimento da vaidade, e a obra, em lugar de seus ornamentos secundários. Dessa forma, a opulência intelectual mostra-se, ao contrário da valorização social existente, combatida em *Dom Quixote*.

Os ensinamentos de Urganda, destinados ao livro, são complementados com indicações de uma atitude despretensiosa e adequada: “No me despunes de agu-, / ni me alegues con filó-, / porque, torciendo la bo-, / dirá el que entiende la le-, / no un palmo de las ore- / ‘¿Para qué conmigo flo-?’”. Os versos trazem o conselho de não simular uma erudição, baseada em aparências, com o uso de frases em latim e citações de filósofos. Tais falsidades podem ocasionar críticas ao livro ditas “a menos de um palmo do ouvido” (“no un palmo de las ore- / ¿Para qué conmigo flo-?”) por aqueles que entendem o truque (“dirá el que entiende

³⁷¹ ELIAS, N. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, p. 86.

³⁷² Norbert Elias, em *A sociedade de corte*, comenta que “em sociedades nas quais predomina o outro ethos, o do consumo em função do status (status-consumption ethos), o mero asseguramento da posição social de uma família – assim como uma melhora da aparência e do êxito na sociedade – dependem da capacidade de tornar os custos domésticos, o consumo, as despesas em geral, dependentes em primeira instância do nível social, do status ou do prestígio possuído ou almejado. Alguém que não pode mostrar-se de acordo com seu nível social perde o respeito da sociedade. Permanece atrás de seus concorrentes em uma disputa incessante por status e prestígio, correndo o risco de ficar arruinado e ter de abandonar a esfera de convivência do grupo de pessoas de seu nível e status.” ELIAS, N. *Op. cit.*.

la le-”) em tom de desdém (“porque, torciendo la bo-”). O vocábulo “flor”, no contexto em questão, responde por conotações de farsa e burla:

Flor, entre farsantes y burladores, llaman aquello que traen por ocasión y escusa, quãdo quieren sacarnos alguna cosa; como dezir, que son cavalleros pobres, o soldados que vienen perdidos, o que han salido de cautiverio; y destas flores son tantas las que ay en el mundo, que le tienen desflorado.³⁷³

A sexta décima do poema de “cabo roto” de Urganda expõe uma orientação da maga que se adéqua tanto ao livro quanto a seu autor. Ambos devem, segundo a protetora de *Amadís*, evitar tratar de informações acerca de vidas alheias, uma vez que o que “no va ni viene”, ou não é importante, deve ser desprezado no trabalho artístico (“pasar de largo es cordu-”).³⁷⁴

No te metas en dibu-,
ni en saber vidas aje-,
que en lo que no va ni vie-
pasar de largo es cordu-,
que suelen en caperu-
darles a los que grace-;
mas tú quémate las ce-
sólo en cobrar buena fa-,

³⁷³ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 856. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³⁷⁴ Segundo Joaquín Forradellas, as expressões “no te metas en dibujo” e “lo que no va ni vie-” significam, respectivamente, “no te compliques la vida” e “lo que no importa”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 24. No dicionário da Real Academia Española, é possível encontrar uma definição complementar para as expressões: “no meterse em dibujos: abstenerse de hacer o decir impertinentemente más que aquello que corresponde.”; “ni va ni viene: para explicar la irresolución de alguien”. In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

que el que imprime neceda-
dalas a censo perpe-³⁷⁵

A feiticeira informa “que suelen en caperu- / darles a los que grace-”. A expressão “dar en caperuza a alguien” pode se referir a uma agressão física ou a um intento de frustrar os propósitos de alguém ou de deixá-lo fora de uma disputa.³⁷⁶ Em qualquer uma das conotações, é possível considerar que, àquele que fala com zombarias de outros, reserva-se algum tipo de consequência insatisfatória. Urganda complementa seu conselho pedindo ao livro que este “queme las cejas”, ou seja, “queime as pestanas” ou esforce-se, a fim de “cobrar buena fama”, já que, uma vez impressa “necedades” ou absurdos, não é possível retroceder na divulgação das ideias ali contidas. Joaquín Forradellas explica que “quemarse las cejas” alude à ação do estudante que, como forma de dedicação, tem suas sobrancelhas queimadas pela chama da vela, por muito estudar. Já a expressão “censo perpetuo” refere-se a um tipo de hipoteca, existente na época, de difícil quitação.³⁷⁷

Os versos de Urganda iniciam, no conjunto poético preliminar, as críticas realizadas por Cervantes aos escritores de sua época. Porém, tais invectivas não se limitam aos versos da feiticeira de *Amadís de Gaula*. A voz do cavaleiro de Gaula, em “Amadís de Gaula a don Quijote de La Mancha”, também parece aludir a Lope de Vega em seus últimos versos, com a expressão “único y solo”, que faz referência ao epíteto de autodenominação criado pelo dramaturgo. Além disso, em “Don Belianís de Grecia a don Quijote de La Mancha”, a postura arrogante do paladino Dom Belianis, expressa pelos versos “fui diestro, fui valiente, fui arrogante;”, “Hazañas di a la Fama que eternice; / fui comedido y regalado amante; / fue

³⁷⁵ As palavras finais de cada verso da sexta décima são: “dibujos”, “ajenas”, “viene”, “cordura”, “caperuza”, “gracejan”, “cejas”, “fama”, “necedades” e “perpetuo”.

³⁷⁶ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

³⁷⁷ Notas de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 24.

enano para mí todo gigante, / y al duelo en cualquier punto satisface.”, pode ser aproximada ao caráter de “Fénix”, o que permite pensar em injúrias ao dramaturgo, implícitas no soneto. Assim como o cavaleiro, que se autodefine como um “regalado amante”, mostra-se arrogante e se vangloria por feitos quiçá inautênticos, Lope de Vega, também conhecido por seus casos amorosos, figura como um poeta presumido, louvado por encômios, às vezes, enganosos. Nas palavras de Laskier Martín:

Hazañas di a la fama que eternice; / fui comedido y regalado amante;" (Appendix 46) are appropriate for a man of Lope's vanity. The Fénix eternalized his own amorous hazañas ; the proof that he was a comedido y regalado amante can be read in his poetry. In fact, this entire sonnet can easily be conceived as having been written by and about Lope. This is especially true given the final verse where, ironically enough, he must admit to envying Don Quixote's (Cervantes's) superior deeds (literature).³⁷⁸

Contudo, a maior crítica aos poetas coetâneos de Miguel de Cervantes encontra-se no último poema do grupo preliminar, expresso por duas personificações equinas: Babieca, o cavalo de Cid Campeador, e Rocinante, o cavalo de Dom Quixote. Ao contrário dos demais poemas, os versos de Babieca e Rocinante não apresentam forjados encômios ou, desde outro ponto de vista, dissimulados escárnios, direcionados às personagens cervantinas. Neste colóquio, os louvores são substituídos por maledicências expressas por um dos cavalos, destinadas ao seu dono. A voz de Rocinante critica, diretamente, Dom Quixote, de modo a transformar os versos, tradicionalmente relacionados a elogios, em zombarias, pronunciadas por “bestas”.

³⁷⁸ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 162. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

B. ¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?

R. Porque nunca se come, y se trabaja.

B. Pues ¿qué es de la cebada y de la paja?

R. No me deja mi amo ni un bocado.

B. Andá, señor, que estáis muy mal criado, pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.

R. Asno se es de la cuna a la mortaja.

¿Queréislo ver? Miraldo enamorado.

