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

MARIA CECÍLIA BARRETO DE TOLEDO

**A representação dentro da representação, ou marcas
dramáticas em três episódios do *Quixote* de 1615: “A Dulcineia
encantada”, “A condessa Trifaldi” e “A viagem de Clavilenho”**

Versão Corrigida

São Paulo
2018

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

**A representação dentro da representação, ou marcas
dramáticas em três episódios do *Quixote* de 1615: “A Dulcineia
encantada”, “A condessa Trifaldi” e “A viagem de Clavilenho”**

Maria Cecília Barreto de Toledo

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

Versão corrigida

Orientadora de acordo: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo
2018

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.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

T649r

TOLEDO, Maria Cecília Barreto de

A representação dentro da representação, ou marcas dramáticas em três episódios do Quixote de 1615: "A Dulcineia encantada", "A condessa Trifaldi" e "A viagem de Clavileno" / Maria Cecília Barreto de Toledo; orientadora Maria Augusta da Costa Vieira. - São Paulo, 2017.

215 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana.

1. Cervantes, Miguel de (1547-1616). 2. *Dom Quixote*. 3. Literatura Espanhola (Crítica; Interpretação). 4. Literatura Espanhola séculos 16-17. 5. Siglo de Oro. I. VIEIRA, Maria Augusta da Costa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

TOLEDO, Maria Cecília Barreto de

A representação dentro da representação, ou marcas dramáticas em três episódios do *Quixote* de 1615: “A Dulcineia encantada”, “A condessa Trifaldi” e “A viagem de Clavilenho”

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

Data de aprovação: 19 / 02 / 2018

Banca Examinadora

Prof. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

Prof. Dra. Carmen Márquez Montes

Instituição: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria (ULPGC)

Prof. Dra. María Dolores Aybar Ramírez

Instituição: Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Prof. Dr. Miguel, Ángel Zamorano Heras

Instituição: Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dra. Ana Aparecida Teixeira de Souza

Instituição: Universidade de São Paulo (USP)

A meu pai, Oscar Barreto, em memória.

AGRADECIMENTOS

À Maria Augusta. À professora que esclareceu para mim os bastidores da criação de ficção, mostrando o caráter racional da literatura. À cervantista que me apresentou Cide Hamete, dom Quixote, Sancho, Dulcineia, os duques, a Dolorida, e, não posso esquecer, Pinciano! Todos juntos, ou cada um por si, muitas vezes povoaram minhas noites insones ao longo destes últimos dez anos, ora com prazer, ora com angústia e indagações. À orientadora que, com dedicação, firme e delicadamente me guiou nos estudos e descobertas, compartilhando com entusiasmo de meus avanços. À pesquisadora que, vislumbrando meu interesse pelo mundo do *Quixote*, confiou em minha capacidade e me encorajou incansavelmente na pesquisa cujo resultado agora apresento. À interlocutora amiga. Obrigada.

Ao Paulo, o namorado que se converteu em meu companheiro destes cinquenta e um anos de convivência, perenemente romântico e otimista. A ele que me incentivou e me apoiou, que contribuiu para os meus estudos com seus conhecimentos acadêmicos e de poeta, que me ouviu pacientemente e assumiu muitos de meus afazeres, e, principalmente, que não me deixou esmorecer perante os inúmeros obstáculos e desafios desta longa caminhada iniciada em 2003. Obrigada.

À Maria Eunice, minha mãe que, dentre tantas qualidades pessoais, se tornou minha melhor ouvinte, demonstrando viva alegria por minhas descobertas sobre o *Quixote*! Sua curiosidade intelectual, sua sensibilidade artística, seu distanciamento das vaidades humanas, sua sabedoria e sua espiritualidade para a superação das dificuldades inerentes à vida configuram um arcabouço que me alimenta e me fortalece sempre, principalmente nestes últimos anos. Obrigada.

À Maria Inês, minha irmã que, ao lado de nossa mãe e aliada com meus anseios intelectuais, possibilitou minha dedicação integral aos estudos. Afastou ou resolveu, com seu caráter pragmático e amoroso, variados tipos de problemas. Ouviu atenta minhas questões pessoais e acadêmicas, auxiliando-me na busca de soluções. Obrigada.

Quando, em 2002, resolvi fazer uma segunda faculdade, queria desenvolver meus conhecimentos das humanidades. Qual caminho escolher? História, Filosofia, Psicologia? Direito? Difícil a opção. Ainda no cursinho pré-vestibular, a sugestão do professor Paulo Martins foi decisiva, ao esclarecer o que eu encontraria no estudo das Letras. Obrigada.

Aos meus filhos. Ao final do primeiro ano da graduação, a Cristina – tomando a iniciativa e secundada pelo Fábio e a Fernanda – me convenceu pelo curso de Espanhol. Ainda bem! Eu pensava em Latim, Grego ou Hebraico...Obrigada.

Ao Felipe, ao Nikos, à Daniela, genros e nora que, junto com meus filhos, me compreenderam e apoiaram em minhas esquisitices de “nerd”. Obrigada.

Aos meus netos, Helena, Teodoro e Iris, que chegaram à minha vida em meio a esta caminhada acadêmica, e que, com inocência, me renovaram a energia e confiança. Obrigada.

Aos meus colegas da graduação, Michele, Marta, os dois Marcelos, Maria Ângela, Mariana, Vinícius, Lisi, Denise, e a todos os que compartilharam comigo o aprendizado naqueles anos. Nesse período não só me foi apresentado um enorme arsenal de matérias a ser exploradas e aprendidas, mas a convivência com os jovens renovou meu modo de pensar e reagir perante o mundo de hoje. Obrigada.

Aos professores da graduação que me ensinaram a língua espanhola, Zulma Kulikowski, Neide González, Mirta Groppi, Maite Celada e Adrián Fanjul. E aos do “Español en el campus”, Rosa Justo, Marta Perez, Adriana Arantes... Eu não sabia nem os cumprimentos básicos. “¡Vale!” Obrigada.

Aos professores de literaturas espanhola e hispano-americana, que me desvendaram um universo tão amplo a explorar que, certamente, me proporcionará ocupação para o restante de minha existência: Mário González (em memória), Concha Piñero Valverde, Laura Hosiasson, Adriana Kanzepolsky. Obrigada.

O tema ingenuamente vislumbrado por mim no anteprojeto de pesquisa – trabalho de avaliação do semestre no curso de Literatura Espanhola dos séculos XVI e XVII –, constitui a origem e o âmago desta tese. À época, a professora Maria Augusta circulou, no texto, a palavra “teatro”, que confusamente procurava explicar o efeito de realidade que o episódio da Dolorida despertava no leitor, anotando à margem: “Esta ideia é boa!”. Após a aula, no corredor, perguntei a ela: “Como fazer?”. “Cervantes foi também dramaturgo....”, fiquei sabendo. “Verdade?!!” Discretamente, a cervantista respondeu: “Ele tem umas comédias bem interessantes...Você vai gostar!”. E aí começaram minhas aventuras nos caminhos de Cervantes.

Aos professores das disciplinas da pós-graduação, Ana Paula Megiani, João Roberto Faria, Maite Celada e Adrián Fanjul, cujas aulas contribuíram efetivamente para esta tese. E também aos professores visitantes Aurelio González, José Manuel Lucía Mejías, Maria Luisa Lobato e Rafael Bonilla Cerezo, cujas sugestões ajudaram a direcionar meus estudos.

Aos professores integrantes das diversas bancas examinadoras cujos pareceres, sob variadas perspectivas, contribuíram para desenvolver e enriquecer minha pesquisa, Laura Hosiasson e Adriana Kanzepolsky (TGI), João Adolfo Hansen e Raúl Ramírez Ortiz (Qualificação de Mestrado e promoção ao Doutorado Direto), Iris Kantor e Ana Teixeira Cruz (Qualificação do Doutorado). Obrigada.

Aos colegas do Grupo de Estudos Cervantinos. Devo a todos, além das sempre presentes palavras de incentivo, uma infinidade de aprendizados de valor incalculável para minha formação de pesquisadora. À Cris Lagreca, que me trouxe o Pinciano, apesar do peso.... À Ana Teixeira de Souza, que me ajudou a desvendar a “comedia nueva”... À Mariana Beauchamps, que me ensinou como escrever um artigo... A Denise Chammas, Eleni Nogueira, Giselle Macedo, Paula Renata de Araújo, Valéria Moraes, Vânia Pilar, Cecília Uhart, Carolina Rubira, ao John Okuighttons, que compartilharam comigo seus estudos, pesquisas e bibliografias, e me emprestaram livros. À Karina Feria Zitelli, à Silvia Massimini Felix e à Silvia Cobelo, que me ajudaram nas traduções e revisões de textos. De cada um, tenho guardados na memória momentos singulares de nossa convivência. Obrigada.

À Lola Aybar, à professora incentivadora e amiga que constantemente me animou nos estudos indicando novos aspectos para a pesquisa. Obrigada.

À Eliana, ao Abramides, à Telma, ao Danilo, à Maria, à Lucerna, amigos que se tornaram confidentes de meus medos e ansiedades ao longo deste percurso. À Marilene que, lá longe no tempo, foi a primeira a me incentivar para que voltasse a estudar, animando-me com seu exemplo. Obrigada.

Aos meus irmãos, cunhados e cunhadas, sobrinhos e sobrinhas. Aos meus amigos. A todos, muito queridos, que me escutaram falar sobre o *Quixote*, que compreenderam meu afastamento e que, às vezes em tom brincalhão ou mesmo não compartilhando das minhas escolhas, me incentivaram na busca de meu objetivo. Obrigada.

Ao Luiz Carlos, à Maria Helena, à dona Irene e à Valdirene que, cada um a seu modo e dentro de suas possibilidades, me liberaram o tempo das lides domésticas para que eu pudesse me dedicar aos estudos. Obrigada.

E, acima de tudo, agradeço a Deus, que me deu o dom, a graça e a saúde para que eu superasse os desafios e alcançasse este objetivo intelectual.

RESUMO

TOLEDO, Maria Cecília Barreto de. *A representação dentro da representação, ou marcas dramáticas em três episódios do Quixote de 1615: “A Dulcineia encantada”, “A condessa Trifaldi” e “A viagem de Clavileno”*. (Doutorado) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. 2017.

O efeito de teatralidade causado na mente do leitor pela narrativa das três encenações burlescas da segunda parte do *Quixote* – “A Dulcineia encantada”, “A condessa Trifaldi” e “A viagem de Clavileno” – deu origem a este trabalho. A esses episódios correspondem os capítulos XXXIV-XLI, quando dom Quixote e Sancho passam uma temporada como hóspedes dos duques e, sem saber, são transformados em atores cômicos, para a diversão dos anfitriões e seus convidados.

De acordo com a perspectiva crítica de Anthony Close e de Maria Augusta da Costa Vieira, a análise, sob a visão do cômico e racional, partiu de dois pressupostos. Primeiro, o de que o *Quixote* é uma obra de entretenimento cuja concepção deriva do clima artístico de seu tempo, e o de que Cervantes, paralelamente ao escritor de novelas, foi um dramaturgo apaixonado pelo teatro. Propôs-se então que as três tramas estão organizadas como um todo, com começo, meio e fim, sob as diretrizes da formação de três jornadas de uma “ação dramática”, constituindo uma unidade episódica.

Daí se infere que os três episódios se incorporam à narrativa sob a forma da comédia, de modo diferente de tantos outros que permeiam a obra: eles apresentam uma estrutura complexa, possível de ser identificada com a da comédia. O enredo da Dulcineia encantada configura o ponto de união entre a prosa e a “ação dramática”, constituindo a primeira jornada. Os outros dois, formando a segunda e terceira jornadas, se associam ao primeiro unidos pelo mesmo tema, o da necessidade de o cavaleiro ajudar as damas em dificuldades. Ao mesmo tempo, os três episódios integram o desenvolvimento narrativo. Essa estratégia poética, que se assemelha ao que se chama “teatro dentro do teatro”, provoca o desdobramento da estrutura da composição, enfatizando o tema da imitação do mundo da cavalaria andante.

A análise, sempre relacionando texto e contexto, focaliza na prosa os elementos estruturantes do teatro, não só as marcas dramáticas formais, mas também os fatores que transmitem a espetacularidade das encenações. O caminho percorrido para atingir o objetivo, sob o aspecto da composição poética, é o de primeiro comparar os episódios selecionados com a obra dramática cervantina para depois relacioná-los com as preceptivas poéticas e retóricas que circulavam na Espanha naquele final de século, principalmente a *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, e *Arte nuevo de hacer comedias* de Lope de Vega. Ademais, para a compreensão dos aspectos socioculturais da narrativa, a pesquisa se apoia nos preceitos e códigos de conduta da sociedade de corte à época dos Áustrias, com ênfase em *El Cortesano* de Lluís del Milà, bem como nos estudos, crônicas e relatos históricos sobre as festas, públicas e palacianas.

Nesse sentido, este trabalho demonstra a coerência da leitura dos três episódios como uma unidade episódica com começo, meio e fim, estruturados sob a forma de uma comédia singular, o que apresenta, dentro do cenário artístico-cultural daquelas primeiras décadas do século XVII, um outro experimento cervantino de uma nova maneira de contar histórias.

Palavras-chave: Cervantes. *Quixote*. Gêneros Poéticos. Poéticas Séculos XVI e XVII. Literatura Espanhola. Teatro dentro do Teatro.

ABSTRACT

TOLEDO, Maria Cecília Barreto de. *The representation within the representation, or dramatic marks in three episodes of Don Quixote of 1615: "The enchanted Dulcinea", "The countess Trifaldi" and "The journey on Clavileño"*. (Doctorate) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. 2017.

The effect of theatricality caused in the reader's mind by the narrative of the three burlesque performances of the second part of *Don Quixote* – "The enchanted Dulcinea", "The countess Trifaldi" and "The journey of Clavileño" – gave rise to this work. These episodes correspond to chapters XXXIV-XLI, when Don Quixote and Sancho spend a season as guests of the dukes. Without knowing, for the amusement of the hosts and their invitees, the knight and squire are transformed into comic actors.

According to the critical perspective of Anthony Close and Maria Augusta da Costa Vieira, the analysis, grounded on the comic and rational view, was established on two assumptions. First, that *Don Quixote* is a work of entertainment whose conception derives from the artistic climate of its time, and that Cervantes, parallel to the novel writer, was a playwright in love with theatre. In that light it was proposed that the three plots are arranged as a whole, with a beginning, middle and end, under the guidelines of the formation of three journeys of a "dramatic action", constituting a single episodic unit.

Hence it is inferred the three episodes incorporate the narrative in the form of comedy, differently from many others that permeate the work: they present a complex structure, possible to be identified with that of comedy. "The enchanted Dulcinea"'s plot configures the union point between the prose and the "dramatic action", constituting the first journey. The other two, forming the second and third journeys, associate to the first by theme, the knight's need to help the ladies in distress. At the same time, the three episodes integrate organically the narrative development. This poetic strategy, which resembles to the called "theatre within the theatre", provokes the unfolding of the composition structure, emphasizing the theme of imitation of the knight errantry world.

Thus, the analysis focuses on prose, always relating text and context, the structuring elements of the theatre, not only the dramatic formal marks, but also the factors that convey the spectacularity of the stagings. The path taken to achieve the objective, under the aspect of poetic composition, is to compare the selected episodes with Cervantes' dramatic work to subsequently relate them with the poetic and rhetorical precepts circulating in Spain in the late XVIth century, mainly the *Philosophia Antigua Poética* of Alonso López Pinciano, and *Arte Nuevo de Hacer Comedias* of Lope de Vega. Furthermore, to understand the socio-cultural aspects of the narrative, the research is founded on principles and codes of society conduct from the court during the Habsburg period, with emphasis on *El Cortesano* de Lluís del Milà, as well as in the studies, chronicles and historical accounts about the public parties and palatial.

In this sense, this work demonstrates be coherent to read the three episodes as a single episodic unit with a beginning, middle and an ending; structured in the form of a singular comedy, which features, within the artistic-cultural scenario of those first decades of the XVIIth century, another cervantine experiment of a new way of telling stories.

Keywords: Cervantes. *Don Quixote*. Poetic Genres. XVIth and XVIIth Centuries' Poetics. Spanish Literature. Theatre within the Theatre.

RESUMEN

TOLEDO. Maria Cecília Barreto de. *La representación dentro de la representación, o marcas dramáticas en tres episodios del Quijote de 1615: “Dulcinea encantada”, “La condesa Trifaldi” y “El viaje de Clavileño”*. (Tesis Doctoral) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas / Universidade de São Paulo. 2017.

El efecto de la teatralidad, causada en la mente del lector por la narrativa de las tres escenificaciones burlescas de la segunda parte del *Quijote* – “Dulcinea encantada”, “La condesa Trifaldi” y “El viaje de Clavileño” – dio origen a este trabajo. Estos episodios corresponden a los capítulos XXXIV-XLI, cuando Don Quijote y Sancho pasan una temporada como huéspedes de los duques. Sin saber, para la diversión de los anfitriones y sus invitados, el caballero y el escudero son transformados en actores cómicos.

Según la perspectiva crítica de Anthony Close y Maria Augusta da Costa Vieira, el análisis, bajo el punto de vista cómico y racional, se apoya en dos supuestos. Primero, que el *Quijote* es una obra de entretenimiento cuya concepción deriva del clima artístico de su tiempo, y que Cervantes, paralelamente a escritor de novelas, fue un dramaturgo apasionado por el teatro. Por ese prisma se propuso que las tres tramas están organizadas como un todo, con un principio, medio y fin, bajo las directrices de la formación de tres jornadas de una “acción dramática”, constituyendo una unidad episódica.

De ahí se infiere que los tres episodios se incorporan a la narración en forma de comedia, de modo distinto de tantos otros que permean la obra: exhiben una estructura compleja, posible de ser identificada con la comedia. La trama de “Dulcinea encantada” configura el punto de unión entre la prosa y la “acción dramática”, constituyendo la primera jornada. Los otros dos, formando la segunda y tercera jornadas, se asocian al primero unidos por el mismo tema, la necesidad del caballero de ayudar las damas en apuros. Al mismo tiempo, los tres episodios integran orgánicamente el desarrollo narrativo. Esta estrategia poética, que se asemeja al llamado “teatro dentro del teatro”, provoca el desdoblamiento de la estructura de la composición, enfatizando el tema de la imitación del mundo de la caballería andante.

Así, el análisis se centra en la prosa, siempre relacionando texto y contexto, los elementos estructurantes del teatro, no sólo las marcas dramáticas formales, sino también los factores que transmiten la espectacularidad de las escenificaciones. El camino recorrido para lograr la meta, bajo el aspecto de la composición poética, es comparar los episodios seleccionados con la obra dramática cervantina para luego relacionarlos con las preceptivas poéticas y retóricas que circulaban en España a finales del siglo XVI, principalmente la *Philosophia Antigua Poética* de Alonso López Pinciano, y *Arte Nuevo de Hacer Comedias* de Lope de Vega. Además, para la comprensión de los aspectos socioculturales de la narrativa, la investigación se apoya en los preceptos y códigos de conducta de la sociedad de corte en el período de los Austrias, con énfasis en *El Cortesano* de Lluís del Milà, así como en los estudios, crónicas y relatos históricos sobre las fiestas, públicas y palaciegas.

En este sentido, este trabajo demuestra ser coherente la lectura de los tres episodios como una unidad episódica con comienzo, medio y fin, estructurados bajo la forma de una comedia singular, lo que presenta, dentro del escenario artístico-cultural de aquellas primeras décadas del siglo XVII, otro experimento cervantino de una nueva manera de contar historias.

Palabras claves: Cervantes. *Quijote*. Géneros Poéticos. Poéticas de los Siglos XVI y XVII. Literatura Española. Teatro dentro del Teatro.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	15
1. PARTICULARIDADES DOS EPISÓDIOS.....	29
1.1. O PALÁCIO DOS DUQUES	29
1.1.1. A sociedade de corte.....	30
1.1.2. A conduta social do cortesão	31
1.1.3. Os duques.....	34
1.2. A REPRESENTAÇÃO DENTRO DA REPRESENTAÇÃO.....	41
1.2.1. O caráter festivo do palácio ducal	42
1.2.2. A relação entre festas, fastos e teatro	43
1.2.3. A diversão maior: o espetáculo teatral.....	45
1.2.4. A estratégia do “teatro dentro do teatro”	47
1.2.5. Os agentes envolvidos na representação teatral: os atores e o público	49
1.2.6. A comédia burlesca ou de disparates	50
1.3. UMA CHAVE PARA A LEITURA DOS TRÊS EPISÓDIOS.....	53
1.3.1. Um programa de educação para a nobreza	53
1.3.2. Semelhanças de comportamentos	55
1.3.3. A mudança na representação dos valores cavaleirescos	56
1.3.4. Uma ilustração de festa de palácio	57
2. A TEATRALIDADE IMBRICADA NA PROSA NARRATIVA.....	60
2.1. TEATRO VS. LEITURA	60
2.2. COMO VISUALIZAR O TEATRO NA NARRATIVA?	63
2.3. OS MODOS NARRATIVOS	67
2.4. NARRADOR VS. ANOTADOR TEATRAL	70
2.5. CONVERSÇÕES OU DIÁLOGOS DRAMÁTICOS?	79
2.6. AS <i>DRAMATIS PERSONAE</i>	84
2.6.1. O diabo mensageiro	85
2.6.2. Merlim e a Dulcineia encantada	87
2.6.3. Trifaldim	94
2.6.4. Os duques, dom Quixote e Sancho como personagens dramáticas	98

2.6.5. A condessa Trifaldi ou “dueña Dolorida”	101
3. DESVELANDO AS CARACTERÍSTICAS DA AÇÃO DRAMÁTICA	111
3.1. ENREDO E AÇÃO DRAMÁTICA, GRANDEZA E MAGNITUDE, TEMPO DA FICÇÃO	111
3.2. UNIDADE DA AÇÃO, NÓ E DESENLACE	114
3.3. ENREDO VERBAL	117
3.4. OS MECANISMOS TEATRAIS	124
3.5. ESPAÇO CÊNICO E ESPAÇO DRAMÁTICO	131
3.6. A ESTRUTURA DA COMÉDIA	141
3.6.1. A questão da tripartição da ação dramática	141
3.6.2. Qual a posição de Cervantes?	146
3.6.3. Identificação das partes quantitativas. Nó, clímax e desenlace	149
3.6.4. A peripécia cômica	153
3.6.5. Como definir as menores estruturas?	154
4. A COMÉDIA (DES)ENTRANHADA	157
4.1. A DISPOSIÇÃO DOS ASSUNTOS	158
4.2. A DEMARCAÇÃO DAS PARTES QUANTITATIVAS	158
4.2.1. Prólogo ou “loa”: a passagem do diabo mensageiro	158
4.2.2. Primeira jornada ou “prótasis”: a Dulcineia encantada	160
4.2.2.1. Cena I: O desfile de encantadores e a chegada da Dulcineia encantada	160
4.2.2.2. Cena II: a profecia de Merlim	162
4.2.2.3. Cena III: o discurso da Dulcineia encantada	164
4.2.2.4. Cena IV: a despedida da Dulcineia encantada	165
4.2.3. Segunda jornada ou “epítasis”: o relato da Dolorida	167
4.2.3.1. Cena I: a chegada de Trifaldim	167
4.2.3.2. Cena II: a chegada da condessa Trifaldi	169
4.2.3.3. Cena III: a história da princesa Antonomásia e de dom Clavijo	171
4.2.3.4. Pausa da ação: a invocação do narrador	173
4.2.3.5. Cena IV: a persuasão de Sancho	174
4.2.4. Terceira jornada ou “catástrofe”: a viagem de Clavileno	175
4.2.4.1. Cena I: os preparativos da viagem	175

4.2.4.2. Cena II: a partida.....	180
4.2.4.3. Cena III: a viagem – conversas de dom Quixote e Sancho.....	181
4.2.4.4. Cena IV: a explosão de Clavilenho.....	182
4.3. O RETORNO DA PROSA	183

CONSIDERAÇÕES FINAIS	187
-----------------------------------	------------

BIBLIOGRAFIA.....	194
--------------------------	------------

INTRODUÇÃO

A. ¿De qué las ha oído alabar [a las comedias]?

B. Al que compuso a la comedia, si hizo hablar a cada personaje conforme al decoro de la persona que introduce. Y el maestro y representantes se alaban, si representan las comedias conforme a los tiempos, si los vestidos son conforme a las personas que representan, si los ademanes y posturas y aseo del vestido es tal qual conviene a la persona que representan.

A. Dice v. m. que éssa es la obligación de los representantes, de modo que parecería mal el que representasse el personaje de una dama si sólo entrasse mal aseada en el tablado, o de un galán si entrasse cayéndosele la capa, sino fuesse que las palabras o la ocasión del galán que representa lo requiriesse, o si introduxessen un clérigo honrado caminando muy depriesa, o qualquiera otra cossa por menor que sea.

B. Esso es certísimo.

(Diálogos en que se muestra quanto convengan a su Magestad y a sus vassallos las reformationes que se han propuesto convenir para el desempeño y aumento del Patrimonio de su Magestad y de todos sus vassallos y la facultad para ponerlos en execución, S.I.: n.a. [c. 1594], sin foliar)¹

Introduzo meu trabalho com esse diálogo porque ele sintetiza o núcleo das ideias que pretendo desenvolver ao relacionar texto dramático com espetáculo, aparência com normas de conduta, vida social com comédia e decoro.

Com esse exemplo, Fernando Bouza (2003), ao introduzir seus estudos sobre as práticas culturais orais e visuais da nobreza de corte dos séculos XVI e XVII na Espanha, salienta a intrínseca relação que havia entre vida social e representação teatral. Nos tempos de Cervantes, em que eram altas as taxas de analfabetismo, a sociedade se reconhecia a si mesma vendo-se em gestos, lugares ou aparências, ouvindo-se em vozes, palavras e léxicos distintos, da mesma forma como se reconhecia os personagens nas comédias. O diálogo selecionado e comentado por Bouza (2006, p. 14-9) exemplifica de que maneira o teatro funcionava como parâmetro de comportamento social, mas também explicita como se valorava uma obra teatral.

Em conversa, um dos interlocutores pergunta a uma dama qual é o critério pelo qual se julga a qualidade de uma comédia. A resposta mostra que, para uma comédia ser elogiada

¹ Apud BOUZA (2003, p. 17).

por todos, o autor/diretor e os atores devem conseguir acomodar decoro e prática e, conseqüentemente, é necessário prestar atenção em como os personagens se vestem, como falam, como se movem e gesticulam, devendo distinguir-se com nitidez a dama, o galã, o clérigo, e assim por diante. Com isso bem assentado, Bouza explica que o diálogo se desenvolve orientando as damas, agora, fora do tablado: “[las damas] tienen obligación de querer parecer aseadas y aún de traer de todas las joyas y vestidos que se usan y muy bien puestos”; e, continuando mais adiante, “los que usan los dichos desordenes [galas excessivas] en alguna manera son obligados a traer lo que se usa” (BOUZA, 2006, p. 17-8). Essas considerações iniciais refletem o quanto o teatro fazia parte do cotidiano, da vida e da mentalidade social daquela época, o que se torna evidente nos episódios nos quais dom Quixote e Sancho se hospedam no palácio dos duques.

A obra maior de Cervantes, passados mais de quatro séculos de sua publicação, ainda hoje provoca nos leitores e na crítica as mais diversas reações. Vista num primeiro momento como uma narrativa cômica, foi ganhando, ao longo do tempo, contornos interpretativos diferenciados, que a fazem não apenas sempre atual, mas também, graças à sua complexidade e ao seu caráter polifacetado e polissêmico, uma fonte constante de análises, possibilitando inúmeras abordagens. Assim, ao mesmo tempo em que agrada ao leitor em geral, incita o estudioso à investigação, na busca do que antes sequer havia sido entrevisto.

Para este trabalho, adoto a perspectiva crítica apontada por Anthony Close, isto é, a leitura da obra que tem como objetivo a busca de um “[...] entendimiento histórico de la poética y la práctica de la ficción cómica cervantina, poniendo especial énfasis en la poética y considerando la práctica como medio de confirmación e ilustración” (CLOSE, 2007, p. 13). Na mesma direção que Close, Maria Augusta da Costa Vieira enfatiza o caráter racional e cômico do *Quixote*, lembrando que de um modo geral, ao longo do século XX, os estudos críticos sobre o *Quixote* variaram entre duas vertentes: uma orientação rigorosa, que propunha “uma retomada da leitura inicial do Quixote, na tentativa de resgatar elementos fundamentais de sua composição”, como o aspecto cômico, mais apegada ao histórico e aos elementos linguísticos e culturais presentes no texto, e uma “interpretação livre”, que a deslocava de seu tempo e contexto literário (VIEIRA, 2006, p. 342; 1998, p. 55-74). Vieira, alinhada com Close², informa que os estudos cervantinos atuais apresentam uma terceira

² Reportando-se ao episódio do elmo de Mambrino (*QI*, XXI), Close cria uma metáfora para essas orientações críticas, com base na denominação sugerida por Sancho para designar o objeto conquistado por dom Quixote. A “bacia” se refere ao rigor do historicismo, e o “elmo”, à flexibilidade da interpretação crítica, conforme os novos tempos e as novas circunstâncias. Dessa associação surge o híbrido “baciélmo”, imagem que alia a

orientação decorrente da síntese das anteriores. Ou seja, buscam associar o exercício crítico a critérios metodológicos que considerem a estrutura do texto e suas leis de composição (VIEIRA, 2012, p. 342).

O corpus da pesquisa corresponde a doze capítulos do *Quixote* de 1615, isto é, do XXX ao XLI, quando fábulas são engendradas dentro de fábulas. Os capítulos a ser analisados integram uma sequência de burlas que ocorrem nos primeiros dias da convivência de dom Quixote e Sancho com os duques e seus convidados. Para situar o leitor com relação aos argumentos a ser desenvolvidos, convém fazer um breve resumo das tramas dos episódios.

O capítulo XXX (*QII*, p. 778)³ tem início quando dom Quixote e Sancho se encontram com os “cazadores de altanería” e a “gran señora”. Desse encontro, o fato principal é que a dama se identifica como leitora da primeira parte do *Quixote* e como membro da alta nobreza. Também resulta que, ao aceitar o convite da duquesa de se hospedarem em sua “casa de placer”, o cavaleiro e seu escudeiro passam a conviver com a aristocracia, em ambiente de corte.

Por serem leitores da obra e também grandes apreciadores de livros de cavalaria, os duques conhecem o caráter do “Caballero de los Leones” e seu escudeiro. Recriam no palácio, por diversão, os valores e a cortesia do mundo cavaleiresco. Estimulando conversas com dom Quixote e Sancho, os nobres anfitriões se inteiram das últimas vivências da dupla de aventureiros, e passam a conhecer melhor as peculiaridades do caráter de ambos.

Para propiciar o entretenimento de seus hóspedes, os duques promovem dois dias de “festas” em homenagem ao cavaleiro manchego. Organizam uma caçada, dois banquetes, e, para o final de cada dia, arquitetam três encenações que reproduzem temas dos livros de cavalaria. As representações são protagonizadas pelos serviçais do palácio, com o apoio da atuação dos próprios duques. Sem saber, dom Quixote e Sancho são enredados nas fábulas e impelidos a atuarem como atores cômicos. A primeira encenação começa ao final da tarde do primeiro dia, por um admirável espetáculo teatral, que avança pela madrugada. Na tarde seguinte, após o banquete do almoço e no mesmo lugar, com a mesma espetacularidade do dia e da noite anterior, continua a festa com as encenações de duas novas burlas.

metodologia e a análise da estrutura própria do texto ao contexto e à sensibilidade do leitor de hoje (CLOSE, 1998, p. CXLIII).

³ Neste trabalho, os números entre parênteses se referem ao *Quixote I* (1605) ou ao *Quixote II* (1615), e correspondem aos capítulos e às páginas da edição de *Don Quijote de la Mancha* do IV Centenário da Real Academia Española e da Asociación de Academias de la Lengua Española (CERVANTES, 2004).

A primeira das três recupera os mitos lendários da cavalaria andante. A procissão de carros de bois com demônios, gigantes, sábios, magos e encantadores precede o “carro triunfal”, o último a chegar, com Dulcineia encantada e Merlim. A encenação termina com a fórmula para o desencantamento da donzela: Sancho deverá açoitar-se com três mil e trezentas chicotadas nas próprias nádegas. O escudeiro se rebela, dom Quixote se desespera. Com a intervenção dos duques, Sancho concorda com a penitência e os ânimos se acalmam. Tudo transcorre conforme os planos dos autores das burlas.

Na tarde do segundo dia, a segunda encenação, retomando e amplificando o clima de mistério da noite anterior, prossegue o espetáculo com a apresentação do novo enredo. Trifaldim apresenta a condessa Trifaldi e suas donzelas, todas de “rostros tapados”. A nobre dama, que por causa de seus infortúnios também é conhecida por “dueña” Dolorida, vem pedir a ajuda de dom Quixote. Em meio à sua história, desfalece, volta a si. Todas as damas de rostos velados conjuntamente retiram os véus, exibindo as faces grotescamente barbadas. O feitiço decorre da participação da Dolorida na história dos amores da princesa Antonomásia e Clavijo. Estes também se encontram transformados em macaca e em crocodilo. Para que a maldição se desfça, dom Quixote e Sancho devem cavalgar um cavalo mágico, Clavilinho, até a presença do gigante feiticeiro Malambruno, o responsável pelas desgraças. Sancho se rebela, causa polêmica, mas, persuadido pelos duques, concorda em acompanhar o amo na viagem.

A terceira encenação começa em clima de suspense, ao cair da noite do mesmo dia, e também avança pela madrugada. Quatro selvagens carregam um enorme cavalo de madeira, Clavilinho. Dom Quixote e Sancho devem cavalgá-lo de olhos vendados. O escudeiro novamente se rebela, mas, convencido pelos duques, pela Dolorida e por dom Quixote, aquiesce em montar a garupa do cavalo encantado. A viagem transcorre em clima ameno, em conversas entre os dois viajantes. A cavalgada é finalizada pelos fogos de artifício que detonam dentro do cavalo, quando o duque atea fogo em seu rabo. A explosão derruba os dois viajantes, que desmaiam. Os duques e demais circunstantes fingem desfalecer. Recuperados, dom Quixote e Sancho se inteiram, por meio de um cartaz exposto no jardim, da partida da Dolorida e suas aias, de faces lisas e satisfeitas, totalmente liberadas dos malefícios de Malambruno. Esse último espetáculo, com a cena do cavaleiro ajudando o duque a se levantar de sua simulação de desmaio, encerra os festejos.

Destaco que o tema cavaleiresco subjacente à narrativa, o do dever de o cavaleiro prestar ajuda às damas em dificuldade, associa os três enredos, configurando uma unidade episódica dentro da fábula principal. As três burlas encenadas guardam entre si fortes

relações de interdependência, e o episódio da Dulcineia encantada é fundamental para a continuação da novela, pois dom Quixote não pode desencantar a donzela sem a ajuda de Sancho. A fidelidade ao pensamento de livrar Dulcineia da maldição de ser uma rústica e feia aldeã permanece constante na mente do cavaleiro até o final do *Quixote*, gerando futuros episódios. Ao mesmo tempo, a encenação da Dulcineia encantada é o ponto estratégico de interseção formal e temático entre a prosa e o dramático, de onde derivam as histórias da Dolorida e de Clavileno, configurando, todas juntas, uma única ação dramática. Ou seja, a trama da Dulcineia encantada pertence às duas estruturas narrativas e ela é indispensável à da prosa e à da ação dramática.

As três encenações, por desenvolverem textos cômico-dramáticos, guardam relações com as cenas farsescas do entremez, do mesmo modo que tantos outros episódios do *Quixote*. Porém, por integrarem o contexto palaciano de um espetáculo festivo e contínuo, no qual é apresentada uma sequência de desafios ao cavaleiro andante em enredos entrelaçados, pode-se pensar na forma de uma unidade episódica maior, constituída por uma obra cômico-teatral. Esta se encontra encaixada dentro da representação do mundo da cavalaria andante criado pelos anfitriões no palácio, o cômico dentro do cômico, como “[...] en las comedias, a do la risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina, es justo que los episodios ridículos parezcan una misma cosa con la fábula [...]” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 22-4).

Assim, as três burlas, em conjunto e associadas ordenadamente entre si, se incorporam de maneira verossímil à narração das aventuras vividas por dom Quixote e Sancho na “casa de placer” dos duques.

Sob essa perspectiva, formalizo a hipótese de minha tese, isto é, a de que as três encenações burlescas arquitetadas pelos duques – A Dulcinea encantada, A história da Dolorida, A viagem de Clavileno – são interdependentes e formam uma só unidade episódica, dramática, incorporada à narrativa em prosa. A associação das burlas é precipuamente regida por um tema único, a do dever do cavaleiro andante prestar auxílio às damas em dificuldades. As três representações burlescas, consideradas dessa maneira, resultam em uma configuração poética que remete à representação na forma da comédia constituída por três jornadas.

Considerando o caráter de Cervantes como descrito por García López (2015, p. 17), o do escritor

muy atento a las alternativas estéticas, muy permeable a las novedades literarias y a las nuevas corrientes intelectuales, que se deleita con la experimentación y a la variación y que apuesta por repensar el ya

anacrónico humanismo quinientista jugueteando con las posibilidades de la prosa de ficción,

a demonstração da minha tese consiste em definir como as três burlas constituem um organismo perfeitamente articulado, com começo, meio e fim, com nó, clímax e desenlace, elementos clássicos para a ação dramática. Dessa maneira, a trama da Dulcineia encantada constitui uma primeira jornada, ou “prótasis”. A trama da condessa Trifaldi ou “dueña” Dolorida se configura como segunda jornada ou “epítasis”. A viagem de Clavilenho, por sua vez, assume o lugar da terceira jornada ou “catástrofe”. É muito importante salientar que, coerentemente, as tramas obedecem a uma ordem que não pode ser alterada, pois cada uma se apoia no(s) contexto(s) simbólico(s) que a antecede. Essa ideia é fundamental para a análise a ser desenvolvida, e se alinha, conforme será mostrado adiante neste trabalho, com o primeiro dos princípios metodológicos elaborados por Francisco Ruiz Ramón (apud ARELLANO AYUSO, 2005, p. 358)⁴ para o estudo da comédia do chamado “Siglo de Oro” espanhol.

Sob esse enfoque, colocam-se as questões: dentro da narrativa, de que forma é criada, para o leitor, a ilusão de presenciar um verdadeiro espetáculo cômico-teatral? Como diferenciar os elementos da prosa e os da ação dramática? Ou, dizendo de outra forma, quais as estratégias poéticas que produzem na mente do leitor o efeito de espetacularidade? Como identificar a forma da comédia imbricada na narrativa?

Assim, cumpre primeiro identificar, destacando-os, os elementos que constituem a representação teatral, os quais são configurados pela e na narrativa. O teatro não é só o texto escrito, engloba texto e encenação. Por sua vez, o texto dramático agrega aos diálogos dos personagens as marcações e as didascálias feitas pelo autor; por assim dizer, o texto dramático aponta para uma encenação virtual que se diferencia da encenação em tempo real, com a presença dos atores em ação e do público. Essa encenação em tempo real pressupõe um lugar teatral, onde se estabelece a relação cena-público; esse lugar, aberto ou fechado, é basicamente composto pelo lugar do espectador e pelo espaço cênico delimitado, onde as personagens atuam, durante certo intervalo de tempo. Portanto a ação teatral está limitada pelo tempo e pelo espaço. Além disso, no teatro existem elementos que são tão ou mais importantes que o texto falado pelos protagonistas: a iluminação, a decoração, o vestuário e

⁴ RUIZ RAMÓN, F. “De algunos principios metodológicos”. In: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Cátedra-Fundación March, 1978. p. 21-43.

a caracterização das personagens, o tom de voz e o jogo corporal dos atores, além do próprio espaço cênico.

Disso surgem as seguintes proposições para a pesquisa:

- a) Identificar quando o texto dramático, com seus respectivos diálogos, marcações e didascálias, se sobrepõe ao texto narrativo. O diálogo teatral requer um encadeamento próprio para ser transmitido pelo ator. É o elemento básico da ação dramática, supõe a existência de uma tensão entre dois ou mais personagens, e presume a geração, com a respectiva solução, de um conflito.
- b) Mostrar quando o narrador associa à sua própria função a de “anotador”, criando o espaço cênico, caracterizando e introduzindo os protagonistas nas ações, delimitando o tempo da ação, e assim por diante.
- c) Caracterizar os protagonistas no nível da prosa e no da comédia – *dramatis personae* –, bem como configurar o público espectador.
- d) Estabelecer as conexões da matéria e dos assuntos que tecem os enredos de cada burla, suas relações e respectivas articulações com o todo da ação dramática.
- e) Desvendar a estrutura da forma de comédia entranhada na narrativa. Isso implica descobrir seus elementos fundamentais e analisar como os recursos da prosa se dramatizam/teatralizam.
- f) Dispor os argumentos em cenas e jornadas, formando um todo orgânico com começo, meio e fim.

Considerado em sua origem, o *Quixote* é inseparável da paisagem intelectual na qual foi concebido. No século XVI, sob a égide da política iniciada pelos Reis Católicos e a influência do poder temporal atrelado à Igreja, o contexto sociocultural espanhol era peculiar com relação ao europeu. As artes em geral, e as composições poéticas em particular, se desenvolveram de maneira diferente, em paralelo ao Renascimento do resto da Europa, e “todo es continuidad de fórmulas, de expresiones consagradas y transformadas por el tiempo y por el uso” (BOBES NAVES, 1995, p. 331). Por sua vez, as letras não constituíam uma disciplina autônoma, estando seus estudos vinculados às ciências em geral, e a poética subordinada à retórica até o final do século XVI. Como não existisse nenhuma poética conhecida que pudesse influenciar os escritores espanhóis durante um longo período, desde a de Juan del Encina (1496) até a de Alonso López Pinciano (1596), todos tiveram liberdade de criação, e imitavam espontaneamente as inovações europeias, sobretudo italianas, sem se

preocupar com preceitos ou normas aplicáveis ao castelhano (BOBES NAVES, 1995, p. 333).

Segundo Bobes Naves, a primeira grande influência doutrinária exercida sobre os escritores espanhóis foi o tratado aristotélico de Alonso López Pinciano, a *Philosophia antigua poética*, de 1596, e o tratado platônico de Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, de 1602⁵. Embora não existam documentos idôneos que comprovem, Edward Riley (1973, p. 293-322) e Carmen Bobes Naves (1995, p. 329-401) consideram que a *Philosophia Antigua Poética* possa ter servido como um dos parâmetros para a obra de Cervantes, e, de modo menos expressivo, o *Cisne de Apolo*. Essa ideia se reflete

especialmente en los principios de la ficción literaria, en el concepto de imitación y verosimilitud, en el rechazo de las novelas de caballerías, en la problemática de la verdad en la ficción literaria, etc., pero, como afirma Riley (1962), la documentación existente no es lo suficientemente viable para hacer esa afirmación con absoluta certeza. (BOBES NAVES, 1995, p. 335)

Pinciano não apresenta suas ideias como regras irrefutáveis. Seus interlocutores expõem as preocupações sobre questões de poética que afligem os autores contemporâneos, embora o tratadista não faça alusão a nenhum deles. Em questão de estilo, ainda que privilegie Aristóteles, reconhece que fatores individuais e culturais podem ser determinantes na criação literária de cada autor. Na verdade, a *Poética* de Pinciano tentou conjugar os preceitos antigos com a prática daquele momento.

Por outro lado, à época, o panorama teatral de Madrid se encontrava em ebulição, o que se reflete em *Arte nuevo de hacer comedias*, de Lope de Vega, publicado em 1609. Desde Lope de Rueda, o teatro como divertimento havia adquirido novo significado e importância. A opinião do público havia passado a ser o fator decisivo para o êxito ou fracasso de uma representação, à margem das normativas clássicas. O aspecto da encenação teatral passou a ser fundamental e, com a profissionalização dos dramaturgos, atores e autores/diretores das companhias, o teatro passara a ser regido pelas leis da oferta e procura.

⁵ A última das poéticas classicistas espanholas é a obra *Tablas poéticas* de Francisco de Cascales, de 1617, publicada depois da morte de Cervantes. A poética configurada nessa obra apresenta um caráter preceptivo e de certa forma anacrônico, pois a criação poética já derivara para caminhos muito diferentes. No entanto, a partir das reflexões sobre literatura propiciadas por essas três obras, as ideias são compiladas em tratados escritos para polemizar e/ou adotar posturas a favor ou contra determinados problemas. É o que acontece com os textos surgidos no ápice da polêmica teatral, ou a polêmica sobre a poesia cultista, problemas surgidos após Cervantes. E continuou o costume de se expor as ideias sobre a literatura nos prólogos e aprovações das obras literárias, além de incluí-las nas próprias obras, hábito praticado em tempos cervantinos (BOBES NAVES, 1995, p. 333-4).

Nesse contexto, o teatro viveu um momento especial como cultura popular e como diversão nos “corrales de comedias” onde se reuniam pessoas de diferentes hierarquias sociais, o que ocasionou a adaptação da comédia ao gosto do público de variados estamentos, priorizando a admiração e o deleite.

Em *Arte nuevo*, dirigido à Real Academia de Madrid, mais que uma teoria sobre a arte cômica, Lope de Vega apresenta a prática teatral daquelas últimas décadas, explicitando o distanciamento entre os preceitos clássicos e o gosto popular. E, ao justificar esse distanciamento, evidencia a importância desses preceitos para os escritores da época. Demonstrando que conhecia as regras clássicas (VEGA, 2006, p. 131-40, v. 1-155), o Fênix deixou claro que não as usar era uma questão de escolha do poeta⁶.

A doutrina dramática de Lope nasceu como uma resposta a muitos e variados assuntos, num diálogo explícito com seus receptadores imediatos da *Real Academia*, mas também com toda a comunidade intelectual do mundo artístico de então. O dramaturgo procurou fixar por escrito o que estava acontecendo na concepção da peça teatral, e que serviria inclusive para orientar um olhar crítico sobre seu pensamento e o de seus seguidores. *Arte nuevo*, composta em versos, concretiza “una sagaz intervención crítica donde la teoría se hace práctica y la práctica se teoriza” (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006, p. 45). Não se trata de um texto inaugural de uma arte nova, mas de uma espécie de radiografia de como se encontrava a produção teatral do momento, embasada em 483 comédias escritas.

Cervantes foi um apaixonado pelo teatro, como demonstra no prólogo das *Ocho comedias y ocho entremeses*. Contemporâneo a Lope, mas pertencente à geração anterior, assistiu à ascensão da carreira do “monstruo de naturaleza”, conforme suas palavras no citado prólogo. Embora não se reconheça uma influência direta do teatro lopeano na obra madura cervantina, existe uma relação de época e de questões de poética que atravessam as composições de ambos (RILEY, 1996, p. 294). As ideias, controversas, sobre o fazer ficção e as decorrentes polêmicas se evidenciam nos prólogos e nas aprovações das publicações, além de ser incluídas em seu interior. No caso de Cervantes, diferente e poeticamente ele configura com habilidade as reflexões, os pensamentos conflitantes, os comentários e as

⁶ A *Poética* de Pinciano reflete como os comediógrafos pertencentes à geração de Lope já apresentavam alguma liberdade de criação em relação às regras clássicas. Esse tratado se presume tenha sido escrito entre 1588 e 1593, e apontava, com condescendência, as transgressões às regras tradicionais abrindo caminho para as práticas inovadoras. Isso serve para mostrar que a ruptura do teatro de Lope faz parte de um processo do desenvolvimento de um gênero, do qual Cervantes participou; e também, como salienta García Santo-Tomás (2006, p. 28), serve para acabar com a imagem de que Lope tenha sido um precursor solitário de um teatro novo. As mudanças já vinham ocorrendo desde antes de Lope, e tal fato é assinalado por Cervantes no prólogo das *Ocho comedias y ocho entremeses*.

discussões nas vozes dos narradores e das personagens distribuídas por toda a sua obra (VIEIRA, 2012, p. 141)⁷, como, por exemplo, o famoso diálogo entre o cura e o “canónigo” dos capítulos XLVII e XLVIII do primeiro *Quixote*, sobre as narrativas cavaleirescas e as comédias dos “corrales”.