B. ¿Es necedad amar?

R. No es gran prudencia.

B. Metafísico estáis.

R. Es que no como.

B. Quejaos del escudero.

R. No es bastante.

¿Cómo me he de quejar en mi dolencia,
si el amo y escudero o mayordomo
son tan rocines como Rocinante?

Babieca, o cavalo de Cid Campeador, atua como uma célebre representação equina. Segundo Martín de Riquer, em toda a obra *El Cantar de Mio Cid*, Babieca figura como “um caballo vigoroso y valiente, que admira a todo el mundo, que corre más que el del rey moro Búcar y que despierta la envidia del rey de Castilla...”³⁷⁹ Rocinante, por outro lado, representa um cavalo opostamente qualificado. Trata-se de um “rocín”, termo definido por Sebastián de Covarrubias como um potro que, por ser muito jovem, por estar maltratado, ou por não ter

³⁷⁹ Riquer, M. Babieca, caballo del Cid Campeador y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. XXV. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1953, p. 128.

boa raça, não merece o nome de cavalo: “y así llamamos arrocinos a los cavallos desbaratados y de mala traça.”³⁸⁰ Nas palavras do narrador de *Dom Quixote*, Rocinante apresenta “más cuartos que un real y más tachas que el caballo de gonela” e, de tão magro, é possível dizer que ‘tantum pellis et ossa fuit’³⁸¹. Não obstante, o olhar disparatado de Dom Quixote permite-lhe apreciar seu cavalo a ponto de lhe parecer que “ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban.”³⁸²

A superioridade equina de Babieca, capaz de convertê-lo em uma possível referência paródica para Rocinante, parece contradizer seu próprio nome, que, segundo Covarrubias, alude aos termos “nécio” ou “bobo”.³⁸³ Martín de Riquer comenta que é possível encontrar uma justificativa para o nome do cavalo de Cid, em forma de anedota: “a Rodrigo, cuando niño, le llamó su padrino ‘babieca’, porque eligió un potro sarnoso, y el niño llamó de aquel modo al animal escogido”.³⁸⁴ Porém, Riquer observa que esta explicação, feita “a posteriori”, funciona como um modo de remediar a denominação pejorativa que o termo “babieca” atribui, injustamente, ao cavalo. E acrescenta: “la incompatibilidad de esta anécdota con el espíritu del viejo cantar es evidente desde el momento que Bavioca, según el poema, no llegó

³⁸⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1269. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

³⁸¹ Segundo Joaquín Forradellas, “tener más cuartos que un real” remete à ideia de ter pouco valor ou ter uma enfermidade; “tener más tachas que el caballo de gonela” alude a Gonela, ou seja, “un bufón de la corte de los duques de Ferrara”; já a expressão latina “tantum pellis et ossa fuit” significa ser “piel y hueso”, ou seja, muito magro. In CERVANTES, M. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/parte1/parte01/cap01/default.htm>. Acesso em: 01/07/2010.

³⁸² CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. 31.

³⁸³ “Al hombre desvaído, grande, floxo, y necio, suelen llamar Babieca por el sonido, con la alusion a bobo”. COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Op. cit.*, p. 258.

³⁸⁴ RIQUER, M. Babieca, caballo del Cid Campeador y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. XXV. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1953, p. 129.

a poder del Cid hasta la madurez del héroe.³⁸⁵ Neste sentido, Rocinante não representa a única personagem diminuída perante um modelo parodiado. Assim como ocorre nos demais poemas, todos os integrantes são rebaixados por Cervantes; neste caso, até mesmo o próprio Babieca ou, como o seu nome parece conotar, o néscio cavalo de Cid.

O diálogo entre Babieca e Rocinante, além de guardar semelhanças com as fábulas gregas - mais propriamente com as de Esopo (século VI a. C.), nas quais se faz possível observar a presença de animais que, por meio da personificação, dialogam em uma composição de caráter moralizante -,³⁸⁶ também se relaciona com uma das *Novelas Ejemplares* de Miguel de Cervantes. Ainda que a publicação das “novelas” cervantinas (1613) seja posterior à dos versos preliminares do *Quixote*, é possível identificar elementos relevantes de aproximação entre os textos.

Em “Coloquio de los perros”, dois cães, Berganza e Cipión, desenvolvem uma conversação, assim como fazem Babieca e Rocinante. Berganza, no início da “novela”, comenta algumas qualidades provenientes dos cachorros, como a “muchacha memoria, el agradecimiento y gran fidelidad”,³⁸⁷ e ressalta que “después del elefante, el perro tiene el primer lugar de parecer que tiene entendimiento, luego el caballo”.³⁸⁸ O que expressa Berganza poderia estar ligado ao fato de serem cachorros, nas *Novelas*, os que confabulam, e serem cavalos, em *Dom Quixote*, os que tagarelam, em detrimento de outros animais. O cão, além disso, retoma um dos temas criticados nos versos preliminares do *Quixote*: a “erudición

³⁸⁵ RIQUER, M. Babieca, caballo del Cid Campeador y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. XXV. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1953, p. 129.

³⁸⁶ “La fábula, nos afirman Correa y Lázaro Carreter (1966: 185), es un subgénero didáctico, consistente en la narración, en prosa o en verso, de un pequeño suceso, del cual se extrae una consecuencia moral o moraleja. Frecuentemente, los protagonistas de las fábulas son animales.”. ALBIZÚREZ PALMA, F. Prólogo. In: ESOP. *Fábulas*. Guatemala: Cholsamaj, 2002, p. 14.

³⁸⁷ CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Madrid: Santillana, 2008, p. 574.

³⁸⁸ *Ibidem*.

pedantesca” de certos autores.³⁸⁹ Berganza comenta que alguns poetas, escritores de língua românica, possuem o costume de utilizar frases em latim em meio a seu discurso, de modo a evidenciar uma suposta erudição. No entanto, o cachorro salienta que, em alguns casos, trata-se de um forjado conhecimento da língua latina: “Hay algunos romancistas que en las conversaciones disparan de cuando en cuando con algún latín breve y compendioso, dando a entender a los que no lo entienden que son grandes latinos, y apenas saben declinar un nombre, ni conjugar un verbo.”³⁹⁰ E Cipión, seu interlocutor, complementa: “Pues otra cosa puedes advertir, y es que hay algunos que no les excusa el ser latinos de ser asnos”.³⁹¹

A “novela” de Cervantes parece esclarecer, em certa medida, os versos de Babieca e Rocinante. Como forma de seguir sua crítica às citações de autoridade, Cervantes recria, contrariamente, versos em que os tradicionais poetas, enaltecedores de si e da obra, são substituídos por dois néscios cavalos, e os convencionais elogios, por zombarias e críticas. Para o autor do *Quixote*, os poetas que, comumente, fazem uso de exagerados latinismos, citações de filósofos e versos encomiásticos, como forma de engrandecer sua imagem de erudito diante do leitor e de legitimar sua obra, atuam como verdadeiros “asnos”. Tal atitude parece ser repudiada por Cervantes em seus versos preliminares, por se tratar de uma postura arrogante e “imprudente”, segundo a personagem canina Cipión.³⁹²

Nas páginas preliminares do *Quixote*, os cavalos iniciam seu diálogo com uma pergunta de Babieca: “¿Cómo estáis, Rocinante, tan delgado?”. O cavalo de Cid, no primeiro verso, ressalta o fato de Rocinante encontrar-se demasiadamente magro. Rocinante, em resposta, afirma que seu estado físico reflete o trabalho que executa com seu amo Dom Quixote e a escassa comida que recebe em troca: “Porque nunca se come, y se trabaja.”. Esta

³⁸⁹ GARROTE BERNAL, G. Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el Quijote. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*. Nº 14. Madrid: Publicaciones UCM, 1996, p. 115.

³⁹⁰ CERVANTES, M. *Novelas ejemplares*. Madrid: Santillana, 2008, p. 595.

³⁹¹ *Ibidem*.

³⁹² *Ibidem*.

informação do rocim dá início a sua crítica destinada ao cavaleiro Dom Quixote, que parece não tratar devidamente do animal. Babieca, para continuar a conversa, formula uma nova pergunta ao companheiro: “Pues ¿qué es de la cebada y de la paja?”. Rocinante confessa que seu amo não lhe deixa “ni un bocado” de tais alimentos, afirmação que reforça o caráter zombeteiro dos versos, destinado a aviltar o protagonista da narrativa.

A partir das críticas de Rocinante, Babieca decide repreender o companheiro. Segundo o cavalo de Cid, os comentários censuradores de Rocinante manifestam uma atitude “mal criada” do cavalo e imprópria de ser proferida ao amo: “Andá, señor, que estáis muy mal criado, / pues vuestra lengua de asno al amo ultraja.” A expressão “mal criado” de Babieca mostra-se ambígua, ao se conectar tanto ao sentido de “mal educado” quanto ao de “mal cuidado”, ou “mal tratado”. Este jogo dissêmico parece retomar os primeiros versos do poema, nos quais a condição física de Rocinante é evidenciada. Observa-se, também, uma continuidade das zombarias dos versos, agora dirigidas a Rocinante. Para Francisco Rico, “es necesario reparar en que la frase no mira sólo a los modales, sino también, accesoriamente, al físico del rocín: ‘mal criado’ es ‘mal educado’ y además ‘mal alimentado, mal tratado’”.³⁹³

A voz de Rocinante, no entanto, comenta que “asno se es de la cuna a la mortaja”, ou seja, desde o nascimento até a morte. E acrescenta: “¿Queréislo ver? Miraldo enamorado.”, referindo-se a Dom Quixote e sua paixão pela idealizada Dulcineia. Babieca, então, questiona Rocinante sobre o sentimento de seu amo e, novamente, interroga-o: “¿es necesidad amar?”. Para Rocinante, amar uma princesa imaginária, como faz Dom Quixote, representa uma necessidade, caracterizada pelo rocim como algo que “no es gran prudencia”. Diante da constatação de Rocinante sobre o amor idealizado de Dom Quixote, Babieca denomina-o “metafísico”, termo que, nos versos, abrange distintas conotações.

³⁹³ RICO, F. “Metafísico estás” (y el sentido de los clásicos). Boletín de la Real Academia Española. LXXVII, 1997, pp. 141-164. In: *Estudios de literatura y otras cosas*. Biblioteca Virtual Universal, p. 147. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134542.pdf>. Acesso em: 30/09/2011.

Las lecciones versan sobre la difícil materia de la *metafísica*. Es ésta una palabra noble, griega, precisa, con una enorme carga semántica. El uso castellano la ha vulgarizado y puede cubrir toda una amplia gama de sentidos. Ya Cervantes la empleaba al estilo del pueblo en el diálogo entre Babieca y Rocinante, en el pórtico del *Quijote*: “*B. Metafísico estáis. R. Es que no como.*” De suyo el vocablo “metafísica” designa lo profundo, lo que está más allá de las apariencias, aquello que toca la realidad escondida de las cosas, más allá de las carnes, como los huesos que forman la estructura y sostienen la fábrica del cuerpo.³⁹⁴

Uma possível interpretação do termo “metafísico”, inserido no contexto do verso de Babieca, recai na postura filosófica que Rocinante demonstra apresentar no poema. Ao afirmar que amar não é algo prudente, Rocinante parece analisar o conceito de amor, o que chama a atenção de seu companheiro. “Pero convengamos” - ressaltava Francisco Rico - “en que el aserto ‘amar no es gran prudencia’ está a cien leguas de ‘aquellos metafísicos concetos’, propios ‘de los que cantan la hermosura / o el rigor de sus ninfas en sonetos’, a cien leguas de los ‘metafísicos secretos’ que ‘tiene el amor’”.³⁹⁵ Francisco Rico, em seu trabalho “‘Metafísico estáis’ (y el sentido de los clásicos)” comenta que “metafísico” poderia se referir, no contexto da obra, ao termo “sutil”, sendo este sinônimo de “tenue”, ou, em outras palavras, “delgado”. O comentário de Babieca, dessa forma, retorna ao caráter físico de Rocinante, como no início do poema, quando afirma que este se encontra muito magro.

Desde la Edad Media, cuando adquirió la fisonomía con que la alcanza Cervantes, la metafísica tuvo siempre a la sutileza como cualidad especialmente distintiva, hasta

³⁹⁴ FORMENT, E. *Lecciones de Metafísica*. Madrid: Ediciones Rialp, 1992, p. 14.

³⁹⁵ RICO, F. “Metafísico estáis” (y el sentido de los clásicos). *Boletín de la Real Academia Española*. LXXVII, 1997, pp. 141-164. In: *Estudios de literatura y otras cosas*. Biblioteca Virtual Universal, p. 147. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134542.pdf>. Acesso em: 30/09/2011.

el extremo de que metafísico y sutil se dieron la mano tan asiduamente, que terminaron poco menos que en sinónimos. [...] Puesto que sutil significa ‘delgado’ y metafísico es gemelo de sutil, claro está que cuando Babieca llama ‘metafísico’ a Rocinante está describiéndolo como ‘delgado’. Es, reitero, una vuelta al punto de partida.³⁹⁶

Francisco Rico também destaca um provável jogo entre as ideias de “metafísico” e “ético”, e entre as palavras “ético” e “hético”. Segundo o crítico, “ético” relaciona-se à “ética”, ou a uma parte da filosofia destinada aos princípios do comportamento humano; já o termo “hético” refere-se à condição de fraqueza e extrema magreza de um enfermo ou tísico. Babieca demonstra zombar de seu companheiro, que se expressa como um filósofo, mas que se encontra como um doente. O estado físico de Rocinante é acentuado pelo colega que, ao invés de caracterizá-lo como “hético” ou “ético”, foneticamente similares, denomina-o “metafísico”, ou seja, aquele que está além da (h)ética:

...creo preciso inferir que la broma de Babieca tiene todavía un ámbito mayor del que llevamos acotado. ‘Estáis tan sutil, tan delgado’, ha de entender Rocinante, ‘que más que ético se puede decir que estáis metafísico’. [...] ‘...no estáis meramente ético, como suele decirse de las caballerías entecas’, postula por tanto Babieca: ‘vos, Rocinante, ocupáis un grado más alto en la escala de la filosofía, entráis en el terreno de la metafísica, y por buenos motivos, pues, de tan delgado, casi sois ya esencia pura’.³⁹⁷

³⁹⁶ RICO, F. "Metafísico estáis" (y el sentido de los clásicos). Boletín de la Real Academia Española. LXXVII, 1997, pp. 141-164. In: *Estudios de literatura y otras cosas*. Biblioteca Virtual Universal, pp. 146-147. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134542.pdf>. Acesso em: 30/09/2011.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 149.