A última década dos quinhentos e as seguintes se caracterizaram, entre os escritores, pela busca de novas formas discursivas, como refletem as obras do período. Basta lembrar a narrativa picaresca *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, obra contemporânea ao *Quixote* e que igualmente, desde logo, alcançou imensa popularidade⁸. Em suas respectivas composições, Mateo Alemán e Miguel de Cervantes reproduzem, de modo inovador, formas narrativas tradicionais, reconhecidas pelo público leitor. O primeiro imita a picaresca sob o viés moralizante na voz do narrador adulto. O segundo emula os livros de cavalaria sob a perspectiva cômica, introduzindo a ironia com humor na concepção do protagonista como o anacrônico cavaleiro andante⁹.

O caminho que percorro para atingir meu objetivo sob o aspecto da composição poética e de acordo com o cenário do mundo das letras que foi brevemente esboçado é o de primeiro comparar os episódios selecionados com a obra dramática cervantina para, em seguida, relacioná-los com as preceptivas poéticas e retóricas que circulavam na Espanha naquele final de século. Nesse sentido, não só, mas principalmente, a *Poética* de Alonso López Pinciano e *Arte Nuevo* de Lope de Vega norteiam os meus estudos. Ademais, para a compreensão dos aspectos socioculturais da narrativa dos episódios selecionados, me apoiei nos tratados, preceitos e códigos de conduta da sociedade de corte, bem como nos estudos, crônicas e relatos históricos sobre as festas palacianas. Sob esse ângulo de visão, o método de pesquisa utilizado pode ser considerado como comparativo-dedutivo.

⁷ Os textos mais destacados nos quais aparece a inserção de comentários e reflexões sobre poética ou sobre as letras em geral, são: *Don Quijote* (1605; 1615), *Adjunta al Parnaso* (1614), “Prólogo” a *Ocho comedias y ocho entremeses* (1615), *El rufián dichoso* (1615), *Pedro de Urdemalas* (1615), e *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1617). A maioria dessas obras surgiu no contexto da obra *Arte nuevo* de Lope de Vega, época de ruptura com os preceitos clássicos e de novas propostas poéticas, tanto para a prosa quanto para a comédia.

⁸ A primeira parte do *Guzmán de Alfarache* foi publicada em 1599 em Madrid, e a segunda em 1604, em Lisboa. O *Guzmán de Alfarache*, assim como o *Quixote*, teve uma continuação apócrifa seguida ao primeiro volume, o que atesta a grande recepção de ambas as narrativas e suas sucessivas edições. Tanto Mateo Alemán quanto Cervantes dão continuidade às suas histórias com uma segunda parte.

⁹ Conforme aula ministrada pelo prof. José Manuel Lucía Mejías (Universidade Complutense de Madrid) em 30 maio 2012, na disciplina *Dom Quixote: retórica, poética e recepção* do curso de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Curso de Letras (FFLCH/USP). Coordenação: Profa. Maria Augusta da Costa Vieira, 1º sem./2012.

A estrutura da tese se compõe de quatro capítulos. A seguir, acompanhando a síntese de cada um, anoto as fontes históricas e, dentre os estudos críticos que configuram um repertório vasto e variado, destaco os principais para minha pesquisa.

O primeiro capítulo, “Particularidades dos episódios”, apresenta os parâmetros sociais e os recursos poéticos segundo os quais foram concebidas as representações burlescas do palácio ducal. Para esclarecer o contexto peculiar da sociedade de corte, recorro aos estudos de Norbert Elias (2001; 2011), Roger Chartier (2001) e Peter Burke (1997). Para esboçar a mentalidade e a conduta social do cortesão, baseio-me nas obras que se originaram a partir de *Il Cortegiano* (1528) de Baldassare Castiglione, com especial destaque para *El Cortesano* (1561-2001) de Lluís del Milà, e os estudos preliminares que precedem a obra, o de Antoni Tordera e o de Vincent Josep Escartì (2001). Os artigos de João Adolfo Hansen (1996; 2012) e de Maria Augusta da Costa Vieira (2012) deslindam o contexto de onde se originaram os conceitos de “discrição” e “discreto”. Para a configuração e a dinâmica da festa palaciana o aparato crítico é vasto, mas aqui destaco alguns artigos importantes para esta pesquisa: Anthony Close (1990), José María Díez Borque (1972; 1999), Teresa Ferrer Valls (2003), María del Rosario Aguilar Perdomo (2012), Joan Oleza (2013; 2012). Para configurar a estrutura da composição de “representação dentro da representação”, as diretrizes são apontadas por José María Díez Borque (1972) e Alfredo Hermenegildo (2012). As características da comédia burlesca ou de disparates são explicitadas por Javier Huerta Calvo (1999), Carlos Mata Induráin (2001) e Ignacio Arellano Ayuso (2005). Para as análises com base na retórica, neste capítulo e ao longo deste trabalho, foram utilizadas as propostas de Luisa López Grigera (1994). Dessa maneira, sob uma visão geral, este capítulo prepara para o início da análise adentrando os aspectos de teatralidade que se sobrepõem à narrativa dos episódios.

O segundo capítulo, “A teatralidade imbricada na prosa narrativa”, aprofunda os aspectos dramáticos dos episódios, procurando reconhecer as relações apresentadas entre o texto destinado à leitura e/ou à representação: identificar os elementos da forma dramática, tais como as rubricas e os diálogos; reconhecer as funções assumidas pelo narrador, e configurar as *dramatis personae*. Sempre com base na comparação entre textos cervantinos e em relação às poéticas e retóricas do período, a análise se desenvolve focalizando as características dramático-teatrais inseridas na narrativa. Para os aspectos da voz narrativa, utilizo os critérios de Maria Augusta da Costa Vieira (1998), e para reconhecer as características dos livros de cavalaria, baseio-me nos estudos de José Manuel Lucía Mejías (2008). Para me aproximar do teatro cervantino, enfatizo a importância dos numerosos

artigos de Aurelio González, os quais foram de grande valia para se alcançar o objetivo desta tese. Nas últimas duas décadas aumentou o interesse pelo estudo do teatro do chamado “Siglo de Oro”¹⁰ e, dentre os variados estudos dedicados ao teatro cervantino que utilizei, destaco os de: Javier Rubiera (1999), José María Díez Borque (2007), Maria Grazia Profetti (2012), Jesús Gómez (2014). O “Tratado dos ridículos” de Emanuel Tesauro, publicado em Turim em 1670 – tradução de João Adolfo Hansen (1992) –, indica o caminho para a interpretação da construção da comicidade dos episódios, e os artigos de Leo Spitzer (1982) e Augustin Redondo (1997) são sugestivos para a descoberta das alusões cômicas e da polissemia dos nomes das personagens.

O terceiro capítulo, “Desvelando as características da ação dramática”, constitui o âmago de minha tese. Nele prossigo com o objetivo de demonstrar que as três encenações burlescas se revelam como uma unidade episódica ou uma única peça coerente. Para desvelar as características da ação dramática – enredo; nó, clímax e desenlace; o espaço, a cenografia, o tempo da ficção, etc. – utilizo as bases doutrinárias de Aristóteles, Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo e Lope de Vega. E como aparato crítico saliento os estudos de: Helena Percas de Ponseti (1975), Alexander Parker (1978), Francisco Ruiz Ramón (1978), Jenaro Talens e Nicholas Spadaccini (1986), Esther Borrego Gutiérrez e Javier Bermúdez Gómez (1997), Augustin Redondo (1997), José Luis Alonso dos Santos (1998), Enrique Garcia Santo-Tomás (2006), Ana Teixeira de Souza (2015), Fausta Antonucci (2015). Para definir as cenas configurando as menores partes da estrutura da comédia, sigo a proposta de Joan Oleza (2010).

¹⁰ Se considerarmos os recentes estudos sobre as obras dos séculos XVI e XVII, vemos que durante as últimas décadas do século XX, os hispanistas dedicados ao estudo desse período destacam o resultado negativo que seus predecessores obtiveram ao empregar classificações contemporâneas na análise das obras que constituem o corpus do teatro áureo; têm sido abundantes os trabalhos posteriores que se dedicam a esclarecer as características próprias desse período e de seus autores. Sob essa perspectiva encontram-se os estudos de Ignacio Arellano (apud LEIJA, 2009, p. 87-8), que dividiu o teatro dos séculos XVI e XVII em duas grandes áreas, as obras dramáticas consideradas sérias e as comédias. Ignacio Arellano procura aproximar o leitor de hoje à ideia e definição de comédia daquele período; argumenta que muitas obras cômicas foram lidas e interpretadas, por alguns estudiosos do passado, sob o ponto de vista trágico, o que resultou na fama de irrerealidade e de má concepção trágica atribuída ao teatro da época. Do mesmo modo, Francisco Ruiz Ramón (apud ARELLANO AYUSO, 2005, p. 358-9) estabeleceu critérios para a caracterização e interpretação do teatro de Calderón de La Barca, modelo que pode ser estendido às obras espanholas encenadas nos tablados do século XVII. Cabe também assinalar os estudos de José María Díez Borque, que foi o primeiro a mostrar a estreita relação que havia entre o evento teatral e todas as representações parateatrais, liturgia e festa, da época. Em seu artigo “Teatralidad y denominación genérica en el siglo XVI: propuestas de investigación”, rechaça a existência de “géneros puros” no teatro áureo desde suas origens, pois aplicar esses termos não lhe parece “[...] el procedimiento más pertinente para estudiar una época de teatralidad envolvente y difusa” (DÍEZ BORQUE apud LEIJA, 2009, p. 88).

O quarto e último capítulo, “A comédia desentranhada”, configura o final da demonstração da hipótese de minha tese. Desenvolve-se concomitantemente sob duas perspectivas: a da poética, para a macroestrutura do texto, configurando as três jornadas; e a da retórica, para as microestruturas textuais, configurando os diálogos na distribuição dos temas e dos assuntos, e consequentemente definindo as cenas. Desse modo é possível desentranhar a forma da comédia no desenvolvimento da ação narrativa.

A crítica atual aponta que os estudos cervantinos gozam de plena vitalidade. Nota-se a preferência, além do *Quixote*, pelas “novelas cortas” e suas obras dramáticas, conforme assinalam vários pesquisadores em seus artigos destas últimas duas décadas. Dentre eles, Abraham Madroñal (2004), Aurelio González (2005), Ana Lorena Leija (2009), María del Carmen Bobes Naves (2010), Joan Oleza (2010), Francisco Layna Ranz, Antonio Cortijo Ocaña (2012), Maria Grazia Profeti (2012), Rafael Bonilla Cerezo (2012) e Jorge García López (2015). Nestes últimos cinco anos, as celebrações promovidas por associações e demais entidades espalhadas pelo mundo afora em homenagem aos centenários da obra de Cervantes motivaram as abundantes publicações oriundas de congressos, colóquios, jornadas, encontros, enfim, de toda sorte de atividades acadêmicas. Esse cenário de interesse pela obra dramática cervantina, aliado ao sempre presente interesse pelo *Quixote*, justifica a pertinência desta tese em tal âmbito de pesquisa, o qual associa a perspectiva da comédia à da prosa narrativa, apresentando uma abordagem ímpar das três grandes encenações burlescas do palácio dos duques.

Por fim, informo que este trabalho está integrado ao Projeto de Pesquisa “Poética e retórica nos séculos XVI e XVII espanhóis”, da Linha de Pesquisa de “Literatura Espanhola da Idade Média ao século XVII”, do Programa de Pós-Graduação do departamento de Letras Modernas da FFLCH/USP, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira¹¹.

¹¹ Este trabalho também se alinha com o projeto de pesquisa do Grupo de Estudos Cervantinos coordenado pela mesma professora, devidamente registrado na plataforma CAPES, no endereço eletrônico: <https://dgp.cnpq.br/dgp/espelhogrupo/1582704348613347>.

1. PARTICULARIDADES DOS EPISÓDIOS

O presente capítulo tem a finalidade de apresentar os três episódios da obra com a perspectiva de se debruçar sobre os parâmetros sociais segundo os quais foram concebidas as representações burlescas do palácio dos duques em consonância com o perfil desses senhores aristocráticos no encontro com o cavaleiro e seu escudeiro. Para isso, serão focalizados os recursos poéticos de que se vale Cervantes para possibilitar a associação da forma da comédia à narrativa em prosa. Este estudo, por sua vez, será ilustrado com o exemplo da corte dos duques da Calábria, retratada por Lluís del Milà em seu *El Cortesano*, em comparação com as três encenações burlescas arquitetadas pelos duques, que reproduzem, da mesma forma, os entretenimentos cortesãos e as festas palacianas próprias daqueles tempos.

1.1. O PALÁCIO DOS DUQUES

Retomando a proposta de Anthony Close (2007, p. 13), a de alcançar o entendimento histórico da prática da ficção cômica cervantina, é pertinente interpretar os acontecimentos do palácio ducal articulados de acordo com os parâmetros da sociedade de corte. Diferentemente do senso comum atual que, distanciado no tempo e no espaço, considera a corte como um lugar de luxo, de ostentação social e de fausto monárquico regido pela etiqueta, Roger Chartier a entende como uma formação social cujas relações se estabelecem segundo uma organização diferente da nossa, inscrita em determinado tempo e em espaço próprio: “[...] uma formação social na qual são definidas de maneira específica as relações existentes entre os sujeitos sociais e em que as dependências recíprocas que ligam os indivíduos uns aos outros engendram códigos e comportamentos originais” (CHARTIER, 2001, p. 8).

1.1.1. A sociedade de corte

A corte, real ou principesca, constituiu o núcleo principal de uma forma particular de sociedade que se caracterizou na construção do Estado absolutista, e a partir do qual os outros segmentos sociais se organizavam. Trata-se de uma formação social com estruturas próprias, como por exemplo o vínculo de vassalagem na sociedade feudal, ou a produção manufatureira nas sociedades industriais; bem diferente da atual sociedade capitalista, baseada no trabalho e na economia de mercado (CHARTIER, 2001, p. 9).

A partir do final da Idade Média, a transformação de cavaleiros em cortesãos gerou novas funções sociais e novos comportamentos, com a formação e modificação de valores. Essas mudanças parecem estar na origem do que Elias denominou como “processo civilizador”, entendido como “a pacificação das condutas e o controle dos afetos” (ELIAS, 2011, p. 13-9) Passou, então, a existir a necessidade de que se desenvolvessem regras para o convívio em sociedade e, conseqüentemente, de mecanismos de autocontrole individual. Estes moldaram uma nova mentalidade social, modificando o caráter do indivíduo, transformando a moral e os costumes. Nesse contexto nasceu o conceito de “civilidade”, que se constituiu em expressão e símbolo da sociedade cortesã (ELIAS, 2011, p. 65; 2001, p. 61-5; BURKE, 1997, p. 19-70).

Para este trabalho, cabe salientar duas características, assinaladas por Elias, a respeito dessa formação social: uma delas, a inexistência de separação da vida pública e privada, ou seja, a vida dos senhores se cruzava com a dos criados e serviçais em suas casas, na maior proximidade espacial onde se configurava a maior distância social. Disso decorre a outra, “a representação pela forma”, motivada pela necessidade de distinção entre os estamentos sociais que conviviam no mesmo ambiente de corte. Os indivíduos que gravitavam em torno dos senhores procuravam se diferenciar entre si. “O ser social do indivíduo é totalmente identificado com a representação que lhe é dada por ele próprio ou pelos outros” (CHARTIER, 2001, p. 20). Disso resultam diversas implicações importantes, como por exemplo a ostentação de luxo e riquezas para a criação e/ou manutenção da posição social e a criação das hierarquias das etiquetas como modelo das diferenças estamentais.

Como modelo, a corte desempenhou um papel importante no processo civilizador: “Las etiquetas de corte, con sus precisas graduaciones jerárquicas y su exacta delimitación de funciones, demostraban ser – lo mismo en Londres, Paris, o Madrid – un importante mecanismo para inculcar disciplina social”, esclarece John Elliot (1991, p. 184). Norbert Elias tem como referência para seus estudos a corte francesa de Versalhes; de seu lado, Elliot

estuda a corte dos Filipes de Espanha regida por princípios semelhantes àquela, comentando que a corte espanhola tinha pouco a aprender com o cerimonial e a pompa dessa corte vizinha, e muito a ensinar quanto à representação da figura do rei (ELIOT, 1991, p. 181).

A necessidade de alcançar e/ou manter o prestígio social desenvolveu no cortesão, e em todos que participavam dessa sociedade, habilidades específicas, tais como a arte de observar os outros e a si mesmo, a moderação e o controle das emoções. Boa parte dos traços distintivos do caráter da corte se baseava na serenidade, na calma e na prudência, “sem esquecer aquele ar solene pelo qual os cortesãos se destacavam da massa dos outros homens”, em favor “de uma atitude precisamente calculada, com variações sutis no convívio entre as pessoas” (ELIAS, 2001, p. 126-7). As condutas necessárias para o convívio em sociedade moldaram o caráter do indivíduo, dando origem a um sujeito social de formação moral peculiar: o discreto, o qual se caracterizou por uma gramática própria, objetivando a honra pessoal e/ou o poder político.

1.1.2. A conduta social do cortesão

Portanto, o bom cortesão devia ser educado segundo normas cujos parâmetros se fundamentavam na discrição e na prudência, duas virtudes que se confundiam nos costumes e nos hábitos, que, grosso modo, se relacionavam, respectivamente, ao comportamento e à moral (VIEIRA, 2012a, p. 188). A moral, na sociedade de corte, é o saber dos costumes e do caráter dos homens (ELIAS, 2001, p. 299). Ser cortesão é um fim em si, embasado pela honra que “glorifica a existência de seu detentor e não precisa nem é passível de nenhuma fundamentação externa” (ELIAS, 2001, p. 119). Com a moral social em transformação, os modelos dos códigos de condutas do cortesão passaram a ser desejáveis para que o homem comum se distinguisse dos demais.

Ao longo dos séculos XVI e XVII, diversas obras em forma de tratados e códigos a partir de *Il Cortegiano* de Baldassare Castiglione (1528) preconizaram a conduta do bom cortesão, configurando um amplo repertório de textos voltados para a definição de regras para o convívio social daqueles tempos¹. Os tratadistas se empenharam numa ampla ação

¹ Além de traduzido, *Il Cortegiano* de Castiglione foi adaptado, imitado, criticado, censurado e reinterpretado em diversos contextos e, em especial, na Espanha de Carlos V. As intervenções editoriais incentivaram os leitores, ao longo dos tempos, a ver *Il Cortegiano* como um manual ou livro de receitas, e durante os séculos XVI e XVII, na Europa e na Espanha, proliferaram as obras sobre os códigos de conduta como guias para a educação dos estamentos mais abastados. Dentro da tradição lúdica renascentista de jogos de salão, os diálogos de *Il Cortegiano* foram copiados de forma mais descontraída, como temas para passatempos frívolos ou debates

educativa, que incluía a racionalização das ações, a arte da dissimulação, a contenção dos gestos e das palavras e a aprendizagem dos rituais próprios da vida cortesã, produzindo, assim, profundas transformações na vida afetiva e, conseqüentemente, mudando a estrutura da personalidade do indivíduo, conforme foi observado por Norbert Elias. De início a proposta dessas regras era que o cortesão se conhecesse melhor para alcançar melhores resultados em sua vida, o que demandava produzir aparências adequadas. Aos poucos, os códigos de conduta foram assumindo novas práticas e disseminando um novo padrão de comportamento, tendendo para uma manipulação do outro para alcançar fins específicos.

O conceito de discreto, e de discrição, nasce desse contexto. Diz Vieira:

[...] o homem discreto é aquele que tem uma ação calculada e indireta, dissimulada e prudente. Trata-se, em outros termos, da introdução racional de um certo teatro na vida, que encontraria no mundo o seu palco e em cada canto da cena um de seus antagonistas. O discreto encontrar-se-ia no centro das relações sociais, atuando em nome da urbanidade, da disciplina e das regras da boa convivência. A introdução consciente dessa dimensão teatral na vida cotidiana seria um modo de se evitar a expressão mais direta dos desejos e de introduzir a diplomacia como uma condição para as boas relações. (VIEIRA, 1012, p. 191)

É importante destacar que não se deve considerar a discrição somente com as noções relacionadas às boas maneiras e suas correlações, pois ela demanda algo mais: necessita da razão aliada à intuição.

intelectuais, inspirando obras como *El Cortesano* de Lluís del Milà, onde os protagonistas debatiam os assuntos com perguntas e réplicas, da mesma forma que os personagens de Castiglione.

Além disso, *Il Cortegiano* serviu de contraponto para diversas obras, mesmo quando não citado textualmente, como no caso de Antonio de Guevara e de Giovanni Della Casa. Guevara, em *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), cujo número de edições rivaliza com o de *Il Cortegiano*, é uma voz dissonante a respeito da personalidade forjada pelas aparências, denunciando a dinâmica de um mundo que se baseava na inautenticidade; agudo observador do ambiente cortês, procurou alertar o cortesão do perigo que estava disfarçado em se levar uma vida enganosa de luxo supérfluo.

A obra de Della Casa, *Galateo overo de costumi* (Treviso, 1558) ou *Galateo Italiano*, é um breve tratado de urbanidade em forma de diálogo platônico, e embora não mencione a obra de Castiglione, restam poucas dúvidas de que tenha tido como referência esse texto. Originalmente escrita em italiano, de grande popularidade na Itália, foi traduzida literalmente ao francês, latim e espanhol pelo sacerdote sevilhano Domingo Becerra, com o título *El tratado de Costumbres o Galatheo* (Veneza, 1585), nome este do criado de um príncipe que aparece em um dos capítulos do livro.

No entanto, Becerra não alcançou muita repercussão na Espanha; foi a adaptação de Lucas Gracián Dantisco, o *Galateo Español*, publicado em Zaragoza em 1593, que desfrutou de grande popularidade. A primeira edição que resta da obra é a de 1598, com dedicatória de 1582; e teve 26 edições até o final do século XVIII. O *Galateo* de Gracián Dantisco, que foi secretário de Felipe II e bibliotecário do Real Monastério de San Lorenzo del Escorial, é referência importante para o contexto espanhol. Ela é a tradução livre, adaptada e ampliada do *Galatheo Italiano* de Della Casa; também é um tratado de urbanidade, que de forma leve e descontraída expõe comportamentos desejados e não desejados do homem que frequentava a corte. É recheado de contos e casos para divertir e entreter o leitor, “los cuales servirán de sainete y halago para pasar, sin mal sabor, las píldoras de una amable reprehensión”, diz Gracián Dantisco (1943, p. XI). Para melhor contextualização, ver Burke (1997).

Viera esclarece que, se por um lado “a discrição é uma ideia abstrata que conta com o discernimento e com a capacidade de agir em diferentes circunstâncias”, por outro lado “a vulgaridade contém a ideia de inadequação às situações” (VIEIRA, 2012, p. 192). Assim, ao discreto se contrapõe o vulgar. Como explica João Adolfo Hansen, o ponto de partida para a diferenciação de discreto e vulgar é que são termos excludentes: “no século XVII, é discreto o que não é vulgar. Como o vulgar é definido como o ‘espírito fraco’ levado pelo gosto confuso que se deixa enganar pelas aparências, discreto é aquele capaz de produzir aparências adequadas, porque tem o juízo” (HANSEN, 1996, p. 79). Ou seja, o discreto é aquele que, através do raciocínio, não se deixa iludir pelo que aparece à primeira vista. O discreto é um tipo definido, embora variado. O tipo vulgar não apresenta unidade e se constitui em uma multiplicidade de formas. Ser vulgar independe da classe social, e pode ser característico tanto dos homens do povo quanto dos nobres (VIEIRA, 2012, p. 193).

“Ser discreto” associa uma série de saberes, capacidades e virtudes, envolvendo a prudência, considerada a maior delas. Muitas vezes equiparada à discrição, a prudência também se pauta por regras e se caracteriza por certo tipo de ordenação não matemática, mas uma adequação tática e planejada de meios que objetivam uma finalidade². Daí que a ação discreta e prudente inclui a dissimulação para ajustar, publicamente, o comportamento à circunstância. Se por um lado a discrição é uma qualidade almejada, por outro, a dissimulação pode supor fingimento ou falsidade, características negativas para o discreto. Cabe ressaltar que dissimulação é diferente de simulação. As duas práticas são artes de fingir, mas a dissimulação “é a técnica básica de ocultar ou adiar a verdade, mas não de produzir a mentira” (HANSEN; PÉCORA apud VIEIRA, 2012, p. 178)³.

Torquato Accetto, tratadista do século XVII, foi quem melhor formulou o conceito de dissimulação honesta, que tem sua contrapartida na simulação: “simula-se o que não é; dissimula-se o que é” (ACCETTO, 2001, p. 27). Como explica Vieira, há, por um lado, certa complementaridade entre discrição e dissimulação honesta: ambas fazem parte das práticas que orientavam a boa convivência social, pertencendo ao campo das virtudes. Por outro lado, a vulgaridade e a simulação representam o avesso dessas práticas. Eram características do homem que não se orientava pelos princípios e valores dessa mesma sociedade, e que não dominava seus referenciais. Dessa forma, a vulgaridade e a simulação pertencem ao âmbito

² Baltasar Gracián, em *El discreto* (1646) e em *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), separa e sistematiza os conceitos de “ser discreto” e “ser prudente”. Grosso modo, a discrição envolve as faculdades do entendimento, como o engenho e a inteligência; a prudência, saberes práticos para tomar decisões e agir adequadamente conforme o que se pretende.

³ HANSEN, J. A.; PÉCORA, A. *Letras seiscentistas na Bahia* (texto inédito), p. 8.

dos vícios: “dissimulação encobre uma verdade, enquanto a simulação exhibe uma mentira” (VIEIRA, 2012, p. 179).

No *Quixote* de 1615, os episódios que transcorrem no palácio ducal refletem, direta ou indiretamente, os princípios da sociedade de corte e seus códigos de conduta. Os duques dissimulam suas intenções e/ou seus comportamentos para burlar de dom Quixote. E simulam as honras, as festas e as deferências dirigidas ao cavaleiro manchego. O cômico das cenas muitas vezes tem origem nas atitudes discretas e dissimuladas dos duques que se contrapõem às demais personagens. Outro exemplo é o da condessa Trifaldi, que age discretamente ao contar sua história, atitude apreciada pelos duques. Sancho desconhece as regras cortesãs, e quando tenta se comportar adequadamente oscila entre agir ou não de acordo com tais regras; às vezes fala discretamente, mas isso se associa a alguma atitude inadequada, ou vice-versa. Outras vezes o cômico se fundamenta justamente na imitação hiperbólica ou deslocada das convenções sociais, do que “se deve” ou “não se deve” fazer.

1.1.3. Os duques

O narrador, com a tópica da caçada, introduz o contexto do mundo cortesão no segundo parágrafo do capítulo XXX:

Sucedió, pues, que otro día, al poner del sol y al salir de una selva, tendió don Quijote la vista por un verde prado, y en lo último de él vio gente y, llegándose cerca, conoció que eran cazadores de altanería. Llegose más, y entre ellos vio una gallarda señora sobre un palafrén o hacanea blanquísima, adornada de guarniciones verdes y con un sillón de plata. Venía la señora asimismo vestida de verde, tan bizarra y ricamente, que la misma bazarria venía transformada en ella. En la mano izquierda traía un azor, señal que dio a entender a don Quijote ser aquélla alguna gran señora, que debía serlo de todos aquellos cazadores, como era la verdad, y así, dijo a Sancho. (*QII*, XXX, p. 779)

Dom Quixote identifica os signos aparentes de nobreza: os caçadores portam aves de presa, amestradas para a caça, em concordância com o que diz Castiglione acerca dos exercícios e passatempos de paz do nobre de valor: “los principales (son) la caza y la montería, que en ciertas cosas se parecen con la guerra; y sin duda son los pasatiempos que más convienen a señores y a hombres de corte” (CASTIGLIONE, II, §22, 1994, p. 137).

A descrição da personagem remete à epígrafe e ao comentário que iniciam este trabalho, sobre a adequação da aparência conforme o papel social do protagonista, dentro ou fora do palco. A esse respeito, Fernando Bouza explica que “la apariencia de los potentados

debería ser brillante y espléndida” (BOUZA, 2003, p. 73), estendendo-se dos trajes às carruagens e aos criados; que os cavaleiros e damas deveriam vestir-se e engalanar-se de determinada maneira para mostrar-se como figuras merecedoras de honra: “quien los viese los pudiese conocer entre todas las otras gentes para saberles honrar” (BOVADILLO⁴ apud BOUZA, 2003, p. 73).

O fragmento citado mostra a única ocasião em que o narrador descreve diretamente a duquesa. Sua aparência tem a função de caracterizá-la como uma personagem da alta nobreza, e o leitor atento nota a cor verde de suas vestes e dos adornos de sua montaria. O elemento visual é importante para mostrar sem explicar os fatos, o que é um recurso intrínseco da representação teatral. Na prosa, Cervantes recorre a referências as mais diversas, pintando o entorno com palavras antes de narrar. É o caso da cor verde, que está em todas as partes, tanto no primeiro quanto no segundo *Quixote*⁵.

Helena Percas de Ponseti, em sua obra *Cervantes y su concepto de arte*, interpreta as funções do verde no *Quixote* e observa como essa cor se converte, pela habilidade cervantina, no símbolo da decepção e das falsidades que ocorrem na vida do cavaleiro manchego. Sempre que aparece, surge como um aviso do engano que se avizinha, como, neste caso, a “gran señora” rica e esplendorosamente vestida de verde. Ponseti relaciona os valores simbólicos do verde do crocodilo, animal que na tradição popular é associado ao engano⁶, aos da tradição artístico-poética, a do costume dos nobres espanhóis de paramentar a montaria com as mesmas cores do caçador (PONSETI, 1975, p. 337, 379, 384, 386). Ou seja, Cervantes se afasta do simbolismo tradicional dado à cor verde, e esta se converte, no contexto do *Quixote*, na metáfora do engano.

⁴ *Partidas* L. 18, tít. 21, part. 2, citado por Jerónimo Castillo de Bovadilla, *Política para corregidores y señores de vassallos en tiempo de paz y de guerra* (1597). Libro I, capítulo III, §44. Amberes: 1704.

⁵ Quando começa suas aventuras, o elmo do cavaleiro é atado por cintas de cor verde. No entanto, para Cervantes o verde não cumpre seu papel tradicional, associado à natureza ou à esperança, como se interpretava desde a antiguidade, ou como o símbolo do amor, ou do erotismo ou de sensualidade. (PONSETI, 1975, p. 386-95). Quando um personagem usa o verde, nos é dado um sinal de alerta para que se preste atenção. Por exemplo, o cura no primeiro *Quixote* tenta enganar o cavaleiro fazendo o papel de donzela necessitada usando “unos corpiños de terciopelo verde”. Quando Dorotea se disfarça de princesa Micomicona, engana o “Caballero de la Triste Figura” vestindo “una mantellina de vistosa tela verde”. Encontramos o verde nas plumas do “Cavallero de los Espejos”, no “Caballero del Verde Gabán” e no manto verde que é oferecido a Sancho no dia da “caza de montería”. Montesinos, a personagem da famosa cova, porta “una beca de colegial de raso verde”. Maese Pedro, que não é outro além do “galeote Ginés de Pasamonte”, se disfarça com “un parche de tafetán verde” (BIBLIOWICZ, 2005, p. 1).

⁶ COVARRUBIAS, v. II, p. 218v. Segundo o autor: “Crocodilo o cocodrilo. [...] viene a ser grandísima bestia, sigue al hombre que huye del, y huye del que le sigue, tiene un fingido llanto, con que engaña a los pasajeros, que piensan ser persona humana, afligida y puesta en necesidad, y quando ve que llegan cerca del, los acomete y mata en la tierra”.

No primeiro diálogo com Sancho, a duquesa se identifica durante a ação, em sua resposta a Sancho e no convite dirigido a dom Quixote para hospedar-se em seu palácio: “[...] y decid a vuestro señor que venga mucho enhorabuena a servirse de mí y del duque mi marido, en una casa de placer que aquí tenemos”. Assim, o leitor é informado do ambiente de festas associado ao contexto cortesão, delineado até aqui. Augustin Redondo (2006, p. 139) interpreta que “casa de placer”, identificada com o “Palácio Real e suas jocosas festas”, evoca o ambiente festivo da corte de Felipe III durante sua permanência em Valladolid, de 1601 a 1606.

Por sua vez, o duque não é caracterizado pela aparência. Ele, assim como a duquesa, se configura conforme algumas estratégias de composição; ou por meio do narrador que informa suas atitudes ou pelas suas próprias elocuições.

O narrador informa a perspectiva das demais personagens em relação a um deles, enquanto Sancho descreve a “gran señora”, “levantando con sus rústicos términos a los cielos su mucha hermosura, su gran donaire y cortesía” (*QII*, XXX, p. 781). Em meio à narração dos fatos, o narrador também mescla explicações sobre os protagonistas. Assim, enquanto a ação avança, sabe-se que os duques são leitores do primeiro *Quixote* e que se convertem nos autores das tramas do segundo livro:

[...] la cual, haciendo llamar al duque su marido, le contó, en tanto que don Quijote llegaba, toda la embajada suya y los dos, por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con presupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados. (*QII*, XXX, p. 781)

O duque, ao acolher dom Quixote após a queda, se mostra discreto e altivo:

El duque mandó a sus cazadores que acudiesen al caballero y al escudero, los cuales levantaron a don Quijote maltrecho de la caída, y, renqueando y como pudo, fue a hincar las rodillas ante los dos señores; pero el duque no lo consintió en ninguna manera, antes, apeándose de su caballo, fue abrazar a don Quijote diciéndole:
—A mí me pesa, señor Caballero de la Triste Figura, que la primera [...] (*QII*, XXX, p. 782)

Logo adiante, o caráter dissimulado e prudente do duque se confirma em sua elocução: “[...] Digo que venga el señor Caballero de los Leones a um castillo mío que está aquí cerca, donde se le hará el acogimiento que a tan alta persona se debe justamente, y el

que yo y la duquesa solemos hacer a todos caballero andantes que a él llegan” (*QII*, XXX, p. 783).

No fim do primeiro capítulo, diz o narrador que Sancho, no caminho para o castelo, se intrometeu na conversa se convertendo no quarto interlocutor, “con gran gusto de la duquesa y del duque, que tuvieron a gran ventura acoger en su castillo tal caballero andante y tal escudeiro andado” (*QII*, XXX, p. 783). Nessa dinâmica da ação, ficam estabelecidas as conversações entre o cavaleiro e os duques, e a proximidade de Sancho com a duquesa. Dois importantes eixos para o desenvolvimento narrativo.

Diretamente os duques estimulam conversas com Sancho e dom Quixote para se inteirarem das novas aventuras por eles vividas. Por um lado, com dom Quixote, a duquesa confirma que ele nunca havia visto Dulcineia e que permanecia na idealização da amada:

[...] Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama [...]. (*QII*, XXXII, p. 800)

Por ele, a anfitriã fica sabendo do encantamento de Dulcineia em uma rústica lavradora. Dom Quixote lhe explica que os encantadores, não conseguindo agir contra ele, se vingaram na pessoa de sua amada: “[...] Y, así, viendo estos encantadores que con mi persona no pueden usar de sus malas mañas, vénganse en las cosas que más quiero, y quieren quitarme la vida maltratando la de Dulcinea, por quien yo vivo [...]” (*QII*, XXXI, p. 802).

Por outro lado, a sós com Sancho, a duquesa esclarece “ciertas dudas nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa”. Desse modo, confirma que ele enganou seu amo e que também ele, Sancho, nunca viu Dulcineia⁷. E mais, com uma perspicaz

⁷ Alguns episódios são significativos para a estrutura das primeiras encenações que começam a partir do encontro de dom Quixote e Sancho com os duques: a “Aventura de los batanes” e “Dulcinea del Toboso”, ainda no *Quixote I*, capítulos XX e XXV; “Las tres labradoras”, “Dulcinea, encantada” e “Aventura de la cueva de Montesinos”, respectivamente capítulos X, XI, e XXIII do *Quixote II*.

No episódio dos “batanes”, conforme aponta Vieira (1998, p.94), dom Quixote não se desgasta fisicamente, mas é afetado na alma; o cavaleiro não vive uma aventura, pois amo e escudeiro, envolvidos pela escuridão da noite são tomados de medo ao ouvirem golpes ritmados e barulho de água. Dom Quixote persiste nos seus ideais cavaleirescos e quer enfrentar o perigo, mas Sancho o impede ao amarrar as patas de Rocinante. Desde o início dos acontecimentos há uma alternância de “quem domina a situação”, e se estabelece uma nova dinâmica na relação entre ambos. Há uma inversão dos comportamentos quando Sancho impõe sua vontade pela primeira vez e domina a cena. Nesse episódio, observa Vieira, os procedimentos de criação do burlesco foram ativados, e o relacionamento entre amo e escudeiro se modifica. Embora dom Quixote mantenha a distância hierárquica ao punir o escudeiro por ter se divertido e gargalhado com a situação grotesca impingida ao amo, Sancho ganha poder, que se manifestará no em situações futuras. Essa experiência malsucedida permanece um segredo entre ambos, mas o medo que Sancho sentiu nessa ocasião só será comparável ao medo que ele sentirá no momento em que tiver que se aventurar na garupa de Clavileno, quando dom Quixote recordará: “– Desde la memorable aventura de los batanes – dijo don Quijote – nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora, y si yo fuera tan agorero como otros, su pusilanimidad me hiciera algunas cosquillas

argumentação, de algum modo a duquesa consegue convencer Sancho de que, apesar de tudo o que ele havia dito, Dulcineia estava mesmo encantada:

[...] y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado, y no hay poner más duda el señor Sancho Panza que también tenemos acá encantadores que nos quieren bien, y nos dicen lo que pasa por el mundo pura y sencillamente, sin enredos ni máquinas, y créame Sancho que la villana brincadora era y es Dulcinea del Toboso, que está encantada como la madre que la parió, y cuando menos pensemos, la habemos de ver en su propia figura, y entonces saldrá Sancho del engaño en que vive. (*QII*, XXXIII, p. 810)

A duquesa questiona e desautoriza a ficção do escudeiro. Porém, aproveita o mesmo argumento, a da existência da Dulcinéia encantada, para construir a sua própria ficção. Ardilosamente a “gran señora” se informa dos detalhes da descida de dom Quixote à cova de Montesinos, dos personagens encantados que se encontravam naquele lugar e de seu encontro com a lavradora-Dulcineia. Desse modo, recolhe o material para a encenação da primeira burla, cuja trama se origina dentro da própria narrativa, alimenta a continuidade posterior da fábula e garante a unidade dramática das três encenações.

en el ánimo [...]”. (*QII*, XLI, p. 856) Apesar do medo, o ocorrido serviu de lição ao escudeiro, que aprendeu a tomar iniciativas e dominar situações. Também o episódio abre precedentes para que novos enganos e novas burlas aconteçam, não motivados pela mente louca de dom Quixote.

Por sua vez, o episódio do encontro de dom Quixote com a Dulcinéia encantada, no *Quixote II*, tem origem no *Quixote I*, quando Sancho, mentindo, afirma que entregou a carta de dom Quixote à sua amada Dulcinéia; na realidade a tinha perdido. Assim, tempos mais tarde, quando o cavaleiro insiste em vê-la em carne e osso incumbindo o escudeiro de propiciar esse encontro, Sancho se encontra em grande dificuldade. Sua saída é manter o amo no engano, e faz com que uma feia e rústica lavradora encarne Dulcinéia. Desse modo, dom Quixote se depara com a amada travestida em uma horrorosa aldeã, vítima dos malefícios dos encantadores que o perseguem; custa para o cavaleiro acreditar nessa visão e fica transtornado. A partir de então, um desejo maior se instala no coração de dom Quixote: o de desencantar Dulcinéia.

A imagem de Dulcinéia transformada em camponesa permanece impressa em sua mente, tanto que reaparece no episódio da “Aventura de La Cueva de Montesinos”. Dom Quixote conta para o guia e Sancho os eventos admiráveis que tiveram lugar nas profundezas dessa cova. Ficara sabendo por Montesinos, que se apresentou como o famoso personagem do romancero castelhano (*QII*, XXIII, 724), que todos os personagens lendários que se encontravam naquele lugar, inclusive ele Montesinos, estavam sob os feitiços de “[...] Merlín, aquel francés encantador que dicen que fue hijo del diablo, y lo que yo (Montesinos) creo es que no fue hijo del diablo, sino que supo, como dicen, un punto más que el diablo. El cómo o para qué nos encantó nadie lo sabe, y ello dirá andando los tiempos, que no están muy lejos, según imagino. [...]” (*QII*, XXIII, p. 725) Na sequência, entre as inúmeras maravilhas que Montesinos mostrou, dom Quixote vira três lavradoras que brincavam e saltavam como cabras. Apesar do comportamento inadequado de uma dama, reconheceu sua Dulcinéia na mesma situação que a encontrara na saída de Toboso transformada em rústica e feia aldeã. Perante essa visão, se revigora o propósito do cavaleiro de desencantar sua amada.

A história do amo não convence Sancho, que a considera impossível e disparatada. Dom Quixote adverte seu escudeiro dizendo-lhe que, como não conhece o mundo, todas as coisas que apresentam dificuldades lhe parecem impossíveis: “[...] todas las cosas que tienen algo de dificultad te parecen imposibles; pero andaré el tiempo [...] que te harán creer las que aquí he contado, cuya verdad ni admite réplica ni disputa”. (*QII*, XXIII, p. 733)

Mais tarde, a sós com o duque, a duquesa recorda sua conversa com Sancho, motivando-lhes o riso. Entre si, os dois “dieron traza y orden de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco, en cual le hicieron muchas tan propias y discretas, que son las mejores aventuras que en esta grande historia se contienen” (*QII*, XXX, p. 813). O narrador apresenta os duques como os autores das futuras aventuras, valorizando-as como as melhores da novela.

Esses diversos fragmentos mostram as estratégias narrativas de como se constitui o etos dos duques na ação. É importante notar que as respectivas caracterizações se configuram recíproca e conjuntamente, quando os comentários sobre um deles, ou do narrador ou das demais personagens, subliminarmente se associam ao outro, o que é percebido pelo leitor, confirmando a impressão causada nas respectivas falas.

Para sintetizar o caráter dos duques, me guio pelas circunstâncias de pessoa de Cícero, retomadas por López Grigera (1994, p. 21-2)⁸. Além da circunstância de natureza, evidente, a de formarem um casal, os duques são singularizados por uma ação do passado: leram o primeiro *Quixote*. São definidos pela fortuna pessoal de nascimento, de pertencerem ao mais alto estamento social, são nobres, ricos e honrados. A aparência das vestes luxuosas e elegantes da bela caçadora comprovam o prestígio social do casal. O castelo, identificado como uma “casa de placer”, explicita o hábito dos nobres se divertirem promovendo entretenimentos a seus hóspedes em seus castelos, como a “caza de montería”. Ambos apresentam temperamento alegre e divertido, sendo versados na arte da conversação. São ávidos leitores de livros de cavalaria e mostram engenhosidade, habilidade e destreza para criar ficção ao idealizar a reprodução do universo cavaleiresco no palácio.

Os duques são dissimulados. Como finos observadores do caráter de seus interlocutores, sabem induzi-los a agir de acordo com sua intenção, e apresentam determinação para alcançar seus objetivos. Suas atitudes são conscientes e elaboradas. Interpretando criticamente o sentido e as conotações da linguagem social, os duques mostram saber agir com empatia numa situação como resultado de um processo analítico e pragmático, segundo o objetivo de se divertir e ao mesmo tempo promover o divertimento aos seus convidados. Enfim, os duques nos remetem ao cortesão educado segundo os códigos

⁸ Como se sabe, os estudos da poética, até o final do século XVI, ficaram sujeitos à retórica, e, conseqüentemente, às suas regras (BOBES NAVES, 1995, p. 329-30). Sob essa perspectiva, Luisa López Grigera considera que, se as doutrinas retóricas orientaram os escritores do período, podem com certeza servir de referência para o estudo e interpretação dos textos produzidos nos séculos XVI e XVII na Espanha (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 21-3). Grigera explica: “Los (argumentos) relativos a la persona los sacaba la Retórica renacentista de las circunstancias de persona de Cicerón, que eran once: nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos, oraciones”.

de conduta, treinado na arte de produzir aparência e de persuadir segundo seu desejo, cujo caráter é calculado, indireto, dissimulado e prático.

López Grigera explica que os argumentos tomados das circunstâncias de pessoa podem se apresentar de modo estático ou dinâmico. No primeiro caso o narrador, ou alguma outra personagem, descreve ou informa detalhes da aparência e caráter do protagonista que entra na história, como vimos na visão da “gran señora” no início dos episódios. No segundo caso, as características se mostram dinamicamente por seu comportamento e suas atitudes. Isso dá origem à narração, pois nos atos se constitui a vida e o caráter da personagem (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 22). Essa narrativa dinâmica promove a caracterização dos duques que se dão a conhecer ao longo da história, constituindo um dos principais elementos estruturantes da ação.

A respeito de um traço distintivo do caráter dos duques, o da extraordinária capacidade de manipulação do outro e em especial de dom Quixote e de Sancho simplesmente com o intuito de se divertirem, comento que para nós, leitores deste século XXI, esse comportamento suscita nossa antipatia por tais personagens. Observo, entretanto, que o leitor daqueles tempos podia alcançar maior admiração e deleite se contrastasse a conduta dos duques com as reflexões de Antonio de Guevara. Esse escritor de sucesso, clérigo da ordem de São Francisco e integrante da corte de Carlos I, sob a perspectiva da filosofia moral censura, em sua obra *Menosprecio de corte y alabanza de aldea* (1539), os desregramentos da vida na corte⁹.

Em contraponto ao caráter e mentalidade do cortesão moldado sob a perspectiva dos códigos de conduta, Guevara reprova o uso do aprendizado das letras somente para entretenimento:

[...] ¿Cómo loaremos a nuestro siglo de hombres ilustres en las armas y doctos en las ciencias, pues las fuerzas se emplean en robar y las letras en engañar?

[...] ¿Cómo loaremos a nuestro siglo de lo mucho que aprenden y de lo poco que hablan, pues los más que están en los estudios no aprenden sino a decir malicias y a hacer coplas y farsas? (GUEVARA, 1984, p. 243-4)

⁹ Antonio de Guevara, conhecido como “Obispo de Mondoñedo”, foi cortesão e religioso que desde jovem viveu na corte do início do século VI. Melhor do que qualquer relato de época, sua obra publicada em 1539, *Menosprecio de corte y alabanza de aldea*, mostra a aguda percepção do ambiente da corte espanhola oitenta anos antes da publicação do segundo *Quixote*. É um livro cujo número de edições rivaliza com o de *Il Cortegiano*, e apresenta uma voz dissonante a respeito da personalidade forjada pelas aparências. Modalizando-se o aspecto religioso e conservador da perspectiva do autor, é possível que no *Menosprecio* ele tenha desvendado a dinâmica de uma sociedade que se baseava na inautenticidade e nas aparências. Agudo observador do ambiente cortesão, Guevara procurou alertar o nobre do perigo que estava disfarçado em se levar uma vida enganosa de luxo supérfluo.

Oitenta anos antes da publicação da segunda parte do *Quixote*, o autor já alertara para o fato de que a destreza das letras é utilizada para enganar, e mostra seu desacordo com o cortesão que usa seus estudos e conhecimentos para, por diletantismo, somente compor “coplas y farsas”. Pode ser que, para esse leitor, a voz do “Obispo de Mondoñedo” ecoe, ponderando que o tempo passa e que a mudança de costumes continua trazendo novidades que podem corromper a sociedade:

Como es el mundo nuevo, así son las invenciones nuevas, y las novedades que han hallado son un nuevo hablar, un nuevo jugar, un nuevo banquetear, un nuevo vestir, un nuevo negociar, y aun un nuevo engañar. Cada año más, cada día más, y aun cada hora más, veo que ganan más tierra los vicios y se relajan los virtuosos. Si como crecen los vicios después que se introducen creciesen los árboles después que se plantan, cada semana habría leña que quemar y fruta que comer, porque en la corte tienen las virtudes mil contradictores y los vicios dos mil factores. (GUEVARA, 1984, p. 246-7)

Quase um século antes e em tom reprobatório, essa reflexão de Guevara remete justamente ao ambiente que compõe o pano de fundo para os eventos que transcorrem no palácio dos duques-anfitriões cervantinos.