Rocinante, diante das palavras do amigo, assume estar “metafísico” por não comer, afirmação que, novamente, deprecia a imagem do amo Dom Quixote, por figurar como aquele que não cuida de seu animal. Babiéca aconselha o companheiro a reclamar ao escudeiro, Sancho Pança, a fim de resolver sua aflição de fome. No entanto, Rocinante considera não ser o bastante queixar-se a Sancho, uma vez que “el amo y escudero o mayordomo son tan rocines como Rocinante”. O termo “rocín” remete à ideia de um cavalo de raça e físico inferiores.³⁹⁸ Sendo assim, ambos são insultados e menosprezados pelo qualificativo, que rebaixa cavaleiro andante e escudeiro ao papel de personagens “desbaratados”.

Neste diálogo, os cavalos poetas atuam em um escárnio generalizado, no qual Rocinante assume seu caráter de rocim, ao dizer que “el amo y escudero o mayordomo son tan rocines” como ele; Dom Quixote e Sancho Pança são identificados como tolos e Babiéca, não poupado, figura como um “néscio”. Os versos demonstram manter um paralelo burlesco com os poemas laudatórios que iniciam as publicações dos séculos XVI e XVII, ao transformar o que deveriam ser louvores em uma grande ridicularização. Além disso, a presença de cavalos, em lugar de poetas, parece classificar como “asnos” todos aqueles que se dedicam à prática encomiástica. Nas palavras de Adrienne Laskier Martín:

This particular sonnet is unusual in that it is placed among the encomiums, and yet rather than praise it openly denounces Don Quixote and Sancho as fools. [...] At the same time, and most important, the poem represents the ultimate authorship irony. By putting the sonnet in the mouths of these two particular horses, whom he

³⁹⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 1269. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

then reveals to be fools, Cervantes is effectively calling asses all poets who indulge in this absurd encomiastic verse.³⁹⁹

³⁹⁹ MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991, p. 148. Disponível em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em: 29/04/2010.

Considerações finais

Este trabalho buscou evidenciar alguns elementos da composição poética de Miguel de Cervantes, mais propriamente relacionados aos dez poemas preliminares da Primeira parte do *Dom Quixote*. A partir do estudo dos versos, foi possível compreender diversos pontos relevantes acerca das páginas prefaciais e determinar as bases necessárias para a realização de uma proposta de tradução poética, anexada à continuação. Bases que, de forma diminuta e concentrada, anunciam para o leitor da obra alguns dos caminhos pelos quais deverá seguir a própria narrativa do cavaleiro e de seu escudeiro.

A partir da distorção de uma tradição laudatória e da consequente composição de versos absurdos, Cervantes parodia a citação de autoridade, os falsos encômios e a postura arrogante de certos poetas. Para isso, engendra sonetos e versos de “cabo roto” que figuram como a continuação de um prefácio também ficcional, verossímil, cômico e crítico, e que demonstram sua burla tanto a partir de uma suposta autoria, inventada por Cervantes, como de disparates pronunciados pelos conjecturados poetas.

São as personagens da literatura cavaleiresca, alguns misteriosos poetas e até mesmo célebres equinos da época os que pronunciam aparentes louvores à obra, ao cavaleiro protagonista, a Sancho, Dulcineia e Rocinante. Dentre eles estão Amadis de Gaula, Dom Belianis de Grécia, Orlando Furioso, Cavaleiro do Febo, Oriana, Gandalim, um “donoso poeta entreverado” e Babieca. Elogios não mais que aparentes, uma vez que os furtivos desatinos são os que se disfarçam de encômios, em uma incoerência ampliada pela mescla entre o sério e o burlesco.

Sendo assim, os poemas de Cervantes rebaixam as personagens da literatura de cavalaria – que atuam como figuras insanas, ao inverterem os valores do elogiável e do não elogiável -, como forma de desqualificar uma prática encomiástica fraudatória e uma literatura cavaleiresca que contempla, prioritariamente, o entretenimento. Esta imitação jocosa, criada

por Cervantes, corrobora a formação humorística do *Quixote*, ao mesmo tempo em que critica o valor dos encômios nas publicações de seu tempo, em um espaço preambular normalmente destinado à exposição do autor e aos elogios à obra. Diante de tais constatações, veem-se coerentes as palavras de Pedro Garcez Ghirardi, que afirma que “os versos preliminares do *Quixote* merecem leitura atenta, não menos que o romance que antecede.”⁴⁰⁰ Não se tratam de versos fortuitos, mas de uma composição unificada e complementar à obra.

Neste sentido, a análise proposta acerca dos versos preliminares do *Quixote* evidencia o caminho contemplado pelo pesquisador e tradutor - dentre muitos possíveis - e embasa as inúmeras escolhas com as quais este se depara no momento de seu estudo e de sua tradução.

⁴⁰⁰ GHIRARDI, P. G. Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso. *Revista USP*. Nº 67. São Paulo: USP / CCS, 2005, p. 308.

Anexo. Proposta de tradução dos versos preliminares

Ao livro de Dom Quixote de La Mancha, Urganda, a Desconhecida

Se ao chegar-te aos discre-, [tos]
livro, fores com cuida-, [do]
não te dirá o emproa- [do]
que tu a mão não acer-. [tas]
Mas se o pão antes o que-,⁴⁰¹ [res]
por ir à mão de idio-, [tas]
tu verás, da mão à bo-,⁴⁰² [ca]
não darem uma no cra-,⁴⁰³ [vo]
se bem de gana as mãos tra- [gam]
por mostrar que são curio-. [sos]

E, pois, a experiência mos-: [tra]
à boa árvore se arri- [ma]
quem boa sombra cobi-,⁴⁰⁴ [ça]
em Béjar tua estrela bo- [a]

⁴⁰¹ “No cocércele a alguien el pan”, segundo o Diccionario de la Real Academia Española, significa “estar intranquilo hasta hacer, decir o saber lo que se desea.” Este sentido de ansiedade foi mantido no verso, apesar de não ter sido substituído por um refrão da língua portuguesa. In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

⁴⁰² Joaquín Forradellas, em nota, define a expressão “de manos a boca se pierde la sopa”, como “de sopetão, ou repentinamente”. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 21. A mesma expressão foi encontrada na obra portuguesa *Adagios*, de Antonio Delicado (1651): “Comamos, & bebamos, & nunca mais valhamos. Comida sem caldo, papo desecado. Comida de fidalgos: pouca em mantens, aluos. Comi papas por engordar, sahirãome por cea, & por jantar. Comei mangas aqui, que a vós honrrão, & não a mym. Comer toda a vianda, tremer toda a maleita. [...] **Da mão à boca, se perde a sopa.**” In: DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*, 2006. Disponível em: <http://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 01/08/2010.

⁴⁰³ A expressão, em português, é “dar uma no cravo, outra na ferradura”, que significa dar um golpe certo e outro não. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Versão eletrônica. Rio de Janeiro, 2009.