1.2. A REPRESENTAÇÃO DENTRO DA REPRESENTAÇÃO

Ao que parece, Cervantes estava consciente da recepção e das prováveis críticas dos leitores do *Quixote* de 1605 com relação à inserção de tramas alheias às aventuras vividas pelo cavaleiro e seu escudeiro. No *Quixote* de 1615, ele cria alguns personagens leitores da primeira parte da história, os quais tecem comentários sobre a composição da obra. Entre eles, um é Sansón Carrasco que, logo no início da segunda parte e em conversa com dom Quixote e Sancho, tece elogios pela honestidade e engenho da fábula, mas critica a inserção de uma “novela pegadiza” alheia às aventuras do cavaleiro, a do “Curioso Impertinente” (*QII*, III, p. 571-2).

Muitos capítulos adiante, o autor alcaláino insere, pela voz do narrador, o alerta do autor árabe Cide Hamete, dizendo que, visando não aborrecer o leitor e para continuar suscitando-lhe a admiração e o entretenimento,

en esta segunda parte no quiso injerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que pareciesen, nacidos de los mismos sucesos que la

verdad ofrece, y aun estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir. (*QII*, XLIV, p. 878)

Essa declaração está colocada em seguida às três burlas encenadas entre os capítulos XXXIV e XLI, e depois de dom Quixote, nos capítulos XLII e XLIII, aconselhar Sancho antes de sua partida para governar a ilha Baratária. Do mesmo modo que dom Quixote chama a atenção de Sancho para com seus deveres de governante, logo em seguida e aproveitando a pausa da ação, o longo parágrafo que inicia o capítulo XLIV funciona como um sinal para o leitor do que está acontecendo de diferente, não só no assunto, mas também na forma dos diversos novos enredos serem introduzidos na história do cavaleiro andante e seu escudeiro. A inserção das encenações das burlas na narrativa configura uma das diferentes estratégias de composição usadas por Cervantes, conforme a intenção ressaltada pelo autor fictício Cide Hamete.

1.2.1. O caráter festivo do palácio ducal

Em continuidade ao desejo dos duques “de hacer una burla a don Quijote que fuese famosa y viniese bien con el estilo caballeresco” (*QII*, XXXIII, p. 813), o narrador, no início do capítulo XXXIV, mostra como o projeto se concretiza: “Y, así, habiendo dado orden a sus criados de todo lo que habían de hacer, de allí a seis días le llevaron a caza de montería, con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado” (*QII*, XXXIV, p. 814). A caçada ao javali é planejada cuidadosamente pelos duques, e todos os ritos, os lances e as peripécias descritas estão de acordo com as práticas contemporâneas, o que demonstra como os anfitriões se esmeram em criar a impressão de que estão rendendo a seu hóspede todas as homenagens devidas a um famoso cavaleiro andante (*QII*, XXXIV, p. 821, n. 44).

A festa cortesã se desenvolve em várias fases, e, no palácio ducal, “la caza mayor” é a primeira delas. Além de iniciar os festejos em honra a dom Quixote, a caça ao javali tem a função narrativa de transferir os acontecimentos de dentro para fora do palácio. O resto do dia transcorre no bosque, onde, em grandes tendas de campanha, é servido o suntuoso banquete, demonstrando o poder dos duques-anfitriões.

Assim como a caça era a reafirmação da nobreza, os espaços externos do palácio nobiliárquico, como cenários simbólicos e ao longo dos séculos XVI e XVII, se converteram

em marcos distintivos de poder. Motivado por suas visitas aos esplêndidos jardins italianos e flamengos durante sua viagem como príncipe herdeiro, Felipe II deu grande impulso à construção e conservação dos jardins da Espanha. De acordo com os novos tempos, a alta nobreza passou a implementar os passeios e diversões nos jardins de seus palácios, vilas de recreio e “casas de prazer” (AGUILAR PERDOMO, 2012, p. 430-2). Desse modo, o jardim se converteu em marco de celebrações, no espaço dos acontecimentos extraordinários, e no lugar de encontro das altas classes sociais que, cada vez mais, se mostravam conscientes da necessidade de replicar em seus domínios os gostos da realeza.

A concepção de jardim do medievo era a de um espaço íntimo e fechado. A importância que começara a adquirir na mentalidade medieval e, particularmente, na do renascimento, se materializou na criação de jardins de molde italiano, de configuração aberta e planificada, com a vegetação, flores e árvores organizados em terraços, patamares e amplos passeios. Tudo entremeado de fontes, estátuas e ornamentações, configurando um espaço extraordinário, resultado da associação de artifícios de engenharia e natureza, causando surpresa e espanto. Na Espanha, como em toda a Europa, os jardins se transformaram em cenários espetaculares, reais, que se transportaram às páginas das narrativas de cavalaria, associados a recreações e festividades. Os vestígios históricos desses jardins permanecem até hoje. E os abundantes testemunhos, históricos e ficcionais, confirmam que eles foram usados para as festas e celebrações da nobreza durante os séculos XV, XVI e XVII. E, neste último, o jardim se consagrou como recinto festivo e marco propício para o desenvolvimento do teatro (AGUILAR PERDOMO, 2013, p. 419-21; 2010, p. 196).

Decorre dessas considerações que, quando o narrador cervantino conta que o banquete no primeiro dia é servido no bosque, e que no segundo todos “se fueron a un jardín donde habían de comer aquel día”, automaticamente, na mente do leitor, se cruzam as referências das festas palacianas contemporâneas com as do universo das narrativas de cavalaria: festa, caçada, banquete, representação teatral¹⁰.

1.2.2. A relação entre festas, fastos e teatro

Para pensar sobre o teatro dentro das festas privadas do século XVI e XVII, basta recordarmos que a história do espetáculo teatral se liga intimamente à dos fastos e das festas

¹⁰ Ver Díez Borque (2009, pp. 79-112). A historiografia sobre o exagero dos custos da festa e do teatro palacianos na Espanha do século XVII é ampla e variada, e pelos relatos se pode ter a complexidade da montagem das diversas etapas da festa palaciana.

cortesãs¹¹. Durante esse período, a festa de calendário fixo ou ocasional, tanto em sua vertente pública quanto na privada, adquiriu uma dimensão teatral sem precedentes, com grande aparato e luxo. Como esclarece Teresa Ferrer Valls,

El gusto por lo asombroso, por lo maravilloso, por el artificio, encuentra en la fiesta un lugar privilegiado de expresión, que se manifiesta en espectáculos que buscan “suspender” al público, utilizando un término de la época, dejarlo absorto con lo nunca visto, como repiten incansablemente los cronistas de estos acontecimientos. (FERRER VALLS, 2003, p. 1)

Os acontecimentos de variadas vertentes, profanas ou religiosas, eram celebrados em festas públicas, como por exemplo coroações, batizados, matrimônios ou funerais de membros da família real, visitas do rei a uma cidade, recebimento de príncipes, embaixadores ou dignidades eclesiásticas, vitórias militares, inaugurações de igrejas e capelas, traslados de relíquias e imagens, beatificações e canonizações, etc. Nessas ocasiões convertidas em verdadeiros espetáculos de massas¹², era habitual o cortejo-procissão com o desfile dos ofícios, sendo que cada grêmio era identificado por uniformes, estandartes, bandeiras, imagens, músicas e danças, e, por vezes, carros. Nas cidades mais populosas, desses cortejo-procições participavam as autoridades civis, a nobreza, as ordens religiosas, autoridades eclesiásticas e representantes das universidades. A rua se transformava com tapeçarias, adornos, arcos triunfais, obeliscos, pirâmides,

con un complejo intercambio de significados de la arquitectura real y efímera y una rica cultura simbólica que hundía sus raíces en un saber mitológico, bíblico, alegórico, que si no era entendido por todos, sí constituía espectáculo para la mayoría. (DÍEZ BORQUE, 1999, p. 208)

Nas festas, que se prolongavam noite adentro, ruas e praças eram iluminadas por archotes e tocheiros, por fogos de artifício, etc. Eram comuns as máscaras¹³ e as

¹¹ Cabe lembrar que em suas origens o teatro estava associado ao culto religioso, como atesta a primeira obra do teatro europeu composta em uma língua vulgar – o castelhano –, *El auto de los Reyes Magos*, de finais do século XII. Ver Menéndez Peláez (2005, pp. 329-333)

¹² Conforme a intervenção da Profa. María Dolores Aybar Ramírez na arguição desta Tese, “há uma diferença notável entre espetáculo e festa, mesmo que ambos compartilhem de aspectos muito similares. Por exemplo, o Carnaval de rua em geral é uma festa, ainda que haja um bloco predominante. Ela é aberta e integra a comunidade. O Carnaval da Sapucaí no Rio de Janeiro é espetáculo, multitudinário, mas espetáculo que exige o limite claro entre ator e expectador. As procissões de Semana Santa, ou em louvor aos santos, está mais no domínio da festa que na do espetáculo, ao menos até o século XVII espanhol”.

Também, para complementar o panorama das comemorações festivas que ocupam um lugar de destaque nas cidades espanholas, pequenas ou grandes, até bem entrado o século XVII, a Professora salientou “as festividades mais notáveis e frequentes que se referem à atividade das lavouras, à seca, e às pragas e doenças que atingem a terra, as bestas e os homens. São as festas votivas para proteger uma população sem estoque alimentar e muito vulnerável a doenças e fome, ou para agradecer pela proteção recebida.”

¹³ De acordo com o *Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734: “MASCARA. Significa asimismo la invención que se saca en algún festín, regocijo o sarao de personas que se disfrazan con máscaras.

encamisadas¹⁴, com o desfile de várias quadrilhas de cavaleiros que percorriam as ruas e praças da cidade, montados a cavalo e com archotes acesos na mão em sinal de regozijo¹⁵.

No âmbito de estudo deste trabalho, cabe salientar que, dentro da complexidade dos espetáculos que compunham as festas desse período, figuravam representações teatrais completas, sobretudo na época em que o teatro já havia alcançado sua maturidade comercial nos “corrales de comedia”. Ao final do século, ainda continuavam as celebrações dos fastos, até mesmo quando já estava consolidado o drama cortesão. Diz Oleja que

las noticias de representaciones privadas (“particulares”) bien en los palacios reales, bien en las mansiones de los señores, y aun en las de los mercadíes [...], son abundantes y constituyen toda una práctica y un público alternativo a la práctica y al público de los corrales. (OLEJA, 2012, § 25)

O termo “teatro” foi o mais usado pelos cronistas dos séculos XVI e XVII, para qualificar tudo o que se relacionava ao mundo das festas e celebrações da corte; a amplitude do termo fica patente com a ideia de José Antonio Maravall (1990) ao definir a época como a “teatralidade de uma cultura”. Também teatro é identificado com os espaços cenográficos instalados nas ruas, templos e palácios; e usado como metáfora para todo tipo de tabladros, passarelas, carros, cadafalsos, arcos, altares, e assim por diante.

Cervantes concebe a encenação da Dulcineia encantada inserida num cortejo-procissão, ao molde dos que assistiu, ou teve notícias, ao longo de sua vida.

1.2.3. A diversão maior: o espetáculo teatral

Sob a perspectiva da festa palaciana, a sequência natural dos eventos é a representação teatral. O que surpreende o leitor é que Cervantes configura o espetáculo na narrativa, introduzido de maneira inesperada em meio às conversas no bosque. Não é uma comédia à italiana anunciada e representada engenhosamente com muito luxo e lugar demarcado no jardim. Chama a atenção a novidade de como Cervantes, com as marcas de

MASCARA (Mascarada). Festejo de Nobles a caballo, con invención de vestidos y libreas, que se ejecuta de noche con hachas, corriendo parejas”.

¹⁴ De acordo com o *Diccionario de Autoridades*, Tomo III, 1732: “ENCAMISADA. Era también cierta fiesta, que se hacía de noche con hachas por la ciudad, en señal de regocijo, yendo acaballo, sin haber hecho prevención de libreas, ni llevar orden de máscara, por haberse dispuesto repentinamente, para no dilatar la demostración pública y celebración de la felicidad sucedida”. Encamisada se distingue da mascarada pela característica de ser um evento espontâneo, sem preparativos prévios como a mascarada.

¹⁵ Vários exemplos de mascaradas e encamisadas são dados por Ferrer Valls (2003, p. 27-37).

teatralidade, cria a transição das amenidades pós banquete no bosque anunciando algo diferente um pouco depois do crepúsculo.

Anthony Close ressalta os aspectos espetaculares do encontro de dom Quixote e Merlim no bosque, considerando que

al idear esta aparatosa fantasía, Cervantes no se inspiró directamente en las ficciones caballerescas, sino más bien en las fiestas palaciegas — máscaras, torneos, comedias, batallas fingidas, cabalgatas, fuegos artificiales— y, en menor grado, en ciertas fiestas populares, como las procesiones de Semana Santa. El espectáculo de luz y sonido tiene precedentes de sobra en los espectáculos militares o ecuestres [...], en los cuales se derrochaba a menudo pólvora y maravedíes, y había, además, predilección por el disfraz moro (evocado en el texto cervantino por la mención de lililíes). (CLOSE, 1990, p. 478)

Como exemplo de uma festa cortesã contemporânea ao *Quixote*, Close cita as homenagens que o jovem monarca Felipe III recebeu do duque de Lerma no castelo de Denia, durante sua viagem em 1599 por Aragón, Cataluña e Valência à época de suas bodas¹⁶. No mesmo sentido, Augustin Redondo relaciona as encenações da Dolorida e de Clavilinho às *Carnestolendas* de Valência nessa ocasião, quando “se asiste a una verdadera carnavalización de las diversiones cortesanas” (REDONDO, 1997, p. 421). Redondo, desvendando o sentido erótico contido no episódio da condessa Trifaldi, considera que as burlas do palácio ducal evocam aquelas festas junto com a infinidade de signos do Carnaval, uma vez que o erotismo constitui uma das dimensões carnavalescas.

Sob o ponto de vista da relação entre festa e espetáculo com desfiles e cortejos, Díez Borque (1999, p. 209) destaca o aspecto cenográfico e textual dos “carros triunfales” que participavam da procissão, constituindo alegorias complicadas, construções requintadas e luxuosas, carros jocosos, etc. As formas da ação e/ou da narração apresentadas também variavam: textos teatrais, breves ações dramáticas, diálogos para celebrar algo, ação congelada em escultura, truques cênicos, mecanismos complexos, etc. Esses carros podiam ser utilizados para a representação de diversos gêneros teatrais.

Essas representações desfilavam temas e personagens recorrentes. Os assuntos eram habitualmente inspirados nos livros de cavalaria, nos mitos, nas lendas. As personagens eram as mais variadas: grupos de selvagens ou de turcos; índios e personagens bíblicos, legendários ou mitológicos; comendadores e antigos cavaleiros de França, etc., bem como

¹⁶ Também Díez Borque (1999, p. 208-15), para se ter uma ideia da magnificência das festas cortesãs da época dos Áustrias, destaca exemplos recolhidos de centenas de *Relaciones de fiestas* com numerosas descrições concretas dos componentes espetaculares que as integravam.

eram acompanhadas de música de clarins, “*chirimías*”, tambores. Com frequência os figurantes eram organizados por fileiras e, às vezes, as máscaras podiam complicar-se até alcançar um elevado desenvolvimento dramático.

Conforme explica Ferrer Valls, nos fastos e celebrações cortesãs que antes priorizavam as danças, surgiram os protótipos dos textos dramáticos que, ao se desenvolverem, chegaram a incluir composições mais complexas:

A veces, especialmente cuando surgen en el ámbito privado de la fiesta cortesana, representada en el espacio acotado de la sala, jardín o patio de palacio, las máscaras pueden complicarse hasta alcanzar un elevado desarrollo dramático, y aunque lo habitual es que sean representadas por los propios caballeros y damas de la corte y por meninos, también las hay que son ejecutadas por actores. (FERRER VALLS, 2003, p. 15)

Nos episódios do *Quixote*, após a caçada e o banquete, a representação das três burlas está inserida num contexto maior de festa cortesã. O maravilhoso espetáculo teatral ao final do crepúsculo se inicia com a rápida passagem do diabo-mensageiro a cavalo. Segue o desfile dos carros de bois apresentando o tema dos encantadores feiticeiros dos livros de cavalaria. Eles abrem espaço para o carro triunfal que traz a Dulcineia encantada acompanhada de Merlim. Em meio ao espetáculo ocorre a representação, em chave cômica, da tópica cavaleiresca da “profecia do sábio feiticeiro”. Dessa trama decorrem as subsequentes, a da Dolorida e a de Clavilenho, estruturadas dentro da narrativa, sob a forma, diluída, de comédia. Essa estratégia da composição cervantina confirma o que diz Garcia Bernal (2006, p. 67): é no universo palaciano que se busca um novo código para divertir mais, o qual se baseia na “imitação do que acontece”, e na invenção. Cervantes, no palácio dos duques, cria o contexto festivo para inserir na prosa uma composição de caráter dramático.

1.2.4. A estratégia do “teatro dentro do teatro”

O narrador, com palavras, cria a ilusão de um teatro que se desenvolve aos “olhos” do leitor, o qual só tem diante de si o texto cervantino. Por um lado, o primeiro plano narrativo, o da “realidade” ficcional das aventuras de dom Quixote, gera um segundo plano narrativo, o da representação do mundo da cavalaria andante, imitado pelos duques no palácio. Por sua vez, as encenações das três burlas se desenvolvem num terceiro plano, o teatral. Essas representações ocorrem dentro da simulação do mundo da cavalaria andante associadas ao contexto de festas projetadas pelos duques para diversão de seus convidados.

Isso consiste numa estratégia poética, uma representação (as encenações) dentro da representação (do simulacro do mundo cavaleiresco), que, por sua vez, está dentro da prosa narrativa (a história das aventuras de dom Quixote). Penso que esse artifício de representações em cadeia se assemelha ao que se chama “teatro dentro do teatro”, com todas as implicações inerentes.

Cervantes fez uso desse artifício complexo em algumas de suas obras dramáticas¹⁷, quando o teatro, que é ficção, pode, ao mesmo tempo, disfarçar-se de realidade, como explica Alfredo Hermenegildo:

Cuando en una obra dramática el escritor ofrece al espectador un producto artístico en que una parte de su contenido aparece como ficción, deja el resto de la pieza casi irremediabilmente confundido con la realidad. Aunque todo sea ficción. (HERMENEGILDO, 2012, p. 45)

Ou, dito de outra maneira por José María Díez Borque:

Cuando voluntariamente se quiere transgredir las fronteras que separan vida y representación, haciendo que alguien aparezca como persona “ficta”, frente a otra que se nos presenta “viviendo” entonces de carne y hueso, tenemos lo que se ha dado llamar “teatro dentro del teatro”. (DÍEZ BORQUE, 1972, p. 119)

Continuando com as palavras de Alfredo Hermenegildo:

Siempre que un personaje se reviste de una función distinta de la que es propia en la obra marco y alguna de las figuras dramáticas asume una función mirante frente a unos mirados, siempre que haya dentro de una obra una cierta puesta en escena de una acción en algún modo autónoma, estamos ante formas de teatralidad que pueden y deben estudiarse como variantes del teatro en el teatro o derivadas, de modo inmediato, de él. (HERMENEGILDO, 2012, p. 47)

Ou seja, costuma-se atribuir a condição de teatro dentro do teatro a todo segmento teatral no qual uma personagem se converte em espectador dentro de uma obra dramática. Essa dinâmica narrativa explicada por Hermenegildo se configura no momento em que, no começo da trama da Dulcineia encantada, o diabo-mensageiro chega a cavalo “tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno”. O duque lhe dirige a palavra: “– Hola, hermano correo – dijo el duque [...]” (*QII*, XXXIV, p. 818). Segue o breve diálogo entre ambos. No bosque, os convidados dos duques, dom Quixote e Sancho, estão inseridos no

¹⁷ Esse recurso de inserção do “teatro no teatro” aparece nos entremeses *El retablo de las maravillas*, *El viejo celoso*, *La cueva de Salamanca*, e nas comédias *Los baños de Argel*, *Pedro de Urdemalas*, *La entretenida*.

contexto da imitação do universo cavaleiresco e se convertem no público espectador da encenação da nova trama que se inicia *in media res*.

O teatro dentro do teatro implica a necessidade de um desdobramento estrutural. Conforme explica Hermenegildo (2012, p. 47-9), essa técnica supõe a existência de uma obra moldura (ou encaixe) e de uma obra interior ou emoldurada (ou encaixada). No caso em estudo, a obra moldura é a representação do mundo da cavalaria andante na vida do palácio, arquitetada pelos duques para sua diversão e de seus convidados. As obras emolduradas são as três burlas encenadas, a da Dulcineia encantada, a da Dolorida e a de Clavilenho. A obra moldura (a representação dos valores da cavalaria andante) controla, devido à sua importância hierárquica, o funcionamento da obra emoldurada (que versa sobre os deveres do cavaleiro de ajudar às damas em dificuldade).

Na construção dos episódios, e recordando que se trata de uma prosa narrativa, o jogo de ilusionismos resulta interessante: o leitor e o público de ficção (o cavaleiro e seu escudeiro, os duques e seus convidados) contemplam o caráter fictício da obra encaixada e reagem perante a obra englobante como se esta representasse a realidade.

Cervantes joga com as possibilidades artísticas desse recurso. Dom Quixote e Sancho, pelo caráter de ambos, aderem à ilusão teatral e reagem como se as encenações fossem “realidades”. Os convidados dos duques, que participam da imitação do universo cavaleiresco instalado no palácio, são cúmplices das burlas dos duques e se divertem com as encenações. E o leitor, como espectador externo, percebe o teatro encaixado no plano da ficção dentro da ficção.

Desse modo, o jogo de representações da escritura cervantina, além dos três planos de percepção mencionados acima, cria um quarto plano de percepção, o do leitor. A imbricação das três encenações na narrativa, cujas tramas e formas envolvem o leitor, pode servir como uma ilustração para o que Cervantes chama, no “Prólogo al lector” de suas *Novelas exemplares*, de “una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan” (CERVANTES, 2001, p. 18).

1.2.5. Os agentes envolvidos na representação teatral: os atores e o público

O episódio da Dulcineia encantada tem verdadeiro caráter teatral, pois no início do capítulo XXXVI o narrador explica, na manhã do dia da encenação do episódio da Dolorida, quem foram os atores da primeira encenação:

Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea. Finalmente, con intervención de sus señores, ordenó otra de más gracioso y extraño artificio que puede imaginarse. (*QII*, XXXVI, p. 830)

Com isso, fica esclarecido quem são os agentes da primeira burla: os autores são os duques e o mordomo, o qual também cumpre a função do produtor-diretor-ator. O narrador também indica os mesmos autores da próxima encenação, a da Dolorida. Confirmando essa antecipação, os bastidores do episódio da condessa Trifaldi aparecem mais adiante no desenvolvimento narrativo. Durante a despedida de Sancho e dom Quixote, quando o escudeiro se dirige para assumir o governo de sua ilha, ele desconfia de algo. O narrador intervém, esclarecendo quem desempenhou o papel da protagonista:

Acaeció, pues, que el que le llevaba a cargo (del gobierno de la isla) era un mayordomo del duque, muy discreto y muy gracioso – que no puede haber gracia donde no hay discreción –, el cual había hecho la persona de la condesa Trifaldi con el donaire que queda referido; y con esto, y con ir industriado de sus señores de cómo se había de haber con Sancho, salió con su intento maravillosamente. (*QII*, XLIV, p. 878)

Por sua vez, dom Quixote e Sancho, desconhecendo os bastidores da trama, atuam junto com os criados-atores que se deslocam do segundo plano narrativo, agindo como personagens fictícias da nova ação dramática. Os duques, discreta e simuladamente, também assumem suas funções na trama, contracenando com todos os envolvidos. Amo e escudeiro são os protagonistas principais dessas farsas que, por meio de fingimentos e enganos, são transformados em “farsantes”, para diversão dos anfitriões e seus convidados.

O artifício da representação dentro da representação supõe dois níveis de público: os que conhecem as intenções dos duques (eles próprios, convidados, criados-atores) e os que as desconhecem, dom Quixote e Sancho. Também por serem leitores, os duques possibilitam outro jogo narrativo. Eles são associados aos leitores não ficcionais do primeiro *Quixote*. E o leitor, reciprocamente, se identifica com o público fictício do espetáculo teatral, participando da diversão. Porém, nesse jogo agrega uma perspectiva externa que amplifica os significados, o que lhe proporciona maior deleite.

1.2.6. A comédia burlesca ou de disparates

Minha hipótese é a de que as tramas da Dulcineia encantada, da condessa Trifaldi e da viagem de Clavilenho de modo complexo, mas natural, se incorporam à prosa narrativa sob a forma da comédia, o que remete à estrutura semelhante à do “teatro dentro do teatro”, visto antes. No tocante à ilusão teatral criada na mente do leitor, e como diz Patrice Pavis com respeito ao teatro em tempo real, ela se fundamenta no

contrato firmado entre autor e público, segundo o qual o primeiro compõe e encena sua obra de acordo com normas conhecidas e aceitas pelo segundo. A convenção compreende tudo aquilo sobre o que plateia e palco devem estar de acordo para que a ficção teatral e o prazer do jogo dramático se produzam. (PAVIS, 2015, p. 71)

É disto que se trata, quando me proponho desvendar a comédia na narração dos episódios: reconhecer quais as convenções artísticas compartilhadas por Cervantes e os leitores do *Quixote*, também espectadores das representações palatinas e “dos corrales”. Esse público leitor estava familiarizado com as formas do teatro cômico, podia reconhecer e se divertir com a comédia de disparates insertada na narrativa; o que não é evidente para nós, leitores do século XXI. Por isso delinheio brevemente as características dessa forma cômica-burlesca, cujos elementos se entrelaçam na narração.

A comédia burlesca, também chamada de disparates, se desenvolveu nos séculos XVI e XVII na Espanha, e alcançou seu auge no reinado de Felipe IV. Sua representação era restrita ao Palácio real e a ambientes cortesãos, em certas datas festivas como a do Carnaval ou de festejos do dia de São João Batista. Derivada do entremez burlesco, esse tipo de comédia se caracteriza pela incongruência cômica como mortos que revivem, pelos encantamentos e feitiços, pela natureza paródica e pela expressão não racional. Saliento que, além do universo fabuloso¹⁸, a coluna vertebral da comédia burlesca é a história parodiada¹⁹, apresentando o tema do “mundo às avessas” com diversas técnicas: a inversão de valores, a quebra de decoro (ou decoro cômico), e a comicidade cênica e principalmente a verbal (HUERTA CALVO, 1999, p. 36; MATA INDURAÍN, 2001, p. 1-3). Os assuntos são os

¹⁸ Como ilustração do gosto geral pela matéria fantástica no século XVI, desde o vulgo até os integrantes da casa real, ver López-Rios (2003, p. 283-94). Trata-se de uma obra dirigida ao filho do imperador Carlos V, que viveu entre 1547 e 1578. De assuntos muitos variados, chama a atenção o volume de matéria fantástica da obra, com descrições de animais reais associadas a seres imaginários, ou seres reais aos quais se atribuem propriedades fabulosas.

¹⁹ Uso o conceito de paródia de Pinciano, no sentido de uma imitação poética: “La Parodia no es otra cosa que un poema que a otro contrahaze, especialmente aplicando las cosas de veras y graves a las de burlas” (LÓPEZ PINCIANO, 1073, p. 289). O sentido cômico da paródia não implica a desvalorização da obra modelo.

mais variados, inspirados na mitologia greco-romana, nas lendas, em histórias fabulosas, nos contos e chistes populares²⁰.

Por sua vez, o entremez espanhol do século XVI equivale à farsa francesa ou à italiana do período (HUERTA CALVO, 1999, p. 34). A farsa geralmente é reconhecida como um tipo de teatro popular desenvolvido no medievo. Fundamentado no ridículo, tem como elementos estruturantes o engano e o licencioso, que visam o riso desatado sem nenhum compromisso com a moral (REY-FLAUD, 1984, p. 1; HUGHES, 1956, p. 19). Cabe lembrar que Cervantes refinou artisticamente o entremez²¹. Sua obra entremesil é considerada um dos pontos altos do teatro cômico do período. O autor do *Quixote* enriqueceu o gênero com materiais novelescos, acrescentando novos temas, ideias e técnicas (ARELLANO AYUSO, II, VI, 2005, p. 497).

Devido aos recursos cômicos como enganos, agressões físicas, patifarias, comportamentos estereotipados, inversões e repetições, linguagem vulgar e grosseira, etc., mais que um determinado gênero teatral, a farsa “pode ser pensada como uma técnica ou como uma estrutura que, remetendo a manifestações populares ancestrais, foi e continua sendo utilizada em diversas formas de teatro, inclusive contemporaneamente” (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 154). Isso quer dizer que o farsesco pode ser a chave de interpretação para textos cômicos de todas as épocas, e igualmente reconhecível pelas sucessivas gerações de leitores.

Destaco também que o burlesco, como princípio de composição poética, constitui um dos fundamentos da narrativa dos três episódios. O ridículo do burlesco se constrói na desproporção entre a ideia que se tem de algo e sua ideia verdadeira. A desmedida ocorre de duas maneiras: ou se falando de maneira baixa das coisas elevadas, ou vice-versa, falando-se magnificamente das coisas mais baixas, ao modo da tópica do “mundo às avessas”. É uma

²⁰ É interessante notar que em alguns aspectos a comédia burlesca espanhola se assemelha à *féerie* francesa, popular no século XVII. Essa forma de comédia era assim chamada porque seus personagens podiam ser fadas, sereias, gênios, demônios, gnomos. A *féerie* é uma peça que, como a comédia de disparates espanhola, se baseia em efeitos de magia. E, de igual modo, na representação espetacular e luxuosa cheia de truques e surpresas em detrimento da ação constituída de um assunto fantástico e sobrenatural com o predomínio do maravilhoso. Desde então, esse tipo de peça teatral fez muito sucesso nos palcos europeus e, no século XIX, também nos palcos brasileiros, aqui chamada de “mágica” (Cf.: PAVIS, 2015, p. 164-5; GUINSBURG et al., 2009, p. 187).

²¹ Eugenio Asensio (1973, p. 173) explica: “El entremés – o juguete cómico intercalado entre los actos de la comedia – ha entrado en el canon teatral con Lope de Rueda. Su raíz es doble: el paso o escena jocosa estirada, que acaba por desprenderse del contexto; y lo que hoy llamamos farsa y antes se llamó indistintamente auto, farsa o representación. La farsa tiene por blanco la risa o alegría desatada, y para lograrla no repara en medios: admite los recursos finos o los golpes bajos de la comicidad”.

arte refinada ao contrário do que se pensa vulgarmente, de que é um gênero grosseiro e baixo; pressupõe leitores de vasta cultura, com ampla referência de leituras (PAVIS, 2015, p. 56).

Para compor a narrativa dos três episódios, Cervantes imita as fórmulas dos livros de cavalaria acrescentando o viés cômico, entrelaçando ou fundindo diversos recursos e elementos que se assemelham aos da comédia burlesca ou de disparates. Se o pacto com o público é o fundamento do teatro, e como as formas da comédia farsesca em geral e a de disparates em particular são altamente padronizadas, a comédia burlesca é possível de ser reconhecida no desenvolvimento da ação. Desde os primeiros leitores do *Quixote* até os atuais que aderem ao público da ficção, todos se deleitam com a argúcia do burlesco, com os recursos farsescos, com o espetáculo maravilhoso característico desse tipo de representação palaciana. A ilusão teatral criada transporta o leitor para o mundo mágico de fantasias da prosa cervantina, repleta de surpresas e comicidade.

1.3. UMA CHAVE PARA A LEITURA DOS TRÊS EPISÓDIOS

O livro *El Cortesano* (1561), de Lluís del Milà²², sob o ponto de vista do objeto artístico ou do texto histórico-cultural, não apresenta limites precisos, podendo, como tantas obras poéticas daquela primeira metade do século XVI na Espanha, ser abordada de múltiplos pontos de vista. Sua matéria, contextualizada, procede de diversas épocas: da tradição grega e romana reconstruída pelo Renascimento, de textos medievais e de temas da atualidade contemporânea daquela sociedade concreta. Por suas características singulares, dentre as obras que versam sobre a conduta do bom cortesão que circulavam ao final do século, considero que a de Milà pode indicar uma chave de interpretação coerente do contexto festivo que se desenvolve na “casa de prazer” dos duques cervantinos, bem como ilustrar os paradigmas dessas personagens.

1.3.1. Um programa de educação para a nobreza

²² Três pequenas obras de Lluís del Milà, *El libro de motes de damas y caballeros*, *El maestro* e *El cortesano* (MILÀ, 2001, p. 75-83), podem ser consideradas como uma trilogia pedagógica para o comportamento da nobreza valenciana que àquele tempo recebia a influência da Itália renascentista, que, para ilustrar a imagem do príncipe, ou melhor, do poder do príncipe, necessitava de uma corte “‘florida’ de nobles-servidors i, per tant, domèstics del seu senyor. Un poder que no només usava la llei, la trona o les armes per tal d’imposar-se, sinó que també podia valer-se del poder de la representació, de la festa o del teatre per tal de ganyar adeptes” (ESCARTÍ, 2001, p. 54-5).

Antoni Tordera observa a singularidade compositiva da obra *El Cortesano*, cujo texto apresenta um caráter ambíguo de crônica e de reinvenção dos acontecimentos. Milà, ele mesmo um cortesão, compositor e “vihuelista” da corte dos vice-reis de Valência, na “Epístola proemial” expressa o desejo de formar “un caballero bien armado cortesano”, que dentre as habilidades deve “en toda cosa saber bien hablar y calar donde es menester” e “pasearse por este mundo dando exemplo y leyes de bien bivar” (Milà, I, 2001, p. 176-7).

Sem reproduzir o modelo preceptivo dos códigos de conduta cortesã contemporâneos, Milà narra, em tom memorialístico, uma realidade concreta, os passatempos e as festas da corte dos duques da Calábria, Fernando de Aragão e Germaine de Foix (1526-1536), personagens históricas ficcionalizadas pelo cronista.²³ No primeiro terço do século XVI, a corte valenciana adaptou aos costumes de palácio a cultura renascentista italiana de ler, escrever, falar de poesia, tocar instrumentos e principalmente mostrar “il gusto dell’arguzia e della facezia, con la burla”; ou seja, desenvolver o gosto pelo humor, pelos chistes, pelas piadas (ESCARTÌ, 2001, p. 51 e 31-2). Historicamente situado no início dos quinhentos, o pensamento de Milà é um exemplo da configuração dos novos valores de cortesia associando-se aos da cavalaria que vigoraram durante o medievo, conforme foi comentado no começo deste capítulo²⁴. De acordo com os novos tempos, Milà pretende, como ele mesmo esclarece no prólogo, dar “modos y avisos de hablar sin

²³ N’*El cortesano*, Luís del Milà inúmeras vezes se refere às figuras dos duques da Calábria como nobres que reproduziram no vice-reino de Valência o espírito do renascimento italiano que chegara nos tempos de D. Fernando e D. Germaine. A corte valenciana italianizara suas formas de vida, ao mesmo tempo em que a vice-rainha trouxera os costumes faustos dos franceses.

Para esclarecer como se estabeleceu o processo de contato entre a Itália e o reino de Valência, vale desvelar alguns meandros da vida de Germaine de Foix (1488-1538), personagem conhecida na história da Espanha como a segunda esposa de Fernando de Aragão, “el Católico”. Este, após a morte de Isabel de Castela, casa-se, em 1505, com Germaine, a jovem sobrinha de Luís XII da França. Esse casamento se realiza para garantir um sucessor que impedisse a coroa de Aragão ir para Juana la Loca casada com Felipe de Habsburgo, “el Hermoso”, que já herdara o reino de Castela após a morte de Isabel. Tiveram um herdeiro, que morreu horas depois do nascimento.

No entanto, Fernando, “el Católico”, não é a personagem do *El cortesano* de Milà, mas esclarece de algum modo o estreito contato entre as culturas hispânicas e italianas, pois seu reinado de Aragão abarcava Valência e também Nápoles, Sardenha e Sicília. Em 1516, Germaine aos 29 anos fica viúva e, em 1517, se torna amante do neto de 17 anos de Fernando, “el Católico”. Em 1519, Carlos I, o novo rei da Espanha e já como o imperador do Sacro Império Romano, Carlos V, para evitar um escândalo internacional, arranja o casamento de sua ex-amante e avó, Germaine, com um nobre da corte e homem de sua confiança, Juan de Brandenburgo-Ansbach. Em 1523, o casal é nomeado vice-reis de Valência. No entanto, Germaine novamente viúva, em 1626 contrai matrimônio, agora com o protagonista do *El cortesano*, Fernando de Aragão, nobre italiano e duque da Calábria. Germaine morre aos 49 anos. O duque se casa em segunda núpcias com Mencia de Mendonza e continua vice-rei de Valência até sua morte, em 1550. Mas a corte, com a nova vice-rainha, perde o brilho dos tempos de D. Germaine.

²⁴ Para Milà, da mesma forma que para Castiglione, o cortesão desempenha uma função social, como uma profissão de arte e disciplina. Ser cortesão é um fim em si mesmo: “o cortesão é, ele próprio, uma arte que oculta a arte sob a aparência de espontaneidade” (BURKE, 1997, p. 43-4). O objetivo de *El Cortesano* é mostrar aos nobres valencianos como se concebia a prática, complexa e elaborada, da cortesia.

verbosidad, ni afectación ni cortedad de palabras, que sea para esconder la razón, dando conversaciones para saber burlar a modo de palacio” (MILÀ, 2001, p. 178). Ou seja, esse objetivo se traduz como um programa de educação para a nobreza.

Diferentemente dos demais manuais e tratados sobre o assunto, no texto do cronista valenciano o comportamento desejado para o cortesão aparece para o leitor através do exemplo. O narrador-protagonista introduz na ação todos os que gravitam em torno aos vice-reis. A novidade é que, além de apresentar as práticas de cortesania desejáveis, as personagens, reais, sempre aparecem em ação, atuando de modo idealizado em caçadas, banquetes, bailes, conversas. Nessas ações transparecem as práticas e os comportamentos sociais da nobreza. Contracenando com os nobres, Milà incorpora a gente de palácio: serviçais, bufões, hóspedes. Inclusive o eclesiástico²⁵ que frequenta a casa real, e ele próprio, o cortesão músico e ator.

Deve-se levar em conta que a forma dialógica e a conversação, embora não de modo exclusivo, predominavam nos passatempos de palácio. Consequentemente, os nobres deveriam saber sobretudo expressar-se e argumentar, ser divertidos, inteligentes e engenhosos, ter presença de espírito em todas e quaisquer circunstâncias e em todas as ocasiões (ESCARTÌ, 2001, p.65-6).

1.3.2. Semelhanças de comportamentos

Cinquenta anos separam a publicação do *El Cortesano* de Milà e do segundo *Quixote*. Apesar das diferenças de épocas e de lugares, os duques da Calábria historicamente exemplificam, com as semelhanças, as atitudes e os comportamentos que caracterizam os duques cervantinos.

Fernando de Aragão e Germana de Foix participam ativamente das diversões. Eles ou os demais nobres propõem desafios a todos e dirigem burlas, comentários jocosos ou “pullas” uns aos outros, constantemente. É importante salientar que, mesmo em situações de tensão, o riso está sempre presente, mostrando o aspecto lúdico das brincadeiras, enganos, piadas, etc. Isso se nota pelos comentários do narrador: “la reina rió mucho”, “el duque se rió de buena gana”, “o non son farsas las que vos haceis”, e assim por diante. Disso se infere

²⁵ Observo que o eclesiástico de Milà não pertence à nobreza, mas procura adaptar-se ao convívio cortesão, participando das brincadeiras, inclusive sendo alvo até do bufão da corte. Diferente do eclesiástico, que almoça com os duques e dom Quixote e se retira por não concordar com as burlas dos duques.

que as burlas das quais dom Quixote é alvo se coadunam com o espírito de saber “burlar a modo de palácio” por diversão.

Os duques da Calábria, assim como os duques do *Quixote*, desempenham papéis essenciais como promotores de banquetes e espetáculos, e também como espectadores privilegiados nas apresentações teatrais. Por sua vez, Germana de Foix conduz as conversações e se mostra perfeita anfitriã em seu palácio, assim como Castiglione mostra a duquesa Elizabetta Gonzaga da corte de Urbino. Da mesma forma atua a duquesa do *Quixote*.

Contracenando com dom Quixote e Sancho, os duques cervantinos reproduzem o comportamento e atitudes característicos da alta nobreza de sua época.

1.3.3. A mudança na representação dos valores cavaleirescos

Outro aspecto que vale comentar são as matrizes cavaleirescas comuns aos dois textos, o de Milà e o de Cervantes. A diferença do modo da representação do valor e da honra do cavaleiro entre as duas composições denota a mudança da mentalidade social.

Miraflor, o cavaleiro-cortesão protagonizado pelo próprio dom Lluís na “fiesta de Mayo”, retrata os ideais da cavalaria que ainda estavam incorporados na mentalidade daquela sociedade de meados do século. A personagem mostra seu valor e brilho num episódio artificioso de representação palatina. Agrega as virtudes do cavaleiro medieval às qualidades do perfeito cortesão que sabe versejar, cantar e cortejar uma dama, delineando o modelo idealizado por Milà: “el caballero armado virtuoso es la mejor criatura de la tierra; y para tener perfecta mejoría debe de ser cortesano, que es en toda cosa saber bien hablar y callar donde es menester” (MILÀ, 2001, p. 176).

O episódio de Miraflor é uma criação poética. Porém, são muitas as fontes históricas que nos informam como as atitudes e atos do cavaleiro eram paradigmas para o comportamento do cortesão como símbolo de representação de valor e honra. Crônicas da época relatam como dom Fernando usou dos signos de cavaleiro para demonstrar sua importância e causar admiração a Carlos V e à sua corte quando em visita a Valência para “jurar els Furs”, isto é, jurar o direito territorial e os privilégios do reino, em 1528. Durante essa visita, dom Fernando recebeu o imperador paramentado como um cavaleiro (*Manuscrits del duc de Calàbria*²⁶ apud ESCARTÌ, 2001, p. 23).

²⁶ *Manuscrits del duc de Calàbria*. València: Còdexs de la Universitat de València, 1991.

Por sua vez, no *Quixote* em geral, e em particular nos três episódios burlescos, os valores da cavalaria, que ainda permaneciam no ideário novelesco no final da centúria, são imitados para promover o risível. De certa maneira, dom Quixote reproduz, em chave cômica, os valores concebidos por Milà para sua personagem Miraflor. Por outro lado, a figura do cortesão, desvinculada da imagem do cavaleiro, se convertera no tipo, idealizado, do discreto. Os duques cervantinos agem e atuam nas encenações burlescas segundo os parâmetros da discrição e da prudência, distanciados das virtudes do cavaleiro. A comicidade do comportamento e atitudes de dom Quixote se produz justamente pela reprodução anacrônica das tradições da cavalaria.

1.3.4. Uma ilustração de festa de palácio

No que toca à representação dos três dias de festa em honra de dom Quixote, são abundantes os relatos históricos com descrições de festas daqueles tempos (ESCARTÌ, 2001, p. 20-75). Dentre tantos, a composição de Milà, é exemplo de um testemunho dos mais antigos da relação festa, nobreza e jardim (AGUILAR PERDOMO, 2012, p. 437), e ilustra a dinâmica da festa palaciana do período.

A estrutura da obra *El Cortesano* de Milà pode ser considerada como uma crônica dialogada em seis jornadas. O narrador-protagonista relata e descreve, como dito anteriormente, uma realidade concreta, intercalando representações, fictícias, de natureza teatral ou parateatral, que são facilmente identificáveis na obra (ESCARTÌ, 2001, p. 63). O cronista valenciano reproduz detalhadamente diferentes tipos de encenações, como leituras dramatizadas, cenas de entremeses e lutas farsescas entre bufões²⁷. Na última das jornadas, Milà descreve e contextualiza, acuradamente, uma festa que transcorre em três dias com variados acontecimentos. Os textos dramáticos são de sua autoria (MILÀ, 2001, p. 471-678).

²⁷ Esse tipo de recurso poético já havia aparecido em uma narrativa valenciana de cavaleiros, *Tirant lo Blanc* (1490), que também havia sido importante para a formação de uma nobreza local (ESCARTÌ, 2001, p. 63, n. 81). Essa estratégia de inserir uma representação na narrativa aparece nos capítulos de *Tirant lo Blanc* nos quais, na corte de Constantinopla, surge o rei Artur em companhia de sua irmã, seguramente aparentando querer representar um entremez lúdico e didático para os cavaleiros ali reunidos.

Não se sabe se Cervantes leu ou não *El Cortesano* de Milà. Mas lembremos que, no capítulo VI do primeiro *Quixote*, o cura considera a *Historia del famoso caballero Tirante el Blanco* “un tesoro de contento y una mina de pasatiempos”. Salvando-o da queima dos livros da biblioteca de dom Quixote, ele o elogia e recomenda sua leitura ao barbeiro: “[...] Dígoos verdad, señor compadre, que, por su estilo, es éste el mejor libro del mundo: [...] Llevale a casa y leedle, y veréis que es verdad cuanto de él os he dicho” (*QI*, VI, p. 66).

Tanto Milà quanto Cervantes podem ter conhecido a obra de Joanot de Martorell pela tradução espanhola, anônima, de 1511 (*QI*, VI, p. 65, n. 38).

O caráter cronístico desse relato se apoia nos eventos festivos que realmente ocorreram no palácio dos duques da Calábria.

No primeiro dia de festa tem lugar, no salão principal, uma cena com músicas e glosas sobre o amor, seguida da cavalgada noturna em contexto urbano. A partir dessa mascarada, nos dois dias subsequentes, o banquete e as representações teatrais transcorrem nos jardins do castelo²⁸. Ao comentar os aspectos poético-teatrais da narrativa de Milà, Tordera (2001, p. 119-20) enfatiza que, para a interpretação do que o autor deseja exemplificar – as virtudes do cavaleiro-cortesão –, o texto dramático espetacularmente encenado na “fiesta de Mayo” do segundo dia deve ser considerado dentro do contexto da festa e em relação com a representação do dia subsequente, a da máscara do torneio entre cavaleiros. Isso porque a leitura completa nos proporciona a ideia da concepção global de festa cortesã, e porque Millà, de maneiras diferentes de outros fragmentos, assim nos dá dados que são significativos para o seu objetivo. As representações extraordinárias da sexta jornada são possíveis e coerentes pela organização da matéria apresentada anteriormente dentro do contexto de festa palaciana configurado pelo narrador (TORDERA, 2001, p. 120). A programação da festa, a duração e a unidade temática dos eventos e representações seguem o modelo de uma festa verdadeira oferecida a Carlos V em Valência, conforme esclarece Tordera (2001, p. 144).

A sequência dos eventos da festa dos duques cervantinos é uma variação da dos duques da Calábria: mascarada / desfile-procissão, banquetes e representações teatrais. As três encenações burlescas se apresentam no contexto de celebrações festivas em homenagem ao cavaleiro andante, na sequência à caçada e ao banquete²⁹.

Como foi dito anteriormente, para se apreender a proposta de Milà, suas representações da “fiesta de Mayo” devem ser lidas e interpretadas em conjunto, alinhadas ao contexto da festa. Da mesma forma isso se aplica à minha tese, a de que as três encenações burlescas do palácio dos duques do *Quixote* conformam um todo alinhado com o sentido global dos eventos, emoldurado pelo espetáculo configurado por Cervantes. No entanto, o

²⁸ A beleza e o esplendor dos jardins do palácio real foram elogiados pelos visitantes que ali se hospedaram em outras ocasiões (AGUILAR PERDOMO, 2012, p. 437-8).

²⁹ Para este estudo é significativo o testemunho de Thomé Pinheiro da Veiga da festa oferecida pelo duque de Lerma aos ingleses durante a permanência da corte de Felipe III em Valladolid. Em sua obra *Fastigimia*, escrita por volta de 1607-8 e divulgada em cópias manuscritas, o escritor descreve e comenta os costumes e a mentalidade da nobreza espanhola. O longo relato do banquete e da representação de uma comédia evidenciam o uso do bosque e do jardim na dinâmica de uma festa palaciana contemporânea ao segundo *Quixote* (PINHEIRO DA VEIGA, 1988, p. 109-13).

texto dramático de Milá é separado e perfeitamente identificável na composição da narrativa, e o de Cervantes se funde nela.

Nesse sentido, o objetivo do próximo capítulo é o de desvendar os elementos do texto dramático e os do espetacular que, remetendo à comédia burlesca, se interpoem na prosa narrativa dos episódios que contam a profecia do desencantamento de Dulcineia, o pedido de ajuda da condessa Trifaldi e as peripécias da viagem de Clavilenho.

2. A TEATRALIDADE IMBRICADA NA PROSA NARRATIVA

Com alguma frequência, o *Quixote* é analisado como uma obra que anuncia o romance moderno, como se Cervantes tivesse o dom visionário com relação às formas literárias vindouras, conforme observa Maria Augusta Vieira. É verdade, diz esta autora, que o autor alcalaíno abriu caminho para o gênero romance, “o que não quer dizer que o intenso trabalho dialógico que a escritura cervantina estabelece com seu tempo e com a tradição não seja o fundo de sua transcendência e muito provavelmente o que possibilita seu diálogo com tempos futuros” (VIEIRA, 2012, p. 114).

Chama a atenção do leitor a multiplicidade de tramas e assuntos, modos narrativos e personagens do *Quixote*. Sua composição apresenta procedimentos originários da poética clássica, retoricizada e modificada pelo Renascimento italiano, associados a elementos da oralidade e da cultura popular (RILEY, 1996, p. 294). O uso de técnicas e conteúdos de diferentes formas discursivas reflete a personalidade artística de Cervantes, ora se aproximando, ora se afastando das preceptivas contemporâneas. Hoje, os estudos cervantinos apontam para o caráter de pesquisa e experimentalismo da arte de narrar do escritor que declara, no prólogo de suas *Novelas exemplares*, ser “el primero que ha novelado en lengua castellana” (CERVANTES, 2001, p. 19). Anthony Close sintetiza com humor esse pensamento: “[...] todas las narraciones cervantinas deberían llevar la modesta advertencia preliminar *Aquí estamos de obras, perdonen las molestias*” (apud BLASCO, 2001, p. XII).

Neste capítulo e no seguinte, pretendo demonstrar como abordei o texto. Para tanto, por enquanto busco reconhecer as relações apresentadas entre o texto destinado à leitura e/ou à representação; identificar os elementos da forma dramática, tais como as rubricas e os diálogos; diferenciar as funções assumidas pelo narrador; e destacar as *dramatis personae*.

2.1. TEATRO VS. LEITURA

A natureza das comédias e entremeses de Cervantes publicados em 1615 propicia uma indagação: seria esta uma obra concebida para a representação ou para a leitura? Seja como for, seus textos teatrais, tanto os da fase pré-lopesca quanto esses últimos, os da época

do “monstruo de la naturaleza, el gran Lope de Vega”, contêm rubricas¹ detalhadas e diálogos com marcas linguísticas de teatralidade que, na leitura, configuram o texto dramático como representação teatral na mente do leitor.

Cervantes mostra ser bem ciente das diferenças entre uma obra dramática destinada à representação ou à leitura. A relação cenário *vs.* leitura se explicita em *Adjunta al Parnaso* (1614), no desabafo de Miguel:

Pancrácio: ¿Y ahora tiene vuesa merced algunas?
 Miguel: Seis tengo, con otros seis entremeses.
 Pancrácio: Pues ¿por qué no se representan?
 Miguel: Porque ni los autores me buscan ni yo les voy a buscar a ellos.
 Pancrácio: No deben de saber que vuesa merced las tiene.
 Miguel: Sí saben; pero como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa, y se disimula, o no se entiende, cuando las representan. Y las comedias tienen sazones y tiempos, como los cantares. (CERVANTES, 1999, p. 1218)

Por outro lado, no “Prólogo” das *Ocho comedias*, Cervantes mostra que se orgulha do êxito de suas comédias encenadas nos “corrales”:

[...] compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica. (CERVANTES, 1999, p. 878)

E deixa claro que a opção de publicar suas comédias e entremezes foi motivada pelas circunstâncias:

Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en la estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad, sin tener cuenta con dimes ni diretes de recitantes. (CERVANTES, 1999, p. 878)

¹ Devido às peculiaridades deste trabalho, recorro à linguagem teatral proposta por Patrice Pavis (2015, p. 206-8 e 347) e aos conceitos usados pela crítica atual adequados à época do teatro áureo. Na obra teatral, didascálias, desde o teatro grego, são as instruções dadas pelo dramaturgo a seus atores para interpretar o texto dramático. Atualmente, a noção de didascálias é mais ampla que a de rubrica, pois abarca as distintas marcas presentes em todos os extratos textuais: as didascálias explícitas, que além das rubricas, inclui a lista de personagens, etc., e as didascálias implícitas, que correspondem às marcas linguísticas presentes nos diálogos. Especificamente, a rubrica (ou indicações cênicas e indicações espaçotemporais) é o texto não pronunciado pelos atores e destinado a esclarecer ao leitor a compreensão ou o modo de representação da peça. Por exemplo: nome dos personagens, indicações das entradas e saídas, descrição dos lugares e cenografia, anotações para a interpretação, especificidades sonoras, etc.

O dramaturgo se mostra seguro da qualidade de sua obra; e a observação de Miguel, a de que a leitura repousada propicia o melhor proveito do texto, configura a compensação por suas comédias não terem sido encenadas.

Desde as últimas décadas do século passado, a questão da edição de textos clássicos vem despertando a atenção dos estudiosos de literatura do chamado “Siglo de Oro” espanhol, com especial interesse pelo teatro. Alfredo Hermenegildo (2011) alerta que o teatro espanhol dos quinhentos não é homogêneo. Por isso, apresenta algumas diretrizes para sua edição e, conseqüentemente, para o estudo dessas obras. A principal delas é a de descobrir as marcas de teatralidade do texto em dois níveis, no texto dramático em si e nas didascálias, explícitas – rubricas ou indicações cênicas e indicações espaçotemporais – ou implícitas – marcas inseridas no diálogo –, responsáveis por transformar a representação linguística em teatro.

Sob a mesma perspectiva, Aurelio González, explica que a obra de teatro é uma composição artística que entrelaça dois textos, um dramático e um espetacular; e que a teatralidade nasce da interação dos elementos dessas duas formas discursivas. Assim, a estrutura do texto teatral compreende dois componentes distintos e indissociáveis: os diálogos e as didascálias. González enfatiza a importância das didascálias, porque: “El estudio de las didascálias, y en ellas incluidas las acotaciones, es lo que nos permite determinar la teatralidad de un texto y con ella conocer la especificidad que distingue al texto teatral del texto simplemente literario” (GONZÁLEZ, 1997, p. 155-67). Ou seja, as didascálias designam o contexto da comunicação; o dramaturgo deixa suas marcas no texto por meio delas e mediatiza o momento da enunciação do diálogo.

Na obra teatral, as indicações cênicas assumem funções diversas: identificação do personagem e respectivas atuações, definição espaço-temporal, definição vocal, aspectos formais do discurso, elementos decorativos e técnicos. González (1997, p. 157) observa grosso modo que essa tipologia se aplica às comédias cervantinas de 1615, com exceção das rubricas que se referem a aspectos formais do discurso – localização e espaço-temporal –, pois elas se integram aos diálogos, às didascálias implícitas. Cervantes também não usa as rubricas que correspondem à enunciação, como os apartes ou as indicações de pausas, provavelmente por considerar óbvias ou que correspondiam diretamente à função do “autor”, nome que designava o dono da companhia de representantes.

Aurelio González (1997, p. 155-67), assim como José María Díez Borque (2007, p. 163-84), ressalta que Cervantes era um verdadeiro homem de teatro, e por isso ambos atribuem a esse fato Cervantes se preocupar com todos os aspectos que dizem respeito à

representação teatral e marcar suas obras dramáticas com abundantes e minuciosas rubricas. A esse respeito, muitas opiniões da crítica do século XX apontam a incapacidade de Cervantes como dramaturgo, mostrando a interferência do romancista em suas comédias². No entanto, Aurelio González (1997, p. 165), entre outros, considera que essa característica é um exemplo da concepção dramática cervantina. Com a consciência do dramaturgo, Cervantes relaciona o texto espetacular com os diálogos e inova, sem estar preso às fórmulas antigas do teatro espanhol, e nem ser seguidor dos adeptos da “comedia nueva lopesca”. Esse procedimento em vez de facilitar a encenação nos “corrales” dificultou a compra de suas comédias por um “autor” de companhia teatral. Por outro lado, Aristóteles, no final de sua *Poética*, aponta apenas para a leitura da obra dramática: “sem recorrer a movimentos, [...] uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades” (ARISTÓTELES, 1462a, 1973, p. 470). À época, Pinciano retoma a ideia do Estarigita enfatizando-a:

[...] por causa de la acción viua, en la representación tiene más eficacia y mueue más mucho la tragedia que no la épica, más advertid que, según doctrina de Aristóteles y según la verdad, la tragedia tiene su esencia fuera de la representación; y es manifiesto, porque esas tragedias de Sóphocles, Eurípides y Séneca y las demás que andan por ahí escritas en papel, en él son tragedias como en el teatro. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 312-3)

Assim, o fato de Cervantes destinar suas últimas comédias e entremeses à leitura não as desmerece, mesmo ao se considerar que suas peças não se adequavam ao que os “autores de comedias”, isto é, ao que os diretores teatrais buscavam.

2.2. COMO VISUALIZAR O TEATRO NA NARRATIVA?

Também Javier Rubiera considera que as marcas de teatralidade dos textos dramáticos de Cervantes decorrem de sua consciência de autor. Se na leitura de suas comédias o teatro se configura na mente do leitor, Rubiera propõe um exercício de imaginação, o de nos colocar em sua posição de dramaturgo para que se desvele a teatralidade de seus textos (RUBIERA, 1999, p. 1160-4).

Se imagino Cervantes construindo seu texto segundo a imagem que ele mesmo nos pinta no “Prólogo” do *Quixote* de 1605, “suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla” (*QI*, “Prólogo”, p. 8), posso imaginar o autor

² Maria Grazia Profeti (2012, p. 552-67) discorre sobre as características do teatro de Cervantes no contexto da época, e em comparação ao teatro de Lope.

alcalaíno em situação semelhante ao do poeta-comediógrafo de *Persiles y Sigismunda* que, segundo o narrador, se debate com os desafios para conceber e fazer representar sua comédia (CERVANTES, 1969, p. 283-91)³.

Então, pensando em ver suas comédias representadas, Cervantes vai compondo na imaginação o desenvolvimento da ação encenada no tablado; anota, às vezes com minúcia, algumas indicações para que os autores e/ou os comediantes saibam qual é sua concepção de espetáculo. Algumas vezes escreve observações detalhadas à margem dos diálogos; noutras ocasiões as inclui no interior dos diálogos; e por vezes sabe que serão facilmente deduzidas do contexto, pois “los farsantes” estão habituados a isso. Rubiera continua seu exercício de imaginação:

[...] El texto dramático que compone será en su momento destinado a la publicación escrita y también el “lector carísimo” podrá reconstruir imaginativamente la acción en un espacio escénico, mediante el seguimiento de las indicaciones contenidas en las acotaciones, en las didascálias y a través de todo aquello que es supuesto, pertenece a la convención y por lo tanto no es necesario explicitar por estar codificado. Si se observa con atención todo esto, comenzaremos a ver en el proceso de

³ Cervantes revela o ato criativo de uma comédia por meio do relato do narrador de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* quando o grupo de peregrinos estrangeiros que se dirige a Roma chega a Badajoz acompanhando as heroínas Auristela e Constanza. Ali se hospedam no mesmo lugar onde se encontrava uma companhia de “famosos recitantes” que iriam se apresentar em público. Assim que os circunstantes avistam Auristela e Constanza, a beleza de ambas causa grande admiração em todos eles. A partir da impressão da beleza de Auristela que ficou marcada na imaginação do poeta, o narrador descreve, detalhadamente, o processo de elaboração de uma comédia. Ao mesmo tempo em que se impressionou com tanta beleza, surgiu a ideia de transformá-la em comediante, “una farsanta hermosa”. Imediatamente o engenho e a invenção do poeta começam a trabalhar:

“Contentóle el talle, dióle gusto el brío, y en un instante la vistió en su imaginación en hábito corto de varón; desnudóla luego y vistióla de ninfa, y casi al mismo punto la envistió de la majestad de reina, sin dejar traje de risa o de gravedad, de que no la vistiese, y en todas se le representó grave, alegre, discreta, aguda, y sobremanera honesta: entremos que se acomodan mal en una farsanta hermosa.”

E o poeta se debate nas escolhas:

“¡Válame Dios, y con cuánta facilidad discurre el ingenio de un poeta y se arroja a romper por mil imposibles! ¡Sobre cuán flacos cimientos levanta grandes quimeras! Todo se lo haya hecho, todo fácil, todo llano, y esto de manera que las esperanzas le sobran cuando la ventura le falta [...]”

E segue o flagrante do momento em que ocorre o desejo da criação:

“Allí se vio él en el mayor que en su vida se había visto, por venirle a la imaginación un grandísimo deseo de componer de todos ellos una comedia [...]”

E se configura o problema da escolha do gênero:

“[...] pero no acertaba en qué nombre la pondría, si la llamaría comedia, o tragedia, o tragicomedia, porque si sabía el principio, ignoraba el medio y el fin, pues aun todavía iban corriendo las vidas de Periandro y de Auristela, cuyos fines habían de poner nombre a lo que dellos se representase.”

E aparecem as dificuldades da encenação:

“Pero lo que más le fatigaba era pensar cómo podría encajar un lacayo consejero y gracioso en el mar y entre tantas islas, fuego y nieves; y con todo esto, no se desesperó de hacer la comedia y de encajar el tal lacayo, a pesar de todas las reglas de la poesía y a despecho del arte cómico. Y en tanto que en esto iba y venía, tuvo lugar de hablar a Auristela y de proponerle su deseo y de aconsejarla cuán bien la estaría si se hiciese recitanta [...]”

O poeta de *Persiles* ilustra o que podem ser os pensamentos que antecedem a composição de uma comédia.

la lectura cómo del texto escrito se despegan, se elevan y toman forma o cuerpo unos actores vestidos de cierto modo, que se mueven en unos espacios determinados y que envueltos en una compleja red de signos desarrollan una acción dramática fundamentalmente conducida por el diálogo. Se prefigura pues una puesta en escena que vive en estado latente en el texto escrito y que podrá ser hecha patente de modo físico durante una representación o de modo mental en la lectura. (RUBIERA, 1999, p. 163)

Essas diretrizes que Rubiera propõe para se desvelar o conteúdo espetacular da obra dramática de Cervantes, do mesmo modo pode servir de guia para o estudo das marcas de teatralidade imbricadas na narrativa dos três episódios objeto deste trabalho. Assim como esse estudioso observa que quanto às comédias não se trata só de poesia dialogada, também considero que, quanto ao conteúdo dramático contido no relato das encenações burlescas do palácio ducal, ele tampouco se restringe a diálogos que se mesclam à narração. Os dois casos de composição não são

[...] únicamente un artefacto verbal lo que tenemos que analizar, porque contiene de modo virtual, potencial o latente un rico mundo de sensaciones auditivas y visuales y un complejo conjunto de movimientos, gestos, disfraces, entradas y salidas... que hay que imaginar en un determinado espacio escénico para completar el sentido global del texto. (RUBIERA, 1999, p. 164)

Desse modo, se se presta atenção aos diálogos relacionando-os com as indicações do narrador do *Quixote* ao relatar as encenações arquitetadas pelos duques, percebe-se como os personagens criados dentro da ficção, por meio das estratégias teatrais aplicadas ao texto, se despregam da escrita e “criam vida” na mente do leitor.

Porém, não se deve esquecer que esses textos foram dirigidos ao público espectador, ou leitor, daquele tempo. Para nosso olhar de leitores do século XXI, recorro aos comentários de Ignacio Arellano sobre os princípios metodológicos elaborados por Francisco Ruiz Ramón⁴ (apud ARELLANO AYUSO, 2005, p. 358-9). De certa forma, esses princípios constituem um guia de leitura para os textos dramáticos do século XVII, e são, a seguir, reproduzidos em tradução livre, com alusões aos episódios a ser analisados nos próximos itens:

a) “Toda representação dramática apresenta um sistema complexo de signos que se relacionam, construído segundo uma ordem que é preciso levar em consideração, sem ser alterada.” Os duques montam uma sequência de atividades recreativas para seus convidados,

⁴ RUIZ RAMÓN, F. “De algunos principios metodológicos”. In: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Cátedra-Fundación March, 1978. p. 21-43.

que se desenvolvem lógica e ordenadamente, sendo uma o referente para a seguinte. No caso das três encenações se percebe, por exemplo, a inter-relação na caracterização das personagens e na criação do lugar de ficção. Os signos e significados do primeiro texto se transferem para o segundo, e deste para o terceiro. O espetáculo teatral se desenvolve em três períodos de dois dias consecutivos: noite do primeiro, tarde e noite do segundo. As atrações estão separadas em partes intimamente articuladas, constituindo um todo, ou, como no dizer de Aristóteles, formam “um organismo vivo” (ARISTÓTELES, 1450b, 1973, p. 449).

b) “Os personagens se definem dramaticamente por sua relação com os outros, e não só por palavras. Cada personagem não é só um caráter, mas também desempenha funções. Isso implica que, além do que dizem, deve-se considerar como agem.” Além dos duques, já analisados, todos os personagens inventados por eles se definem na ação e pela função que desempenham na trama frente aos demais protagonistas; o eixo da trama se forma na relação entre a Dulcineia encantada e a condessa Trifaldi, que são as personagens responsáveis pela transfiguração de dom Quixote e Sancho de espectadores em atores cômicos das encenações: Sancho é o responsável pela tensão necessária à intriga. O arranque da ação é dado pela dupla formada por Dulcineia encantada e Merlim, ambos em contraste com o escudeiro. A Dolorida alimenta a trama, também em confronto com Sancho.

c) “Em todo drama existe uma relação dialética de duplo sentido, entre os pontos de vistas dos personagens, sempre parciais, e entre esses pontos de vista parciais e a perspectiva global do espectador.” Esse fato acontece, por exemplo, na hora da proposta das condições do desencantamento de Dulcineia feita por Merlim; Sancho se rebela, discute, briga com dom Quixote, com a condessa Trifaldi, com os duques. Perante a alteração entre os “atores”, o público ficcional – e o leitor – se diverte, pois tem acesso à intenção burlesca da trama. Aliás, o cômico nasce desse fato de o espectador-leitor ter a percepção global do texto.

d) “A ordem restaurada não é a mesma da inicial, e pode resultar numa ambiguidade.” A ordem restaurada ao final das três encenações apresenta duas consequências: a primeira é que, garantindo a unidade da obra encaixada, fica resolvido no plano da comédia o problema da Dolorida; a segunda consequência, de acordo com a característica da estratégia de representação dentro de representação, é que a comédia incrustada serve para enfatizar a tensão da obra moldura, no que concerne à relação de dom Quixote e Dulcineia; no caso, a ordem que se restaura no eixo da novela resulta diferente da de antes, a do início do espetáculo. Antes de sua chegada ao palácio, o cavaleiro havia se deparado por duas vezes com a Dulcineia travestida em rústica aldeã. Após a partida do diabo-mensageiro, ficara

pensativo, relembrando seus encontros com a donzela. Ao final, dom Quixote fica com a ideia fixa de desencantar Dulcineia, mas depende de Sancho para isso; o amo passa a depender do escudeiro para realizar seu desejo configurando uma inversão irônica dos valores da cavalaria andante.

e) “É preciso atentar para as relações entre espaço dramático e espaço histórico do dramaturgo e do espectador.” Isso diz respeito ao objetivo deste trabalho que, considerando o espaço histórico de Cervantes e de seu público se situar no século XVII, traz para o presente a problemática de como um leitor-espectador do século XXI pode desvendar o espaço cômico dramático daquele momento histórico.

Em adição ao que foi dito neste item, observo que a crítica considera que o período de composição de algumas das *Ocho comedias* é simultâneo ao do segundo *Quixote*. Sob essa perspectiva, para desentranhar os elementos do teatro da narrativa, utilizo as comédias cervantinas como referência de análise sob as perspectivas propostas por Javier Rubiera, Aurelio González e Francisco Ruiz Ramón.

2.3. OS MODOS NARRATIVOS

Conforme avança na leitura, o leitor vai percebendo que o narrador do *Quixote* não é o da novela tradicional. É uma voz ambígua que assume perspectivas e funções diferentes: relata as façanhas de dom Quixote e Sancho, é mediador do suposto autor-historiador Cide Hamete Benengeli ou do tradutor-intérprete do texto encontrado no mercado árabe do Alcalá de Toledo. Além disso, o narrador cede seu lugar de condutor da história para os demais personagens com os quais dom Quixote e Sancho se encontram em suas andanças.

O jogo narrativo envolve o leitor já no “Prólogo” do *Quixote I*, quando Cervantes declara que “aunque parezco padre, soy padrasto de don Quijote [...]” (*QI*, “Prólogo”, p. 8). Na sequência, Cervantes cria um diálogo ficcional com um “gracioso y bien entendido amigo” para apontar as exigências de um prólogo convencional, o qual não desejava reproduzir. O “discreto amigo” salienta que o valor da obra não necessita de aparatos acadêmicos, e que o escritor “sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo, que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere” (*QI*, “Prólogo”, p. 13). Com esse artifício, o escritor alcalaíno chama a atenção do leitor para apreciar seu novo modo de contar uma novela de cavalaria. Nesse alerta ecoa o ensinamento de Pinciano, quando considera o valor intrínseco da poesia: “Oydo he que la arte sólo

considera la obra buena en sí, sin respecto al artífice que sea malo o bueno en lo moral, porque la estatua será buena si tiene perfección, aunque el que la obró sea injusto o destemplado o tenga otros vicios” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 77). Um dos artifícios desse novo modo de contar histórias reside em como funciona o narrador.

Os episódios em estudo se estruturam a partir de sucessivos deslocamentos de planos narrativos, conforme assinala Vieira (2012, p. 227). A autora sugere alguns critérios para a abordagem crítica do texto, distinguindo, pelo menos, quatro planos narrativos que estruturam o *Quixote*, os quais servem como guia para minha análise (VIEIRA, 1998, p. 86)⁵.

A ação principal, responsável pela unidade da obra, se apoia no primeiro plano narrativo com forte base nos diálogos, tanto entre dom Quixote e Sancho Pança quanto entre estes e as demais personagens, sempre com a mediação do narrador. Esse plano respeita a linearidade temporal, seguindo, principalmente, a lógica da contiguidade temática, e raras vezes respeita a causalidade. As derivações das formas do diálogo humanista e da conversação oral – diálogos argumentativos e persuasivos, troca de ideias, conselhos, discussões, provérbios, relatos de sonhos, contos breves, etc. – encorpam a narrativa⁶.

Quanto ao segundo nível narrativo, o *Quixote de 1605* apresenta um amplo conjunto de formas discursivas, que correspondem às histórias interpoladas à ação principal; são os relatos de personagens com os quais dom Quixote e Sancho Pança se deparam. Nos livros de cavalaria, esse recurso das histórias contadas é utilizado para desenvolver narrativamente as peripécias de diferentes personagens⁷. Na primeira parte do *Quixote*, os relatos parecem

⁵ Diz a autora: “É possível distinguir pelo menos quatro níveis que compõem a narrativa e que marcam, de alguma forma, perspectivas diversificadas. Um desses níveis é nuclear e coordena os demais: trata-se da história que se refere a dom Quixote e Sancho. Esse eixo central reúne a série de aventuras cavaleirescas e respeita a linearidade temporal, embora apenas em alguns momentos obedeça à lógica da causalidade. Grande parte das aventuras está ordenada segundo uma relação de contiguidade. Desse eixo emana o segundo nível, que diz respeito às inúmeras histórias intercaladas ou mesmo aos depoimentos pessoais narrados por outros personagens com os quais dom Quixote e Sancho se deparam e que, por sua vez, não estabelecem relação direta com as aventuras do cavaleiro. O terceiro nível narrativo mantém uma íntima relação com o primeiro e tem um caráter eminentemente teatral, pois supõe a representação intencionada de alguns personagens com o intuito de envolver dom Quixote e Sancho num verdadeiro espetáculo. O quarto nível está nas mãos do narrador, autor e tradutor e também de alguns personagens, sendo que a função da linguagem predominante é a metalinguística”.

⁶ Quanto às fases narrativas, sob perspectiva diversa da de Vieira, ver Martín Morán (2014, p. 65-103). O autor identifica quatro fases narrativas, consecutivas, ao longo do *Quixote*. Outro aspecto importante da análise desse estudioso é sobre o que ele denomina de diálogo-narração, diferente da conversação, desenvolvido entre o cavaleiro e Sancho; isso porque ou são diálogos que ajudam a ação, ou são diálogos especulativos sobre a verdade e a ciência.

⁷ Conforme explica José Manuel Lucía Mejías, nos livros de cavalaria se utiliza o recurso das histórias contadas/interpoladas e o das histórias entrelaçadas que se originam pela mesma necessidade de desenvolver narrativamente as peripécias de numerosos personagens ao mesmo tempo em espaços diferentes; porém as

não apresentar relação direta com as aventuras do cavaleiro e seu escudeiro, visando apenas o deleite e a admiração do leitor. De aspecto perfectivo, eles expressam uma ação completa, que não interfere diretamente na trama principal.

Conforme observei no capítulo anterior, no *Quixote* de 1615 esse recurso é menos utilizado, inclusive com a declaração expressa do narrador no início do capítulo XLIV. Nesse comentário, o narrador, ao elogiar o “historiador” árabe Cide Hamete, enfatiza que, se alguns episódios porventura se assemelhem a tramas novelescas apartadas da narrativa, estes se restringem à ação e feitos do próprio dom Quixote, respeitando os limites da narração. A narrativa das três encenações do palácio ducal exemplifica essa declaração, pois elas se inserem naturalmente no desenvolvimento da ação ao conduzir o cavaleiro e seu escudeiro a viverem novas aventuras. Esse movimento ilustra, ainda de acordo com Vieira, a passagem para o terceiro plano narrativo.

Esse terceiro plano narrativo faz sobressair o caráter teatral dos episódios e se vincula intimamente ao primeiro. Como foi dito no início deste trabalho, no segundo *Quixote* a representação é motivo recorrente, abrangendo vários personagens que intencionalmente envolvem dom Quixote e Sancho em uma encenação, dando continuidade à ação principal. Nesse plano da narração dos eventos do palácio, os duques e seus criados transformam dom Quixote e Sancho em *dramatis personae*, criando novas “personagens fictícias” para serem seus interlocutores na encenação das burlas: o demônio-mensageiro, Merlim, a Dulcineia encantada, Trifaldim e a condessa Trifaldi ou “dueña” Dolorida.

Por fim, o quarto plano narrativo de caráter metapoético se incorpora à narrativa nos comentários do narrador a respeito da história narrada, geralmente mediando a voz do “historiador” árabe Cide Hamete, para garantir ou enfatizar o caráter de “verdade” dos fatos ou para chamar a atenção do leitor para as novidades da composição textual, como comentado anteriormente. Esse aspecto também está presente em alguns diálogos entre certos personagens que opinam sobre a forma da novela e da comédia, ou sobre o valor das Letras. Nos episódios estudados, seleciono duas ocasiões dessa ocorrência metapoética. A primeira quando o narrador atribui a Cide Hamete Benengeli a função de explicar o porquê do nome da condessa Trifaldi, transferindo-lhe a responsabilidade de assegurar a verdade da motivação do nome: “[...] y así dice Benegueli que fue verdade[...]” (*QII*, XXXVIII, 839). A outra quando, no início do capítulo XL, durante o intervalo causado pelo desmaio da

consequências de cada tipo de uso são distintas. Para melhor entender como funcionam esses dois tipos de histórias, ver Lucía Mejías; Sales Dasí (2008, p. 141-6).

Dolorida, o narrador elogia, em nome dos leitores que apreciam esse tipo de histórias, as minúcias da “história” de Cide Hamete:

Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como esta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente. Pinta los pensamientos, descubre las imaginaciones, responde a las tácitas, aclara las dudas, resuelve los argumentos; finalmente, los átomos del más curioso deseo manifiesta. ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! ¡Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes. (*QII*, XL, p. 848)

Nesse fragmento se reitera a novidade e os artifícios do novo modo de composição; ao mesmo tempo, ao desejar vida longa às personagens, o narrador elogia o modo engenhoso do autor ao detalhar a história. Essa observação do narrador se coaduna com a percepção crítica de se considerar as rubricas minuciosas do teatro cervantino como a manifestação da “consciência de autor”, própria de Cervantes, como já explicado.

No desenrolar deste estudo se nota que, na construção da narrativa dos três episódios, de forma complexa, todos os modos narrativos se associam, se sobrepõem, se misturam. Como o interesse da tese é a identificação da ação dramática, a seguir focalizo as funções assumidas pelo narrador como anotador das indicações cênicas.

2.4. NARRADOR TRADICIONAL VS. ANOTADOR TEATRAL

A representação da comédia burlesca ocorre dentro da trama da novela, é conduzida pelo narrador e exemplifica, no dizer de Vieira, outra “possibilidade narrativa”. O narrador começa contando a chegada de dom Quixote e Sancho ao palácio ducal, e continua relatando os acontecimentos que transcorrem ali. A ação dramática se inicia estruturalmente interligada a esse primeiro plano narrativo, construída, introduzida e dirigida pelo narrador. Ou seja, dois planos narrativos se intercambiam.

Por um lado, como no geral da obra, o narrador dá continuidade à história das façanhas do cavaleiro e seu escudeiro, assegurando a veracidade dos fatos com comentários e explicações, tecendo uma rede de informações transmitidas ao leitor. Assim, a narração é conduzida de modo a introduzir o leitor nas ações e intenções dos duques e esclarecer os movimentos dos personagens que rodeiam dom Quixote e Sancho. Por outro lado, além dessa função tradicional, o leitor percebe uma segunda função do narrador, semelhante à do

diretor teatral que transforma em espetáculo o texto das rubricas. No teatro áureo, a encenação era dirigida pelo “autor”, nome que designava o dono da companhia de representantes.

Considerando que principalmente as rubricas são responsáveis pelo aspecto teatral da obra dramática, para meu estudo é importante reconhecer como suas funções podem estar embutidas no texto em prosa. Nos episódios sob análise, o narrador sutilmente agrega à narração as indicações cênicas necessárias para o espetáculo. Aurelio González (1997, p. 158-67) estuda sete funções das rubricas em algumas comédias cervantinas⁸, as quais podem ser reconhecidas no discurso desse narrador, responsável pela criação das marcas de teatralidade do texto. Ele situa o lugar da representação e aponta a passagem temporal, delimitando a ação dramática no tempo e no espaço; cria o cenário, associando-lhe os aspectos sonoros e de iluminação; indica a entrada em cena dos protagonistas, descrevendo minuciosamente suas vestimentas; coordena os gestos com as falas dos criados-atores, mostrando os movimentos da cabeça, das mãos, do corpo de cada personagem ou figurante. Devido às suas atribuições, do narrador depende a caracterização dos personagens, elemento fundamental principalmente para a concepção dramática cervantina⁹, e que, neste estudo, servirá de forte apoio para se descobrir as *dramatis personae* dentro da narrativa.

Como essa função do narrador se assemelha à função das rubricas na obra dramática, denominei-o “narrador-anotador”¹⁰. O resultado dessa mescla de papéis do narrador possibilita ao leitor ter as informações para criar o efeito da ilusão teatral mentalmente. É bem verdade o que Edward Riley já observou a respeito dos narradores de Cervantes: “Todos

⁸ González as denomina como: as “rubricas de identificação do personagem”, que reiteram ou complementam as informações da lista de personagens que figura abaixo do título da comédia; as “rubricas de caracterização física” que são particularmente importantes pois criam a identificação cênica do personagem; as “rubricas de caracterização do registro vocal e do tom” de determinadas falas são importantes porque elas podem indicar o estrato social do personagem ou podem estabelecer de modo particular o clima da cena; as “rubricas de concepção visual” são explícitas no texto espetacular, definem o aspecto visual-imagético da obra, como o vestuário, a aparência, os utensílios e outros elementos que acompanham o personagem e que não são propriamente da atuação; as “rubricas de elementos técnicos” se referem basicamente a três aspectos, os de cenário – incluindo os artefatos de engenharia, *tramoyas*, etc. – e os de som e luz; as “rubricas para o leitor” que não correspondem especificamente ao texto teatral, mas sim ao meio de difusão impressa; e as “rubricas não teatrais”, que têm despertado a atenção dos especialistas geralmente para indicar a forte carga narrativa nelas contida.

⁹ A respeito desse detalhamento da atuação “de los representantes” ver como Cervantes se alinha com as observações de López Pinciano (1973, p. 276-9).

¹⁰ Esclareço que em dramaturgia não existe a figura do “anotador”. Adotei, por analogia, o conceito de anotar comentários, complementações, críticas e observações à margem do texto literário. A função que denominei de “narrador-anotador” se aproximaria atualmente à do diretor de cena. Essa função no chamado teatro áureo caberia ao autor/diretor da companhia teatral. Mas nos episódios em questão o narrador acumula funções complexas, e uma delas denominei de “anotador”.

los narradores cervantinos corren el riesgo de manifestarse como traficantes de ficciones e ilusiones, o sea de mentiras o deformaciones de la verdad” (RILEY, 2001, p. 65-6)¹¹.

Cabe neste momento fazer um comentário a respeito das chamadas “rubricas não teatrais”, as quais têm despertado a atenção dos especialistas geralmente para indicar a forte carga narrativa nelas contida, e desse modo sublinhar a tendência do novelista interferindo em sua dramaturgia. Esse tipo de rubrica é encontrado somente nas obras consideradas de caráter “histórico”, *El gallardo español* e *El rufián dichoso*, e naquelas cujo valor da “verdade”, especialmente sob a ótica cervantina, é mais importante, como em *La gran sultana*¹². Aliás, a esse respeito, recordo as reiterações do narrador em suas insistentes afirmações de feito “verdadeiro” quanto às aventuras vividas por dom Quixote e Sancho ao longo da narrativa. No teatro cervantino, um exemplo sempre lembrado pelos críticos é a rubrica presente em *El Gallardo español*, a seguir:

Entra a esta sazón BUITRAGO, un soldado, con la espada sin vaina, oleada con un orillo, tiros de sogá; finalmente muy malparado. Trae una tablilla con demandas de las ánimas de purgatorio, y pide para ellas. Y esto de pedir para las ánimas es cuento verdadero, que yo lo vi, y la razón por que pedía se dice adelante. (*El gallardo español*, I, v. 629)¹³

Esse tipo de rubrica se repete onde às informações cênicas vem sempre associado o comentário do dramaturgo. Isso pode exemplificar o que Jenaro Talens e Nicholas Spadacini denominaram o “teatro como narratividad” de Cervantes. Tales e Spadacini pensam nas comédias e entremeses publicados em 1615 como obras com foco no destinatário-leitor, considerando que Cervantes “[...] dirige sus comedias a los lectores, en tanto posibles co-

¹¹ O autor se refere ao narrador do episódio “El retablo de las maravillas”, incluindo o próprio cronista Cide Hamete nessa categoria de narradores fingidores e traficantes de ilusão. O cronista-narrador identifica Ginès de Pasamonte com “maese Pedro”: “Juro como católico cristiano [...]” (*QII*, XXVII, p. 759). No caso das burlas encenadas, o narrador também se transforma em um criador de ilusão como integrante de uma “compañia de tratantes de ilusiones que es el teatro”.

¹² Por exemplo: “Éntranse todos. Sale una dama llamada DOÑA ANA TREVISIO, un MÉDICO, y dos CRIADOS. Todo esto es verdad de la historia” (*El rufián dichoso*, II, v. 1644); “Suenan desde lejos guitarras y sonajas, y vocería de regocijo. Todo esto desta máscara y visión fue verdad que así lo cuenta la historia del santo” (*El rufián dichoso*, II, v. 1744); “Entran a este instante seis con sus máscaras, vestidos como ninfas lascivamente, y los que han de cantar y tañer, con máscaras de demonios vestidos a lo antiguo, y hacen su danza. Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa. Cantan, [...]” (*El rufián dichoso*, II, v. 1760); “Traen dos MOROS atado a MADRIGAL, las manos atrás, y sale con ellos el GRAN CADI, que es el juez obispo de los turcos”. (*La gran sultana*, II, v. 826)

¹³ A respeito desse fragmento, Maria Grazia Profeti observa que as informações, além de não ser técnicas, remetem a uma recordação autobiográfica, e anunciam, inclusive, que haverá futuras explicações, ambos procedimentos característicos da forma da novela. Ou seja, Profeti infere que essas indicações são destinadas ao público leitor, não ao espectador nem ao ator. Profeti também observa que as marcas linguísticas são estranhas à linguagem teatral: como “un soldado”, quando a indicação funcional seria “soldado”, ou “la razón por que pedía” no lugar de “pide”, que seria uma notação mais adequada ao “presente” da representação (PROFETI, 2012, p. 553). A respeito da rubrica citada, Profeti sugere o que seria uma indicação cênica, econômica, à moda de Lope: “Sale Buitrago, soldado, pobre”.

productores de sentido, [...]” (TALENS y SPADACCINI, 1986, p. 47). No entanto, como foi dito anteriormente, Aurelio González, estudioso perspicaz do chamado teatro áureo e em particular do teatro cervantino, considera que a intenção desse tipo de texto se fundamenta não no destinatário-leitor, mas na figura do escritor. E explica:

[...] Entonces creo que no se debe pensar en una interferencia del novelista en el dramaturgo, sino una acción consciente del dramaturgo, que por otra parte no es una entidad que no se debe percibir, sino por el contrario muy real, sobre todo cuando tiene la consciencia de “autor”. (GONZÁLEZ, 1997, p. 166)

Concluindo que

[...] para el autor de *El Quijote* las acotaciones también son un vehículo válido para establecer su presencia como un dramaturgo con posiciones claras con respecto al hecho teatral, ni anclado en las concepciones ya caducas de la “tragedia española”, ni seguidor ciego de la “comedia nueva” lopesca; así como para establecer su presencia en el ámbito del “autor” de comedias y demostrar su conocimiento del mundo del escenario. (GONZÁLEZ, 1997, p. 167)

Cervantes explora o uso das rubricas não só com a finalidade de indicar as diretrizes para a encenação, mas principalmente para mostrar a relação dos signos entre o texto dramático e o texto espetacular. Ou, dizendo de outro modo, é preciso notar que a interação entre os elementos dramáticos derivados da palavra com o jogo eminentemente cênico da música e sons, das canções e danças, do vestuário, da mudança de espaços e dos efeitos da maquinaria teatral é fundamental para se entender o caráter inovador da dramaturgia de Cervantes, que não se submete a um cânon ou a um padrão uniforme.

Nesse sentido, se atentarmos especificamente para o texto espetacular – as rubricas – do teatro de Cervantes, podemos compreender melhor sua técnica de escritura, não só para as comédias e entremeses – e por que não? –, mas também para a narrativa em prosa.

Sob essa perspectiva e retomando a idéia do narrador-anotador, uma das chaves para desvendar a comédia imbricada na narrativa é descobrir no texto as marcas de como o narrador assume o papel de anotador. Para isso, destaco a seguir, na narração do início das representações burlescas, alguns fragmentos textuais de caráter eminentemente teatral, e os comparo com os tipos de rubricas utilizadas por Cervantes em suas comédias.

O título do capítulo XXXIV anuncia que “se cuenta de la noticia de cómo se había de desencantar la sin par Dulcinea del Toboso”. Neste capítulo, são dois os assuntos que estruturam o desenvolvimento narrativo, correspondendo respectivamente aos dois modos

do narrador contar os acontecimentos. No primeiro segmento, “La caza de montería” comentado no capítulo anterior, o relato das ações e situações de dom Quixote e Sancho é mediado pelo narrador.

Agora focalizo o enunciado do narrador na transição para o segundo segmento “El cortejo de encantadores”, procurando as mudanças de seu modo de contar os acontecimentos do fim da tarde para os do início da noite no palácio ducal. A narração discorre sobre os eventos após a caçada, o banquete e as conversações entre dom Quixote, Sancho e os duques. Ao fim de um comentário da duquesa, o enunciado do narrador resume as atividades da tarde:

Con estos y otros entretenidos razonamientos, (los duques y sus huéspedes) salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas y puestos se les pasó el día, y se les vino la noche, y no tan clara ni tan sesga como la sazón del tiempo pedía, que era en la mitad del verano; pero un cierto claroscuro que trujo consigo ayudó mucho a la intención de los duques, y así como comenzó a anochecer un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía, [...]. (QII, XXXIV, p. 517)

O começo do parágrafo é o convencional de uma narrativa. Relata resumidamente em uma frase os passatempos da tarde no bosque do palácio ducal, para em seguida situar os personagens ao ar livre, emendando a descrição do anoitecer com detalhes, comentando a singularidade do aspecto daquele fim de tarde. O narrador se refere a um passado recente, conforme as marcas linguísticas mostram: a presença do pretérito indefinido dos verbos “salieron”, “se les pasó”, “se les vino”, “claroscuro que trujo”, “ayudó”, “comenzó”, “pareció”, frente ao pretérito imperfeito “pedía” e “ardía”, indica a circunstância dos acontecimentos relatados. Ao mesmo tempo, os elementos visuais se justapõem, configurando um cenário na mente do leitor, uma clareira de luz e fogo no meio da vegetação. O narrador, desempenhando a função das rubricas de elementos técnicos, vai juntando os elementos teatrais:

[...] y luego se oyeron por aquí y por allí, y por acá y por acullá, infinitas cornetas y otros instrumentos de guerra, como de muchas tropas de caballería que por el bosque pasaba.

Ao final do parágrafo, o caráter marcadamente teatral dos efeitos sonoros e visuais criados anuncia algo espetacular:

La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes, y aun de todos los que en el bosque estaban. (*QII*, XXXIV, p. 818)

Nesses dois trechos, percebe-se que a narração dos acontecimentos do palácio incorpora a descrição de componentes específicos do teatro: o efeito visual e sonoro¹⁴. Isso acontece porque, a meu ver, o narrador sintetiza as duas funções, isto é, a de narrador e a de anotador teatral, ao mesmo tempo em que conta e explicita a visualização de seu discurso. Essa narração-descritiva, segundo explica Luisa López Grigera, demonstra o uso de certas técnicas da retórica que se fundamentam no uso de uma figura de pensamento, a *evidentia* (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 166). Explico.

Em meados do século XVI havia acontecido o sincretismo entre a Retórica e a Poética¹⁵; para os escritores do chamado “Siglo de Oro”, a retórica foi código fundamental na criação do que hoje denominamos literatura de ficção. Luisa López Grigera propõe que é válido usar para o estudo dessas obras – teatro, poesia lírica e épica – o mesmo sistema canônico que serviu de orientação em sua produção:

La contribución de la retórica, en los géneros con base poética, era, como el mismo Aristóteles lo estipula, la lengua y las ideas, pero también la construcción de los personajes y la organización de la narración, del diálogo, de los parlamentos, descripciones, etc. (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 151)

Dentre os recursos retóricos que visam mover os afetos do receptor e que se constroem por meio da ficção, a *evidentia* alcançou grande importância em tempos de

¹⁴ Quanto às rubricas de elementos de iluminação, pelas características da representação daquela época, são quase inexistentes no teatro cervantino, o que também acontece, no geral, nas obras de seus contemporâneos. Quanto ao som, as indicações cênicas na maioria das vezes, como no fragmento narrativo citado, servem para expandir o espaço ficcional, que remete o espectador a lugares diferentes, próximos ou distantes da ação em curso. Esses tipos de diretrizes sonoras podem remeter a um acontecimento ou a um diálogo ocorridos fora da cena; podem, como ruídos ou contextos musicais específicos, iniciar uma nova sequência; podem, como vozes indeterminadas, caracterizar um acontecimento, de acordo com as expressões empregadas: “Dicen dentro.” (*La gran sultana*, I, v. 465); “Suenan todo.” (*El gallardo español*, III, v. 2836); “Suenan dentro: ‘¡Arma, arma! ¡Santiago cierra, cierra España!’ Salga al teatro NACOR, abrazado con ARLAXA, y a su encontró BUITRAGO.” (*El gallardo español*, II, v. 1712); “Suenan mucha vocería de ‘¡Li, li, li’ y atambores; sale ROAMA.” (*El gallardo español*, III, v. 2620);

Assim, o elemento sonoro caracterizador pode ser uma fala ou um ruído, como, diríamos hoje, um efeito sonoro; isso situa espacialmente o espectador/leitor em uma situação determinada fantástica ou cotidiana: “Crujidos de cadenas, ayes y suspiros dentro”. (*La casa de los celos*, II, v. 1243); “Suenan dentro como que hacen pasteles, y canta UNO dentro lo siguiente”. (*El rufián dichoso*, I, v. 651);

A música como elemento que inicia ou conclui o espetáculo não é uso exclusivo de Cervantes e faz parte do texto espetacular: “Suenan chirimías, y dase fin a la comedia”. (*La casa de los celos*, III)

¹⁵ Desde a antiguidade havia ocorrido um fenômeno batizado, em italiano, de *Letteraturizzazione*. Esse fenômeno é caracterizado pela tendência de a retórica mudar de enfoque: da persuasão à narração, de contextos civis a contextos pessoais, e do discurso falado à composição poética. Esse deslocamento já se observa durante o período helenístico, na época do Império Romano, na França medieval e em toda a Europa desde o século XVI até o XVIII; e ainda ocorre até hoje. Ver Kennedy (1999, p. 3).

Quintiliano, que, em sua *Oratoria*, diz a seu respeito, citando Cícero: “Aquello de poner la cosa, como dice Cicerón, *sub oculos subiectio* se suele hacer cuando se cuenta un hecho, no simplemente, sino se presenta como lo ha sucedido y no globalmente sino por partes” (QUINTILLIANO¹⁶ apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 135); os latinos, explica o retórico hispano-latino, denominam *evidentia* o que os gregos tardios chamam de *hipotiposis*, isto é “una pintura de las cosas hecha con expresiones tan vivas, que más se percibe con los ojos que con los oídos” (QUINTILLIANO¹⁷ apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 135). No *Quixote*, diz López Grigera, Cervantes usa essa técnica com frequência. No caso da análise em curso, como se trata de se “ver” e “ouvir” um espetáculo teatral “virtual” somente por meio de palavras, essa figura de pensamento, a evidência, é fundamental no estudo da composição dos episódios (AZAUSTRE GALIANA, 2009, p. 34-6).

Quintiliano adverte que o recurso da evidência foi usado por seus contemporâneos de múltiplas formas, as quais ele concentra em três: uma, “cuando ponemos la imagen de las cosas como en una pintura”, a que López Grigera chama de evidência estática; outra, “cuando enumerando partes se traza ante nuestros ojos la imagen de una escena o hecho”, a evidência dinâmica; e a terceira, “cuando usamos de símiles”, o que se chama de alegoria, ou seja, apresentar em imagens sensíveis aos olhos as ideias abstratas, virtudes, vícios (QUINTILLIANO¹⁸ apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 135).

Retornando ao fragmento no qual o narrador conta os eventos do fim de tarde no palácio, anoto que os verbos estão nos tempos próprios da narrativa. Porém, além de contar, o narrador descreve e comenta, faz comparações para caracterizar os acontecimentos e os situa em suas circunstâncias. Essa narração-descrição, ou descrição-narrativa, configura o recurso da evidência dinâmica, quando se traça ante os olhos a imagem de uma cena ou de um fato; a evidência e a descrição sempre estão intimamente relacionadas.

Na forma discursiva do parágrafo que agrega os aspectos visuais e sonoros à ação, identifico o início da transição da narrativa para a representação dramática. No parágrafo seguinte o narrador se assume como anotador, enfatizando os sons:

Luego se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo, tan continuo y tan apriesa, que no tuviera sentido el que no quedara sin él al son confuso de tantos instrumentos. (*QII*, XXXIV, p. 818)

¹⁶ QUINTILLIANO, Fabio. *Institutiones oratoriae, Libri duodecim*. Ed. de M. Winterbottom. Oxford: Clarendon, 1970. 2 v., IX, II. p. 40.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Id., VIII, III, p. 61-6.