⁴⁰⁴ A expressão “quem à boa árvore se chega, boa sombra o cobre” pode ser vista em *Do Reino de Cristo consumado na Terra*, Livro III, de Padre Antonio Vieira. In: DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Op. cit.*

árvore real te do-	[a]
que dá príncipes por fru-,	[to]
na qual floreceu um du-,	[que]
um novo Alexandre Mag-:	[no]
chega à sua sombra, que a ousa-	[dos]
favorece a fortu-.	[na]

De um grão fidalgo manche-	[go]
contarás as aventu-,	[ras]
a quem ociosas leitu-	[ras]
trastornaram a cabe-;	[ça]
damas, armas, cavalei-	[ros]
provocaram-no de mo-	[do]
que, qual Orlando furio-,	[so]
moderado enamora-,	[do]
logrou à força do bra-	[ço]
Dulcineia d'El Tobo-.	[so]

Não indiscretos hieroglí-	[ficos]
estampes em teu escu-,	[do]
que, quando é tudo figu-,	[ra]
com ruins pontos se envi- ⁴⁰⁵	[da]

⁴⁰⁵ A palavra “figuras”, nos versos cervantinos, remete às cartas do baralho e a um jogo denominado “quínola”. Segundo o Diccionario de la Real Academia, “cada uno de los tres naipes de cada palo que representan personas, y se llaman rey, caballo y sota.” In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010. Já o verbo “envidar”, de acordo com

Se na prefação⁴⁰⁶ te humi-, [lhas]
 não dirá alguém da pu-: [lha]
 “Que dom Álvaro de Lu-, [na]
 que Aníbal de Carta-, [go]
 que rei Francisco em Espa- [nha]
 se queixa de sua fortu-!”. [na]

Pois, ao céu, não lhe comprou- [ve]
 que saíres tão ladi- [no]
 como o negro Juan Lati-, [no]
 falar latines recu-. [sa]
 Não me despontes de agu-, [do]
 nem me alegues com filó-, [sofos]
 porque, torcendo sua bo-, [ca]
 dirá quem entende a pe-, [ça]
 face a face ou às ore-:⁴⁰⁷ [lhas]
 “Para que comigo engo-?”. [dos]

Não andes com garabu-, [lhas]

Covarrubias, significa blefar ou oferecer “uno al naípe todo lo que le queda en la mesa de caudal. Embidar de falso cuando con pocos puntos, para amedretar al contrario y hacerle que se eche en baraja, le embida y, pensando burlar, se suele quedar burlado”. In: COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611, p. 342. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

⁴⁰⁶ O verso em língua espanhola, “si en la dirección te humi-”, apresenta o termo “dirección” como dedicatória (nota de de Joaquín Forradellas. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001, p. 23). Nesta tradução, optou-se pelo uso da palavra “prefação”.

⁴⁰⁷ O verso em espanhol, “no un palmo de las ore-”, que significa “a menos de um palmo do ouvido”, foi substituído pela expressão da língua portuguesa “face a face”.

nem trates da alheia vi-,	[da]
que ao que não põe nem ti-, ⁴⁰⁸	[ra]
deixar passar é cordu-,	[ra]
que é costume a carapu-	[ça]
ser talhada aos que impli-, ⁴⁰⁹	[cam]
mas deves queimar teus cí-	[lios]
só por cobrar boa fa-,	[ma]
que o que imprime nescida-	[des]
as deixa em censo infini-.	[to]
Adverte que é desati-,	[no]
sendo de vidro o telha-,	[do]
pedras nas mãos apanha-	[res]
para atirar ao vizi-.	[nho]
Deixa que o homem de ti-	[no]
nas obras que ele produ-	[za]
vá-se com seus pés de chum-,	[bo]
que o que expõe à luz impres-	[sos]
para entreter as donze-	[las]
escreve a torto e a jus-. ⁴¹⁰	[to]

⁴⁰⁸ A expressão portuguesa “não pôr nem tirar”, que significa, de acordo com o Dicionário Houaiss, “não importar, não fazer diferença”, aproxima-se do significado de “ni van ni viene”, do espanhol (“para explicar la irresolución de alguien”). In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Versão eletrônica. Rio de Janeiro, 2009. In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

⁴⁰⁹ “Darle en caperuza”, expressão presente no verso em língua espanhola, significa agredir na cabeça ou frustrar os desejos de alguém. Nesta tradução, optou-se por aproveitar a expressão de língua portuguesa “talhar carapuça”, que significa “censurar por alusões indiretas, sem identificar quem está sendo alvo das alusões”. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Op. cit.*. Neste sentido, os versos podem remeter às invectivas trocadas entre poetas, por meio de seus trabalhos artísticos.

Amadis de Gaula a Dom Quixote de La Mancha

Tu, que imitaste esta chorosa vida
que tive, ausente e desdenhado, sobre
a grande ribança da Penha Pobre,
de alegre à penitência reduzida;

tu, a quem os olhos deram a bebida
de abundante licor, mesmo salobre,
e te arrancando a prata, o estanho e o cobre,
te deu a terra em terra sua comida,

vive seguro de que eternamente,
contanto, ao menos, que na quarta esfera
seus cavalos agulhe o louro Apolo,

terás claro renome de valente;
tua pátria será em todas a primeira;
teu sábio autor, único neste solo.⁴¹¹

⁴¹⁰ A locução em português “a torto e a direito” foi alterada para “a torto e a justo”, como forma de manter a sonoridade dos versos e uma aproximação ao sentido da expressão em português.

⁴¹¹ Muito embora o verso original traga a expressão “único y solo” que, traduzida ao português, significa “único e só”, a palavra da língua portuguesa “solo”, escolhida para esta tradução, também pode remeter à raiz latina de “só” - “solus” e “solum”.

Dom Belianis de Grécia a Dom Quixote de La Mancha

Rompi, cortei, abaulei, disse e fiz
mais que no orbe cavaleiro andante;
fui destro, fui valente e arrogante;
mil agravos vinguei, cem mil desfiz.

Feitos dei à Fama que eternos diz;⁴¹²
fui comedido e regalado amante;
foi anão para mim todo gigante,
e o duelo em qualquer ponto satisfiz.

Tive aos meus pés a Fortuna prostrada,
e, pelo topete, trouxe a cordura
a calva Ocasão ao estricote.⁴¹³

Mas, ainda que sobre a lua apontada⁴¹⁴
sempre esteve elevada mi'a ventura,
tuas proezas invejo, oh, grão Quixote!

⁴¹² A rima, neste verso, foi privilegiada, em detrimento da tradução literal, que seria “Façanhas dei à Fama que eternize”. Porém, houve a tentativa de manter uma ambiguidade no verso, propiciada pelo verbo “dizer”, a fim de preservar o sentido identificado na análise do poema. Aqui, a Fama, deusa que torna públicas informações verdadeiras e falsas, “diz” haver eternizado os feitos de Dom Belianis, o que não significa que cumpriu com a sua palavra.

⁴¹³ Segundo o dicionário português *Priberam*, o termo “estricote”, reconhecido em língua portuguesa de Portugal, possui a mesma acepção do termo espanhol: “usado na locução adverbial ao estricote, confusamente, com desdém; ao desprezo.”. In: *Dicionário Priberam da língua portuguesa*. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=estricote>. Acesso em: 01/08/2011.

⁴¹⁴ A acepção seguida nesta tradução de “apontado”, datada do século XV, refere-se a algo “provido de ponta(s); que termina em ponta”, segundo o dicionário Houaiss. In: HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Versão eletrônica. Rio de Janeiro, 2009.

A Senhora Oriana à Dulcineia de El Toboso

Oh, quem tivera, bela Dulcineia,
por mais comodidade e mais repouso,
a Miraflores posto em El Toboso,
e trocara sua Londres por tua aldeia!

Oh, quem de teus desejos e libreia
alma e corpo adornara, e do famoso
cavaleiro que fizeste ditoso
olhara alguma desigual peleia.