Comparando-se esse fragmento com algumas rubricas das comédias cervantinas, pode-se notar as semelhanças entre os dois tipos de textos. O recurso do uso de instrumentos sonoros, “chirimías”, “trompetas”, “atambores”, etc., é bastante usado por Cervantes¹⁹ para iniciar uma cena anunciando a entrada de um personagem, como neste caso em *Los baños de Argel*:

Éntranse.

Suena dentro vocería de moros; enciéndese hachos, pónese fuego al lugar, sale un viejo a la muralla medio desnudo y dice: (*Los baños de Argel*, I, v. 22-23)

Em ambos os segmentos, embora com funções diferentes, os sons dos mouros em batalha introduzem algo teatralizando a sonoridade. Na narrativa, a indicação de “moros cuando entran en las batallas” serve de comparação para se criar o efeito de sonoridade; e na rubrica o segmento “vocería de moros” estrutura a ação. Note-se também o uso do elemento visual, o fogo, da mesma maneira que o som da batalha de mouros: na narrativa, a comparação “pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía” serve para criar o efeito de iluminação na mente do leitor e agregar mistério ao relato; na comédia, o fogo estrutura a trama.

Nas comédias, as indicações de sonoridade também contextualizam a ação e criam expectativa, como na rubrica abaixo que antecipa a entrada do sultão e sua comitiva com o som das “chirimías” e a gritaria dos mouros ao desembarcar:

Éntranse. Sale HAZÁN BAJÁ, rey de Argel, y el CADÍ y CARAHOJA, y HAZÉN, el GUARDIÁN BAJÍ, y otros MOROS de acompañamiento; suenan chirimías y grita de desembarcar. (*Los baños de Argel*, I, v. 628-629)

De igual maneira, o narrador cria o clima de suspense e mistério em seu relato, como nas rubricas de caracterização física, que marcam ou o estado de ânimo de um personagem

¹⁹ Os apoios técnicos de luz e de som combinados a falas indeterminadas exclamadas fora de cena enfatizam a entrada dos personagens, impressionando o público: “Éntranse. Suenan las chirimías; comienzan a poner luminarias; salen los GARZONES de TURCO por el tablado, corriendo con hachas y hachos encendidos, diciendo a voces: “¡Viva la gran sultana doña Catalina de Oviedo! ¡Felice parto, tenga, tenga parto feliz!” Salen luego RUSTÁN y MAMÍ, y dicen a los GARZONES:” (*La gran sultana*, III, v. 2953); “Traen al sanso tendido en una tabla, con muchos rosarios sobre el cuerpo; tráenle en hombros sus frailes y el VIRREY; suena lejos música de flautas y chirimías; cesando la música, dice a voces dentro LÚCIFER, o si se quisieren, salgan los demonios al teatro”. (*El rufián dichoso*, III, v. 2828)

e/ou sua relação a outro, ou ainda assinalam a atitude do personagem e com isso definem o teatral conforme o sentido do texto²⁰:

Pasmóse el duque, suspendióse la duquesa, admiróse don Quijote, tembló Sancho Panza, y, finalmente, aun hasta los mismos sabidores de la causa se espantaron. Con el temor les cogió el silencio, y un postillón que en traje de demonio les pasó por delante, tocando en vez de corneta un hueco y desmesurado cuerno, que un ronco y espantoso son despedía. (*QII*, XXXIV, p. 818)

A função das rubricas de caracterização do registro vocal e do tom de determinadas falas são importantes para a montagem da obra teatral, e, no fragmento citado acima, essa função é fundamental para indicar a origem fantástica do personagem e para estabelecer de modo particular o clima da cena, como nos exemplos a seguir:

Entrase el SACRISTÁN. Sale MALDONADO, conde de gitanos; y adviértase que todos los que hicieran figura de gitanos, han de hablar ceceoso. (*Pedro de Urdemalas* I, v. 540)

Vanse los demonios gritando. (*El rufián dichoso*, II, v. 1816)

Éntranse cantando. (*Pedro de Urdemalas*, I, v. 1053)

Também no supracitado segmento, os duques, dom Quixote e Sancho são colocados em cena pelo narrador, à espera do começo da ação, como os personagens da rubrica:

Éntranse los dos. Vuelven a salir el SACRISTÁN [y] el BARBERO, con sus guitarras: LEONARDA, CRISTINA y el ESTUDIANTE. Sale el SACRISTÁN con la sotana alzada y ceñida al cuerpo, danzando al son de su misma guitarra; y, a cada cabriola, vaya diciendo estas palabras: (*Entremés de la cueva de Salamanca*)

Nessa rubrica, o “Sacristán” inicia a cena. Na narrativa, um “correo a caballo” caracterizado como demônio irrompe na cena tocando um enorme berrante. A teatralidade da entrada em cena de um demônio-cavaleiro se compara à da entrada do cavaleiro Alimuzel, na comédia *El gallardo español*, e Bernardo, em *La casa de los celos*:

²⁰ Como também aparece nas rubricas das comédias: “Entran CLEMENCIA y BENTA, zagalas, con sus cantarillas, como que van a la fuente”. (*Pedro de Urdemalas*, I, v. 121); “En tanto que esto dice ROBERTO y el TURCO pasa, tiene SALEC doblado el cuerpo e inclinada la cabeza, sin mirarle al rostro”. (*La gran sultana*, I, v. 46); “Entra LAGARTIJA, asustado”. (*El rufián dichoso*, I, v. 890); “Vanse LAGARTIJA y LUGO, alborotados”. (*El rufián dichoso*, I, v. 922)

Entra ALIMUZEL, a caballo, con lanza y adarga. (*El gallardo español*, I, v. 146-147)

Entra MARFISA y BERNARDO, a caballo, (*La casa de los celos*, III, v. 2180-2181)

E o som do berrante se compara ao som da trombeta dentro do teatro:

Suena una trompeta, o corneta dentro del teatro, y entra UN FURRIER de compañías. (*Entremés del Retablo de las maravillas*)

Atente-se que o som rouco e apavorante do “hueco y desmesurado cuerno” antecede e acompanha a entrada da personagem. Os dois parágrafos iniciais do episódio contextualizam sonora e visualmente como e onde começou o espetáculo com a intervenção do duque:

– Hola, Hermano correo – dijo el duque –, ¿quién sois, adónde vais, y qué gente de guerra es la que por este bosque parece que atraviesa? (*QII*, XXXIV, p. 818)

Nesse início da ação dramática, vê-se a função do narrador-anotador como a “rubrica para o leitor” ao identificar o interlocutor com o segmento intercalado “dijo el duque”. Nesse momento, o duque incorpora a figura do ator à sua personagem da narrativa, tornando-se uma *dramatis personae*; e o narrador-anotador apõe ao texto o conteúdo dramático, com a indicação das características da voz:

A lo que respondió el correo con voz horrisona y desenfadada:
– Yo soy el Diablo, voy a buscar a don Quijote de la Mancha, [...] (*QII*, XXXIV, p. 818)

Esse segmento é fundamental para minha análise porque mostra dentro do corpo textual a passagem para “a representação teatral, considerada não no aspecto ficcional de sua fábula, mas em sua realidade de prática artística que dá origem a uma troca entre ator e espectador” (PAVIS, 2015, p. 6). No caso, entre “ator” e leitor.

Pois bem, observando os dois parágrafos analisados e esse diálogo que introduzem a ação dramática não só insertada, mas mesclada à narrativa, surge a questão do próximo item.

2.5. CONVERSACIONES OU DIÁLOGOS DRAMÁTICOS?

A importância da forma dialogal associada à voz narrativa é sem dúvida o motivo de o *Quixote* ser considerado, geralmente, o protótipo do romance moderno. As situações dialógicas criadas por Cervantes se inserem no longo processo de transformação dos diálogos lucianescos²¹, quando, como explica Luis Andrés Murillo,

[...] el diálogo pierde su carácter de discusión sobre un problema científico para convertirse en sátira de costumbres o “scherzo” cómico. El objetivo principal no es dar un paso adelante hacia el conocimiento de la verdad sino cultivar la fantasía, es decir, deleitar. Se aproxima, pues, al límite que separa el diálogo de la comedia. (MURILLO, 2006, p. 26)

Murillo explica que no século XVI proliferaram os diálogos espanhóis tendo como fonte os diálogos renascentistas italianos e os *Colóquios* de Erasmo, os quais se espalharam por todas as correntes de expressão e pensamento²². Na passagem do século, Cervantes engenhosamente transforma a verossimilhança da cena dialogal em fantasia. O *Quixote* e a novela-diálogo *El coloquio de los perros* apresentam a solução cervantina para a condição de instabilidade entre a novela e o diálogo que caracterizou o século XVI espanhol. O autor do *Quixote* reestrutura desde seu interior a forma do diálogo e este “[...] transforma la esencia de la novela: de relato de acciones y aventuras a dilatada exposición del vivir, el ser y el estar de los personajes” (MORÁN, 2014, p. 65-103)²³. Nesse processo, o diálogo na novela se aproxima do diálogo teatral pois, como observa Jesús Gómez, em ambos “[...] las ideas tienden a depender de la caracterización individual de los interlocutores, orientados hacia la acción y determinados por una historia personal concreta” (GÓMEZ, 1993, p. 447).

²¹ Da antiguidade clássica se derivam três tipos de diálogos: o platônico, de caráter fundamentalmente dialético, de modo geral apresenta o equilíbrio de elementos, de poesia e de ciência, de conteúdo e de forma; o aristotélico-ciceroniano, que apresenta o predomínio monológico, e se aproxima da forma do tratado científico, de predominante caráter didático; e o lucianesco, de caráter fantástico-satírico. Ver Murillo (2006, p. 25-6).

²² Na ficção, podemos lembrar dois autores, Fernando de Rojas e Alfonso de Valdés, os quais se referem às respectivas obras como *Tragicomedia de Calixto y Melibea*, e *Diálogo de Mercurio y Carón*. Sob as duas denominações, tragicomédia e diálogo, se nota a imbricação de comédia, diálogo e ficção das duas diferentes identificações da forma discursiva. Ambas mostram a transformação funcional do diálogo. *La Celestina*, com dezesseis atos, não é propriamente uma comédia; e o *Diálogo de Mercurio y Carón* associa a forma dialogal ao conteúdo mitológico para atrair e cativar o leitor com o intuito de elogiar o imperador. O próprio autor declara, no “Prólogo al lector”: “La causa principal que me movió a escribir este diálogo fue el deseo de manifestar la justicia del Emperador y la iniquidad de aquellos que lo desafiaron, y en estilo que de todo género de hombres fuese con sabor leído, para lo cual me ocurrió esta invención de introducir a Carón, barquero del infierno [...]” (VALDÉS, 2005). Já no meio dessa centúria, os limites da novela e do diálogo se atraem e se confundem: o cenário do diálogo se converte em cenário novelesco, e a conversação se transforma em relato narrativo. Conforme assinala Mário González, no *Lazarillo de Tormes*, o tom coloquial do relato ficcional em forma de carta com a presença de situações dialógicas representa uma inovação de modalidade narrativa, considerado por alguns críticos de hoje, junto com *La Celestina*, ser uma das raízes do romance moderno (GONZÁLEZ, 2005, p. 194-5).

²³ Para a relação das doutrinas existentes para o diálogo dos Quinhentos e o *Quixote*, ver Martín Morán (2014, p. 65-103).

Nas encenações do palácio ducal, os diálogos se sucedem entre os vários protagonistas, assumindo características diferentes de acordo com o desenvolvimento da trama. Desde o encontro de dom Quixote e Sancho com os duques, o narrador se refere a esses momentos como “conversaciones”, “pláticas”, “coloquios” ou “razonamientos”. Destaco alguns exemplos com itálicos meus: “No se hizo de rogar Sancho, y entretejióse entre los tres e hizo cuarto en la *conversación* [...]” (*QII*, XXX, p. 783); “– ¿*Pláticas* son éstas, Sancho, para este lugar?” e “Con estos *razonamientos*, gustosos a todos sino a don Quijote, [...]” (*QII*, XXXI, p. 786); “Y volviendo la *plática* a don Quijote le dijo: [...]” (*QII*, XXXII, p. 792); “A este punto llegaban de su *coloquio* el duque, la duquesa y don Quijote[...]QII, XXXII, p. 803); “De la sabrosa *plática* que la duquesa y sus doncellas pasaron con Sancho Panza [...]” (*QII*, XXXIII, p. 806); “con estos e otros entretenidos *razonamientos* [...]” (*QII*, XXXIV, p. 817); “[...] y después de haberse entretenido un buen espacio con la sabrosa *conversación* de Sancho [...]” (*QII*, XXXVI, p. 833). Assim, Cervantes mimetiza artisticamente as interlocuções dos protagonistas dentro do universo semântico das definições e dos exemplos do *Diccionario de Autoridades*, para:

CONVERSACIÓN. s.f. Plática, razonamiento y discurso familiar entre dos o más personas, ya sea por diversión, o por otro cualquier motivo y ocasión. Viene del Latino Conversatio. Latín. Confabulatio. Colloquium. SANT. TER. Su vid. cap. 2. Con ella era mi conversación y pláticas, porque me ayudaba a todas las cosas de pasatiempo que yo quería: y aun me ponía en ellas, y daba parte de sus conversaciones y vanidades. [...] (*Diccionario de Autoridades*, tomo II, 1729)

COLOQUIO. f.m. Conversación o plática, que ordinariamente es entre dos o más personas, y sobre materia gustosa y agradable. Viene del Latino Colloquium, que significa esto mismo. [...]. LOP. Dorot. fol. 197. Referiros el coloquio era cansaros: habló con zelos, respondí sin amor, fuese corrida, y quedé vengado. (*Diccionario de Autoridades*, tomo II, 1729)

E no *Cisne de Apolo* (1602), Luis Alfonso de Carvallo explica o colóquio como forma teatral devido à sua semelhança com a conversação como entretenimento:

[...] El coloquio especie es de comedia, pero no tiene más de hasta seis personas que disputan y hablan sobre alguna cosa, y no tiene más de un acto, porque jamás el teatro se deja solo, que al fin no es más que una conversación, y así se llama *coloquio* de *colloquor*, que es por hablar algunos entre sí. (CARVALLO²⁴ apud ÁLVAREZ SELLERS, 1997, p. 226)

²⁴ CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Intr., ed. e notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassell: Edition Reichenberger, 1997.

Para esclarecer a diferença entre o diálogo como forma discursiva e a representação de uma conversa, Vieira sintetiza as observações de Vian Herrero (2001, p. 170) e observa que nos jogos cooperativos característicos dos interlocutores na conversação predomina “[...] además de la función fática y expresiva, el placer del ejercicio de la palabra, a diferencia de una situación de ‘diálogo’ en la que además de aportar un conflicto inherente, deberá prevalecer el carácter argumentativo y persuasivo” (VIEIRA, 2014, p. 565-6). Por ser uma imitação da “arte de conversar”, incluindo sua dimensão lúdica e divertida, as situações de conversação do *Quixote*, em geral, e as do palácio ducal, em particular, não se configuram como uma produção livre, como uma conversa real; o(s) assunto(s) obedecem a uma função interna de acordo com a trama, conforme a explicação de Vian Herrero:

[...] De esa función interna nace una constricción temática: las reglas de la convivencia y el buen gusto prescriben un tema, o varios, que interese a todo el mundo y dé a todos ocasión de participar; que no deje tiempos muertos (silencios), sino descansos breves (pausas) en la actividad ilocutoria; las mismas reglas aconsejan que no cambie el tema sin necesidad. Pero eso nada tiene que ver con una producción libre; en muchos casos la etiqueta de la conversación gobierna una multitud de gestos, palabras y hechos fugitivos por los cuales cada uno simboliza a su personaje, cada uno intenta proyectar una imagen conveniente de sí, un respeto apropiado de la imagen de los otros, a la vez que concede atención al tema elegido. Si alguien quebranta la etiqueta, las otras personas se movilizan para restaurar el orden ceremonial igual que en cualquier otra transgresión social. En un diálogo, el tercero no hace más que reforzar una instancia arbitral que está interiorizada en cada interlocutor como una conciencia. (VIAN HERRERO, 2001, p. 170-1)

Nas situações que antecedem as encenações, os duques têm uma motivação interna à trama para frequentemente iniciar as conversas com seus hóspedes: o desejo de descobrir detalhes das aventuras de dom Quixote e Sancho para alimentar as burlas por eles arquitetadas, e ao mesmo tempo para se divertir. Das conversas se origina o assunto de nomear Sancho governador de uma “ínsula”. Na tarde da primeira encenação, estão todos entretidos conversando sobre esse tema quando começa o espetáculo. Lembre-se mais uma vez do narrador iniciando o relato: “Con estos y otros entretenidos razonamientos, salieron de la tienda al bosque, y en requerir algunas paranzas y puestos se les pasó el día y se les vino la noche [...]” (*QII*, XXXIV, p. 817). Dessa situação de conversação e das informações do narrador sobre o início do espetáculo deriva o diálogo do duque interpelando o diabo-mensageiro: “– Hola, hermano correo – dijo el duque –, ¿quién sois, [...]”. Essa elocução se distingue das conversas anteriores; o narrador não faz um preâmbulo para a chegada da nova

personagem, que é anunciada pelos recursos teatrais de luz e sons; e a matéria do diálogo é completamente nova.

Com relação à distinção entre conversação e diálogo teatral, para poder identificá-lo baseio-me nas observações de Jesus Gómez que, pensando no diálogo do século XVI, diferencia o diálogo teatral de outros tipos de formas dramáticas a que chama de “diálogos didáticos” (GÓMEZ, 2014, p. 448). Considero que, dentre as características do diálogo teatral apontadas por Gómez, algumas podem servir para distingui-los das conversações. A primeira distinção é que o diálogo teatral muitas vezes se articula sobre oposições sociais precisas, frequentemente amo-criado; e a tensão gerada não depende só do conteúdo, mas principalmente da relação de força ou domínio pessoal que se estabelece entre os interlocutores. Nas encenações dos duques, Sancho é o principal interlocutor e gerador de conflitos frente às demais personagens que estruturam a trama – Merlim, a Dulcineia encantada e a Dolorida –, ademais de seu embate com dom Quixote por não querer cumprir a profecia do feiticeiro. A segunda distinção é a utilização do recurso dramático do linguajar característico de estamento social ou geográfico. Com Merlim, o linguajar é conveniente à sua figura de sábio feiticeiro. Com Trifaldim e a condessa Trifaldi, as medidas do linguajar cortês são levadas ao extremo, sempre comicamente secundado por Sancho. A Dulcineia encantada subverte o linguajar que se espera de uma dama, de acordo com o decoro cômico²⁵.

A terceira distinção é o diálogo determinado pela ação, pelo espaço e pelo tempo. A seguir, no item da caracterização das personagens teatrais, demonstrarei que os diálogos se vinculam ao protagonista que entra em cena, findando com a respectiva saída: o diabo-mensageiro, Merlim e a Dulcineia encantada, Trifaldim e a Dolorida. Os duques, dom Quixote e Sancho reagem em função dessas *dramatis personae*. A cena, por sua vez, é limitada dentro do contexto criado pelo lugar de ficção. Os diálogos, segundo a extensão das falas dos interlocutores, configuram o tempo ficcional das cenas, conferindo maior ou menor agilidade à ação.

²⁵ A respeito do decoro cômico na comédia do chamado “Siglos de Oro”, na crítica aparece, grosso modo, duas definições. Primeiro, pode tratar-se do “decoro dramático” que diz respeito à coerência interna do personagem. A caracterização da Dulcineia encantada é coerente com essa ideia. A trama burlesca dos duques necessita, para a construção da personagem ridícula, do contraste entre a bela aparência da personagem e seu linguajar vulgar. O segundo tipo se trata do “decoro moral ou externo”, quando isso significa as limitações impostas aos assuntos, ao que se pode mostrar no cenário, ou o campo das ações cuja representação o público considera moralmente aceitável. Ou seja, o decoro determina a fronteira entre o lícito e o ilícito, o que pode ou não ser representado, tanto visual ou verbalmente – o discurso das personagens. (COUDERC, 2009, p. 51-2)²⁵. Isso diz respeito ao relato da Dolorida, que aborda o erotismo relacionado aos comportamentos transgressores das “dueñas”, da princesa Antonomásia e de dom Clavijo.

A quarta distinção, a de que o diálogo teatral se organiza pelo desenvolvimento da trama segundo as entradas e as saídas das personagens, é a característica textual que possibilita estabelecer as partes da comédia dentro da narrativa, matéria que será estudada no último item deste capítulo e no seguinte.

2.6. AS *DRAMATIS PERSONAE*

Na narrativa, o novelista tem todo o tempo para caracterizar o exterior de suas personagens e descrever suas motivações internas. No teatro, as personagens se apresentam diretamente em ação e nas falas. Aristóteles subordina os caracteres à ação e os define como “aquilo que nos faz dizer das personagens que vemos em ação que elas têm estas ou aquelas qualidades” (ARISTÓTELES, 1450a, 1973, p. 448). Portanto, a caracterização das personagens é uma das principais tarefas do dramaturgo, pois, conforme foi observado anteriormente neste trabalho, fornece os meios necessários para o espectador ver e/ou imaginar o universo dramático. No caso de Cervantes, é conhecido seu cuidado para detalhar a indumentária dos atores nas rubricas de suas comédias, e isso, conforme observa González, em “un cotejo exhaustivo de las obras contemporáneas, impresas o manuscritas, confirma que se trata de un rasgo casi exclusivamente cervantino” (GONZÁLEZ, 1998, p. 585). Por meio dessas minúcias, Cervantes deseja integrar na montagem cenográfica a aparência, os gestos e atitudes do ator com a elocução, garantindo, assim, o caráter e a vitalidade da personagem. Essa perspectiva está de acordo com Pinciano quando critica os poetas que não especificam como seus poemas devam ser representados e enfatiza que indicar como sua fábula deve ser encenada é função do poeta:

[...] porque el poeta, las más vezes, no hace cuenta desto, como quien escribe el poema para que sea leydo más para que sea representado, y dexa las partes que atienden a la acción al actor, cuyo offício es representar; de a do se infiere que el buen actor, especial el que es cabeça, deue saber mucha fábula y história mucha para que, según la distinción, dé el tiempo, de el ornato a las personas de su acción. Ornato también es necessario, conveniente para el teatro mismo y máchina necessaria, la qual deue ser según la calidad del poema. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 278-9)

Devemos à característica cervantina de caracterizar com cuidado suas personagens dramáticas – nome, aparência, função cênica – o fato de, na narrativa das encenações burlescas, os caracteres das *dramatis personae* poderem ser destacados a partir do narrador.

Para o entrosamento da aparência com os gestos e as falas dos protagonistas, destaco aqui, além da figura “evidência” já mencionada, outro recurso da Oratória usado nos discursos que buscavam mais persuadir que demonstrar, a *prosopopeya* ou *ficto personae*, utilizado de maneira engenhosa por Cervantes. Essa é a segunda figura retórica de pensamento que, ao lado da “evidência”, tem o objetivo de mover os afetos do receptor e se constrói também por meio de uma ficção. Isso é válido, diz Quintiliano, porque não são usadas para provar, mas para persuadir: “Porque fingimos que nos enojamos, que nos alegramos, que tememos, que nos admiramos, que sentimos, que nos indignamos, que desejamos y otras cosas semejantes a éstas” (QUINTILLIANO²⁶ apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 134). Com ela o discurso se torna variado e mais excitante, continua Quintiliano, e “con ella sacamos los pensamientos – hasta de los adversários – como si hablaran entre sí” (QUINTILLIANO²⁷ apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 135). Cervantes potencializa o uso dessa técnica retórica, explorando seu caráter emotivo e ficcional na criação das *dramatis personae* para a persuasão de dom Quixote e Sancho no que diz respeito aos diálogos dos duques com Merlim, com a Dulcineia encantada, com Trifaldim e com a Dolorida.

Aristóteles diz em sua *Poética* que para reconhecer o caráter da personagem “é preciso também observar o indivíduo que agiu ou falou, e a quem, quando, como e para que[...]” (ARISTÓTELES, 1450a, 1973, p. 448). Isso se traduz quando Aurelio González e Alfredo Hermenegildo ressaltam a importância da função dramática de cada personagem que se concretiza na contraposição face às demais (GONZÁLEZ, 2005, p. 583).

Portanto, para caracterizar as *dramatis personae* do espetáculo montado pelos duques, procurarei apreender como foram construídas segundo as informações dadas pelo narrador-anotador – aparência, caráter, gestos e atitudes – com relação às respectivas elocuições, em contraste com as outras personagens envolvidas na cena.

2.6.1. O diabo-mensageiro

Retorno à narrativa no ponto em que o duque interpela o “postillón” em traje de demônio. A indicação do narrador de uma figura icônica de grande valor simbólico não necessita de maior detalhamento. Essa figura de diabo era comum nos caminhos de Castilha na época da festa de Corpus Christi, momento em que as companhias representavam autos

²⁶ QUINTILLIANO, Fabio. *Institutiones oratoriae, Libri duodecim*. Ed. de M. Winterbottom. Oxford: Clarendon, 1970. 2 v., IX, II. p. 2.

²⁷ Ibid., p. 29-30.

sacramentais de povoado em povoado. Inclusive, em suas andanças, dom Quixote e Sancho haviam se encontrado com a companhia de comediantes de Angulo el Malo e conversado com o demônio-cocheiro que conduzia a carreta dos atores ainda caracterizados conforme as personagens da encenação (*QII*, XI, p. 626-7, n. 20)²⁸. Ao se despedir dos comediantes, dom Quixote confessa sua paixão pelo teatro: “[...] porque desde muchacho fui aficionado a la carátula, y en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula” (*QII*, XI, p. 626-7). O leitor induz que Sancho possa ter contado para a duquesa esse gosto do cavaleiro pelas “farándulas”, encorpando a ideia das burlas arquitetadas pelos duques. Seja como for, o diabo é personagem recorrente nas comédias e entremezes daqueles tempos, e em particular nas de Cervantes, que explora a presença pictórica e o sentido cômico da personagem²⁹.

Em seguida, o narrador-anotador caracteriza a voz do mensageiro – “A lo que respondió (al duque) el correo com voz horríssona y desenfadada: [...]” –, introduzindo a personagem que se autoidentifica e informa a que vem: “– Yo soy el Diablo, voy a buscar a don Quijote de la Mancha [...]”. O duque responde, e sua fala confirma a aparência e o caráter da personagem: “Si vos fuérades diablo, como decís y como vuestra figura muestra, [...]”. Em continuação, Cervantes integra os elementos teatrais, tais como aparência, fala, atitude do duque à ação: “[...] ya hubiérades conocido al tal caballero Don Quijote de la Mancha, pues le tenéis delante”. Assim, o leitor tem as informações necessárias para visualizar a cena mentalmente: o diabo se dirige ao duque e não olha para os que estão à volta; e respondendo à observação a ele dirigida, se desculpa voltando-se para dom Quixote, “– En Dios y en mi consciencia – respondió el Diablo [indicação do narrador-anotador] – que no miraba en ello, porque traigo en tantas cosas divertidos los pensamientos, que de la principal a que venía se me olvidaba” (*QII*, XXXIV, p. 818-9). O demônio se desculpa e dá o gancho para que imediatamente Sancho, entrando em cena, dê um aparte sem se dirigir a ninguém em particular; o leitor pode imaginar Sancho tomando coragem para comentar a respeito do que estava acontecendo:

– Sin duda – dijo Sancho [o narrador faz a indicação] – que este demonio debe de ser hombre de bien y buen Cristiano, porque a no serlo no jurara “en Dios y en mi consciencia”. Ahora yo tengo para mí que aunque el mismo infierno debe de haber buena gente. (*QII*, XXXIV, p. 819)

²⁸ O diabo informa que estavam indo representar o auto de *Las cortes de la Muerte*, que de fato existe, com autoria atribuída a Lope de Vega.

²⁹ Em algumas comédias e entremezes cervantinos, o diabo aparece de várias maneiras e em diferentes situações com funções dramáticas diversas, como nas comédias *El Trato de Argel*, *La tragedia de Numancia*, *La casa de los celos*, *El rufián dichoso* e no entremez *La cueva de Salamanca*.

O aparte disparatado de Sancho é um recurso cômico-farsesco característico das personagens ridículas associadas aos “corrales de comedia”. Retomando a direção, o narrador-anotador indica os gestos e os movimentos do protagonista: “[...] luego el demonio, sin apear-se, encaminhando la vista a don Quijote, dijo [...]”. O diabo retoma a palavra e, dirigindo-se a dom Quixote, começa a relatar a causa que o faz vir à procura do “Caballero de los Leones”. Aqui é o início do enredo da primeira burla. Com o narrador assumindo a função das rubricas, na chegada do mensageiro-diabo vemos como as estratégias do texto teatral se integram à narrativa, como na descrição das qualidades da voz do diabo reforçando a autoidentificação (rubricas de identificação do personagem); ou como quando dá voz às personagens em cena, “dijo el duque”, “A lo que respondió el correo”, “dijo Sancho”, “Luego el demonio [...] dijo” (rubricas para o leitor). Ao mesmo tempo, as didascálias implícitas no diálogo estabelecido confirmam as informações do narrador: “como vuestra figura muestra”, diz o duque a respeito do diabo, e “pues le tenéis delante” para indicar a presença e a posição do cavaleiro, introduzindo-o na cena.

Nesse começo de espetáculo, o jogo teatral se estabelece com a sobreposição dos elementos dramáticos à narrativa. Ao mesmo tempo em que se dá a caracterização da personagem que entra em cena, é feita a apresentação dos protagonistas que irão atuar nas cenas subsequentes: o duque, o cavaleiro e o escudeiro. Da mesma forma, o diálogo teatral assume o desenvolvimento da ação: o duque inicia interpelando o “postillón” que, no entrecruzar das informações dadas, informa ao leitor o que irá acontecer a seguir. O duque continua representando, mas agora em outro plano narrativo, ao dialogar com o diabo; este, tendo cumprido sua função de prosseguir a narrativa com a introdução da nova trama, “tocó el desaforado cuerno, y volvió las espaldas y fuese, sin esperar respuesta de ninguno”. O narrador-anotador agrega o aspecto visual e sonoro à saída de cena do mensageiro-diabo.

2.6.2. Merlim e a Dulcineia encantada

Os principais protagonistas da primeira representação burlesca são anunciados na primeira cena pelo diabo-mensageiro. A chegada de ambos é antecédida pelo espetáculo comentado no capítulo anterior deste trabalho. Agora importa considerar o contraste entre o estardalhaço do desfile que conduzia os encantadores e feiticeiros dos livros de cavalaria com a chegada compassada, ao som de música suave e agradável, do “carro triunfal” enorme, suntuoso, rica e profusamente ornamentado, conduzindo uma ninfa sentada em um trono elevado:

[...] y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que al parecer no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete.

Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las harpas y laúdes que en el carro sonaban; y levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir de esta manera [...]. (*QII*, XXXV, p. 822)

Primeiro, esse longo fragmento tem a função de fornecer as didascálias que antecedem a próxima cena; depois da costumeira antecipação sonora que acompanha e delinea o clima da entrada da personagem prenunciando seu caráter, a descrição do narrador-anotador se concentra na descrição visual da aparência da donzela, linda como uma divindade, mas envolta em véus³⁰; ou seja, a figura da ninfa é associada à beleza, às alegorias e aos mitos lendários³¹. Da mesma forma, a figura feminina com o rosto vedado indica mistério e/ou engano³². A ninfa que vem sentada no trono do “carro triunfal” remete o leitor a esse universo fantasioso³³.

³⁰ Segundo Covarrubias (1611, p. 1166): “Ninfas [...] vinieron a llamar a las deidades de las fuentes y de los ríos”.

³¹ Como na comédia *El rufián dichoso*, onde as alegorias da Comédia e da Curiosidade são “dos ninfas vestidas bizarramente”; mas, na mesma comédia, as ninfas estão associadas à luxúria e ao sensual: “[...] seis con sus máscaras, vestidos como NINFAS, lascivamente, [...]” (*El rufián dichoso*, II, v. 1209-1210 e v. 1659-1660).

³² Ver como exemplos as comédias de Cervantes: *La casa de los celos*: “[...] y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que se pudiere; [...]” (I, v. 184); *El rufián dichoso*: “Entra, a este instante, UNA DAMA, con el manto hasta la mitad del rostro” (I, v. 237); *Los baños de Argel*: “Entrase. Aquí ha de salir la boda de esta manera: Halima con un velo delante del rostro, en lugar de Zara; llévanla en unas andas en hombros, con música y hachas encendidas, guitarras y voces y grande regocijo, cantando los cantares que yo daré [...]” (III, v. 2584).

³³ Nas comédias, logo de início as indicações cênicas podem mostrar os detalhes de vestimentas de determinadas figuras comuns de emblemas ou de alegorias que transmitem os valores simbólicos de uma vasta iconografia conhecida: “Salen dos figuras de ninfas vestidas bizarramente, cada una con su tarjeta em el brazo: en la una viene escrito ‘Curiosidad’; en la otra, ‘Comedia’”. (*El rufián dichoso*, II, v. 1209); “Éntranse todos, y salen tres ALMAS, vestidas con tunicelas de tafetán blanco, velos sobre los rostros, y velas encendidas. (*El rufián dichoso*”. (III, v. 2688); “Éntranse. Salen LÚCIFER con corona y cetro, el más galán demonio y bien vestido que se pueda, y SAQUIEL y VISIEL, como quisieren, de demonios feos”. (*El rufián dichoso*, III, v. 2616); “Parece ANGÉLICA, y va tras ella ROLDÁN; pónese en la tramoya y desaparece, y a la vuelta parece la MALA FAMA, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra”. (*La casa de los celos*, II, v. 1639)

O caráter dessa figura etérea e delicada se reforça no contraste com a de seu acompanhante, também com o rosto coberto, mas por um véu negro; essa figura descrita como a de “la muerte viva”, remete à conhecida alegoria da Morte nos autos sacramentais³⁴. Também esse contraste entre as vestimentas de personagens em cena é um recurso cênico bem próprio da obra cervantina³⁵.

Voltando para a entrada espetacular da dupla formada pela ninfa e “la muerte viva”, o narrador indica que esta revela a face “descarnada y fea”; e, como anotador, indica as atitudes e gestos dos circunstantes, montando a cena: “don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso”. Com isso, a ação começa. O narrador dá voz ao novo protagonista que, com voz lúgubre, “algo dormida y con lengua no muy despierta”, se levanta e com postura firme e ereta começa seu discurso:

– Yo soy Merlín, aquel que las historias
dicen que tuve por mi padre el diablo
– mentira autorizada de los tiempos –,
príncipe de la mágica y monarca
y archivo de la ciencia zoroástrica,
émulo a las edades y a los siglos
que pretenden las hazañas
de los andantes bravos caballeros,
a quien tuve y tengo gran cariño.

Merlim, personagem popular das histórias e lendas do rei Artur, remete o leitor para aquele universo fabuloso, sendo que as profecias merlinianas tiveram grande difusão na

³⁴ Assim como as figuras de diabos, demônios e sátiros fazem parte do universo de personagens teatrais da época, a morte também faz. Isso aparece nos dramas cervantinos com a representação da morte ou com a comparação “como de muerto”: em *Numancia*, “Sale el CUERPO AMORTAJADO, con un rostro de máscara descolorido, como de muerto, y va saliendo poco a poco, [...]” (p. 861, v. 1031-1032); em *La casa de los celos*, “[...] despierta BERNARDO, ábrese el padrón, pare una de FIGURA DE MUERTO, y dice:” (p. 916, v. 483-484). Lembremos que a representação da Morte como personagem aparece anteriormente no *Quixote*, no episódio citado *Las cortes de la Muerte* (*QII*, XI, p. 626-7).

³⁵ Por exemplo, o manto negro/verde que o carcereiro traz na comédia *El labirinto de amor*, “Entra el CARCELERO, en la mano un manto, la mitad de arriba abajo de tafetán negro, y la otra mitad de tafetán verde” (III, v. 2144-2145), vai reaparecer compondo Porcia mais ao final da trama, numa cena de grande impacto visual: “Sale PORCIA con el manto que le dio el CARCELERO, acompañada de la misma manera que dijo, con la mitad del acompañamiento enlutado y la otra mitad de fiesta; el VERDUGO al lado izquierdo, desenvainando el cuchillo, y al siniestro, el niño con la corona de laurel; los atambores delante sonando triste y ronco, la mitad de la caja de verde y la otra mitad de negro, que será un extraño espectáculo; siéntase PORCIA, cubierta en un asiento alto que ha de estar a un lado del teatro, desviado del de su padre; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados” (*El labirinto de amor*, III, v. 2794). Nessa rubrica, além dos detalhes minuciosos da cena, Cervantes explicita qual o efeito que deseja para os elementos mencionados: “será un extraño espectáculo”. Aparece também o recurso do rosto tapado, com as duas personagens entrando “como peregrinos embozados”.

Espanha, desvinculando-se dos textos artúricos traduzidos (CACHO BLECUA, 2008, p. 23)³⁶.

O mago assume uma postura solene, expressando-se em decassílabos, conveniente com o estilo elevado como o das personagens de *La tragedia de Numancia*; dessa maneira, quer indicar que o assunto a ser tratado é de caráter sério e heroico. Mas o contexto é de fantasia; lembremos que, para Cícero, fábula “es aquella en la que se contienen hechos que no son ni verdaderos ni verosímiles [...]” (apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 167). Por isso, para justificar o princípio da verossimilhança, o narrador intervém com o aparte destinado ao leitor, “mentira autorizada de los tiempos”. Essa estratégia, conforme já mencionado neste trabalho, é bastante utilizada por Cervantes nas rubricas de suas comédias de caráter maravilhoso e que necessita da adesão do leitor³⁷. O pronunciamento do mago remete aos exercícios práticos de composição de diferentes tipos de textos – *opera minora* – aos quais, à época, os jovens europeus se dedicavam para utilizá-los em futuros discursos. Luisa López Grigera aponta no *Quixote* vários fragmentos textuais semelhantes a essas pequenas produções com base retórica facilmente reconhecível (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 152).

Indico brevemente algumas características de cunho retórico interessantes para a caracterização da índole de Merlim, reconhecendo alguns dos lugares de pessoa, *loci a persona*, próprios do gênero demonstrativo. De acordo com a retórica clássica, convém recordar as quatro partes essenciais da obra: o exórdio, a narração, a argumentação e o epílogo. Na fala do mago, o exórdio apresenta a auto identificação da personagem segundo as circunstâncias de pessoa de Cícero, explicadas por López Grigera: o nome (“Yo soy Merlín”), sua natureza (“las historias dicen que tuve por mi padre el diablo”), os títulos (“Príncipe de la mágica y monarca / Y archivo de la ciencia zoroástrica”), seus hábitos e ocupações (“Donde estaba mi alma entretenida / En formar ciertos rombos y caracteres”) e suas qualidades (“La mía – condición – es tierna, blanda y amorosa”) (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 21)³⁸. A primeira qualidade, enfatizada pelo feiticeiro em quatro versos, é ser a favor das “hazañas de los andantes bravos caballeros”, um recurso de “captação de benevolência” dirigido ao cavaleiro, alvo da burla em curso; depois, Merlim se autoqualifica como um mago compreensivo e bondoso, em contraste com a conhecida índole dos encantadores:

³⁶ Merlim aparece em outros contextos fabulosos, como por exemplo na comédia cervantina *La casa de los celos*, quando interpela seu primo, o feiticeiro Malguesí: “[...] A tu primo entre esa yerba [...]” (II, v. 1358).

³⁷ Como por exemplo em *El rufián dichoso*: “Todo esto desta máscara y visión fue verdad, que así lo cuenta la historia del santo” (II, v. 1443-1444); “Todo esto fue así, que no es visión supuesta, apócrifa ni mentirosa” (II, v. 1759-1760); “Todo esto es verdad de la historia” (II, v. 1643).

³⁸ Segundo Cícero, as circunstâncias de pessoa são: “nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estudios, consejos, hechos, casos, oraciones”.

Y puesto que es de los encantadores
De los magos o mágicos continuo
Dura la condición, áspera y fuerte,
La mía es tierna, blanda y amorosa,
y amiga de hacer bien a todas gentes.

Nessa contraposição, o leitor começa a perceber a construção irônica do discurso, que vai se refinando no início da narração, sobre a causa que trouxe o mago em socorro da donzela. López Grigera salienta a importância da consideração da causa na boca da personagem citando El Brocense (vv. 52-53): “Causa es lo que induce a realizar um hecho con la esperanza de conseguir algo bueno o evitar algo malo” (apud LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 23). Merlim começa a narração relatando o lugar onde se encontra, suas atividades e hábitos:

En las cavernas lóbregas de Dite,
Donde estaba mi alma entretenida
En formar ciertos rombos y caracteres,
Llegó la voz doliente de la bella
Y sin par Dulcinea del Toboso.
Supe su encantamiento y su desgracia,
[...]

Ou seja, o bruxo bondoso e solidário habita “las cavernas lóbregas de Dite”, ou reino de Plutão, o deus dos infernos. E de lá veio em socorro da donzela em dificuldades, com a ajuda de suas magias³⁹:

Llegó la voz doliente de la bella
Y sin par Dulcinea del Toboso.
Supe su encantamiento y su desgracia,
[...]
Después de haber revuelto cien mil libros
De esta mi ciencia endemoniada y torpe,
vengo a dar el remedio que conviene
a tamaño dolor, a mal tamaño.

O motivo de sua vinda é o apelo da jovem para desencantá-la. Exposta a causa, Merlim argumenta que pesquisou “cien mil libros” e encontrou a solução na “ciência

³⁹ Essa estratégia da personagem demoníaca que vive nas trevas e vem em socorro do herói/heroína é utilizada em duas outras comédias. Em *Numancia*, depois da aparição de um demônio, entra o feiticeiro Marquino, inclusive caracterizado de modo semelhante ao de Merlim, mas com cabelos negros e pés descalços: “Aquí sale MARQUINO com una cabellera negra, y los pies descalzos [...]”. Como Merlim, Marquino invoca o rei dos infernos, Plutão (*Tragedia de Numancia*, II, v. 955-1087). Em *El trato de Argel*, o demônio aparece no meio da fala da heroína, Fátima: “Sale un demônio y disse: La fuerza incontrastable de tus versos/ y murmurios perversos me han traído/ del reino del olvido a obedecerte; [...]” (*El trato de Argel*, II, v. 1474-1476).

endemoniada y torpe” dos feiticeiros e encantadores, o que prenuncia algo ridículo e fora do comum.

Merlim, visando sensibilizar o destinatário, amplifica e reitera os elogios aos cavaleiros que optaram pelas armas no lugar de se dedicarem às “ociosas plumas”, terminando com o apelo ao mais valoroso dos cavaleiros conhecidos, sempre se dirigindo a dom Quixote:

A ti digo, ¡oh varón como se debe
 Por jamás alabado y discreto don Quijote,
 De la Mancha esplendor, de España estrella,
 Que para recobrar su estado primo
 La sin par Dulcinea del Toboso
 es menester que Sancho tu escudero
 se dé tres mil azotes y trescientos
 en ambas sus valientes posaderas,
 al aire descubiertas, y de modo,
 que le escuezan, le amarguen y le enfaden.
 Y en esto se resuelven todos cuantos
 De su desgracia han sido los autores,
 Y a esto es mi venida, mis señores. (*QII*, XXXV, p. 823-4)

O epílogo da profecia do mago inverte o tom do discurso e configura a degradação do cavaleiro: ridiculamente o amo deve se sujeitar à vontade do escudeiro. A linguagem elevada e o desejo nobre do mago de prestar ajuda à donzela, aliados à figura venerável do orador, denotariam o estilo elevado do discurso. Mas, por meio de sucessivas ironias, na peroração o discurso se transforma e termina por configurar o verdadeiro caráter burlesco e gozador da personagem que acompanha a donzela por ele identificada como a Dulcineia encantada.

Pode ser que, segundo a visão clássica dos três estilos da elocução – alto, médio e baixo –, o discurso de Merlim configure uma quebra de decoro, ou de expectativa por parte do leitor, para motivar o riso. No entanto, López Grigera defende que a multiplicidade de estilos utilizados por Cervantes pode ter sua explicação por meio do sistema retórico de Hermógenes de Tarso. Assim, a mescla de estilos sempre presente nos discursos das personagens cervantinas estaria em concordância com a última das vinte formas de estilo propostas pelo retórico helenístico, a *Deinotes*, uma das formas de estilo grave. Grigera reproduz Hermógenes: “En mi opinión, *Deinotes* en el lenguaje no es otra cosa que el uso adecuado – de esta palabra, adecuado, viene el que se haya traducido por *decoro* – de todos los tipos de estilo previamente estudiados” (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 178). O discurso de Merlim é um exemplo, pois, sem perder a compostura, o mago trata de um assunto

pretensamente sério e grave, que termina no ridículo e vulgar. Como observa López Grigera, esse estilo contido na ideia denominada *deinotes* “es privativo del escritor de talento excepcional”. Ou seja, Cervantes não quebra o decoro, nem mescla ou troca de estilos, mas, provavelmente, seguindo preceptivas retóricas conhecidas, combina as ideias dentro de um único estilo, para criar o cômico. O discurso de Merlim, portanto, está adequado ao estilo grave que a situação, embora cômica, pede.

A profecia de Merlim desencadeia a indignação e a revolta de Sancho que, entrando em ação, se nega firmemente, sob quaisquer circunstâncias, a cumprir o mandato do mago; dom Quixote também se manifesta, propiciando as interferências da duquesa e depois as do duque, construindo os diálogos com uma dinâmica persuasiva que remete à figura retórica da “prosopopeia”. O assunto motiva a discussão, mas a tensão maior se estabelece entre amo e criado, característica do diálogo teatral. Nesse ponto, o narrador intervém para compor a próxima cena, colocando Dulcineia em ação. Como anotador, descreve suas atitudes e sua voz: a “argentada ninfa” levantou-se do trono, descobriu o rosto,

[...] que a todos pareció más que demasiadamente hermoso; y con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada, hablando derechamente con Sancho Panza, dijo:
– ¡Oh malaventurado escudero, alma de cántaro, [...] (*QII*, XXXV, p. 825)

Em ação, a aparência da “argentada ninfa” contrasta vivamente com seu modo de linguajar vulgar de aldeã, muito impróprio de uma dama; seu discurso se concentra em desacatos e vitupérios dirigidos diretamente a Sancho, chamando-o de “socarrón y mal-intencionado monstruo”. Seus argumentos se desenvolvem com injúrias ao escudeiro por não querer desencantá-la; todos os envolvidos se manifestam, mas também desta vez Sancho é o interlocutor que cria a tensão, contrapondo-se a todos os envolvidos na discussão: a duquesa, o duque e dom Quixote. O escudeiro, durante o acirrado bate-boca que sucede ao discurso desabrido de Dulcineia, argumenta não estar disposto a se açoitar para ajudar uma senhora com linguajar tão baixo e vulgar em seu modo de rogar:

[...] Pero quería yo saber de la señora doña Dulcinea del Toboso adónde aprendió el modo de rogar que tiene: viene a pedirme que me abra las carnes a zotes, y llámame “alma de cántaro”, y “bestión indómito”, con una tiramira de malos nombres, que el diablo los sufra. (*QII*, XXXV, p. 826)

A ninfa divina e etérea que entra em um carro triunfal ricamente ornamentado se revela vulgar no linguajar baixo e inadequado à sua aparência; Sancho é o interlocutor necessário para criar a tensão com sua revolta. Tendo sempre o escudeiro como um dos

interlocutores, a questão dos açoites é debatida com as intervenções dos duques, de dom Quixote e de Merlim. Com diversos argumentos, os diálogos persuasivos – como nas prosopopeias – se sucedem vigorosos, apresentando somente as indicações para o leitor de mudança de interlocutores. Por fim Sancho, relutante, concorda com sua “mala ventura”. A saída de cena da dupla feiticeiro e donzela põe fim às interlocuções.

O contraste entre a Dulcineia encantada e Merlim os caracteriza reciprocamente nas antinomias da aparência donzela/velho, branco/negro e na do discurso epidítico, elogio/vitupério. Ambos estabelecem parâmetros que se repetem no contexto da próxima burla.

2.6.3 Trifaldim

Como na preparação para a chegada do diabo-mensageiro, “el son tristíssimo de un pífaru y el de un ronco y destemplado tambor” anuncia o início, pela voz do narrador-anotador, do segundo espetáculo, o qual descreve o pequeno cortejo que adentra o jardim:

Y estando todos así suspensos, vieron entrar por el jardín adelante dos hombres vestidos de luto, tan luengo y tendido, que les arrastraba por el suelo. Éstos venían tocando los grandes tambores, asimismo cubiertos de negro. A su lado venía el pífaru negro y pizmiento como los demás. Seguía a los tres un personaje de cuerpo agigantado, amantado, no que vestido, con una negrísima loba, cuya falda era asimismo desaforada de grande. Por encima de la loba le ceñía y atravesaba un ancho tahalí, también negro, de quien pendía un desmesurado alfanje de guarniciones y vaina negra. Venía cubierto el rostro con un transparente velo negro, por quien se entreparecía una longuísima barba, blanca como la nieve. Movía el paso al son de los tambores con mucha gravedad y reposo. En fin, su grandeza, su contoneo, su negrura y su acompañamiento pudiera y pudo suspender a todos aquellos que sin conocerle le miraron. (*QII*, XXXVI, p. 833-4)

Neste episódio da Dolorida, como no da Dulcineia encantada, o narrador começa relatando os acontecimentos da tarde, conectando-os ao início do novo espetáculo; vemos a descrição-narração da aparência das personagens que formam o cortejo. A ênfase dada pelo narrador aos abundantes elementos que descrevem as vestimentas e os aparatos das personagens em detrimento da ação mostra a técnica da “evidência dinâmica”, onde, no contexto narrativo, as coisas e as circunstâncias adquirem maior importância para criar o efeito teatral. A condensação descritiva de aspectos visuais e sonoros cria a impressão de que estamos contemplando os acontecimentos.

Ao mesmo tempo em que fornece as indicações técnicas, o narrador compõe os protagonistas na cena: a chegada de dois arautos vestidos de luto à frente da figura agigantada que, pela longa barba branca, pode ser caracterizada como a de um velho⁴⁰; porém, pelos adereços da indumentária pode ser identificado como um vigoroso ex-soldado capaz de portar “un desmesurado alfanje de guarniciones y vaina negra”, como um combatente “a la antigua”. Essa comparação “a la antigua” aparece na *Tragedia de Numancia*, “A este punto han de entrar los más soldados que pudieren, y GAYO MARIO, armados a la antigua, sin arcabuces” [...] (CERVANTES, 1999, p. 951, v. 64-65). Os trajes se adequam ao caráter do protagonista, o que remete a Pinciano: “[...] conviene mucho escudriñar las historias que dan luz de los tiempos en los trajes; [...]” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 278). O cuidado do narrador na composição visual-imagética do personagem remete mais uma vez às rubricas de caracterização física e/ou de concepção visual das comédias cervantinas. (GONZÁLEZ, 1997, p. 160)⁴¹

O efeito causado pelo pequeno cortejo é de espanto e admiração. Nas comédias cervantinas, para configurar a dignidade de alguma personagem, muitas vezes esta entra em

⁴⁰ Como nas vezes anteriores, aqui também os sons de instrumentos diversos antecedem a entrada do personagem como nas seguintes rubricas: “Suenan dentro todo género de música y su gaita zamorana. Salen todos los que pudieren con ramos, principalmente CLEMENTE, y los músicos entran cantando esto:” (*Pedro de Urdemalas*, I, v. 957-958); “Éntranse, y suenan chirimías y cajas. Entra AZÁN BAJÁ y BAIRÁN CON EL REY DEL CUCO Y EL ALABEZ” (*El gallardo español*, III, v. 2429-2430); “Suenan música de chirimías; sale la nube, y en ella el dios CUPIDO, vestido y con alas, flecha y arco desarmado” (*La casa de los celos*, II, v. 1402-1403); “Éntranse todos. Suenan una trompeta bastarda, lejos, y entran en el teatro CARLOMAGNO y GALALÓN” (*La casa de los celos*, III, v. 2159-2160).

⁴¹ As “rubricas de concepção visual” são explícitas no texto espetacular, e por isso mesmo, nela encontramos a maioria das especificações do que poderíamos chamar de aspecto visual-imagético do teatro. São as que correspondem ao vestuário, à aparência, aos utensílios e outros elementos que acompanham o personagem e que não são propriamente da atuação. Quanto ao vestuário, Cervantes é bastante explícito; chama a atenção por sua predileção pela cor verde, que, diferentemente do contexto do *Quixote*, às vezes não tem maior significado simbólico: “Échase a dormir, y sale al instante NACOR, moro, com un turbante verde”. (*El gallardo español*, I, v. 357); “Entra en este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de si lleva un paje vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano, levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos garzones con dos bolsas de terciopelo verde, donde pone los papeles que el turco les da”. (*La gran sultana*, I, v. 34) Nas comédias cervantinas, são abundantes os exemplos de indicações cênicas com descrições detalhadas de vestuário dos protagonistas, nas cores, nos adereços e na qualidade do que portam: “Vuelve TARUGO, y trae consigo a MOSTRENCO, tocado a papos, con un tranzado que llegue hasta las orejas, saya de bayeta verde guarnecida de amarillo, corta a la rodilla, y sus polainas con cascabeles, corpezuelo o camisa de pechos; y aunque toque el tamboril, no se ha de mover de su lugar”. (*Pedro de Urdemalas*, II, v. 1927); “Éntranse, y la SULTANA se ha de vestir a lo cristiano, lo más bizarramente que pudiere. Salen los dos MÚSICOS, y MADRIGAL con ellos, como cautivos, con sus almillas coloradas, calzones de lienzo blanco, borceguíes negros, todo nuevo, con vueltas sin lechuguillas; MADRIGAL, traiga unas sonajas, y los demás sus guitarras; señalanse los MÚSICOS primero y segundo”. (*La gran sultana*, III, v. 2085) Algumas vezes a indicação de vestuário pode ser genérica, pois existe um referente social claramente codificado, não necessitando maiores explicações: “Éntranse. Salen la SULTANA y su PADRE, vestido de negro”. (*La gran sultana*, III, v. 1969); “Éntranse. Salen FRAY CRISTÓBAL, en hábito de Santo Domingo, y FRAY ANTONIO también”. (*El rufián dichoso* II, v. 1313; “Entra un EMBAJADOR, vestido como los que andan aquí, y acompañañale jenízaros; va como turco”. (*La gran sultana*, I, v. 534)

cena com acompanhamento, e o status social pode se manifestar no número de figurantes⁴²; inclusive a figura do velho ou ancião como acompanhante e homem de confiança da referida personagem pode se associar à sua respeitabilidade e autoridade. Veja-se o exemplo do acompanhante da rainha, na comédia *Pedro de Urdemalas*. A rubrica indica a cena: “[...] Sale la REINA y trae en un pañizuelo unas joyas, y sale con ella MARCELO, caballero anciano”. A rainha lhe pede “la guarda de algún secreto” referente a determinadas perguntas que lhe fizer, ao que o velho cavaleiro responde:

Bien escusado es el ruego,
señora, donde mandáis.
Preguntad a vuestro gusto,
porque mi honra y mi vida
está a vuestros pies rendida,
y es de lo que yo más gusto.
(CERVANTES, 1999, p. 1115, v. 2372-2377)

É essa a imagem evocada para a caracterização de Trifaldim, que chega anunciado por dois arautos e se declara a serviço de uma condessa.

O narrador continua:

Llegó, pues, con el espacio y prosopopeya referida a hincarse de rodillas ante el duque, que en pie, con los demás que allí estaban, le atendía, pero el duque en ninguna manera le consintió hablar hasta que se levantase. Hízolo así espantajo prodigioso, y puesto en pie alzó el antifaz del rostro y hizo patente la más horrenda, la más larga, la más blanca y más poblada barba que hasta entonces humanos ojos habían visto, y luego desencajó y arrancó del ancho y dilatado pecho una voz grave y sonora, y poniendo los ojos en el duque dijo: [...]. (QII, XXXVI, p. 834)

O narrador indica a atitude da personagem que chega com pompa e circunstância. A teatralidade da cena é evidente: o emissário se ajoelha perante o senhor que o recebe, num sinal de reverência e vassalagem⁴³. O duque, com magnanimidade, faz com que se levante. O recém-chegado levanta o véu e se deixa conhecer, mostrando a inusitada barba branca.

⁴² Os exemplos são vários: na comédia *La casa de los celos*, a heroína entra com uma comitiva para falar com o imperador: “Entra en el teatro ANGÉLICA con los salvajes y la DUEÑA, acompañada de REINALDOS, ROLDÁN y GALALÓN; viene ANGÉLICA embozada” (v. 200-201, p. 913); em *Los baños de Argel*, o rei entra em cena com grande acompanhamento: “Éntanse. Sale HAZÁN BAJÁ, rey de Argel, y el CADÍ y CARAHOJA, y HAZÉN, el GUARDIÁN BAJÍ y otros MOROS de acompañamiento; suenan chirimías y grita de desembarcar” (v. 627-628, p. 946); em *La gran sultana*, é o Gran Turco que chega com séquito, “Entra a este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento [...]” (v.33-34, p. 1002); em *El labirinto de amor*, dois nobres chegam acompanhados: “Entra el DUQUE FEDERICO DE NOVARA y EL EMBAJADOR de el de Rosena, con acompañamiento” (v.22-23, p. 1031). (CERVANTES, 1999)

⁴³ O ajoelhar-se perante outra personagem, como código de comportamento de cortesia para reverenciar ou como honraria, é uma atitude comum nas representações em geral e bastante usada por Cervantes, como nas rubricas: em *El Trato de Argel*, “AURELIO vuelve y, hallándole (YZUF) de rodillas, le dice” (II, v.1403) e “Echan todos las cadenas al suelo y hincanse de rodillas y dice el UNO” (III, v. 2498); e em *La gran sultana*,

Esses requintes de movimentação cênica dos protagonistas remetem às considerações de Pinciano quanto à importância dos “ornatos” na ação dramática: “[...] dixo Fradique: [...] el ornato, digo otra vez, assí del theatro como de las personas, es essencial, casi tanto como el movimiento y ademán que los latinos dicen vulto y gesto”. E o tratadista continua explicando melhor:

[...] ornato se dize la compostura del teatro y de la persona, y ademán, aquel movimiento que haze el actor con el cuerpo, pies, brazos, ojos y boca quando habla, y aun quando calla algunas vezes. Pues esso, dixo el Pinciano, cosa es digna de ser sabida, porque, aunque ella no es poesía, es cosa anexa a ella, y al médico no le estará mal saber de botica. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 276)

Esse fragmento mostra que Cervantes se alinha com Pinciano na importância da atitude, dos movimentos e gestos para a caracterização da personagem como complemento da ação teatral, e vice-versa. “Hízolo así espantajo prodigioso, y puesto en pie alzó el antifa del rostro y hizo patente la más horrenda, la más larga, la más blanca y más poblada barba que hasta entonces humanos ojos habían visto [...]”; o narrador completa a caracterização do escudeiro por meio da descrição condensada, “evidência estática”, da face horrenda, acrescida do tom da voz grave e sonora de seu discurso. O narrador dá voz à personagem:

– Altísimo e poderoso señor, a mí me llaman “Trifaldín el de la Barba branda”; soy escudero de la condesa Trifaldi, por otro nombre llamada “la dueña Dolorida”, de parte de la cual traigo a vuestra grandeza una embajada, y es que la vuestra magnificencia sea servida de darla facultad y licencia para entrar a decirle su cuita, que es una de las más nuevas y más admirables que el más cuitado pensamiento del orbe pueda haber pensado. Y primero quiere saber si está en este vuestro castillo el valeroso y jamás vencido caballero don Quijote de la Mancha, en cuya busca viene a pie y sin desayunarse desde el reino de Candaya hasta este vuestro estado, cosa que se puede y debe tener a milagro o a fuerza de encantamiento. Ella queda a la puerta de esta fortaleza o casa de campo, y no aguarda para entrar sino vuestro beneplácito. Dije. (QII, XXXVI, p. 834)

O escudeiro-mensageiro se auto identifica, com nome e ocupação, e ao mesmo tempo introduz a nova protagonista, sua senhora, a condessa Trifaldi, também chamada “dueña Dolorida”. A identificação antecipa a chegada da personagem, seguindo as preceptivas retóricas: começa pelo nome e codinome, pelo status social e por sua procedência do reino de Candaya, bem como a circunstância de seu estado de ânimo por sentir-se desgraçada.

“Híncase delante del TURCO, en diciendo esto, todos de rodillas: los CAUTIVOS, y ZAIDA, y ZELINDA, los GARZONES, y la SULTANA” (III, v. 2414).

O escudeiro da condessa se movimenta lentamente, alisa a longa barba, esperando com calma a resposta do duque; essa sua atitude confere a lentidão e o clima de serenidade à cena, criando expectativa:

Y tosió, luego, y manosease la barba de arriba abajo con entrambas manos, y con mucho sosiego estuvo atendiendo la respuesta del duque, que fue:
– Ya, buen escudero Trifaldín de la Blanca Barba, ha muchos días [...] (QII, XXXVI, p. 834)

A visualização dos movimentos dos dois protagonistas se deve ao entrosamento entre suas elocuições e a do narrador. Embora visando conseguir a adesão de dom Quixote, estrategicamente do mesmo modo que o diabo-mensageiro, Trifaldim se dirige ao duque, dando-lhe a chance de induzir dom Quixote a entrar em cena; novamente notamos o recurso da “prosopopeia” retórica na construção dos diálogos.

A solenidade da chegada, a aparência sisuda, o discurso correto e objetivo aliado à sua compostura conferem à personagem um caráter firme e digno que de certo modo causa estranheza pelo fato de ele servir uma condessa conhecida como “dueña”. O duque responde ao mensageiro que a condessa pode vir à sua presença, e mais, promete-lhe a ajuda do “valiente caballero don Quijote de la Mancha”, que ali está presente. Sem delongas, Trifaldim novamente se ajoelha perante o duque; e, sem tomar conhecimento da presença do cavaleiro, dirige-se à saída do jardim e dá sinal aos músicos para que o acompanhem. O escudeiro sai ao som do pífaro e dos tambores, com a mesma lentidão e solenidade da entrada.

Desse modo, a caracterização de Trifaldim como *dramatis personae* se completa na ação dirigindo-se ao duque e, ao introduzir o novo assunto dos infortúnios da “dueña” Dolorida, desempenha sua função propulsora no desenvolvimento narrativo.

2.6.4. Os duques, dom Quixote e Sancho como personagens dramáticas

Desde a chegada do “diabo-mensageiro”, o duque, como um dos idealizadores das encenações burlescas, conscientemente assume seu papel de interlocutor das personagens que entram em cena; desse modo passa a atuar junto com os novos protagonistas, tornando-se ele também uma *dramatis personae*. Ou seja, os duques migram do plano narrativo para o dramático, e vice-versa, conforme o que acontece na fábula de base.

Antes de começar a primeira encenação, o narrador-anotador informa que os duques, dom Quixote e Sancho estão juntos, conversando. O diabo-mensageiro, ao entrar em cena,

ignora os circunstantes e se dirige ao duque, que lhe pergunta o motivo de sua vinda; segue o diálogo entre os dois. Dom Quixote permanece calado. O demônio, ao ser informado pelo duque da presença do cavaleiro, a ele se dirige para transmitir o recado de Montesinos, e parte sem delongas. Então, estando o cavaleiro mergulhado em seus pensamentos a respeito do que havia visto na cova de Montesinos, o duque o chama para o presente perguntando se ele esperaria a chegada da comitiva:

– ¿Piensa vuestra merced esperar, señor don Quijote?
 – Pues ¿no? – respondió él –. Aquí esperaré intrépido y fuerte, si me viniese a embestir todo el infierno.
 – Pues si yo veo otro diablo y oigo otro cuerno como el pasado, así esperaré yo aquí como en Flandes – dijo Sancho.
 En esto se cerró más la noche y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque [...]. Oyose asimismo un espantoso ruido [...] (*QII*, XXXIV, p. 820)

Este pequeno diálogo configura uma breve pausa na trama, mas é um diálogo que, ainda estruturando a narrativa, faz a transição para o diálogo dramático, transferindo os caracteres do amo e escudeiro para o novo modo de desenvolver a história.

Na sequência, o narrador relata os pavorosos sons que antecedem a chegada dos carros dos encantadores que assustam Sancho e o fazem desmaiar: “[...] pero el de Sancho (el corazón) vino a tierra y dio con él desmayado en las faldas de la duquesa, la cual le recibió en ellas y a gran priesa mandó que le echasen agua en el rostro. [...]” (*QII*, XXXIV, p. 820). Essa cena se relaciona com o que diz Pinciano,

[...] que la materia de la risa está en obras y palabras, y que las obras son como las palabras, en las cuales ay alguna fealdad y torpeza. [...] que la obra fea, necia o disparatada, en cierta sazón y coyuntura, es productora de la risa, como la de un hombre apasionado del miedo, que, por escaparse, se pone debaxo de una albarda. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 43)

Pouco antes, Sancho já procurara esconder-se junto à duquesa, quando se assustara com a chegada do demônio; a barulheira e os sons que antecedem os carros dos encantadores motivam novamente o medo e o consequente desmaio do escudeiro. Essa sua atitude covarde enfatizada pelo desmaio é uma “obra necia y disparatada”, como a do exemplo citado por Pinciano, a do homem que se esconde por medo. O desmaio, como procedimento cênico, contribui para criar a atmosfera teatral capaz de cativar o espectador (PAVIS, 2015, p. 333)⁴⁴

⁴⁴ O autor explica: “Recurso dramático é o mecanismo que, de maneira eficaz, comanda a ação, organiza o sentido da peça [...]. Esses recursos estão situados nas motivações das personagens, na disposição da fábula, no suspense da ação e no conjunto dos procedimentos cênicos que contribuem para criar uma atmosfera teatral

e/ou, neste caso, o leitor. “Obras son también las imitaciones hechas con cuerpo, ojos, boca, manos, [...]”, continua Pinciano (LÓPEZ PINIANO, III, “Epístola nona”, 1973, p. 44). O medo de Sancho motiva suas atitudes e o desmaio é um recurso teatral conhecido do público dos corrales e também de leitores e ouvintes de narrativas, e prenuncia, mesmo antes de entrar propriamente em cena, o caráter dramático associado à função cômica do escudeiro; a reiteração de comportamentos caricatos é característica da farsa. Vale ressaltar que o caráter de Sancho já é fartamente conhecido dos leitores do *Quixote*; porém, seu desempenho como “ator cômico” que contracena com as outras personagens motivando o avanço da ação é novidade, e esse comportamento é continuamente alimentado ao longo das três encenações burlescas, conforme se verá no desenvolver da análise. Nos três episódios, Cervantes explora ao máximo as possibilidades cênicas da figura

[...] del simple en la qual cabe ignorancia, y cabe malicia, y cabe también lascivia rustica y grosera; y, al fin, es capaz de todas tres especies ridículas, porque, como persona ignorante, le está bien el preguntar, responder, y discurrir necedades; y como necia, le están bien las palabras lascivas, rústicas y grosseras; y, en la verdad, por le estar bien toda fealdad, es la persona más apta para la comedia de todas las demás, en cuya invención se han aventajado los Españoles a Griegos y Latinos y a los demás; todos los quales usaron de siervos en sus comedias para el fin de la risa, y a los quales faltava alguna y algunas especies de lo ridículo, porque, o no tenían más que la dicazidad, o la lascivia, y, quando mucho, las dos juntas, de manera que carecían de la ignorancia simple, la qual es autora de la risa. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 59-60)

Sancho “es la persona del simple” na narrativa e nas encenações, e é mais um elo de ligação entre as duas formas discursivas. É na sua reação à profecia de Merlim que Sancho, pela primeira vez, se define diretamente sem a interferência do duque como personagem dramática. “— ¡Voto a tal! — dijo a esta sazón Sancho —. No digo yo tres mil azotes, pero así me daré yo tres como tres puñaladas. ¡Válate el diablo por modo de desencantar! [...]” (*QII*, XXXV, p. 824). E, desse modo, Sancho prossegue se rebelando, indignado contra o mago e também contra dom Quixote, que deseja que ele se dê três mil e trezentas chibatadas. Amo e escudeiro ficam enredados na trama.

A tensão aumenta quando a Dulcineia encantada fala diretamente com Sancho Pança, conforme comentado anteriormente, afrontando-o com injúrias e ofensas. Quando a donzela interpela o escudeiro, automaticamente o induz a atuar, convertendo-o em seu interlocutor dramático. Esse desafio a ele dirigido desencadeia uma discussão entre todos os participantes

e dramática capaz de cativar o espectador. [...] A utilização de recursos, permitida e até aconselhada pela dramaturgia clássica [...]” (PAVIS, 2015, p. 33).

da cena: dom Quixote, Sancho, os duques, Dulcineia. Merlim intervém, Sancho não se conforma, questiona a autoridade do feiticeiro, pois esperava Montesinos, como o diabo havia avisado. Merlim responde:

El diablo, amigo Sancho, es un ignorante y un grandísimo bellaco: yo le envié en busca de vuestro amo, pero no con recado de Montesinos, sino mío, porque Montesinos se está en su cueva entendiendo, o, por mejor decir, esperando su desencanto [...]. (*QII*, XXXV, p. 828)

Merlim tenta persuadir Sancho, rebaixa sua linguagem, equivoca-se. O duque e a duquesa também entram na discussão para convencer Sancho com o uso de diálogos persuasivos, como referido anteriormente. Por fim Sancho se dá por vencido e aceita as condições impostas pelo mago, que avisa: “[...] llegando al cabal número, luego quedará de improviso desencantada la señora Dulcinea, y vendrá a buscar, como agradecida, al buen Sancho, y a darle gracias y aun premios por la buena obra. [...]”. E Sancho: “[...] yo consiento en mi mala ventura: digo que yo acepto la penitencia, con las condiciones apuntadas” (*QII*, XXXV, p. 829). Termina o tumulto gerado pela discussão.

O carro triunfal se junta aos outros, e com grande barulho Merlim e sua protegida vão embora em meio ao som das “chirimías” e dos disparos de arcabuzes. “[...] y al pasar la hermosa Dulcinea, inclinó la cabeza a los duques y hizo una gran reverencia a Sancho”. A alteração da pompa da chegada do cortejo para a saída jocosa, com a reverência irônica e descabida de Dulcineia a Sancho ignorando dom Quixote, provoca o riso do leitor, que percebe a gozação da jovem que se “vinga” do responsável por seu encantamento, impondo-lhe o dever de açoitar-se.

Assim, em meio à tensão gerada, dom Quixote e Sancho são caracterizados como *dramatis personae* no episódio da Dulcineia encantada durante os diálogos; o cavaleiro e seu escudeiro, maravilhados e alheios às burlas, continuarão participando como atores cômicos das próximas encenações, sempre envolvidos pelas personagens que chegam à procura do famoso “Caballero de los leones”.

2.6.5. A condessa Trifaldi ou “dueña” Dolorida

A caracterização da condessa começa antes de sua chegada. Sua fama a precede. Diz o duque a Trifaldim:

– Ya, buen escudero Trifaldín de la Blanca Barba, ha muchos días que tenemos noticia de la desgracia de mi señora la condesa Trifaldi, a quien los encantadores la hacen llamar ‘la dueña Dolorida’; bien podéis, estupendo escudero, decirle que entre y que aquí está el valiente caballero don Quijote de la Mancha [...]. (*QII*, XXXVI, p. 835)

Da mesma forma que o duque comenta a fama da “condesa-dueña” com Trifaldim, após sua partida, o duque se dirige a dom Quixote comentando como sua fama de cavaleiro destemido chegara a reinos distantes. A ironia do duque é patente quando se refere à fama de dom Quixote. A fama é consequência da honra que “es juycio de la estimación de la persona bien hechora”, esclarece Pinciano, “[...] la qual estimación se manifiesta con hechos; de manera que no es honrado uno, sino es que con alguna obra lo sea” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 110 e 153). O duque se diverte com o imaginário cavaleiresco de dom Quixote de realizar grandes feitos, os quais sempre terminam de maneira jocosa.

Dom Quixote se comporta conforme o esperado de um cavaleiro que se dispõe a ajudar donzelas e viúvas desamparadas, o que faz os duques se regozijarem, pois satisfaz a necessidade da trama por eles urdida.

Quem não se conforma é Sancho, que, desconfiado com a condição de “dueña” da condessa, desencadeia uma polêmica com “dueña” Rodríguez a respeito da categoria social das “dueñas”⁴⁵; o escudeiro as considera “molestas e impertinentes”. A ama retruca, desqualificando a categoria dos escudeiros, chamando-os de “duendes de las antessalas” que como “ratos que no rezan” murmuram maledicências, “[...] desenterrándonos los huesos y enterrándonos la fama”. Essa discussão complementa a apresentação de Trifaldim quanto ao caráter de nobreza e de honra de sua senhora.

O leitor se diverte porque o que está em discussão é: qual a função menos categorizada na escala social e menos honrada, portanto a mais ridícula? A de “dueña” ou a de escudeiro? Lembremos que Emanuele Tesauro explica que entre duas coisas, a mais baixa e vergonhosa é a mais ridícula (TESAURO, 1992, p. 35).

O bate-boca introduz o assunto sobre a vinda e o caráter da condessa Trifaldi, e a cena, embora intrínseca à trama, tem a brevidade e a comicidade características do entremez. Sancho questiona se o fato da condessa ser uma “dueña” não a desmerece, fazendo que não seja recebida com as honras do título. “– Por lo que tiene de condesa [...]”, responde Sancho

⁴⁵ À época, “dueña” tinha um sentido ambíguo. Além de terem função de damas de companhia das cortesãs de escala social mais elevada, variavam de comportamento, de acordo com seus interesses. Era conhecida a disputa entre escudeiros e “dueñas”, pois, como eram duas categorias sujeitas aos senhores, brigavam pela preferência. As “dueñas” (assim como os escudeiros) prestavam serviços os mais variados, desde os cuidados pessoais de suas senhoras (senhores) até servindo de alcoviteiras e cúmplices de enredos particulares.

a uma pergunta do duque, e antes que ele responda, continua: “– [...] bien estoy en que vuestras grandezas salgan a recibirla; pero lo de dueña, soy de parecer que no se muevan un paso” (*QII*, XXXVIII, p. 838). Essa estratégia de criação do cômico pelo recurso da oratória de pergunta e resposta é uma situação de riso prevista por Pinciano:

De la oratoria materia, que es la cuestión, tomará el poeta cómico lugar para su risa, si finge alguna que sea disparatada, ridícula y necia [...] que la cuestión ridícula quiere nacer siempre de algún disparate de opinión. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 45)

Dom Quixote repreende Sancho porque se intromete na conversa dos senhores e dá palpites. Mais uma vez invertendo a relação de amo e escudeiro, Sancho responde que se mete porque aprendeu

[...] los términos de la cortesía en la escuela de vuesa merced, que es el más cortés y bien criado caballero que hay en toda la cortesanía; y en estas cosas, según he oído decir a vuesa merced tanto se pierde por carta de más como por carta de menos, y al buen entendedor, pocas palabras. (*QII*, XXXVIII, p. 838)

É interessante notar como Sancho, confiado e confiante, se mete nos assuntos dos senhores e emite opiniões, que sempre motivam risos. O comportamento intrometido e covarde do escudeiro é fartamente conhecido do leitor. Mas na estrutura da representação burlesca, Cervantes usa e enfatiza o traço característico da longa tipologia de criados e lacaios de origem rural e vulgar, personagens significativas do teatro espanhol dos séculos XVI e XVII⁴⁶. Notemos que o papel de Sancho não se confunde com a função do Gracioso⁴⁷, personagem cunhada na “comedia nueva”; o Gracioso, conforme o *Diccionario de Autoridades*, quando “usado como substantivo, significa “el que en las Comedias y Autos tiene el papel festivo y chistoso, con que divierte y entretiene” (*Diccionario de autoridades*, Tomo IV, 1734). Neste caso, Sancho, em sua relação com os duques e principalmente com a duquesa, está mais próximo da função dos “bufones y hombres de placer” da corte à época dos Áustrias. É em relação a eles que se configura a comicidade do escudeiro; Sancho, na ação teatral, funciona como um “hombre de humor”, conforme o que diz Covarrubias: “Gracioso. [...] lo que se da de balde y sin deberse. Gracioso, el que dize gracias. Agraciado, el que tiene gracia” (COVARRUBIAS, 1611, p. 653); ou ainda, conforme explicita o

⁴⁶ Conforme Menéndez Peláez, dessa figura campesina nasce a figura do “bobo o simple” e a do Gracioso de Lope de Vega. Ver Menéndez Peláez (2005, p. 82).

⁴⁷ Nas comédias cervantinas não existe a figura do Gracioso; é um personagem que desempenha o papel cômico, geralmente um tipo popular e marcado que pode ser o do avaro, do marido traído, da mulher não virtuosa e enganadora, do serviçal intrometido e interesseiro, do covarde, etc.

Diccionario de autoridades: “Gracioso, por antiphrasis significa despropositado, fuera de camino: y así se dice gracioso enredo, graciosa respuesta, &c.” (*Diccionario de Autoridades*, Tomo IV, 1734). O que se aproxima da “figura del simple”, como explicado anteriormente.

O duque dá razão a Sancho, dizendo que as cortesias serão de acordo com a postura da condessa. Na sequência do diálogo, Sancho enaltece o comportamento e os valores do cavaleiro, e indiretamente reforça as intenções dos duques de motivar as reações cavaleirescas de dom Quixote.

A conversa entre os duques, dom Quixote e Sancho é interrompida: “En esto entraron los tambores y el pífaro como la vez primera” (*QII*, XXXVIII, p. 838). O narrador informa a continuação da mesma aventura comentando que é uma das mais notáveis da história, incrementando o suspense. Como no cortejo de Merlim e também com o uso da “evidência dinâmica”, aqui o narrador assume a função de anotador ao compor o cenário dos próximos atos, com a descrição narrativa da abundância de detalhes que apela para os efeitos sensoriais da audição e visão: a entrada do séquito da condessa, com os “tristes músicos” à frente, e os mesmos sons tristes do início; “[...] doce dueñas, repartidas en dos hilenas” vinham atrás, “[...] todas vestidas de unos monjiles anchos, al parecer de anascote batanado, con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas, que sólo el ribete del mojl descubrían [...]”. Em seguida vem a condessa, de mãos dadas com Trifaldim. O narrador explica detalhadamente a riqueza das vestimentas da condessa, “[...] vestida de finísima y negra bayeta por frisar, que a venir frisada descubriera cada grano del grandor de un garbanzo de los buenos de Martos” (*QII*, XXXVIII, p. 838-9).

A aparência e entrada da Trifaldi em cena é pormenorizada pelo narrador. O porte altivo do escudeiro, o cortejo com muitos figurantes⁴⁸, as vestes e as joias entrevistas debaixo da “negra bayeta por frisar” denotam a riqueza e o alto status social da recém-chegada. É curioso notar o visual cênico construído pelo narrador e comparar as figuras vestidas de negro da cabeça aos pés da condessa, do escudeiro e de suas acompanhantes, com a figura

⁴⁸ O exemplo semelhante da representação teatral da opulência da chegada e do poder da personagem da condessa se pode ver na abertura da comédia *La casa de los celos*, com a chegada do “Gran Turco”. O anúncio de sua chegada é feita nos primeiros versos: “ROBERTO – La pompa y majestad deste tirano, / sin duda alguna, sube y se engrandece / sobre las fuerzas del poder humano. [...]”. Segue a introdução da trama; no meio do diálogo, o interlocutor informa que “[...] ya está a pie el Gran Señor [...]”. Na sequência a rubrica indica: “[...] Entra a este instante el GRAN TURCO con mucho acompañamiento; delante de sí lleva un paje vestido a lo turquesco, con una flecha en la mano levantada en alto, y detrás del TURCO van otros dos GARZONES con las bolsas de terciopelo verde, donde ponen los papeles que el TURCO les da”. Aquí se apresenta, como na entrada da condessa Trifaldi, a ação somente visual, pois a comitiva passa sem parar. Em ambos os casos as personagens atuam conforme o enredo; o que me interessa é salientar a anotação “[...] con mucho acompañamiento[...].” para mostrar o status do “Gran Señor”.

da “Mala Fama”, também inteiramente de negro, da comédia *La casa de los celos*: “[...] y a la vuelta (de la tramoya) parece la MALA FAMA, vestida como diré, con una tunicela negra, una trompeta negra en la mano, y alas negras y cabellera negra” (II, v. 1638). O discurso dessa personagem, inclusive, pode oferecer um parâmetro acerca do pensamento cervantino relativo ao caráter da Trifaldi que se completará segundo sua história:

La Mala Fama soy, que tiene cuenta
con las torpezas de excelentes hombres
para entregallas a perpetua afrenta,
y a viva muerte sus subidos nombres.
Mi mano en este libro negro asienta,
borrando la altivez de sus renombres,
los hechos malos que en el tiempo hicieron
cuando de amor la vana ley siguieron. (*La casa de los celos*, II, v. 1663-1670)

É possível que o negro das vestes de todos remeta à conhecida representação alegórica da “Mala Fama” do imaginário da época; se for uma alusão, Cervantes sutil e ironicamente associa a desonra do caráter à opulência das vestes da condessa.

O narrador-anotador prossegue:

La cola o falda, o como llamarla quisieren, era de tres puntas, las cuales se sustentaban en las manos de tres pajes asimismo vestidos de luto, haciendo una vistosa y matemática figura con aquellos tres ángulos acutos que las tres puntas formaban. (*QII*, XXXVIII, p. 839)

A imagem do triângulo prenuncia o papel dúbio da Dolorida no caso amoroso de sua história; além, é claro, de justificar o nome condessa Trifaldi, ou seja, a condessa das três caudas. Por outro lado, o narrador, de acordo com sua função de explicitar tudo, informa que Cide Benengeli, além de dizer “que así fue verdad”, faz surgir a questão do outro nome da condessa, explicando o porquê do nome Lobuna ou Zorruna⁴⁹:

[...] se llamó la condesa Lobuna, a causa que se criaban en su condado muchos lobos, y que si como lobos fueran zorra, la llamaran la condesa Zorruna, por ser costumbre en aquellas partes tomar los señores la denominación de sus nombres de la cosa o cosas en que más sus estados abundan; empero esta condesa, por favorecer la novedad e su falda, dejó el Lobuna y tomó el Trifaldi. (*QII*, XXXVIII, p. 839)

⁴⁹ Essa característica de Cervantes de explicar o nome da personagem de acordo com o papel desempenhado aparece em *El gallardo español*: “Vanse, y salen ALMUZEL y CEBRIÁN, su criado, que en árabe quiere decir ‘lacayo o mozo de caballos’” (*El gallardo español*, I, v. 317). Cervantes considera importante essa informação porque a personagem entra e sai de cena sem proferir palavra, conforme indica a rubrica seguinte: “Baja la cabeza CEBRIÁN y vase” (*El gallardo español*, I, v. 326).

Aristóteles, em sua *Poética*, ao explicar o caráter universal da poesia, diz que os “comediógrafos, compondo a fábula segundo a verossimilhança, atribuem depois os nomes que lhes parece [...]” (ARISTÓTELES, 1451b, 1973, p. 451)⁵⁰. Em função da trama, em nosso caso o nome enfatiza a natureza cômica-burlesca da personagem, o que é um traço dos personagens dos entremezes de Cervantes; nos nomes, nota-se sua capacidade e seu humor de estabelecer contrastes sutis e engenhosos. González observa:

Este recurso es como el chispazo, se da de manera instantánea y muchas veces no permite una caracterización verdadera pues no se llega a fijar como rasgo de identificación durante la representación. Al contrario de la lectura donde hay una reiteración del nombre del personaje incluso antes de que el personaje sea identificado con este nombre (llegando a darse el caso que nunca se diga en la representación). (GONZÁLEZ, 2005, p. 585)

Por causa da peculiaridade do episódio analisado e embora a personagem seja notadamente dramática, o nome da condessa, como vimos, é seguidamente mencionado antes de sua chegada denotando a ambiguidade de seu caráter; o que é um recurso da narrativa. Inclusive reitero que o título de nobreza é pensado para contrastar com o fato de ser “dueña”. Recorro aos estudos de Leo Spitzer e de Augustín Redondo para mostrar as alusões às quais os nomes da condessa Trifaldi ou Lobuna, ou Zorruna, remetem.

Spitzer, sob o enfoque linguístico, mostra a importância do nome da personagem, inclusive para antecipar seu desempenho na trama; com uma esmerada argumentação, esse autor conclui que o nome “Trifaldi”, relacionado à palavra italiana “truffare”, significa enganar, muito de acordo com a intenção dos duques (SPITZER, 1982, p. 133-87). Redondo relaciona os nomes e seus significados. “Dueña” Dolorida é a condessa Trifaldi, ou Lobuna, ou Zorruna: “loba” é símbolo de luxúria e assim se designa a mulher lasciva e de fama duvidosa, prostituta; “zorra” (raposa) simboliza o engano, a hipocrisia, e também o apetite carnal, designando também a prostituta⁵¹. Trifaldi se refere à saia de três caudas, mas sutilmente Redondo chega à conclusão de que o nome está ligado, por aspectos filológicos, à loba, o que vem corroborar a voracidade sexual da condessa (REDONDO, 1997, p. 421-84) e sua ambígua participação no triângulo amoroso da história de Antonomásia e Clavijo.

⁵⁰ Para entender o contexto da citação, continuo: “[...] e não fazem como os poetas jâmbicos, que se referem a indivíduos particulares. Mas na tragédia mantêm-se os nomes já existentes”.

⁵¹ De acordo com o *Diccionario de Autoridades*, Tomo VI, 1739: “ZORRA. Llamam alusivamente à la mala muger, ò ramera. Lat. *Meretrix*. *Lena*. *Pellex*. ESPIN. Escud. Relac. 1. Desc. 13. Porque es oficio corriente por toda España, y en las poblaciones de importancia tienen correspondencia, y avisos de las *zorras* comadres, para chupar la sangre à los corderos inocentes”.

Assim, o universo jocoso configurado pelos nomes da condessa contrasta comicadamente com a seriedade do cortejo em passo lento e solene processional, os trajes monásticos e os rostos completamente tapados das damas⁵². O narrador informa toda a movimentação cênica. Com a parada do cortejo, os duques, acompanhados de dom Quixote, se aproximam para receber a condessa; o narrador indica, como fez anteriormente, a atitude reverencial da condessa em seu genuflexório perante os duques: “Ella, puesta las rodillas en el suelo [...]”, associando a voz estranha que acompanha a homenagem: “con voz antes basta y ronca que sutil y delicada, dijo: – Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada, porque, según soy de dolorida [...]”. Esse lapso na fala da personagem também é um indício de seu caráter burlesco.

O universo farsesco se estabelece definitivamente com a adesão do duque retribuindo as homenagens da condessa, dizendo que ela é merecedora das cerimônias dignas de pessoas bem-nascidas. A condessa continua agindo, parodicamente, com o decoro adequado ao seu título. O duque conduz a recém-chegada para sentar-se ao lado da duquesa, que também assume a atitude comedida da visitante. Don Quixote permanece calado e cresce a curiosidade de Sancho para ver os rostos cobertos. A “dueña” Dolorida rompe o longo silêncio. A partir desse momento, o narrador se refere à personagem como “la Trifaldi” ou “la Dolorida”, e não mais por seu título de nobreza. Lembremos que nobreza, segundo Pinciano, “no es otra cosa que un lustre de antepasados” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 110). A Trifaldi não tem esse “lustre”, apesar de demonstrar riqueza em suas vestes, que era outro meio de demonstrar origem nobre. A condessa mimetiza parodicamente o linguajar conforme os códigos cortesãos: “– Confiada estoy, señor poderosísimo, hermosísima señora y discretísimos circunstantes [...]”.

Com a atitude de nobre dama, a Dolorida diz estar à procura do “acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima y su escuderísimo Panza”. Os superlativos usados pela condessa motivam a intervenção de Sancho, que reiterando sua função de “hombre de humor” copia o linguajar, repleto de despropósitos, da condessa, aumentando a comicidade da cena: “– El Panza aquí está y el don Quijotísimo asimismo, y, así, podréis, dolorosísima dueñísima, decir lo que quisieridísimis, que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos”. (*QII*, XXXVIII, p. 840)

⁵² Note-se que nas “rubricas de concepção visual” do texto espetacular, o detalhe da caracterização pode esclarecer o contexto da ação: “Entra en ese instante una DAMA, com el manto hasta la mitad del rostro. (*El rufián dichoso*, I, v. 238); “Asómase a la ventana UNO medio desnudo, com un paño de tocar y un candil”. (*El rufián dichoso*, I, v. 597)

Lembre-se de que o espaço da corte era definido pela cultura oral. Por um lado, o comportamento cortesão era orientado pelos códigos de conduta expressos em obras como a de Castiglione, de Milà ou de Gracián Dantisco. Mas, por outro lado, a oralidade característica do cavaleiro e da dama de palácio mostrava a maneira como a voz os distinguia do vulgo, e essa maneira peculiar de falar ficou expressa nas cartas e nos escritos pessoais. O acento, o estilo e a retórica da linguagem cortesã, bem como os saberes áulicos da atuação social, eram aprendidos e/ou transmitidos oralmente, o que Cervantes mimetiza com humor e comicidade neste episódio⁵³.

Por sua vez, a atitude e o discurso da Dolorida se manifestam cômicos na ironia da desproporção das medidas e elogios às superiores qualidades de dom Quixote; “consiste la honra en las obras”, diz Pinciano, “y la alabanza en las palabras”; e, se presta “alabanza”, que são só palavras, independentemente de feitos, “al que goza de pública virtud” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 112). O leitor percebe que a fala da Dolorida joga ludicamente com esses conceitos atribuídos às virtudes do cavaleiro e seu escudeiro.

Dom Quixote se levanta, se identifica e se dispõe a ajudar a Dolorida. Esta se joga aos pés do cavaleiro e abraça suas pernas, dizendo:

– Ante estos pies y piernas me arrojo, ¡oh caballero invicto!, por ser los que son basas y columnas de la andante caballería: estos pies quiero besar, de cuyos pasos pende y cuelga todo el remedio de mi desgracia, ¡oh valeroso andante, cuyas verdaderas hazañas dejan atrás y oscurecen las fabulosas de los Amadises, Esplandianes y Belianises! (*QII*, XXXVIII, p. 841)

Os “ornatos” cênicos da atuação da Dolorida, aliados ao discurso de elogios e agradecimentos exagerados, ultrapassam o gestual do orador e se configuram em um recurso para agregar teatralidade visual. Mas Sancho é o interlocutor necessário para o diálogo dramático e a ele a Dolorida se dirige, dando prosseguimento a um tipo de discurso de persuasão, fundamentado em apelos, associado ao “loor de la virtud” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 291) do cavaleiro. Desde quando Sancho se apresenta espontaneamente, os duques não participam mais dos diálogos que se mantêm entre a Dolorida e dom Quixote, e depois, entre ela e Sancho. Lembremos que as falas são ao molde dos diálogos da “prosopopeia”, próprios do discurso deliberativo, quando um dos interlocutores levanta argumentos de persuasão e o outro contra argumenta.

⁵³ Ver, a respeito, Bouza Álvarez (2001 e 2003).

O decoro cômico das situações se manifesta com todos os participantes atuando conforme a trama urdida; por seu lado, o leitor também adere à diversão do jogo teatral. O narrador indica o contentamento dos duques e dá voz à Dolorida:

Reventaban de risa con estas cosas los duques, como aquellos que habían tomado el pulso a la tal aventura, y alababan entre sí la agudeza y disimulación de la Trifaldi, la cual, volviéndose a sentar dijo: – Del famoso reino de Candaya, que cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur, dos leguas [...]. (QII, XXXVIII, p. 841).

Destaco o caráter agudo e dissimulado da atuação do mordomo que representa a condessa, o que corresponde ao modelo do comportamento cortesão. Ao se acomodar essa situação inicial, o narrador se afasta e a condessa Trifaldi ocupa temporariamente a voz narrativa, contando o motivo de sua vinda, o que explica seu cognome de “dueña” Dolorida.

O caráter cômico, ambíguo e caricato da condessa se configura desde o início: é uma dama nobre e rica caída em desgraça que, antecipadamente associada ao universo das “dueñas”, vem pedir ajuda ao cavaleiro, o qual se mostra disposto a ajudá-la; o discurso da Dolorida se configura ironicamente elogioso. Porém, quebrando as expectativas de todos, dirige-se ao criado para pedir-lhe que se associe ao amo em sua intenção de socorrê-la. Essa atitude também prenuncia, como no caso da Dulcineia encantada, que a solução para os males da viúva e de suas acompanhantes estará nas mãos do escudeiro e não na do cavaleiro, configurando a inversão cômica de funções características da farsa. O desenvolvimento das tramas subsequentes depende do relato da Dolorida.

Assim, na caracterização das *dramatis personae* das burlas encenadas (o diabo-mensageiro, Merlim, a Dulcineia encantada, Trifaldim e a Dolorida), nota-se que a impressão causada pelas personagens é mais forte do que a da própria ação; ou seja, o caráter e a voz da personagem se sobrepõem à ação. É assim na primeira burla, onde Merlim, com sua profecia, começa definindo o argumento do dever de Sancho de açoitar-se, e Dulcineia termina com o desafio a Sancho; porém, sobretudo a partir da segunda burla, a trama depende essencialmente do protagonismo da Dolorida. Os argumentos, sustentados pelos duques, se fundamentam nos caracteres de dom Quixote e Sancho em contraponto aos das demais protagonistas; foi visto que o conjunto dessas *dramatis personae*, e cada uma delas, foi concebido(a) com o único objetivo de induzir amo e escudeiro a participar das ações burlescas.

Nos discursos da Dulcineia e da Dolorida, de caráter predominantemente persuasivo, são utilizados recursos retóricos de pensamento que visam, como diz Aristóteles, produzir

os efeitos mediante a palavra de quem fala, pois ao pensamento cabe demonstrar ou refutar, suscitar emoções (como a piedade, o terror, a ira, etc.) e aumentar ou diminuir o valor das coisas (ARISTÓTELES, 1456b, 1973, p. 460). Quanto ao uso dos recursos poéticos, os efeitos “devem resultar somente da ação e sem interpretação explícita” (ARISTÓTELES, 1456b, 1973, p. 460); porém, em seus discursos, Merlim, Dulcineia e a Dolorida assumem postura de oradores, e nesse caso, ainda segundo Aristóteles, além da palavra é importante o modo da elocução inerente à arte do ator para suscitar o efeito de “uma ordem ou uma súplica, uma explicação, uma ameaça, uma pergunta, uma resposta, e outras que tais” (ARISTÓTELES, 1456b, 1973, p. 460-1). No caso dessas três personagens, o modo de elocução se infere dos respectivos caracteres e funções desempenhadas na trama. Como se trata de comédia e “de cosas de burlas y pasatiempo”, diz Pinciano que para provocar admiração e deleite na fábula se admite impossíveis, desde que arquitetados com arte; consequentemente, é admissível a quebra da verossimilhança:

[...] y que el viejo se pinte guardoso, indeterminado y espacioso, porque es la común y natural acción suya, más en cosas de burlas y pasatiempo está muy bien pintar a un viejo de manera que dezíz aver visto, determinado, colérico y aun enamorado, si queréys, por dar más causa de reyr y más sal a la comedia. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 71, 73, 81, 82 e 83)

Essa ideia tem seu fundamento em Aristóteles, que também, em relação aos caracteres das personagens, enfatiza a coerência interna da ação dramática: “ainda que a personagem a representar não seja coerente em suas ações, é necessário, todavia, que (no drama) ela seja incoerente coerentemente” (ARISTÓTELES, 1454a, 1973, p. 456).

Até aqui mapeei os aspectos que, no texto, primeiro sobressaem para modelar a comédia na mente do leitor. No próximo capítulo me aprofundo na configuração das características da representação teatral inseridas na narrativa em prosa.