Oh, quem tão castamente se escapara
do senhor Amadis, como fizeste
do comedido fidalgo Quixote!

Que invejada fora e não invejara
e fora alegre o tempo que foi triste,
e, assim, gozara os gostos sem escote.⁴¹⁵

⁴¹⁵ A expressão “sem escote”, como explicada no estudo, refere-se, de maneira burlesca, à gravidez de Oriana.

Gandalim, escudeiro de Amadis de Gaula, a Sancho Pança, escudeiro de Dom Quixote

Salve, varão famoso, a quem Fortuna,
quando no cargo escudeiril te pôs,
tão branda e cordamente te dispôs
que tu passaste sem desgraça alguma.

Já a foice ou a enxada pouco repugna
para o andante exercício; já se impôs
a lhaneza do escudo; acuso, pois,
o soberbo que ousa pisar a lua.

Invejo o teu jumento e o teu nome,
e os teus alforjes igualmente invejo,
que mostraram tua corda providência.

Salve outra vez, oh Sancho, tão bom homem
que somente a ti nosso Ovídio ibero,
com beijo e golpe te faz reverência.⁴¹⁶

⁴¹⁶ O verso em espanhol apresenta o termo “buzcorona”. A palavra “buz”, em língua espanhola, significa lábio ou beijo de reconhecimento e reverência. Já “corona” refere-se tanto a “coroa” como a “coronilla” ou parte superior da cabeça. Como o termo remete a um golpe proveniente de uma burla, na qual se dá a mão para ser beijada e se golpeia a cabeça de quem beija em reverência, optou-se por evidenciar, na tradução, as ideias de beijo e golpe. In: REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

Do Donoso, poeta entreverado, a Sancho Pança e Rocinante

Sou Sancho Pança, escudei-	[ro]
do manchego dom Quixo-;	[te]
pus os pés em polvoro-,	[sa]
por viver como um discre-,	[to]
que o tácito Villadie-	[go]
com toda a razão de esta-	[do]
cifrou em uma retira-,	[da]
como sente Celesti-,	[na]
livro, para mim, divi-,	[no]
se encubrisse mais o huma-.	[no]

A Rocinante

Sou Rocinante, o famo-,	[so]
bisneto do grão Babie-:	[ca]
por pecados de fraque-,	[za]
fui a poder de um Quixo-;	[te]
parelhas corri sem gos-,	[to]
mas à unha de cava- ⁴¹⁷	[lo]
não se me escapou a ceva-;	[da]

⁴¹⁷ As obras portuguesas *Apolo* (1640?), de Francisco Manuel de Melo, [“havendo-se ido muito embora (que em bom português se chama fugir), foi senhor da mesma vitória de que **a unha de cavalo** se apartava.”]; *Décadas da Ásia*, de João de Barros (“Finalmente, ele veio ao outro dia, que era Sexta-Feira de Endoenças, com alguns portugueses que pôde provocar, salvando-se **a unha de cavalo** por os mouros virem trás ele...”), e *Historia do Japam* (1560 – 1580), de Frois (“Escaparão por grande maravilha estes dous tonos de não serem mortos, e **a unha de cavalo** se acolherão a Firando, para dahi se tornarem a suas terras e fortalezas.”), reproduzem a expressão “a unha de cavalo”, com o sentido de algo feito com diligência ou urgência. In: DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*, 2006. Disponível em: <http://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 01/08/2010.

nisto excedi a Lazari- ⁴¹⁸	[lho]
quando, para furtar vi-	[nho]
ao cego, dei-lhe eu a pa-	[lha]

⁴¹⁸ No verso “que esto saqué a Lazari-”, a voz de Rocinante demonstra não somente utilizar as artimanhas de Lazarillo, como também ultrapassar seu conhecimento a respeito das estratégias de sobrevivência com os amos. Por isso, a tradução escolhida foi “nisto excedi a Lazari-”.

Orlando Furioso a Dom Quixote de La Mancha

Se não és par, que ser tampouco hás tido:

que par puderas ser entre mil pares,
nem pode haver um onde tu te aches,
invicto vencedor, jamais vencido.

Orlando sou, Quixote, que, perdido
por Angélica, vi remotos mares,
oferecendo à Fama em seus altares
esse valor que respeitou o olvido.

Não posso ser-te igual, que este decoro
se deve a tuas proezas e a tua fama,
posto que, como eu, perdeste o siso;

mas serás como eu, se ao soberbo mouro
e cita feroz domas, que nos chama
iguais em um amor com prejuízo.

Cavaleiro do Febo a Dom Quixote de La Mancha

À vossa espada não chegou a minha,
Febo espanhol, curioso cortesão,
nem à alta glória de valor mi'a mão,
que foi raio onde nasce e morre o dia.

Impérios desprezei e a monarquia
que me ofertou o Oriente rubro em vão
deixei, por ver soberana feição
de Claridiana, bela aurora minha.

Amei-a por milagre único e raro,
e, ausente em sua desgraça, o próprio inferno
temeu meu braço, que domou sua raiva.

Mas vós, godo Quixote, ilustre e claro,
por Dulcineia sois ao mundo eterno
e ela por vós, famosa, honesta e sábia.

Solidão a Dom Quixote de La Mancha

Maguer⁴¹⁹, senhor Quixote, que sandices
vos tenham o cerebelo derrubado,
nunca sereis por alguém reprochado
como homem de obras vis e desprezíveis.

Serão vossas façanhas os juízes,
pois tortos desfazendo haveis andado,
sendo vegadas⁴²⁰ mil apaleado
por vis felões,⁴²¹ cativos e infelizes.

E se a formosa Dulcineia vossa
desaguisado contra vós comete,
e a vossas coitas não tem bom talante,
em tal desmando vosso alívio possa
estar, que Sancho foi mal alcaguete,
néscio um, dura a outra e vós não amante.

⁴¹⁹ Palavra presente no Cancioneiro de Resende, de 1516, no seguinte contexto: “Naquelhas son memoradas las mys angustias creçydas presentes como passadas por lo qual son mal dormidas **maguer** sean bien lhoradas. (...) O quan bien aventurados son aquellos que gastaram el leteo pues que daran de sus hechos olvydados mas ya yo no poderia querer tal buena ventura ca **maguer** my fantasia me de vida con tristura synelha no bevyria.” In: DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*, 2006. Disponível em: <http://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 01/08/2010. O termo significa “ainda que” e, segundo as notas de Francisco Rico, refere-se a uma influência da *fabla*, fala que imita a língua espanhola da Idade Média.

⁴²⁰ O termo “vegada” aparece diversas vezes em *Crónica da Ordem dos Frades Menores* (1209-1285). In: DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Op. cit.*

⁴²¹ O termo “felões” está presente em *Demanda do Santo Graal* (cópia do século XV). In: DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Op. cit.*

Diálogo entre Babieca e Rocinante

B. Como estás, Rocinante, tão delgado?

R. Porque nunca se come, e se trabalha.

B. Mas, o que é de tua cevada e tua palha?

R. Não deixa meu amo nem um bocado.

B. Anda, senhor, que estás mui mal criado,
pois tua língua de asno ao amo enxovalha.

R. Asno se é desde o berço até a mortalha.

Queres vê-lo? Olha-o enamorado.