3. DESVELANDO AS CARACTERÍSTICAS DA AÇÃO DRAMÁTICA

Como ponto de partida, penso nas palavras de Pinciano, para o que se considera episódios da fábula principal:

Digo, en suma, que los episodios son aquellas acciones, as quales – au[n] que son tan fuera de la fábula, que se pueden quitar della quedando perfecta – deuen ser tan aplicados a ella, que parezcan vna misma cosa: y como se suele dezir de las guarniciones o faxas bien puestas, que parecen auer nacido con la ropa guarnecida. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 22-4)

As três burlas se destacam da história base pelo espetáculo teatral, mas não interrompem as ações de dom Quixote e Sancho. Pelo contrário, dão continuidade para que ambos continuem se aventurando em novas empresas, como nos livros de cavalaria. Nesse sentido, embora configurem novas tramas, estas parecem uma mesma coisa com a fábula principal, alinhadas com a recomendação de Pinciano.

Sob essa perspectiva, neste capítulo prossigo com meu objetivo de demonstrar que as três encenações burlescas se revelam como uma unidade episódica ou uma única peça coerente. Como uma espécie de comédia aliada à prosa, juntas, e cada uma por si, contribuem para o desenvolvimento da narrativa, agregando fatos novos. Nesse sentido, se a associação das três remete à forma da comédia, elas devem apresentar as características distintivas da ação teatral, tais como: tema; tópicos e enredos envolventes; grandeza e tempo da ficção; unidade da ação, nó e desenlace; mecanismos teatrais e espaço cenográfico. E, por fim, as cenas devem estar distribuídas em partes organizadas, as jornadas, apresentando o nó, o clímax e o desenlace incluindo a peripécia final. Todas essas marcas dramáticas serão analisadas nos próximos itens.

3.1. ENREDO E AÇÃO DRAMÁTICA, GRANDEZA E MAGNITUDE, TEMPO DA FICÇÃO

O termo enredo e seu conceito surgem vinculados à comédia, ligado a fenômenos teatrais, como aparece em Covarrubias, no *Tesoro de la lengua castellana o Española*, de 1611: “Enredo. La mentira o patraña bien compuesta, donde diversas personas vienen a estar

en trabajo”. O substantivo apareceu pela primeira vez em 1604, conforme registrado no *Diccionario etimológico del castellano* conhecido por *Corominas*, e, já em 1737, o *Diccionario de Autoridades* aponta que o enredo se converte em elemento nuclear da comédia:

Enredo: [...] significa también enlace y trabazón artificiosa de unas cosas con otras: como el de las comedias y óperas de los teatros, mezcladas de varios lances y texidas con arte para tener suspenso al auditorio. Lat. “Nodus”. “Compilatio”.

Por essas definições, vê-se que a ação dramática se fundamenta na intriga ou maranha que envolve os personagens com o objetivo de manter viva a atenção do espectador, ou do leitor, até o final. Do que se deduz que o suspense é elemento fundamental na “comedia nueva”, como assinala Lope no *Arte Nuevo*:

[...]
 Porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
 Vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
 Al que esperó tres horas cara a cara;
 Que no hay más que saber que en lo que para.
 (VEGA, 2006, p. 144, v. 234-239)

Nesse sentido, o enredo entendido como elemento técnico constitutivo da ação cômica (PEDRAZA, 1998, p. 7-11) equivale à fábula para Pinciano (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 8). Dizendo de outro modo, o enredo é a junção dos atos, das ações realizadas. Para estudar como a ação dramática se introduz na narrativa dos fatos do palácio ducal, devemos identificar o(s) novo(s) enredo(s) e os enlaces de umas coisas com outras que subjazem na atuação das personagens.

Muito simplificada, a obra de teatro pode ser resumida assim: duas forças, ou dois personagens se encontram por incidente, daí se originando um conflito que desencadeia uma insegurança nas personagens, e no espectador, de como irá se desenvolver a vida representada daí por diante; ao mesmo tempo, esse incidente tem de ser suficientemente importante para os envolvidos na questão e para despertar o interesse do espectador. No entanto, o conflito de origem tem de se desenvolver com um equilíbrio estudado entre os elementos emocionais em choque, ou seja, entre as dificuldades das personagens para alcançar suas metas e o otimismo e a vitalidade que presidem essa forma teatral. Isso quer dizer que as personagens têm de lutar para conseguir seus objetivos com intensidade, força e desejo, visando provocar o riso, o regozijo e a diversão, características específicas da comédia; tem de apresentar um tema ligeiro, mas com suficiente densidade dramática para

despertar as tensões necessárias para a representação cenográfica (ALONSO DE SANTOS, 1998, p. 17-8).

Seguindo essas diretrizes associadas ao pensamento aristotélico para a ação dramática, podemos identificar suas características nas encenações burlescas do palácio.

Quanto à primeira característica que diferencia a ação dramática da narrativa, a grandeza e magnitude, Aristóteles reconhece a dificuldade de o dramaturgo limitar a extensão da tragédia (e a da comédia) idealmente “a um período de sol, ou pouco excedê-lo” (ARISTÓTELES, 1449b, 1973, p. 447), como ele propusera no início da *Poética*; o filósofo conclui que delimitar a ação “não é mister da arte poética” (ARISTÓTELES, 1451a, 1973, p. 450), e deixa a cargo do dramaturgo resolver a questão de acordo com as circunstâncias da representação; somente enfatiza que “os mitos devem ter uma extensão apreensível pela memória”. (ARISTÓTELES, 1451a, 1973, p. 450) Pinciano reformula a ideia dizendo: “la buena fábula, quanto a la magnitud y grandeza, es la que más se alarga hasta que toda ella venga a ser manifiesta” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 48). Na sequência, completa:

[...] Pero como estos tales poemas son hechos principalmente para ser representados, siendo largos, no lo pueden ser – representados, digo – y pierden mucho de su sal. De manera que la fábula activa y representativa no vendría a ser manifiesta a los oyentes en el teatro súbito; porque se tardaría en representar, de manera que antes que ella fuese acabada, lo fuese la paciencia del oyente. Conviene, pues, que la trágica y cómica tengan una justa grandeza, quanto baste a entretener y no cansar al auditorio, que será espacio de tres horas, antes que más, menos.
El Pinciano replicó diciendo: ¡Esso se podría remediar con partilla en dos o tres representaciones! Que assí lo he visto en estos teatros, primera y segunda y tercera parte de comedias. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 49-50)

Cito o fragmento para nos colocar no âmbito da discussão da época quanto à extensão e/ou à duração da “fábula activa”; por sua importância ao nosso tema, destaco que, para não cansar o auditório, existia a possibilidade de uma mesma comédia ser dividida em três representações. Observo que na narrativa dos festejos do palácio, Cervantes dispõe organicamente as três burlas em três etapas. Na noite do primeiro dia, o espetáculo de pirotecnia antecede a primeira encenação, que se desenvolve durante a madrugada, sem interrupção do tempo dramático. As outras duas ocorrem à tarde e à noite desse dia, também dentro de um espaço de tempo ficcional e sem interrupção. No plano narrativo, os intervalos entre elas são preenchidos pelas outras atividades de entretenimento, como conversações e

banquete. Vale ressaltar que Cervantes engenhosamente observa o preceito aristotélico distribuindo as encenações em vinte e quatro horas, em três representações sem interrupção do tempo ficcional, cada uma configurando uma parte da comédia.

No transcorrer do tempo ficcional (nos dois planos narrativos), as encenações apresentam a extensão temporal limitada pelas marcas anotadas pelo narrador, como rubricas. Temos a informação de que o espetáculo da Dulcineia encantada começa no fim da tarde do sexto dia da chegada de dom Quixote e Sancho ao palácio, “[...] de allí a seis días le llevaron a caza de montería[...]”, e mais adiante continua: “[...] se les pasó el día y se les vino la noche [...]” (*QII*, XXXIV, p. 814 e 817). A encenação se alonga até o alvorecer do dia seguinte, “Y ya en esto se venía a más andar el alba, alegre y risueña; [...]” (*QII*, XXXV, p. 829).

O segundo espetáculo, o da “dueña Dolorida”, acontece durante a tarde do segundo día, “Con esto, se fueron a un jardín donde habían de comer aquel día. [...] Comieron, y después de alzados los manteles, y después de haberse entretenido un buen espacio con la sabrosa conversación de Sancho, a deshora se oyó [...]” (*QII*, XXXVI, p. 833). E termina ao anoitecer, quando Sancho consente em ajudar a condessa e suas damas. Segue o intervalo para o início da próxima encenação:

Llegó en esto la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso caballo Cavileño viniese, cuya tardanza fatigaba ya a don Quijote, pareciéndole que pues Malambruno se detenía en enviarle, o que él no era el caballero para quien estaba guardada aquella aventura o que Malambruno no osaba venir con él a singular batalla. Pero veis aquí cuando a deshora entraron por el jardín cuatro salvajes [...] (*QII*, XXXLI, p. 854)

A viagem de Clavilenho se alonga noite adentro e termina com a explosão dos foguetes existentes dentro do cavalo. Reitero que, se nos atentarmos para o espaço temporal das três encenações, iremos notar que a ação dramática corresponde aos períodos, no plano narrativo, de uma noite/madrugada, uma tarde e uma noite respectivamente. O que, dentro do contexto da discussão da época, é possível e verossímil.

3.2. UNIDADE DA AÇÃO, NÓ E DESENLACE

Continuando com o apoio em Aristóteles, sigo com a segunda característica da ação dramática. Anoto que as três tramas, além de se configurarem com “certa grandeza” e

“magnitude”, constituem um “todo coerente” com “princípio, meio e fim”. O enredo da *Dulcineia encantada* é o “princípio” da ação, pois “não contém em si mesma o que quer que siga necessariamente outra coisa, e que, pelo contrário, tem depois de si algo com que está ou estará necessariamente unida”; essa trama estabelece uma nova ação dentro da narrativa, motivando a seguinte, a dos infortúnios da condessa Trifaldi. A viagem de Clavileno é o “fim” da ação, pois é o desfecho necessário para a história da Dolorida e assim “naturalmente sucede a outra coisa, por necessidade e depois de si nada tem”; e a trama da condessa Trifaldi é o “meio que está depois de alguma coisa e tem outra depois de si”. Portanto, as três encenações estão organizadas como a metáfora aristotélica do “ser vivente”, cujas partes não podem ser suprimidas nem trocadas de ordem – senão a ação resultaria incoerente – e são perceptíveis como um todo (ARISTÓTELES, 1450a, 1973, p. 450).

Para se perceber o princípio da unidade da ação dramática, recorro o estudo de Alexander A. Parker propondo que a estrutura do teatro espanhol do século XVII é regida por princípios que estabelecem uma linguagem própria. Para este estudo, interessa salientar os princípios do hispanista inglês no que diz respeito a “la unidad dramática en el tema y no en la acción” e a “primacia del tema sobre la acción” (PARKER, 1978, p. 259-60). Por um lado, a meu ver, a unidade dramática das burlas encenadas subsiste no tema da reprodução paródica dos valores da cavalaria andante; porém, cada uma delas apresenta seu próprio enredo com suas respectivas maranhas e personagens. A trama da *Dulcineia encantada* apoiada no pedido de ajuda da donzela vítima de um feiticeiro se submete à paródia que vigora na rotina do palácio ducal. Por contiguidade dela deriva a trama da Dolorida que, por sua vez, também se apoia no pedido de socorro de uma viúva em dificuldades, dirigido ao cavaleiro; percebe-se que a estrutura segue o mesmo padrão de disposição da anterior, terminando com a fórmula da resolução de seus infortúnios. A terceira trama decorre por necessidade do término da fábula, com a solução do problema. Essa ordem obedece à organicidade da ação e, se alterada, esta resulta desconexa.

Por outro lado, o outro princípio de Parker, a primazia do tema sobre a ação “con la consecuente inaplicabilidad de la verosimilitud realista”, governa a estrutura da comédia séria; mas esse princípio fica enfatizado principalmente na comédia burlesca, como é nosso caso, porque existe a conexão explícita entre os argumentos da intriga decorrente do fato de que o tema paródico é conhecido do leitor (o da narrativa que engloba as encenações) e de que esse tipo de teatro prioriza o efeito cômico em detrimento da lógica causal. Portanto, nas três encenações, o tema se sobrepõe à ação. Isso não se alinha à ideia aristotélica de que “o elemento mais importante do drama é a trama dos fatos” (ARISTÓTELES, 1450a, 1973, p.

448); e mais, nesse sentido, nas três encenações é maior a impressão causada pelo protagonismo das personagens – na aparência, atuação e discursos – com relação à ação, que resulta mais lenta. Portanto, também nesse sentido existe a primazia destes sobre a trama dos fatos. Aliás, esse é um traço característico dos dramas cervantinos, que se diferenciam dos de Lope, na medida em que este prioriza a agilidade da ação.

Além das partes organizadas, princípio, meio e fim, o que caracteriza o enredo dramático são o nó, o clímax e o desenlace. “O nó é toda parte da tragédia (ou da comédia) desde o princípio até aquele lugar onde se dá o passo para a boa ou má fortuna; e o desenlace, a parte que vai do início da mudança até o fim”, diz Aristóteles (ARISTÓTELES, 1456a, 1973, p. 459; e LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 77). Novamente, seguindo as diretrizes do filósofo estagirita, nas encenações estudadas o nó se distribui, e vai se “apertando”, por toda parte desde a chegada da Dulcineia encantada até onde se dá o passo para a boa fortuna da Dolorida, quando Sancho concorda em cavalgar Clavilenho. Quando o nó começa a se afrouxar, se encaminha para o desenlace. O clímax da ação, por meio das maranhas e intrigas construídas, se dá no momento do desvelamento dos rostos barbados e consequente desmaio da Dolorida¹. Essa distribuição dos dois assuntos na ação – o primeiro, o dos enfeitiçamentos da Dulcineia encantada e os das “dueñas”; o segundo, a quebra do feitiço por meio da viagem de Clavilenho – se alinha com o *Arte Nuevo*:

Dividido en dos partes el asunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el paso,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
porque en sabiendo el vulgo el fin que tiene,
vuelve el rostro a la puerta y las espaldas
al que esperó tres horas cara a cara;
que no hay más que saber que en lo que para.
(VEGA, 2006, p. 144, v. 231-239)

Desses versos se infere que a distribuição dos argumentos deve ir num crescendo até atingir o clímax para, em seguida, declinar até o final do desenlace, sempre mantendo o público em suspense, como foi dito no início do item anterior². Considero que esse é um

¹ Ver López Pinciano (1973, p. 88-9). Ugo sintetiza as características das três partes: “[...] vamos a ver cómo la fábula ha de ser tres: principio, medio y fin. Del fin ya se ha dicho que es desanudar; del medio, gran parte, que es el anudar y atar; del principio hay que decir dos palabras no más, que no comience de donde quiera, sino de alguna cosa insigne y muy vecina a la acción”.

² Ver López Pinciano (1973, p. 83-4). Essas ideias se conectam com a explicação de Ugo para seus interlocutores, quando compara a fábula com a imagem da corda, que tem começo, meio e fim, e na qual se dá um nó e vai apertando até desfazer o nó e soltar: “[...] resta decir de las partes cuantitativas (quiero decir que dividen su cantidad), acerca de la cual digo que la fábula ha de ser una, y dos, y tres, y cuatro, y cinco, como

parâmetro adequado para identificar a estrutura da ação nas três grandes burlas encenadas pelos duques.

A questão de duas tramas que se desenvolvem em sequência está conforme à concepção dramática cervantina que entrelaça duas (ou mais) ações em uma comédia. Cervantes complica o desenvolvimento dramático por meio de histórias que se desenvolvem conjuntamente, configurando o que a crítica denominou de “unidade mental” ou “unidade conceitual” (TALENS; SPADACCINI, 1986, p. 31-2). É uma técnica de construção poética que está presente no *Persiles* e em várias de suas comédias, como por exemplo *La entretenida*; nesses casos, existe o deslocamento de um argumento ao outro, o qual analogicamente retoma o primeiro. É curioso notar que, com relação a Cervantes, Lope é mais aristotélico a respeito da unidade de ação, conforme sua proposta para a “comedia nueva”:

Adviértase que sólo este sujeto
tenga una acción, mirando que la fábula
de ninguna manera sea episódica,
quiero decir inserta de otras cosas
que del primero intento se desvíen; [...]
(VEGA, 2006, p. 141, v. 181-185)

Em vista dessas considerações, posso concluir que as três burlas satisfazem, de acordo com o chamado teatro áureo, o princípio da unidade de ação.

3.3. ENREDO VERBAL

Falta comentar outro aspecto importante quanto ao enredo nas comédias burlescas, em geral, e aos enredos das três encenações burlescas do palácio ducal, em particular. Nelas, o enredo é do tipo verbal e não ativo, como observa Borrego Gutiérrez quando “prima el chiste sobre la acción y la incoherencia cómica y la inversión del decoro sobre toda lógica”.

está dicho. Y no es mucho inconveniente que una cosa sea muchas debajo de diferentes consideraciones: que la fábula se considera como cuerda y tiene nudo y soltura, y tiene principio, medio y fin, y comienza a apretar, y aprieta, y aprieta hasta que más no puede (así como en el que en el potro atormentan, que apretado así, o confiesa o no confiesa, como quiera se le afloja el garrote). Así que según estas tres consideraciones, es la fábula 1, 2, 3, 4, 5, como está dicho” (p. 83-4). E explica melhor o que antes começara a dizer a respeito de nó e desenlace: “Vamos a la primera que es el nudo y soltura. Nudo en la fábula se dice aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo del aflojar, el cual se dice soltura. De lo dicho consta que el nudo no tiene lugar cierto, sino que él está embebido en la fábula toda y que no se puede decir ‘aquí está’, porque él se comienza a anudar al principio y va procediendo siempre más y más hasta el tiempo de desanudar” (p. 83-4). “Desta manera ha de ser dos la fábula, que ha de ser nudo y soltura” (p. 88).

(BORREGO GUTIÉRREZ, 1997, p. 290). No enredo da Dulcineia encantada, a intriga é criada pelo discurso de Merlim e desenvolvida no da donzela, e as duas personagens pouco ou nada se movimentam. Ou seja, o enredo é construído pela e na linguagem das personagens. A elocução do feiticeiro, como foi visto, parodia a oratória do discurso epidítico em louvor à honra dos cavaleiros andantes. As apóstrofes e exclamações da poesia laudatória remetem à forma reconhecida pelo leitor, mas o conteúdo fantástico, os louvores hiperbólicos e as comparações absurdas degradam comicamente o discurso grandiloquente. Por sua vez, o universo ridículo baseado no jocoso e no grotesco é enfatizado na elocução de Dulcineia, desde o princípio configurado com insultos e injúrias oriundos da praça pública, e desenvolvido com os disparates de sua condição de donzela desprovida de beleza e juventude. Os diálogos se constroem com alusões incongruentes e comparações mitológicas absurdas, principalmente por parte de Sancho. A tensão gerada é atenuada por Sancho que, embora relutante, concorda com o autocastigo no estilo já conhecido do leitor: “– ¡Ea, pues, a la mano de Dios; – dijo Sancho –. Yo consiento en mi mala ventura: digo que yo acepto la penitencia, con las condiciones apuntadas” (*QII*, XXXV, p. 829). O enredo cômico é toda construção verbal, tecido pelas falas dos personagens com os recursos linguísticos da forma e do conteúdo. Como salienta Borrego Gutiérrez, o enredo verbal da comédia burlesca não mescla o trágico com o cômico, como preceitua Lope em seu *Arte Nuevo*,

[...] harán grave uma parte, outra ridícula,
que aquesta variedad deleita mucho;
bueno ejemplo nos da naturaleza,
que por tal variedad tiene belleza.
(VEGA, 2006, p. 141, v. 177-180)

No entanto, “lo trágico desaparece absorbido por lo cômico” (BORREGO GUTIÉRREZ, 1997, p. 297).

Prosseguindo, retomo o argumento da Dulcineia encantada que motiva o segundo segmento, o da Dolorida; este se ancora na figura da protagonista e está totalmente configurado pelo enredo verbal. Primeiro, a forma linguística cria o cômico; a oratória do escudeiro Trifaldim mostra as hipérboles laudatórias dirigidas ao duque e a dom Quixote. Depois, as falas de Sancho se constroem com a contraposição de jogos e sentidos duplos de palavras, como a respeito da “condesa Tres Faldas o Tres Colas” com provável sentido procaz de “colas”: “Que en mi tierra faldas y colas, colas y faldas, todo es uno”. Sancho, como sempre, reitera refrãos e utiliza ditos chulos e populares, como no diálogo com “dueña

Rodríguez”: “– [...] y quien a nosotras trasquiló, las tijeras le quedaron en la mano. / – Con todo eso – replicó Sancho –, hay tanto que trasquilar en las dueñas, según mi barbero, cuanto será mejor no menear el arroz, aunque se pegue” (*QII*, XXXVII, p. 836-7). Pela forma, a resposta de Sancho à condessa, citada anteriormente, reforça o cômico com a reiteração da imitação sem nexo do linguajar hiperbólico da Dolorida:

– El Panza – antes que otro respondiese, dijo Sancho – aquí está y el don Quijotísimo asimismo, y, así, podréis, dolorosíssima dueñísima, decidir lo que quisieridísimis, que todos estamos prontos y aparejadísimos a ser vuestros servidorísimos. (*QII*, XXXVIII, p. 840)

Na sequência, a importância do enredo verbal como elemento construtor da trama e como suporte para o futuro desenvolvimento da ação fica evidente no relato da Dolorida, como vemos a seguir, adentrando a análise da história dos amores de Antonomásia e Clavijo.

Ela, a condessa, era ama de Antonomásia, herdeira do longínquo reino de Candaya. A princesa, de grande beleza e discrição, havia despertado os amores de um jovem poeta da corte, Clavijo. Este, por sua vez, com presentes e versos de uma copla – e um velado e não muito bem explicado assédio à condessa – conseguira que a Trifaldi, em sua condição de “dueña”, o aproximasse da jovem. A condessa, como alcoviteira, propiciara os encontros entre os dois jovens. Antonomásia engravidou, mas, apesar da diferença social entre ele e a infanta, Clavijo conseguira o beneplácito do vigário. Casaram-se. Porém, a mãe de Antonomásia, a rainha Maguncia, morreu de desgosto. À hora do enterro, aparecera, em cima da sepultura da rainha, montado num cavalo de madeira, seu primo irmão, o gigante Malambruno, cruel e feiticeiro. Por vingança pela morte da prima, e como castigo pelos amores desregrados de Clavijo e Antonomásia, o gigante converteu a princesa em uma mona de bronze e seu amante em um crocodilo de metal. As duas estátuas jaziam em cima da sepultura, e no meio havia sido colocada uma placa dizendo que os atrevidos amantes não recobriam suas formas primitivas enquanto não houvesse uma batalha, muito especial, entre ele, Malambruno, e o valoroso cavaleiro dom Quixote de la Mancha. Em seguida, completando o castigo pelos males causados, e como punição por ter sido a alcoviteira dos amantes, o gigante fez uma terrível feitiçaria, não só contra ela, condessa, mas contra todas as damas do palácio, tidas como cúmplices de suas ações.

O argumento da historieta é simples, e mostra a influência italianizante das narrativas breves de orientação humorística, não isenta de didatismo, muito em voga na Espanha no século XVI (MENENDEZ PELÁEZ, 2005, p. 315), e se baseia em dois breves contos bastante difundidos à época. De comum, ambos apresentavam um casal de apaixonados, e

Cervantes funde elementos das duas tramas. O trecho “[...] llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona” (*QII*, XL, p. 850) evoca Pierres, o cavaleiro enamorado que conquista o amor da princesa com ajuda de sua ama, a seduz e foge com ela. Daqui sai o modelo para o comportamento da Dolorida e a fuga a cavalo. Por sua vez, o caráter fabuloso do cavalo é inspirado em outra narrativa, provavelmente originada em contos árabes. O casal de apaixonados Clamades e Clarmonda foge num cavalo de madeira manejado por uma “clavija” localizada na testa, e que serve de freio. Daí o nome de Clavilinho para o cavalo de Malambruno, o qual dom Quixote teria de cavalgar. Cervantes procura o deleite para os que gostam desse tipo de narrativas, conforme comenta o narrador no intervalo dos acontecimentos, no citado início do capítulo XL do segundo *Quixote*³. E com habilidade reconstrói uma narrativa com muitas alusões a signos nativos de todos os tipos de narrativa em prosa – de cavalaria, bizantina, mourisca de origem árabe, sentimental italiana (PERCAS DE PONSETI, 1975, p. 643)⁴ –, e também difundidos pela oralidade, pelos escritos e pelas imagens e emblemas do período⁵. Desse modo, provoca o leitor para que complemente o mundo fantástico de sua ficção⁶. O enredo verbal é enriquecido pela associação dos inúmeros universos geradores de significados.

³ “Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrar-se agradecidos a Cide Hamete, su autor primero, por la curiosidad que tuvo en contarnos las semínimas de ella, sin dejar cosa, por menuda que fuese, que no la sacase a luz distintamente.” (*QII*, XL, p. 848)

⁴ Ponseti observa: “En el *Quijote II* se perfecciona el enfoque perspectivista de la realidad mediante una técnica peregrina, nueva hasta hoy: se superponen distintos temas e ideologías dentro de un mismo episodio y sobre unos mismos datos, de suerte que el punto de vista dependa, exclusivamente, del nivel de lectura o preparación intelectual del lector. Esta superposición temática e ideológica dentro de un mismo episodio la realiza Cervantes mediante el recurso al doble, triple y aun múltiple sentido de las palabras en que se hace coincidir, de manera natural, significados jergales, populares, literarios, filosóficos y estéticos. Al mismo tiempo dota su lenguaje, a primera vista sencillo y familiar, de significado metafórico-simbólico, grávido de sugerencias que invitan al lector a volcar sobre la lectura sus propios conocimientos y su propio modo de ver y sentir la vida” (PERCAS DE PONSETI, 1975, p. 643).

⁵ Informação fornecida pelo prof. Fernando Bouza durante o curso *Imagens, vozes e escrituras: comunicação política e esfera pública na alta idade moderna ibérica*, organizado pelo Departamento de História Social da FFLCH, ministrado nos dias 7, 10 e 11 de junho de 2013. Conforme explica o professor, o debate de época sobre a comunicação atribuiu a capacidade de criação de memória às três formas de comunicação – oral, visual e escrita – denominadas, por Bouza, de “Trinidade comunicativa”. Não se pode esquecer que não só a cultura letrada dependia da imagem, mas que também a cultura letrada era intimamente vinculada ao visual. Então a escolha da forma de comunicação dependia de, basicamente, quatro critérios – eficácia, expressividade/veracidade, conservação e difusão – sempre visando o objetivo e o público a que se destinava. No entanto, cada forma apresentava, em graus variados, vantagens e desvantagens, e a combinação entre elas funcionava melhor para a criação de memória (como no caso da catequese religiosa, que incorporava a pregação, a exposição de imagens e a leitura de textos). No caso deste trabalho, me refiro a essa ideia de difusão dos significados para a compreensão dos signos aludidos na história da Dolorida.

⁶ Ver Salgado (2015, p. 196-208).

“As inúmeras fontes de inspiração de Cervantes são muito variadas e possibilitam diversas abordagens de estudos; existe uma linha de pesquisa que investiga prováveis reminiscências de Aristófanes no *Quixote*. Ofélia Noemi Salgado mapeia esses estudos e em decorrência propõe que Cervantes conhecia e até tinha certa familiaridade com as comédias do comediógrafo ateniense e/ou a obra de autores que nele se inspiraram. A autora mapeia vários elementos, como modos de dizer, temas e personagens que remetem às suas comédias.

Para fundamentar sua história, a Dolorida cita exemplos dos heróis lendários populares, e recheia a história com tantas explicações que cada vez mais adensa o caráter ambíguo do relato. A profusão de exemplos é uma estratégia que visa agregar credibilidade ao seu relato, imitando o caráter de verdade das narrativas históricas que utilizavam esse recurso discursivo (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 265). Inclusive é um recurso retórico para a argumentação a favor ou contra um objetivo.

Antonómásia e Clavijo são personagens que imitam comicamente esses heróis fabulosos. Em vez de fugirem cavalgando no cavalo encantado, acabam grotescamente encantados em dois animais simbolicamente degradantes: a macaca ligada à luxúria, e o crocodilo à hipocrisia, conforme interpreta Augustín Redondo no citado artigo “De don Clavijo a Clavileño” (REDONDO, 1997, p. 428-9)⁷. Na mesma linha em que sugeriu o universo jocoso ao qual o nome e codinomes da condessa remetem, Redondo ressalta os elementos carnavalescos e erótico-burlescos do relato, submetido à parodia e à técnica do mundo às avessas. Exemplo disso é o uso dos disfarces na inversão da ordem natural das coisas, como a mudança de sexos – a Dolorida e as damas que a acompanham são homens –, e a união de disparidades e contrários como o fato grotesco das “dueñas” barbudas (REDONDO, 1997, p. 425). Redondo mostra a degradação do universo cavaleiresco, relacionando refrãos e provérbios da época com “mulheres barbudas”, e também o significado pejorativo de “dueña”, sinônimo de alcoviteiras, maldizentes e lascivas, tudo apontando para a má reputação das damas às quais dom Quixote oferece ajuda. Com cuidado, Redondo vai desvelando as chaves do grotesco e mostra que o texto está cheio de referências jocosas ao erótico; relaciona os temas envolvidos – a honra burlada com a promessa de casamento, a união díspar entre estamentos sociais como de uma princesa e um simples poeta de caráter duvidoso, o mundo das alcoviteiras – com o erótico-fálico, com o grotesco, com o torpe. Mostra que o relato é ambíguo e possibilita a interpretação de dom Clavijo também ter seduzido a Dolorida, antes desta ter favorecido sua entrada junto à ama.

Na mesma direção, o ensaio “Antonomasia y Clavijo: alegoria poética”, de Helena Percas de Ponseti, mostra a importância dos nomes das personagens e dos signos presentes na história da princesa, os quais reforçam o burlesco do episódio. Antonómásia é a

Entre esses elementos cita a figura de Clavileno: “Otra posible y llamativa reminiscencia de Aristófanes en la Segunda Parte del *Quijote* es el “viaje” de Quijote y Sancho en Clavileño (*Quijote II*, 41), réplica del vuelo de Trigeo montado sobre el escarabajo a las regiones celestiales para consultar a Zeus, en Paz: “Emprendo mi vuelo por el bien de todos los helenos; es un proyecto osado y nuevo que he imaginado” [dice Trigeo] (*Paz* 93-94). El bien es devolver la paz a la Hélade; en *Quijote*, quitar las barbas a las dueñas”.

⁷ O autor estabelece relações que degradam burlescamente os nomes das personagens e as situações por elas vividas.

transposição graciosa de um termo de retórica que, na personificação, reduz o prestígio da personagem associada a “princesa Sin Nombre” ou “Desconocida”; e na princesa transformada em “mona de bronce”, Percas de Ponseti considera que Cervantes agrega um sentido paródico ao significado de mono que tradicionalmente é a maior imitação da natureza, indicando na transformação a “doble deshumanización por tratarse de um animal imitador de lo externo, y por ser de metal de aleación, que es algo así como indicar que es híbrida o bastarda” (PERCAS DE PONSETI, 1975, p. 401). Quanto a Clavijo, Percas de Ponseti ressalta a sonoridade de “hijo de clavo” que, segundo sua interpretação, tem sentido conotativo de “enganador” associado ao mesmo universo semântico de crocodilo; este réptil tradicionalmente é utilizado na oratória como alegoria para o engano, e a cor verde no universo cervantino, como foi dito anteriormente, é associada também ao engano. Como ressalta Percas de Ponseti, no relato de Antonomásia existe um grande grau metafórico e elíptico que dá relevo plástico aos conceitos; o elemento visual é importante para mostrar sem precisar explicar os fatos.

A narração da Dolorida é interrompida pelos disparates e as incongruências dos diálogos de Sancho com Trifaldim, com o duque e com dom Quixote, configurando um intervalo da ação com a cena de um breve entremez.

Avançando no enredo, antes de a “dueña” contar qual seria o castigo imposto pelo feiticeiro Malambruno a ela e a suas acompanhantes, “– De esta manera nos castigó aquel follón y malintencionado Malambruno [...]” (*QII*, XXXIX, p. 847), o gesto performático da oradora e de suas acompanhantes toma o lugar das palavras. Todas desvelam os rostos, e a cena é descrita pelo narrador da seguinte maneira:

Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron los antifaces con que cubiertas venían, y descubrieron los rostros todos poblados de barbas, cuáles rubias, cuáles negras, cuáles blancas y cuáles albarrazadas, de cuya vista mostraron quedar admirados el duque y la duquesa, pasmados don Quijote y Sancho, y atónitos todos los presentes. (*QII*, XXXIX, p. 847)

O espanto causado se junta à expectativa do que irá acontecer. A Dolorida prossegue o discurso enfatizando o caráter terrível de seu algoz. A peroração final apresenta o recurso da oratória para persuasão com uma série de perguntas retóricas repletas de apelos para que as livres de tamanho castigo, “[...] y diciendo esto, dio muestras de desmayarse”, diz o narrador.

O protagonismo da Dolorida associado ao efeito criado pelo emaranhado narrativo, o desvelamento do rosto barbado e o desmaio configuram o clímax da ação dramática; a

desfalecida voltando a si conta a condição para que se livre do feitiço e assim introduz o argumento da próxima burla, o dever de dom Quixote e Sancho irem ao encontro de Malambruno cavalgando, pelos ares, o cavalo de madeira. A partir daí, os fatos são encaminhados para o desenlace da trama.

Assim, o nó e o clímax da ação foram progressivamente construídos pelo emaranhado verbal do discurso da condessa que, associando recursos poéticos e retóricos, pinta com palavras antes de relatar o que descreve. Em si, a ação é mínima, e se concretiza na performance da protagonista.

Na terceira encenação, o enredo é construído em torno das condições da viagem do cavaleiro e seu escudeiro em Clavilenho; Sancho não concorda em vender os olhos e em viajar na dura garupa do cavalo de madeira, tecendo a intriga verbal que desenvolve a trama fabulosa. A ação é estática, pois o que se passa é um simulacro de viagem arquitetado dentro da ficção. O tempo da cavalgada coincide com o tempo narrativo, e é preenchido pelo enredo verbal da conversa desconexa de Sancho e dom Quixote; estes, de olhos vendados, imaginam por onde passam, comentam a distância percorrida e a duração da jornada; os assuntos são aleatórios, de passatempo, sem interferir no desenvolvimento narrativo. Os aparatos cênicos criados pelos duques, como os grandes foles para produzir a sensação de ventania, junto às estopas acesas nas pontas de longas varas para aquecer os rostos dos dois viajantes, motivam a conversa repleta de incongruências cômicas: dom Quixote rememora feitos fabulosos comparando-os à viagem; e Sancho, não correspondendo diretamente aos comentários do cavaleiro, responde com comparações igualmente disparatadas:

– No sé lo que es – respondió Sancho Panza –: sólo sé decir que si la señora Magallanes, o Magalona, se contentó de estas ancas, que no debía de ser muy tierna de carnes.
Todas pláticas de los dos valientes oían el duque y la duquesa y los del jardín, de que recibían extraordinario contento; [...] (*QII*, *XLI*, p. 861)

Esse final de conversa entre amo e escudeiro exemplifica o enredo verbal que diverte os duques e seus convidados; o leitor, por sua vez, mergulhado no deleite, se deixa levar pelo mundo ficcional cervantino. A elocução de Sancho, numa sequência espiroidal, mistura referências lendárias para comentar o desconforto da cavalgada: a fictícia “señora Magallanes”, por um jogo linguístico e numa comparação absurda, remete a Fernando de Magalhães, o navegador português que deu a primeira volta ao mundo (1519-22) (*QII*, *XLI*, p. 861, n. 35). Magallanes lembra Magalona, a princesa raptada pelo Cavaleiro Pierres de Provenza na garupa do cavalo encantado; e esta, por sua vez, se associa ao outro par de

enamorados lendários, Clamades e Clarmonda, que fogem cavalgando um cavalo de madeira. Cervantes inverte o esquema narrativo e as situações tradicionais. A viagem no cavalo de madeira, em vez de ser empreendida pela princesa de Candaya e o poeta enamorado, parodicamente é feita pelo casto dom Quixote e seu escudeiro montado na garupa “a mujeriegas”. A encenação não podia ser mais burlesca⁸.

Este item focalizou a construção da ação cômica com os enlaces motivados e desenvolvidos pelo enredo verbal por meio dos discursos e falas das personagens. A seguir, destaco os artifícios poéticos que contribuem para o início e/ou desenvolvimento da ação dramática.

3.4. OS MECANISMOS TEATRAIS

O enredo da comédia se realiza através da alegria, mas paradoxalmente sempre tem que ver com o sofrimento como ponto de partida, uma convenção aceita pelo dramaturgo e o público espectador, ou leitor. Isso quer dizer que a representação da comédia funciona seguindo códigos aceitos por ambos⁹. A primeira dificuldade do dramaturgo é juntar e/ou enlaçar os argumentos da comédia, e existe uma série de elementos e de mecanismos possíveis para dar o arranque do enredo ou para desenvolvê-lo com a mencionada dose de infortúnios (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 340)¹⁰. Nas três burlas encenadas, para arrancar e desenvolver a ação conferindo unidade à fábula como um todo, identifico três elementos estruturais que funcionam como mecanismos dramáticos: o “rosto encoberto”, a “barba” e o relato interpolado da “dueña” Dolorida.

O primeiro deles, o artifício das damas encobertas, é frequente nas comédias da época. Serralta explica que esse recurso não configura um gosto generalizado pelo disfarce, mas era o que facilitava ao dramaturgo introduzir confusões, ignorâncias de identidade, mal-entendidos e outros lances geradores de intrigas, além, é claro, de causar o suspense necessário ao drama (SERRALTA, 1988, p. 132). Cervantes usa esse elemento para

⁸ Para que se tenha uma ideia da amplitude das possíveis conotações criadas pela fala de Sancho, ver Redondo (1997, p.421-38).

⁹ A respeito, ver Alonso de Santos (1998, p. 17).

¹⁰ A matéria para mover os afetos é a mesma na tragédia e na comédia; a diferença está na forma de compor os elementos que causam terror, medo, piedade, compaixão. Pinciano adverte o poeta trágico: “[...] porque no ay medio del lloro a la risa, y entienda que si no haze llorar, há de hazer reyr, que es la mayor imperfección que se puede imaginar ni pensar, y al fin hará comedia de tragedia” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 340). De onde se vê que o uso exagerado dos elementos trágicos gera o ridículo.

introduzir a intriga nas duas primeiras grandes burlas do palácio ducal, servindo inclusive como elemento contíguo de ambas. Aliás, observo que a dama de “rosto embozado” é personagem frequente nas comédias cervantinas¹¹. No entanto, nas comédias em geral, esse artifício se relaciona com intrigas amorosas reconhecidas pelo público. Nos enredos em questão, apesar do tema amoroso delinear o pano de fundo, o assunto é abordado de modo enviesado, irônico e inesperado. No primeiro caso, a Dulcineia é uma criação amorosa-fantasiada da mente do cavaleiro cuja imagem é deslocada para o mundo vulgar do escudeiro. No caso das damas barbadas, o amor está relacionado ao mundo rebaixado das relações lascivas das “dueñas”.

O rosto delicadamente encoberto da ninfa remete ao feitiço que recai sobre Dulcineia transformada em rústica aldeã; esse é o motivo da vinda do mago em seu auxílio, que também chega “cubierta la cabeza con un velo negro”. Essa estratégia é conhecida do público dos “corrales”. Nesse sentido, ambos os véus funcionam como recursos cênicos, mas o da donzela agrega a função narrativa de introduzir a questão polêmica do seu desencantamento; isto é, o artifício arranca a ação. Na sequência, quando surgem os rostos tapados das “dueñas”, estes remetem o leitor à burla anterior, organizando o sentido das encenações, além de causar espanto e curiosidade; o suspense é bem configurado pelo narrador: “Don Quijote callaba y Sancho andaba muerto por ver el rostro de la Trifaldi y de alguna de sus muchas dueñas, pero no fue posible hasta que ellas de su grado y voluntad se descubrieron” (*QII*, XXXVIII, p. 840). Como mecanismo dramático, os rostos encobertos motivam a nova trama, pois a Dolorida deve explicar o porquê do uso dos véus, e assim dá a chave das

¹¹ Vemos que Cervantes frequentemente usa esse mecanismo comum, com diferentes funções. Na comédia *La casa de los celos*, o rosto velado de Angélica funciona do mesmo modo que o rosto encoberto da Dulcineia encantada: dá o arranque para que a protagonista conte seu infortúnio e peça pateticamente ajuda ao revelar sua beleza. Entre os versos “[...] o esta beleza deseando” e “su fuerte brazo pruebe” consta a rubrica “Desembozase” (v. 200-201 e v. 243-247). As maranhas causadas por troca de identidades ocorrem de maneira simples em *Los baños de Argel*, quando o narrador descreve como “Aquí ha de salir la boda desta manera: HALIMA con un velo delante del rostro, en lugar de ZARA; [...]” (p. 967, v. 2583-2584). Em *El rufián dichoso*, o rosto parcialmente encoberto serve para a personagem se esconder de algo – “[...] con el manto hasta la mitad del rostro [...]” (p. 975, v. 335-340) e “Pero, ¡ay de mí, desdichada! / ¡Mi marido! ¿Qué haré? / Tiemblo y temo, aunque bien sé / que vengo bien disfrazada” (p. 976, v. 335-339). Em *El laberinto de amor*, o mecanismo do rosto encoberto apresenta maior complexidade com a constante troca de identidades entre as personagens em diferentes momentos da ação; esse artifício é um dos elementos principais da trama: “Sale ROSAMIRA con un manto hasta los ojos” (p. 1049, v. 1904-1905); “Sale ROSAMIRA con el vestido y rebozo de PORCIA, y PORCIA sale con el de ROSAMIRA, con el manto hasta cubrirse todo el rostro” (p. 1051, v. 2124-2125); “[...] y entra JULIA muy bien aderezada de mujer, cubierta con su manto hasta los ojos, [...]” (p. 1057, v. 2700-2701); “Sale Porcia cubierta con el manto que le dio el CARCELERO, [...] Siéntase PORCIA, cubierta [...]”; entran asimismo DAGOBERTO y ROSAMIRA, como peregrinos embozados, [...]” (p. 1058, v. 2793-2794); “[...] y ANASTASIO viene cubierto el rostro con un tafetán; [...]” (p. 1058, v. 2797-2798); “Entra MANFREDO con un tafetán por el rostro; trae a JULIA por padrino, que asimismo viene embozada” (p. 1058, v. 2805-2805). (CERVANTES, 1999)

motivações e da intriga; quando são retirados, os rostos barbados prenunciam o clímax da ação dramática.

O segundo mecanismo dramático identificado é a barba. Esse elemento visual, assim como o véu, associa as tramas: a barba de Merlim se repete na longuíssima barba de Trifaldim; em ambos, a longa barba branca é signo do ancião sábio e merecedor da confiança dos ouvintes, por causa das respectivas trajetórias de vida. O caráter digno do mago e o do escudeiro é induzido pela aparência e pelo comportamento. Esse é um requisito da oratória clássica, a confiabilidade do discurso se submete ao caráter do orador. Portanto, ainda que parodicamente, nessas duas personagens a barba branca ostenta o valor da sabedoria e dignidade da idade.

Nas comédias em geral, a barba funciona como elemento caracterizador da personagem. Mas, no contexto paródico do enredo que oscila entre o mundo da corte e o das “dueñas”, a reiteração cênica desse elemento pode ser um indicador de significados futuros. Quando as damas descobrem seus rostos barbados, à má fama das “dueñas” se agrega o perigo representado pelo caráter das “hombrunas y lujuriosas mujeres barbudas” dos refrões e chistes populares: “A la muxer barbuda, de lexos me la saluda, kon dos piedras, ke no kon una”; “onbre bermexo i muxer barbuda, de una légua los saluda”; ou “Muxer con barvas, ¡Dios me valga!” (REDONDO, 1997, p. 426).

Desde o início, Sancho não se conforma com o caráter “dueñesco” da condessa; aos poucos, o leitor vai associando informações. A barba carrega toda a carga semântica para o discurso da Dolorida, unificando a aparência das personagens às qualidades confirmadas no relato do amor degradado da princesa e do mau poeta. E mais, no episódio da “dueña Dolorida”, a barba assume a função do mecanismo dramático que propulsiona o enredo, e consequentemente, a ação burlesca. Dessa maneira, Cervantes engendra um original recurso dramático.

O terceiro mecanismo utilizado por Cervantes de modo complexo, é o recurso narrativo característico dos livros de cavalarias, o da inserção de um relato. Note-se que essa estratégia configura um quarto nível narrativo – o relato interpolado – que se insere numa encenação – na burla dos duques – dentro da representação – do mundo da cavalaria andante no palácio – que se desenvolve dentro da narrativa, cujo tema e forma parodia a novela de cavalaria. José Manuel Lucía Mejías (2008) mostra com clareza como o artifício das histórias interpoladas funciona quando elas se integram intimamente na ação principal. Passo a analisar o relato em sua relação com a trama da Dolorida.

Em primeiro lugar, as histórias contadas “habilitan temporalmente a algún personaje como narrador de sus propias experiencias o de otros episodios de los que ha sido testigo” (LUCÍA MEJÍAS, 2008, p. 141). Quando a condessa Trifaldi narra seu envolvimento na história dos amores de Antonomásia e Clavijo, dá a base do argumento da burla e se diferencia das interpolações do *Quixote de 1605*, pois promove a continuidade da ação incitando dom Quixote a agir como cavaleiro andante; ou seja, de caráter imperfeito, o relato da Dolorida não se encerra em si mesmo.

Essa consequência do relato na ação da personagem indica o uso mais complexo do recurso das histórias contadas. O assunto que parece somente uma digressão se associa intimamente com a ampliação da história e se introduz na narração, proporcionando ao herói novas empresas para realizar, as quais o conduzem para novos lugares concretos. Tais histórias, diz Lucía Mejías, se entrelaçam com a trajetória do cavaleiro, conduzindo-o à ação, consolidando um elemento de motivação externa (LUCÍA MEJIAS, 2008, p. 143). Ou seja, é um artifício que gera o movimento do protagonista por meio de alguns esquemas característicos que, no caso da Dolorida, se configura como o delineado por Lucía Mejías a seguir:

Durante la estancia del protagonista en la corte un emisario o personaje de enlace, usualmente identificado como doncella, enano o anciano, acude en su búsqueda para solicitar su auxilio. A través de la embajada, se nos presenta la historia de un nuevo personaje que pasa por una difícil situación y exige del concurso de un caballero capacitado para deshacer un agravio. (LUCÍA MEJÍAS, 2008, p. 143-4)

Como apoio de análise para a história dos amores de Antonomásia na composição do episódio da Dolorida, associo o esquema acima citado às observações de Javier González Rovira que estuda o recorrente caráter retórico na estrutura das histórias interpoladas (LUCÍA MEJÍAS, 2008, p. 143-4; GONZÁLEZ ROVIRA, 1996, p. 741-50)¹². Esse caráter se manifesta por meio de um vasto repertório de técnicas de persuasão. Retorno, sob essa perspectiva de análise, à segunda encenação do palácio dos duques.

A ação começa *in media res*, um artifício característico da “narrativa barroca” que possibilita o suspense se sobrepôr à trama logo no início; esse recurso é assinalado nas poéticas como uma das principais formas de captação do interesse (GONZÁLEZ ROVIRA, 1996, p. 742). No transcorrer da tarde chega Trifaldim, o emissário ancião, que estabelece o

¹² Os dois estudiosos estudam a inserção do relato interpolado na narrativa; o primeiro sob a perspectiva poética para a composição dos livros de cavalaria, e o segundo sob o ponto de vista poético e retórico nas novelas em geral.

diálogo com o duque e anuncia a vinda de sua senhora à procura do cavaleiro¹³. A nova personagem desperta a curiosidade das demais, e, obviamente, do leitor. A condessa chega acompanhada de suas damas e por sua vez estabelece o diálogo com o duque, lamentando-se de sua desventura. Imediatamente, os duques, dom Quixote e, sobretudo, Sancho reclamam o conhecimento da história; a Trifaldi se predispõe a contar os fatos.