B. É nescidade amar?

R. Não é prudência.

B. Metafísico estás.

R. É que eu não como.

B. Inculpa o escudeiro.

R. Não é o bastante.

Como me hei de queixar em mi'a dolência,
se são amo e escudeiro, ou seu mordomo,
tão rocins quanto o próprio Rocinante?

Referências bibliográficas

- ALAMAN, L. *Diccionario universal de Historia y Geografía*. México: Tipografía de Rafael / Librería de Andrade, 1853.
- ALBERT, F. H. *As (in)fidelidades da tradução*. Campinas: Unicamp, 1993.
- ALVAR, C.; LUCÍA MEGÍA, J. M. *Libros de caballerías castellanos: una antología*. Barcelona: Debolsillo, 2004.
- ANAYA FLORES, J. Los versos preliminares del Quijote y la ficción cervantina. *Cuadernos de Estudios Manchegos*. Nº 32. Ciudad Real: Publicaciones del Instituto de Estudios Manchegos, 2008, pp. 17-74.
- ARAUJO, V. L. A época das revoluções no contexto do tacitismo: notas sobre a primeira tradução portuguesa dos Anais. *Estudos ibero-americanos*. Volume 36. Número 2. Porto Alegre: PUC - Rio Grande do Sul, 2010, pp. 343-365. Disponível em: <http://www.redalyc.org/src/inicio/ArtPdfRed.jsp?iCve=134618607010>. Acesso em: 01/08/2011.
- ARIOSTO, L. *Orlando Furioso*. Tradução de Pedro Garcez Ghirardi. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.
- ARISTÓTELES, HORÁCIO, LONGINO. *A Poética Clássica*. São Paulo: Editora Cultrix, 2005.
- ARISTÓTELES. *Retórica*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 2005.
- ARROJO, R. *Oficina de tradução*. Série Princípios. São Paulo: Editora Ática, 2000.
- _____. *Tradução, desconstrução e psicanálise*. Rio de Janeiro: Imago, 1993.
- BAEHR, R. *Manual de versificación española*. Madrid: Editorial Gredos: 1970.

BARONA, J. L. *Sobre medicina y filosofía natural en el Renacimiento*. Valencia: Universitat de València, 1993.

BARRERA Y LEIRADO, C. *Nueva biografía de Lope de Vega*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/nueva-biografia-de-lope-de-vega-0/html/>. Acesso em: 02/04/2011.

BENJAMIN, W. O narrador. In: BENJAMIN, W.; HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W.; HABERMAS, J. *Textos escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

BLECUA, J. M. *Sobre la poesia de la Edad de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1970.

BLUTEAU, R. *Vocabulário portuguez e latino*. Coimbra, 1712-1728. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/online/dicionarios/Bluteau/formBuscaDicionarioPlChave.asp>. Acesso em 20/09/2011.

CACHO CASAL, R. El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro. *Críticón*. Nº 100. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, 2007, pp. 9-26. In: Centro Cervantes Virtual. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/100/100_009.pdf. Acesso em: 08/07/2010.

CANAVAGGIO, J. *Historia de la literatura española*. El Siglo XVII. Tomo III. Barcelona: Ariel, 1995.

Cantar de Mio Cid. Edición de Alberto Montaner. Barcelona: Crítica, 2007.

CARRASCO, J. B. *Mitología universal*. Historias y explicaciones de las ideas religiosas y teológicas de todos los siglos. Madrid: Imprenta y librería de Gaspar y Roig, 1864.

CARVALHO, M. S. F. *Poesia de agudeza em Portugal*. Estudo retórico da poesia lírica e satírica escrita em Portugal no século XVII. São Paulo: Humanitas; Edusp; FAPESP, 2007.

CASTRO, A. de. *Biblioteca de Autores Españoles*. Madrid: M. Rivadeneyra, 1854.

CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro de edición de los Clásicos Españoles, 1998.

_____. *Don Quijote de La Mancha*. Edición de Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 2001.

_____. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Disponível em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/apendice/marin.htm>. Acesso em: 20/04/2011.

_____. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004.

_____. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Barcelona: Instituto Cervantes / Crítica, 1998. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/edicion/partel/versos_preliminares/. Acesso em: 01/07/2010.

_____. *La Galatea*. Libro sexto. In: Cervantes Virtual. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12826512000174840754846/p0000012.htm#I_31. Acesso em: 29/06/2009.

_____. *Novelas ejemplares*. Madrid: Santillana, 2008.

_____. *Poesía*. Edición de Alberto Blecua. Zaragoza: Olifante, 2005.

_____. *Poesías completas. Viaje del Parnaso y Adjunto al Parnaso*. Edición de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1974.

CÍCERON, M. T. *El orador* (A Marco Bruto). Traducción española de Marcelino Menéndez Pelayo. XXVI, 88, p. 39. Disponível em: <http://www.thelatinlibrary.com/cicero/brut.shtml>. Acesso em: 13/07/2010.

CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

COVARRUBIAS HOROZCO, S. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Madrid: Luis Sánchez, 1611. Disponível em: <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/?desplegar=8662>. Acesso em: 20/07/2010.

Dicionário Priberam da língua portuguesa. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/default.aspx?pal=estricote>. Acesso em: 01/08/2011.

DAVIES, M. *Corpus del Español: 100 million words, 1200s-1900s*, 2002. Disponível em: <http://www.corpusdelespanol.org>. Acesso em: 10/08/2010.

DAVIES, M.; FERREIRA, M. *Corpus do Português: 45 million words, 1300s-1900s*, 2006. Disponível em: <http://www.corpusdoportugues.org>. Acesso em: 10/08/2010.

DENTITH, S. *Parody*. London: Routledge, 2000.

DÍEZ DE REVENGA, F. J. Cervantes poeta y su recepción por los poetas de nuestro siglo. In: *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, LXXI, 1995, pp. 25-47. Disponível em: http://bib.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/90259518760358596354679/1Dir00412_027.htm. Acesso em 17/10/2010.

DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, J. *Métrica de Cervantes*. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 2002.

ECO, U. *Quase a mesma coisa*. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2007.

ELIAS, N. *A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução de Pedro Sússekkind. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

EISENBERG, D. *Introducción a “Espejo de Príncipes y Cavalleros [El Cavallero del Febo]” de Diego Ortúñez de Calahorra*. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/introduccion-a-espejo-de-prncipes-y-cavalleros-el-cavallero-del-febo-de-diego-ortez-de-calahorra-0/html/>. Acesso em: 02/08/2011.

ESOPO. *Fábulas*. Guatemala: Cholsamaj, 2002.

FERNÁNDEZ DE NAVARRETE, M. Reflexiones sobre el mérito poético de Cervantes. In: *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, 1819. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/72392516192387941060891/p0000005.htm>. Acesso em: 01/07/2010.

GARCÍA ROJAS, A. C. *Espejo de príncipes y caballeros*. Parte I. Guía de lectura. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003.

GARROTE BERNAL, G. Intertextualidad poética y funciones de la poesía en el Quijote. *Dicenda: Cuadernos de Filología Hispánica*, 14. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 1996, pp. 113-127.

GIL, R. *Diccionario de anécdotas, dichos, ilustraciones, locuciones y refranes*. Barcelona: Clie, 2006.

GHIRARDI, P. G. Iguales en amor con mal suceso: Dom Quixote e Orlando Furioso. *Revista USP*. N° 67. São Paulo: USP / CCS, 2005, pp. 304-308.

GONZÁLEZ ANDRÉS, R. *Breve exposición histórica de la literatura griega*. Madrid: Imprenta Naciona, 1855.

GONZÁLEZ, A. Cervantes e o Quixote. Entre o teatro e o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006, pp. 91-100.

HANSEN, J. A. *A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

HEGEL, G. W. F. *Estética*. Tomo II. Buenos Aires: Losada, 2008.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S.; FRANCO, F. M. de M. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Versão eletrônica. Rio de Janeiro, 2009.

HUARTE DE SAN JUAN, J. *Examen de ingenios para las ciencias*. Barcelona: Linkgua, 2008.

KANT, I. *Crítica del juicio seguida de las observaciones sobre el asentimiento de “lo bello y lo sublime”*, 1790. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57960731216137495222202/index.htm>. Acesso em: 01/07/2010.

LARANJEIRA, M. *Poética da tradução*. São Paulo: EDUSP, 2003.

Lazarillo de Tormes. Organização de Mario M. González. São Paulo: Editora 34, 2005.

LEÓN, L. *Exposición del libro de Job*. Barcelona: Linkgua, 2011.

LLOSA SANZ, A. *La memoria enamorada*. Ecos y luces de amor neoplatónico en la primera generación de poetas renacentistas españoles (período 1526-1555). Memoria de Licenciatura. Bilbao / San Sebastián: Universidad de Deusto, 1996.

LLULL, R. *Libro del Orden de Caballería*. Príncipes y juglares, 1281. Disponível em: http://www.edu.mec.gub.uy/biblioteca_digital/libros/L/Llull,%20Ramon%20-%20Libro%20del%20Orden%20de%20Caballeria%20Principes%20y%20Juglare. Acesso em 01/08/2011.

LÓPEZ NAVIA, S. A. Sábio autor e historiador. Categorias atributivas y paralelas a Cide Hamete Benengeli en el texto del Quijote. In: *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, pp. 211-222.

LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophía Antigua Poética*. In: *Obras completas*. Madrid: Biblioteca Castro, 1998.

LUCÍA MEGÍAS, J. M. Don Quijote de La Mancha y el caballero medieval. *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, pp. 193-203.

MARÍN PINA, M. C. Motivos y tópicos caballerescos. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Disponible em: <http://cvc.cervantes.es/obref/quijote/introduccion/apendice/marin.htm>. Acesso em: 20/04/2011.

MARTÍN, A. L. *Cervantes and the Burlesque Sonnet*. Berkeley: University of California Press, 1991. Disponible em: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft4870069m/>. Acesso em 29/04/2010.

_____. Un modelo para el humor poético cervantino: los sonetos burlescos del Quijote. In: *Actas del Primer Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988, p. 349-356.

MARTÍN JIMÉNEZ, A. El manuscrito de la Primera Parte del *Quijote* y la disputa entre Cervantes y Lope de Vega. *Etiópicas*. Nº 2. Huelva: Universidad de Huelva, 2006, pp. 255-334.

MOISÉS, M. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.

MONTALVO, R. *Amadís de Gaula*. Tomo I. Edición de Juan Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 1991.

NASIF, M. *Belianís de Grecia*. Partes I y II. Guía de lectura. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2006.

NAVARRO TOMÁS, T. *Métrica Española*. Reseña histórica y descriptiva. Madrid / Barcelona: Ediciones Guadarrama-Labor, 1974.

PLATÃO. *A República*. Livro I. São Paulo: Editora Nova Cultura, 2004.

PORQUERAS MAYO, A. Cervantes y la teoría poética. In: *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1989, pp. 83-98.

QUESADA MARCO, S. *Diccionario de civilización y cultura españolas*. Madrid: ISTMO, 1997.

QUINTILIANO, M. F. *Instituciones oratorias*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2004. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra/instituciones-oratorias--0/>. Acesso em: 10/01/2011.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. 22ª edição. 2001. Disponível em: www.rae.es. Acesso em: 01/08/2010.

REGUERA, J. M. Miguel de Cervantes e o *Quixote*: de como surge o romance. In: VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006, pp. 17-43.

RICO, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Editorial Crítica, 1980.

_____. "Metafísico estáis" (y el sentido de los clásicos). Boletín de la Real Academia Española. LXXVII, 1997, pp. 141-164. In: *Estudios de literatura y otras cosas*. Biblioteca Virtual Universal. Disponível em: <http://www.biblioteca.org.ar/libros/134542.pdf>. Acesso em: 30/09/2011.

_____. *Mil años de poesía española*. Barcelona: Planeta, 2009.

RIQUER, M. Cervantes y el "Quijote". In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española. São Paulo: Prol Gráfica, 2004, p. XLV-LXXV.

_____. Babieca, caballo del Cid Campeador y Bauçan, caballo de Guillaume d'Orange. *Boletín de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*, XXV. Barcelona: Real Academia de Buenas Letras, 1953, p. 127-144.

_____. *Para leer a Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2003.

RIVERS, E. *Poesía lírica del Siglo de Oro*. Madrid: Cátedra, 2003.

RODRÍGUEZ DE MONTALVO, G. *Amadís de Gaula I*. Edición de Juan Manuel Cacho Bleca. Madrid: Cátedra, 1987, p. 153.

ROJAS, F. *La Celestina*. Madrid: Castalia, 2006.

ROMO FEITO, F. Cervantes ante la palabra lírica. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto/Illes Balears: Asociación de Cervantistas, 2000, pp. 173-182.

_____. Cervantes y la poesía: El Viaje del Parnaso. In: *Analecta Malacitana*, XLVIII. Málaga: Universidad de Málaga, 2003, pp. 139-156.

ROTTERDAM, E. *Elogio da Loucura*. Porto Alegre: L&PM, 2003.

ROUBAUD, S. Los libros de caballerías. In: CERVANTES, M. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del Instituto Cervantes. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro de edición de los Clásicos Españoles, 1998, pp. CXV-CXLIII.

SANTOS, M. Introducción. In: ÁLAMOS DE BARRIENTOS, B. *Discurso político al rey Felipe III al comienzo de su reinado*. Barcelona: Anthropos, 1990.

SCHWARTZ, L. El Quijote y los clásicos grecolatinos en la obra crítica de Arturo Marasso. In: *Olivar. El cervantismo argentino: una historia tentativa*. N° 6. Buenos Aires: Universidad Nacional de la Plata, 2005, pp. 43-58. Disponible en: http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3370/pr.3370.pdf. Acceso en: 02/11/2010.

TÁCITO, C. C. *Anales*. Madrid: Akal, 2007.

_____. *De las costumbres, sitios y pueblos de la Germania*. Disponível em: <http://biblioteca.vitanet.cl/colecciones/800/870/875/costumbresgermania.pdf>. Acesso em: 011/08/2011.

URBINA, E. *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona: Anthropos, 1991.

VEGA, G. *Obras completas*. Edición de Guillermo Suazo Pascual. Madrid: Edaf, 2004.

VEGA, L. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.

_____. *El peregrino en su patria*. Madrid: Editorial Castalia, 1973.

_____. *El remedio en la desdicha*. Barcelona: Linkgua, 2007.

_____. *La Arcadia*. Madrid: Editorial Castalia, 1975.

_____. *La Dorotea*. Madrid: Castalia, 1968.

VIEIRA, M. A. da C. *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006.

_____. *O dito pelo não dito*. Paradoxos em Dom Quixote. São Paulo: Edusp / FAPESP, 1998.

WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*. Madrid: Taurus, 1991.