Saliento que a intenção paródica do texto se manifesta no discurso da personagem que inicia com uma derivação tópica, ao molde do exórdio retórico¹⁴. Primeiro a condessa se arroja aos pés do cavaleiro implorando sua ajuda segundo o modelo da “captação de benevolência”, exagerando nas apóstrofes, nas exclamações e nos gestos:

– Ante estos pies y piernas me arrojo, ¡oh caballero invicto!, por ser los que son basas y columnas de la andante caballería: estos pies quiero besar, de cuyos pasos pende y cuelga todo el remedio de mi desgracia, ¡oh valeroso andante, cuyas verdaderas fazañas dejan atrás y escurecen las fabulosas de los Amadis, Esplandianes y Belianises!

Em seguida, a Trifaldi inclui, despropositadamente, o escudeiro em seu apelo:

Y dejando a don Quijote, se volvió a Sancho Panza y, asiéndole de las manos, le dijo:
– ¡Oh tú, el más leal escudero que jamás sirvió a caballero andante en los presentes ni en los pasados siglos, más luengo en bondad que la barba de Trifaldín, mi acompañador, que está presente! Bien puedes preciarte que en servir al gran don Quijote sirves en cifra a toda la caterva de caballeros que han tratado las armas en el mundo. Conjúrote, por lo que debes a tu bondad fidelísima, me seas buen intercesor con tu dueño, para que luego favorezca a esta humilísima y desdichadísima condesa. (*QII*, XXXVIII, p. 841)

Quebrando as expectativas, em vez do cavaleiro, Sancho responde à condessa com comparações absurdas aludindo sempre a “barbas” e correlatos, como por exemplo: sua bondade “tan larga y grande como la barba de vuestro escudero” ou “barbada y con bigotes tenga yo mi alma cuando de esta vida vaya [...]”. E o escudeiro termina afirmando que “rogaré a mi amo” para ajudá-la, mas que “vuesa merced desembaúle su cuita, y cuéntenosla,

¹³ Para mim, se considero a sequência da encenação dentro da narrativa, essa apresentação de Trifaldim remete ao preceito de Carlo Sigonio (*De dialogo liber*, 1562) que, apesar de não poder ser aplicado para explicar a variedade dos diálogos cervantinos, aponta a necessidade da “preparação do diálogo”, uma espécie de vestibulo, quando estuda os diálogos humanistas dos Quinhentos: “Aquel que se disponga a escribir un diálogo ante todo deberá prestar todo su esfuerzo creativo y racional a exponer con claridad, en esta especie de vestibulo, quiénes son y de qué calidad los personaje introducidos por él, cuándo y en cuál lugar y por cuál motivo han llegado a tal discusión” (MARTÍN MORÁN, 2014, p. 72).

¹⁴ Recordo que Aristóteles, em sua *Retórica* (1415b), identifica o exórdio retórico com o prólogo poético, compreendendo inclusive os mesmos tópicos.

y deje hacer, que todos nos entenderemos”. Os duques e demais personagens “reventaban de risa con estas cosas [...]”.

O ridículo se manifesta no contraste da forma retórica, reconhecida pelos ouvintes, e pelo leitor, com o conteúdo degenerado pelos artifícios paródicos do linguajar cavaleiresco-cortesão; a elocução é uma sequência de recursos da poesia laudatória configurados com palavras e expressões incongruentes e hiperbólicas; o exórdio do discurso da Dolorida toma forma no diálogo ilógico dirigido a dom Quixote e Sancho.

Como foi dito, a “dueña” assume o comando narrativo adotando a forma autobiográfica. Além das consequências acima referidas, desse modo de contar decorrem outras consequências: o relato narra acontecimentos que justificam o estado anímico da personagem e, por outro lado, antecipam a conclusão ao assinalar ao leitor o efeito que se espera dos destinatários ficcionais do relato, a compaixão. López Pinciano assinala que do relato em primeira pessoa decorre “cosas buenas a la acción”.

Del narrar la cosa por persona ajena del poeta nacen muchas cosas buenas a la acción: primeramente que, hablando así, le es más honesto el alabar o vituperar las cosas que ama y aborrece, y dar su sentencia y parecer más libre; lo otro, que, dichas por una y otra persona, varía la lección y no cansa tanto como si él solo fuese el que narrase; lo otro, para el movimiento de los afectos es importantísimo, porque, si otro que Ulyses contara sus errores y miserias, y otro que Eneas contara sus trabajos y desventuras, no fuera la narración tan miserable, y, como el deleite de la épica, así como de la trágica, viene parte mayor de la compasión y misericordia, faltara mucho al deleite de la acción; [...] (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 208-9)¹⁵

Retomo o discurso da Dolorida focalizando como o mecanismo do relato funciona para fazer avançar a ação dramática. Ao longo da história, a “dueña” constrói seu grau de honestidade e promove sua credibilidade enfatizando as virtudes ou os vícios dos envolvidos na história, conforme a primeira observação de Pinciano. De início, a condessa se auto identifica – utilizando as circunstâncias de *persona* de Cícero¹⁶ – como dama principal do reino, por ter sido escolhida ama da herdeira do referido reino de Candaya: “Antonomasia se crió y creció debajo de mi tutela y doctrina, por ser yo la más antigua y la más principal dueña de su madre” (*QII*, XXXVIII, p. 841-2). A princesa, também de acordo com os argumentos de *persona* de Cícero¹⁷, é caracterizada como a mais bela, discreta e virtuosa

¹⁵ Destaco a antinomia “alabar o vituperar”, que são os dois fins possíveis do discurso epidítico, e, segundo Pinciano, “resume la actitud del narrador”.

¹⁶ Quintiliano também, no Livro V de sua *Instituição Retórica*, apresenta essas mesmas categorias, que eram muito utilizadas nas práticas de compor retratos.

¹⁷ Citado por López Grigera (1994, p. 21): “nombre, naturaleza, crianza, fortuna, hábito, afecciones, estúdios, consejos, hechos, casos, oraciones”.

donzela. Dessa maneira, por ter sido bem-sucedida na educação da princesa e assim correspondido à confiança da rainha nela depositada, a condessa se mostra digna da credibilidade dos circunstantes. Na sequência, por meio da *evidencia narrativa*, Cervantes submete a exposição do caso ao exame dos ouvintes-personagens para configurar o entendimento do leitor. Os argumentos da Dolorida estão disseminados ao longo do relato e se compõem dos mais diversos tipos de maranhas e intrigas fabulosas – como analisado no item do enredo verbal –, de digressões e interpolações dirigidas aos ouvintes, de frequentes reflexões valorativas do caráter de Clavijo, e assim por diante. Vai se delineando o caráter ambíguo da personagem. Após uma interrupção despropositada de Sancho, o emaranhado da própria narração se converte em argumento para mostrar o infortúnio das “dueñas” e a necessidade de elas serem socorridas por dom Quixote. Pinciano pergunta: “¿Qué personas son buenas para la compasión?”. E responde: “Las personas de compasión, o son activas que la hazen, o pasivas que la padecen. De las activas [...] las convenientes para ella son personas graves, las cuales naturalmente mueven más a compasión, quanto de más alto estado vienen a mayor miseria” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 330). De acordo com Pinciano, a condessa Trifaldi se faz digna da maior compaixão e disso decorre seu argumento de persuasão.

O desvelamento dos rostos barbados provoca admiração e suspense, desencadeando o clímax da ação dramática e a peroração final do discurso. As lamentações e os apelos patéticos da “dueña” visam mover os ânimos e persuadir dom Quixote e Sancho a socorrer a ela e suas acompanhantes. Amo e escudeiro exteriorizam ou evidenciam seus sentimentos diante do que foi narrado. São os “movimientos de los afectos” de que fala Pinciano, e que pode se resumir em admiração e compaixão.

Conforme o esquema do início deste item, o caráter imperfeito da ação que não se completa no relato da Dolorida dá o elo para a continuação da fábula no episódio da viagem de Clavileno. Dom Quixote e seu escudeiro cumprem o requisito de não permanecerem num lugar concreto, mas, ridiculamente, no simulacro de viagem o cavalo de madeira não sai do lugar.

Mas, mesmo assim, a condição de Malambruno é satisfeita, as “dueñas” voltam à aparência física original e se vão. O decoro cômico propicia o final feliz, e a infelicidade se converte em felicidade, configurando a peripécia no final da comédia. Essa inversão dramática é um diferencial com relação à tragédia ressaltado por Pinciano: “[...] y es que la acción cómica siempre tiene la peripecia al fin, que pasa de infeliz a feliz; y la trágica, en lo general, al contrario, pasa de feliz em infeliz estado, [...]” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 27). As encenações terminam com alegria e festivamente na explosão dos fogos de artifício:

“En resolución”, diz o narrador, “éste fue el fin de la aventura de la dueña Dolorida, que dio que reír a los duques, no sólo aquel tempo, sino el de toda su vida, y que contar a Sancho siglos, si los viviera” (*QII*, XLI, p. 864-5). O divertimento causado por esses episódios nos atinge até hoje, leitores do século XXI.

Foi visto como Cervantes se apoia no esquema tradicional dos livros de cavalaria e como o relato da condessa Trifaldi funciona dentro da ação dramática. Para finalizar, além das consequências estruturais na narrativa, o artifício lhe atribui algumas outras qualidades importantes para o autor do *Quixote*, que satisfazem os princípios de composição (unidade vs. variedade, admiração vs. verossimilhança), conforme explica Lucía Mejías:

Por un lado, (las historias contadas) contribuyen a eximir de responsabilidad a esos ficticios cronistas que registran las hazañas del héroe o de sus compañeros: desde el momento en cualquier ente de ficción cuenta unos sucesos en los que está de algún modo involucrado, el historiador no tiene que seguir directamente los pasos del protagonista o abusar de su mágica omnisciencia para controlar los viajes de varios caballeros. Por otro lado, las historias contadas permiten una mayor unidad estructural, satisfacen un deseo de economía narrativa y establecen una gradación de las acciones más importantes del relato, que no son otras, lógicamente, que las llevadas a cabo por el caballero protagonista. (LUCÍA MEJÍAS, 2008, p. 141)

Assim, como os mecanismos cênicos dos “rostos encobertos” e das “barbas”, o mecanismo do relato interpolado contribui para o princípio da unidade narrativa e lhe concede variedade e admiração sem desprezar o princípio da verossimilhança. Ademais, a história insertada desenvolve a ação, induzindo dom Quixote a realizar novas empresas. A ação derradeira gerada no interior do relato desata o nó, e a peripécia final resulta da própria estrutura da trama, como previa Aristóteles (ARISTÓTELES, 1454b, 1973, p. 456). O episódio da “dueña” Dolorida mostra como Cervantes utilizou de maneira engenhosa e diferente um recurso típico das novelas de cavalaria.

3.5. ESPAÇO CÊNICO E ESPAÇO DRAMÁTICO

Dentro de meu objetivo, cabe agora identificar na narrativa o momento em que se inicia a magia da representação teatral, ou seja, quando o espaço físico compartilhado por todas as personagens no palácio dos duques se divide e, em uma das partes, as *dramatis personae* encarnadas pelos criados-atores se moverão; esse espaço separado do lugar comum

assume autonomia e especificidade como lugar de ficção e se transforma no espaço dramático¹⁸.

Aurelio González esclarece como o público do “corral de comedias” reconhecia que o tablado, também chamado de “teatro”, se convertia no espaço de ficção, deixando de ser simplesmente um cenário: “La entrada de un actor o la música que se oía desde dentro, desde el misterio del vestuario, le señalaban al espectador que ese espacio se iba a convertir en otro, en el espacio de la ficción, el auténtico espacio dramático que se construye de múltiples formas. [...]” (GONZÁLEZ, 2011, p. 19). Esses eram os sinais de que o espaço teatral – configurado pelo tablado e a plateia – iria se transformar no espaço de ficção. Essas ações, naquele tempo, corresponderiam ao que hoje é, por exemplo, a abertura da cortina que deixa à vista o cenário antes da ação. Muitas são as maneiras de construir o espaço, desde o recurso mais simples, como a tela pintada, até a evocação poética da palavra (GONZÁLEZ, 2004, p. 897).

Nesse sentido, retorno ao *Quixote* no parágrafo já citado, quando o narrador acumula a função de anotador teatral: “Con estos y otros entretenidos razonamientos, salieron de la tienda al bosque, y en se requerir algunas paranzas y puestos se les pasó el día, y se les vino la noche, [...]” (*QII*, XXXIV, p. 817). Nesse ponto, infere-se que os duques, dom Quixote, Sancho e demais convidados, após o banquete que sucedeu à caçada do período da manhã, ainda se encontram no bosque, onde permanecem até a chegada da noite. O narrador situa nossas personagens em um lugar diferenciado¹⁹, pois os duques se encaminham para os melhores postos do bosque a fim de terem uma visão privilegiada do entorno; e junto com eles o cavaleiro e o escudeiro, de onde podem ser igualmente vistos pelos demais circunstantes.

González bem observa que teatro é a expressão artística que conjuga as artes do tempo e do espaço,

[...] y con ellas sus mecanismos y recursos ya que por un lado la palabra puede, por medio de la narración, crear el espacio y marcar el transcurrir del tiempo, pero por otro, toda esta enunciación de la palabra sucede en un espacio concreto que es el escenario, el cual se transforma por medio de recursos espectaculares como una escenografía más o menos realista, la

¹⁸ Neste trabalho, uso os termos propostos por Aurelio González: espaço teatral é o que incorpora o espaço da representação e o espaço ocupado pelo público; espaço cênico/cenográfico é o lugar concreto decorado (tablado, teatro, rua, jardim) antes do começo da ação, que se converte em espaço dramático (ou espaço de ficção) com as personagens atuando (GONZÁLEZ, 2014, p. 963-76).

¹⁹ Segundo o *Diccionario de Autoridades*: “PARANZA. s. f. El tollo o sitio formado de tierra y ramas, para esperar las reses al tiro” (vol. V, 1737); e “PUESTO. Vale también el lugar, sitio o parage señalado o determinado para la ejecución de alguna cosa” (vol. V, 1737).

iluminación, referentes sonoros o elementos convencionales que sugieren espacios concretos claramente identificables. (GONZÁLEZ, 2011, p. 19)

Todos estão no bosque, no começo da noite, e com ampla visão do cenário pintado pelo claro/escuro do início da noite. Nisso, “todo el bosque por todas cuatro partes se ardía” e “al son confuso de tantos instrumentos, [...] casi todos a un tiempo”, o correio-demônio a cavalo “se les pasó adelante”, tocando o “desmesurado cuerno”. O duque interrompe a corrida, interpela o diabo, e sucede o diálogo já analisado neste trabalho, o qual agrega ao texto sua ampla carga de significados admiráveis. Nesse momento, o tempo comum se rompe e o mundo “real” se transforma em fábula. A associação dos três elementos teatrais, o bosque iluminado pelo pôr do sol, os sons de variados instrumentos e a figura do emissário diabo a cavalo tocando o “desmesurado cuerno”, cria o lugar da ficção. A representação teatral é uma arte que se realiza por meio dos sentidos; aqui, a poética cervantina intermedeia a representação sonora e visual no meio da narração, configurando o teatro na mente do leitor.

A partida do diabo-mensageiro deixa os espíritos suspensos. Durante a breve troca de palavras entre o duque, dom Quixote e Sancho, diz o narrador: “En esto se cerró más la noche y comenzaron a discurrir muchas luces por el bosque [...] Oyose asimismo un espantoso ruido, [...]”. Aqui começa o fabuloso espetáculo teatral da procissão dos encantadores antecédida pelos sons terríveis de artilharia e instrumentos árabes que acompanham as batalhas. O narrador conta e descreve os acontecimentos. Os sons pavorosos (“y sobretudo el temeroso ruido de los carros, formaban todos juntos un son tan confuso y tan horrendo”) provocam o desmaio do escudeiro aos pés da duquesa; Sancho volta a si “a tiempo que ya un carro de las rechinantes ruedas llegaba a aquel puesto”. Note-se que o narrador salienta um detalhe importante do lugar onde se encontram os duques, don Quixote e Sancho: as rodas do carro de boi alcançam o posto onde todos se encontram, ou seja, eles estão à altura do tablado do carro de bois. Por sua relevância com respeito ao nosso tema, vale citar o fragmento que descreve a chegada do primeiro feiticeiro:

Tirábanle cuatro perezosos bueyes, todos cubiertos de paramentos negros; en cada cuerno traían atada y encendida una grande hacha de cera, y encima del carro venía hecho un asiento alto, sobre el cual venía sentado un venerable viejo con una barba más blanca que la misma nieve, y tan luenga, que le pasaba de la cintura- su vestidura era una ropa larga de negro bocací, que por venir el carro lleno de infinitas luces se podía bien divisar y discernir todo lo que en él venía. Guiábanle dos feos demonios vestidos del mismo bocací, con tan feos rostros, que Sancho, habiéndolos visto una vez, cerró los ojos por no verlos otra. Llegando, pues, el carro a igualar al puesto, se levantó de su alto asiento el viejo venerable y, puesto en pie, dando una gran voz dijo:

– Yo soy el sabio Lirgandeo.
Y pasó el carro adelante, sin hablar más palabra. Tras éste pasó otro carro de la misma manera con otro viejo entronizado, [...] (QII, XXXIV, p. 820)

Identifico no desfile dos carros dos encantadores e do carro triunfal da Dulcineia encantada o que Terese Ferrer Valls considera resíduos medievais “de la concepción del espacio escénico como prolongación del espacio real” (FERRER VALLS, 1987, p. 12). Ferrer Valls explica que o traço comum nos espetáculos medievais, públicos ou privados, nas ruas ou no interior dos palácios, em salas e pátios, “es la identificación entre espacio escénico y espacio real, identificación que se deriva de una concepción bivalente del espacio (real y teatral) [...]” (FERRER VALLS, 1987, p. 1). Esse modo de conceber o espaço abre caminho para que mais tarde os atores não representem apenas sobre os tablados ou carros ou no interior dos cenários, “sino que van más allá de ellos, utilizando el suelo de la calle, de la sala o del patio y reconvirtiéndolo conforme lo van poseyendo en espacio de la representación” (FERRER VALLAS, 1987, p. 11-2).

As três encenações do palácio ducal não transcorrem num espaço especificamente teatral, mas num espaço real transformado eventualmente em espaço teatral, o bosque e o jardim. Cada um deles ajuda na estrutura da trama, aludindo a configurações naturais e/ou arquitetônicas com significados diferentes, como foi visto no capítulo anterior. Essa ideia é válida pois, como esclarece Ferrer Valls, até mesmo quando, já no século XVI, e mesmo no XVII, são criados os lugares específicos para as representações teatrais no âmbito das festas públicas e privadas, convivem as duas concepções de espaço teatral. Assim o bosque – na primeira encenação – e o jardim – nas duas encenações seguintes – estão nessa categoria dentro da tradição das representações em espaço do cotidiano transformado em espaço teatral (FERRER VALLS, 1987, p. 8). Ferrer Valls descreve como se desenvolve a representação no espaço criado a partir da concepção bivalente do espaço real e teatral:

Los elementos escenográficos condensan su máxima significación en un área de este espacio real (calle/sala o patio), identificándolo como espacio escénico. La utilización de estos elementos escenográficos sigue dos principios básicos: el de la sucesión y el de la fijación. En el primero de los casos se trata de escenografía móvil que, sustentada por carros, desfila junto con la procesión en el caso de las Entradas Reales. Las representaciones, juegos o entremeses tienen lugar en el momento preciso en que la escenografía llega ante los monarcas y su comitiva, situadas siempre en lugares privilegiados, en tablados por lo general, desde donde pueden contemplar los diferentes espectáculos. El principio de la sucesión articula también gran parte de los espectáculos que se producen en el interior de los palacios. Elementos escenográficos entran y salen por las puertas de salones y patios, sustituyéndose unos a otros y conformando sucesivos y poco articulados cuadros. (FERRER VALLS, 1987, p. 8)

Inclusive, Ferrer Valls observa:

...Y es probable que a esta concepción de raíz medieval se deba el que los primeros autores que escriben para los corrales, como Cervantes o Lope, en algunas de sus comedias más antiguas, asuman la reutilización del espacio de los espectadores como potencial espacio escénico, con la introducción de carros triunfales, caballos y personajes que llegan hasta el tablado atravesando el corral (así en *Los hechos de Garcilaso* de Lope o en *La casa de los celos* de Cervantes). (FERRER VALLS, 1987, p. 12)

Vê-se que esse modo de conceber o teatro – comum a Cervantes e a Lope – explica o que Cervantes pode ter imaginado para compor as três encenações no palácio ducal. Nesse sentido, o primeiro carro de bois a entrar no bosque e parar à frente e à mesma altura do lugar onde se encontram as figuras principais, os duques, dom Quixote e Sancho, delimita o espaço cênico, fazendo os olhares de todos os circunstantes convergirem em sua direção²⁰.

Como anteriormente assinalado, González considera que a dramaturgia cervantina é resultado de experiência e de conhecimentos cenográficos que “sirven de fundamento para la creación de espacios dramáticos que reflejan, estructuran y apoyan la intriga dramática [...]” (GONZÁLEZ, 2004, p. 898)²¹. Isso quer dizer que Cervantes maneja com habilidade uma ampla gama de recursos teatrais – didascálias implícitas, rubricas sobre o uso de “tramoyas” e de todo aparato cênico, recursos sonoros e musicais, caracterização dos personagens por meio da aparência – sugerindo os diferentes âmbitos espaciais da ação dramática. Esses recursos permitem ao espectador situar-se e, ao mesmo tempo, apoiam as diferentes funções que o espaço pode cumprir no desenvolvimento de uma história. Em seus estudos, González é enfático ao dizer que o maior diferencial do teatro cervantino com relação ao de seus contemporâneos é que há uma relação direta entre o texto dramático e sua organização visual; isto é, o espaço cênico como lugar no qual o texto dramático ganha vida ao ser representado por meio de um texto espetacular – a montagem – faz com que o espaço adquira um valor estruturante da obra. Essa característica é determinante na composição dos episódios da Dulcineia encantada, da Dolorida e de Clavileno.

²⁰ Pode-se ter uma ideia aproximada do uso do “carro triunfal” (carro alegórico) para a criação de espaços fingidos mais complexos a partir das descrições incluídas nas “memorias de aparências”. Esses documentos, encontrados nos arquivos municipais, especificam os detalhes da representação e cenografia dos autos sacramentais que eram representados em um determinado ano, por ocasião do Corpus Christi. Não é usualmente fácil de reconstruir a encenação em toda a sua complexidade técnica, mas é possível se ter uma ideia da importância que se dava a esse aspecto da representação. A respeito, ver Zafra (2003, p. 427-38).

²¹ Este autor observa que Cervantes, muito provavelmente entre 1582 e 1586, teria andado pela Espanha fazendo parte de companhias teatrais nas quais remendava versos e talvez introduzisse entremeses; e, como homem de teatro, conhecia profundamente os recursos cênicos.

Com vistas ao exposto, retorno ao fragmento que descreve a entrada do primeiro feiticeiro. O espaço fabuloso da ficção vai se compondo com a somatória de todos os elementos sonoros e visuais indicados pelo narrador: a artilharia e sons de instrumentos bélicos; o ranger dos carros de bois cobertos de paramentos negros; a luminosidade bruxuleante dos círios atados nos chifres das quatro reses; o destaque do velho sentado, vestido de negro e de longa barba branca; os dois horrendos demônios-cocheiros igualmente vestidos de negro e, finalmente, a única fala da personagem se identificando. Primeiro, o som evoca lugares fictícios e misteriosos que não podem ser representados e a música funciona como ponte entre o mundo real e o mundo maravilhoso. A união de realidade e ficção caracteriza os lugares imaginários, configurando um amplo conjunto de realidades ficcionais possíveis. Desse modo, o recurso musical descrito se converte em uma espécie de convenção perante o público, advertindo-o do componente de fatalidade ou de mistério. O leitor sabe disso, mas mesmo assim o narrador explicita o medo de dom Quixote e o de Sancho, que desmaia ao ouvir a parafernália de sons que antecede a entrada de Lingardeo. A música, como elemento externo, se converte em espaço fictício por si mesma (ÁLVAREZ GARCÍA, 2003, p. 34, 36 e 38).

Segundo, existe uma convenção simbólica para os elementos visuais, já esboçados em itens anteriores deste trabalho. Na cena descrita, a personagem traz em si o maravilhoso (ARELLANO AYUSO, 2003, p. 42-3); seu caráter lendário se confirma na fala, pois o sábio Lingardeo é o narrador das aventuras do “caballero del Febo”, que já havia aparecido no capítulo XLIII do *Quixote* de 1605 (*QII*, XXXIV, p. 820, n. 39). Vale destacar que desde este começo estão presentes alguns dos elementos significantes que estruturam e unem as três tramas das encenações: o sábio ancião de longa barba branca, a onipresente indumentária negra e os demônios.

Os dois carros seguintes reiteram a organização do espaço teatral do primeiro, alinham-se ao posto onde se encontram os duques delimitando o espaço dramático. São apresentadas duas personagens do *Amadís de Gaula*: um deles conduz o velho e sábio Alquife, o grande amigo de “Urganda la Desconocida”; o outro, Arcalaús, “el encantador, enemigo mortal de Amadís de Gaula y de toda su parentela” (*QII*, XXXIV, p. 820-1). Esse feiticeiro não é velho como os demais, mas “hombrón robusto y de mala catadura”. Cada um por si, e todos juntos remetem o espectador-leitor aos lugares das fábulas de onde se originam. Essas personagens devem remeter para alguns leitores às histórias mitológicas ou lendárias; para outros, a sugestão será suficientemente forte para criar um espaço novelesco

maravilhoso tão atrativo capaz de chamar a atenção. Os encantadores-feiticeiros estabelecem o lugar da ficção, renovando a imitação da temática cavaleiresca bem ao gosto do público.

Desse modo, quando o tablado da Dulcineia encantada se põe diante dos duques, o espaço cênico do “carro triunfal” incorpora o espaço ocupado por dom Quixote e Sancho, ampliando o lugar da representação. O cenário descrito pelo narrador é exuberante. O negro das ornamentações dos carros anteriores é substituído pelo branco; a cor negra se mantém na figura de Merlim, que reproduz duas das personagens que o precederam: o velho sábio feiticeiro, de ampla capa negra, de rosto horroroso e longas barbas brancas. No mais, impera a cor branca e a claridade: nas seis mulas paramentadas de branco, montadas por “disciplinantes de luzes” de capuz branco, portando enormes achas acesas; nos “doce otros disciplinantes albos como la nieve” também com suas velas acesas ao lado e em cima do carro “dos veces y aun tres mayor que los pasados”; nas vestes cor de prata da ninfa e no véu branco que encobre seu rosto. Destaco que, quando o carro para, cessa a música suave que o acompanha. No silêncio que se estabelece, nesse cenário grandioso de luz, luxo e beleza, atua Merlim, destacado por sua negra aparência. Por sua vez, o discurso do mago incorpora ao cenário as características demoníacas de seu lugar de origem, “las lóbregas cavernas de Dite”. As palavras da personagem constroem o que Aurelio González chama de “cenografia da palavra”; elas configuram o espaço dramático que estabelece o ponto de contato entre o mundo fantástico e as profecias do desencanto da Dulcineia²².

É interessante salientar como as personagens que remetem o espectador-leitor ao *loca ficta* dos feitiços e da magia se repetem ao longo das três encenações. A denominação de *loca ficta* ou “lugares fingidos”, além de apontar para uma geografia fantástica, aponta para uma retórica também fabulosa²³. No teatro, a referência a lugares fantásticos ou sua

²² A título de comparação para o uso dos recursos teatrais utilizados por Cervantes nesta encenação da Dulcineia encantada, ver a comédia cervantina *La casa de los celos*. Essa comédia é considerada pela crítica uma das mais fantasiosas e apresenta muitas semelhanças com relação aos episódios aqui estudados: a temática cavaleiresca; a “dama encoberta”; o cortejo de acompanhamento da personagem principal; as personagens lendárias e figurantes como feiticeiro (Malgesí), demônios, selvagens, “dueñas”; os longos discursos com “cenografia de palavras”; o cavalo e a mula. Cito a rubrica que antecede a primeira entrada em cena da heroína, Angélica, como ilustração desses elementos comuns a ambas. Ela também é exemplo de como Cervantes mostra sua preocupação em estabelecer a conexão entre espaço e texto dramáticos: “Apártase MALGESÍ a un lado del teatro, saca un libro pequeño, pónese a leer en él, y luego sale una figura de demonio por lo hueco del teatro y pónese al lado de MALGESÍ; y han de haber comenzado a entrar por el patio ANGÉLICA, la bella, sobre un palafrén, embozada y la más ricamente vestida que se pudiere; traen la rienda dos salvajes vestidos de yedra o de cáñamo teñido de verde; detrás viene una DUEÑA sobre una mula con gualdrapa; trae delante de sí un rico cofrecillo y a una perrilla de falda; en dando una vuelta al patio, la apean los salvajes, y va donde está el EMPERADOR, el cual, como la vee, dice:” (*La casa de los celos*, p. 913, v. 184-185). Nessa comédia, Cervantes usa diversos recursos cenográficos de maquinaria complexa como as “tramoyas” e até um “carro triunfal” para introduzir a deusa Vênus.

²³ Ver, a respeito, o artigo de Ruiz Pérez (2003, p. 347).

descrição dentro do relato funciona para fazer o receptor ver com os olhos da imaginação. Existe uma convenção simbólica fazendo com que a personagem traga em si o maravilhoso no traje ou no discurso, remetendo o espectador ao espaço da ficção (ARELLANO AYUSO, 2003, p. 41-56).

Merlim é o mago sempre presente nas novelas ambientadas em torno do rei Artur (*QII*, XXXV, p. 823, n. 12)²⁴, e na trama ele reproduz o modelo dos dois primeiros feiticeiros da procissão: sábios versados em magias, anciãos de longas barbas brancas e vestidos de negro. Por sua vez, Trifaldim não se caracteriza pelos poderes mágicos, mas se fundamenta nos três feiticeiros na aparência da idade e na figura vestida de negro, ostentando o porte digno do antigo combatente “de cuerpo agigantado”; o destaque de sua figura são as longas barbas brancas e o “desmesurado alfanje de guarniciones y vaina negra”. Trifaldim é a intermediação entre os primeiros três encantadores-feiticeiros e o último, Malambruno, descrito pela Dolorida como o cruel gigante pronto a usar seu “ancho y desmesurado alfanje”. A primeira figura do mago ancião se transveste no feiticeiro agigantado e cruel. A unidade temática das três burlas é apoiada pelo lugar fictício evocado por meio das personagens lendárias dos livros de cavalaria.

O lugar físico das duas outras encenações muda: elas ocorrem no jardim do palácio, ao rés do chão. A “confusa, marcial y triste armonía” do som melancólico do píforo acompanhado de “un ronco y destemplado tambor” rompe a tranquilidade da tarde, anunciando o reinício do espetáculo da noite anterior. O pequeno cortejo formado por Trifaldim e seus acompanhantes para diante do duque, e o escudeiro da condessa a ele se dirige. O início do diálogo delimita o espaço dramático por entre os circunstantes. Todos os acontecimentos retomam o lugar de ficção da madrugada passada. O espaço comum mais uma vez se transforma, como foi dito anteriormente.

Nas cenas seguintes, o protagonismo da Dolorida e seu discurso criam novos lugares de ficção: “Del famoso reino de Candaya, que cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur, dos leguas más allá del cabo Comorín, fue señora la reina doña Mangucia [...]” (*QII*, XXXVIII, p. 841-2). Pedraza Jiménez esclarece que dezenas de comédias e tragédias palatinas, e boa parte das históricas, desenvolvem sua ação em cortes distantes no tempo e no espaço. Por força da repetição dos lugares fingidos nas estruturas, clonadas

²⁴ E também a Merlim são atribuídas visões e profecias sobre os mais diversos assuntos, como faz o barbeiro no primeiro *Quixote*, capítulo XLVI, p. 481. De igual maneira, o feiticeiro Merlim intervém na comédia *La casa de los celos*: “Dice el espíritu de Merlín:/ ESPÍR. Fuerte Bernardo, sal fuera/ y a los dos em paz pondrás./ Sale Bernardo” (*La casa de los celos*, p. 918, v. 743-744).

reciprocamente em tantas comédias do período, acabam parecendo aos aficionados realidades tangíveis e familiares (PEDRAZA JIMÉNEZ, 2003, p. 334). Cervantes escolhe situar a história da Dolorida em um lugar mais exótico do que as cortes conhecidas como Nápoles, Parma, Verona, Sicília, Viena, apontando para uma geografia algo imprecisa referindo-se a um cabo ao sul da Índia em frente ao Ceilão (*QII*, XXXVIII, p. 841, n. 18). A distância geográfica é uma estratégia presente nas miscelâneas da época, conferindo uma verossimilitude peculiar a fatos fantásticos (BAQUERO ESCUDERO, 2003, p. 57). É dessa forma que o discurso da Dolorida – citado várias vezes neste trabalho – se sustenta na narração artificiosa dos amores de Antonomásia e Clavijo. Nesse espaço fingido é possível conceber a existência do cavalo de madeira que será trazido para a cena dramática. A evocação poética da palavra à qual me referi no começo deste item se percebe no momento em que a Dolorida relata a origem de Clavilinho:

[...] porque ha de ser aquel mismo caballo de madera sobre quien llevó el valeroso Pierres robada a la linda Magalona, el cual caballo se rige por una clavija que tiene en la frente, que le sirve de freno, y vuela por el aire com tanta ligereza, que parece que los mismos diablos le llevan. Este tal caballo, según es tradición antigua, fue compuesto por aquel sabio Merlín; prestósele a Pierres, que era su amigo, com el cual hizo grandes viajes y robó, como se ha dicho, a la linda Magalona, llevándola a las ancas por el aire, dejando embobados a cuantos desde la tierra los miraban; y no le prestaba sino a quien él quería o mejor le pagaba; y desde el gran Pierres hasta ahora no sabemos que haya subido alguno en él. De allí le ha sacado Malambruno com sus arte, y le tiene en su poder, y se sirve de él en sus viajes, que los hace por momentos por diversas partes del mundo, y hoy está aquí y mañana en Francia y otro día en Potosí; [...]. (*QII*, XL, p. 850)²⁵

Essa extensa citação mostra como no bojo da narração as várias personagens remetem o espectador-leitor aos respectivos espaços lendários, fornecendo o tema e o espaço cênico-dramático para a trama seguinte. Destaco a figura de Merlim, que reaparece no discurso da Dolorida como responsável pela invenção do fantástico cavalo de madeira, mais uma vez unificando o espaço de ficção no decorrer das encenações.

Após breve intervalo, a última burla começa com a chegada silenciosa de quatro selvagens “vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera”. Um deles lança o desafio: “– Suba sobre esta máquina el que tuviere ánimo para ello” (*QII*, XLI, p. 454). A ausência de sons também é significativa por si. Reinicia o teatro.

²⁵ Francisco Rico explicita: “Al igual que allí, hay ahora una confusión entre la Historia de Pierres de Provenza y la linda Magalona y la Historia de Clamades y Clarmonda, que es donde se narra la historia del caballo de madera: fábula, por lo demás, com paralelos en muchas culturas y probablemente llegada a la Europa medieval a través de cuentos árabes” (*QI*, XLIX, p. 506, n. 9). A meu ver, a mescla das duas fábulas é intencional; Cervantes reelabora as histórias como base para desenvolver comicamente o desenlace da trama da Dolorida.

O espaço teatral continua sendo o jardim; o cenário é formado pelos selvagens e o cavalo de madeira ao rés do chão. Como nos fastos medievais, a decoração e os figurantes se distribuem e podem se mover em uma área de atuação sem limites preestabelecidos. Consequentemente, os espectadores podem contemplá-los sob diferentes ângulos, como fragmentos de uma realidade criada. Em nosso caso, essa organização espacial favorece a atuação de personagens de estatutos diferentes: dos que sabem o que se passa, isto é, os duques e os criados-atores – os selvagens e as “dueñas” –, e dos que são enganados, dom Quixote e Sancho. O selvagem representa uma figura de longa tradição em fastos e festas públicas, e no imaginário da época é um ser familiar que se situa entre o fabuloso e o real²⁶. Nesse sentido, os quatro selvagens tornam mais palpável a ilusão de um mundo fantástico e inalcançável onde o cavalo de madeira viajaria pelos ares até a morada de Malambruno. Nesse lugar de ficção, os seres transitam entre o real e o maravilhoso. Por outro lado, atentemos para o detalhe dos selvagens “vestidos todos de verde yedra”. Conforme comentado no primeiro capítulo, no contexto do *Quixote* essa cor se relaciona ao engano e à mentira; assim, o verde da indumentária dos selvagens que trazem Clavileno é o signo que alerta para o simulacro da viagem que empreendem dom Quixote e Sancho.

Vemos, então, que as encenações burlescas ocorrem no bosque e nos jardins do palácio ducal: as damas em apuros e as personagens coadjuvantes vêm ao encontro do cavaleiro. Por outro lado, embora haja a alusão a diversos lugares de ficção – como às lendas do “caballero del Febo”, do Amadis de Gaula, do rei Artur, das cavernas de Dite; ou ao exótico reino de Candaya –, a ação dramática também transcorre em um único espaço fictício construído pelas caracterizações das personagens e seus discursos, que corresponde a um lugar lendário, indeterminado, do universo cavaleiresco. Nessa configuração de comédia burlesca, Cervantes respeita o preceito clássico da unidade espacial; mas, por outro lado, também cumpre, para causar admiração e o entretenimento do público, o que a Comédia propõe no famoso diálogo com a Curiosidade no começo da segunda jornada da comédia *El rufián dichoso*:

Muy poco importa al oyente
que yo en un punto me pase
desde Alemania a Guinea
sin del teatro mudarme;
el pensamiento es ligero:
bien pueden acompañarme
con él doquiera que fuere,

²⁶ A figura do selvagem será melhor explicada dentro do contexto da encenação, no item correspondente à terceira jornada do próximo capítulo.

sin perderme ni cansarse.
(CERVANTES, 1999, p. 985, v. 1257-1264)

Como diz a Comédia, o pensamento é ligeiro e pode acompanhar seus caprichos nos deslocamentos espaciais. Essa observação de certo modo indica que Cervantes considera que os espectadores e o leitor podem apreciar a variedade dos lugares imaginários das encenações burlescas sem mudar o espaço cênico. Os espaços configurados atraem por sua fantasia e dão base ou apoio para o desenvolvimento da ação. Desse modo, percebe-se que este último elemento necessário para a configuração do teatro completo, o espaço, se associa aos demais já estudados, e se nota que a narrativa cervantina incorpora o texto dramático e o espetacular.

3.6. A ESTRUTURA DA COMÉDIA

Até agora, viu-se como podem ser identificados os elementos dramático-espetaculares dentro da narrativa dos três episódios. Falta identificar como esses elementos estão organizados em jornadas ou atos²⁷, revelando a estrutura da comédia. Para tanto, começo focalizando a questão, polêmica, da divisão em três, quatro ou cinco atos.

3.6.1. A questão da tripartição da ação dramática

As últimas décadas do século XVI e ainda as primeiras do XVII se caracterizaram pela instabilidade das formas discursivas e notadamente da forma teatral, ambiente no qual Cervantes compôs seus dramas e de onde surgiu “el monstruo de la naturaleza”, Lope de Vega, que fixou a forma da “comedia nueva”. Joan Oleza ilustra esse contexto polêmico em seu comentário sobre a divisão da comédia em três atos:

La tripartición en actos, [...], no se sabe muy bien por qué, fue uno de los caballos de batalla de la Comedia Nueva en su etapa de formación, pues suponían una ruptura con el canon clásico, establecido por los tratadistas italianos, y con la práctica de la tragedia y de la comedia erudita italiana,

²⁷ Ubiratan Teixeira explica: “Jornada é a designação para o ato, no teatro espanhol durante o século XVI. Quem primeiro usou a palavra nesse sentido foi o dramaturgo espanhol Cristóbal de Virués (1550-1609) em sua peça *Dido* (1580). O drama religioso ao longo da Idade Média, em toda a Europa, usava essa mesma expressão, no mesmo sentido. O intervalo entre duas jornadas podia variar entre uma e vinte e quatro horas” (TEIXEIRA, 2005, p. 158). Ressalto essa última observação, importante para minha análise, a da possibilidade de o intervalo entre duas jornadas ser de até vinte e quatro horas.

que estructuraban en cinco actos o partes, así como un cambio decisivo en la mayor extensión del texto. El tema asoma en cada uno de los tratados de la época, desde la *Propalladia* (1517) hasta *El cisne de Apolo* (1602), pasando por *El Arte nuevo* (1609) o la *Filosofía antigua poética* (1596). (OLEZA, 2010, p. 123)

Dentro desse âmbito de discussão, vê-se que Cervantes, no “Prólogo al lector” a *Ocho Comedias e ocho entremeses nunca representados*, se outorga algumas das inovações nesse panorama de mudanças:

[...] que se vieron en los teatros de Madrid representar *Los tratos de Argel*, que yo compuse; *La destrucción de Numancia* y *La batalla naval*; donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían, mostré, o por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se le ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas. (CERVANTES, 1999, p. 877)

Porém, em uma rápida comparação da obra dramática de Cervantes em relação à produção de seus contemporâneos, se vê que o autor do *Quixote* exagera sua importância no desenvolvimento do teatro. Cristóbal de Virués (1550-1609) e Andrés de Artieda (1544-1613), “los llamados trágicos valencianos”, haviam rompido com “el arte viejo” e se aproximado de “un arte nuevo de hacer tragedia: las innovaciones afectan a los temas – irrupción de temas nacionales –, a la estructura – tres actos – y a la métrica – polimetría –” (MENÉNDEZ PELÁEZ, 2005, p. 132). Por outro lado, Ana A. Teixeira de Souza nos lembra que os estudos sobre o drama espanhol do século XVI apontam comédias em três atos em datas anteriores a eles (SOUZA, 2015, p. 14): Francisco de Avendaño já dividira em três jornadas a sua *Comedia Florisea* impressa em 1552, onde diz “que aquel que dela es autor/ buscó este nuevo primor” (apud MESONERO ROMANOS, 1943, p. 116); e Souza ainda cita o *Auto de Clarindo* de autor anônimo, provavelmente de 1535²⁸.

Disso tudo se nota que havia uma questão de época a respeito da divisão da comédia em três, quatro ou cinco atos. A *Poética* de Pinciano representa o esforço de adequar a prática de escritura do momento aos preceitos clássicos. Mas, por vezes, as explicações que resultam dos diálogos se tornam confusas, como por exemplo quando os interlocutores tentam

²⁸ Na mesma direção desses estudiosos, Maria Grazia Profeti, além de considerar que F. de Avendaño foi o primeiro a compor a comédia em três jornadas, também mostra que Alonso de Vega utilizou figuras alegóricas na comédia *La duquesa de la Rosa*, anterior a 1566, e também Lope de Vega as utilizou quando jovem (PROFETI, 2012, p. 553).

adequar a fábula, que apresenta quatro partes, aos cinco atos da comédia, o que, segundo a tradição clássica, seria necessário²⁹.

Pinciano é enfático ao dizer que “la fábula cómica ha de tener cinco actos, como poco ha diximos, y en lo qual conviene con la trágica” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 81). Mas isso não se configura majoritariamente no teatro do final da centúria. Porém, duas coisas cabem ressaltar dos comentários de Pinciano quanto às partes da comédia. A primeira diz respeito em como dividir os atos em partes menores, as cenas. Estas são determinadas pelas entradas e saídas das personagens: “otras divisiones tienen las fábulas activas en partes menores, dichas escenas, las cuales son unas acciones breves, a do, entrados unos, salen otros, y algunas veces queda alguno de la escena pasada y da principio a la venidera [...]” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 377-8). A outra se refere ao prólogo da comédia, o qual não faz parte da ação: “[...] quanto al prólogo, que la comédia le tiene siempre afuera de la acción, lo qual no conviene a la trágica [...]” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 78).

Vale comentar que os dramas cervantinos da primeira época, provavelmente compostos entre 1681 e 1685, apresentam quatro jornadas (ANTONUCCI, 2015, p. 132)³⁰. No *Arte Nuevo*, quando Lope recomenda a divisão da fábula em três atos, também comenta que, em seu começo de dramaturgo, chegou a compor comédias em quatro jornadas distribuídas em quatro “pliegos”. Diferentemente de Cervantes, Lope atribui a Cristóbal de

²⁹ Na *Philosophia* de Pinciano, Ugo explica as características das quatro partes da fábula, prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe: “[...] En 4 partes se divide la fábula, según los efectos que mueve: la primera dicen prótasis, porque es un principio de movimiento de la acción; a la 2, [epítasis], porque aquel movimiento va creciendo y turbándose; la 3, catástasis, en la cual la turbación está en la cumbre; y a estas tres partes dicen nudo, porque como se va turbando la acción, se va anudando el nudo; a la 4 dicen catástrofe, y ésta es la misma que la soltura. Así que el nudo tiene tres partes y la soltura la otra” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 89-90). Ugo sintetiza as explicações das partes da tragédia, e ao final a iguala à comédia: “De modo que la tragedia recibe según su cantidad, tres maneras de divisiones: la una, como tragedia, propia, en prólogo, episodio, éxodo y chórico; la otra, común, como especie de fábula, que es otras cuatro: prótasis, epítasis, catástasis, catástrofe; y la otra, en la qual comunica también con la comedia, que es en cinco actos, que se dicen las porciones mayores en que se divide la fábula activa para ser representada” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 376). Apesar de reconhecer que existem discordâncias com relação ao número de atos, Ugo justifica a existência de cinco atos com a comparação aristotélica dos cinco sentidos. Tenta fazer a comparação entre as quatro partes da fábula com os cinco atos da comédia, o que resulta confuso: “Cada uno puede sentir como quisiere, que la cosa es de no mucha esencia: y haciendo una comparación entre los cinco actos y las cuatro partes en que la fábula se divide, me parece que el primer acto y la prótasis es todo uno; y la epítasis y la catástasis contienen el segundo, tercero y cuarto acto; y que la catástrofe y el quinto acto es todo casi uno, así como el acto primero y la prótasis. Y haciendo comparación de las partes de la tragedia y de los actos, será que el prólogo es la prótasis y el primer acto; y la epítasis y catástasis, el segundo, tercero y cuarto acto; y el éxodo y catástrofe y el acto quinto una cosa misma o poco más o menos”. Observo que o termo catástasis, Pinciano o toma de Escalígero, conforme explica Rubiera: “[...] el Pinciano introduce el término ‘catástasis’, procedente de Escalígero y que no será utilizado por los otros comentaristas, para señalar el punto culminante de la ‘epítasis’” (RUBIERA, 2010, p. 213).

³⁰ Fausta Antonucci, apoiada pelos estudos de Stefano Arata, cita outra comédia atribuída a Cervantes, *La conquista de Jerusalém por Godofre de Bullón*, além das duas conhecidas *Los tratos de Argel* e *La Numancia* (ANTONUCCI, 2015, p. 132).

Virués a inovação da divisão tripartida. Lope propõe escrever a “comedia nueva” em prosa e em três atos conservando a unidade temporal, como se vê a seguir:

El sujeto elegido escriba en prosa
y en tres actos de tiempo le reparta,
procurando, si puede, en cada uno
no interrumpir el término del día.
El Capitán Virués, insigne ingenio,
puso en tres actos la comedia, que antes
andaba en cuatro, como pies de niño
que eran entonces niñas las comedias.
Y yo las escribí de once a doce años
de a cuatro actos y de a cuatro pliegos,
porque cada acto un pliego contenía.
Y era que entonces en las tres distancias
se hacían tres pequeños entremeses
(y ahora apenas un) y luego un baile, [...]
(VEGA, v. 211-224, 2006, p. 143)

A chegada de Lope no cenário teatral barra as regras e preceitos clássicos que ainda de certo modo vigoravam, e a publicação do *Arte Nuevo* em 1609 estabiliza o parâmetro da tripartição da comédia. Um pouco antes, embora apresente uma doutrina poética apoiada em autores clássicos, Luiz Alfonso de Carvallo, nos diálogos do *Cisne de Apolo, de las excelencias y dignidad y todo lo que al Arte Poética pertenece*, publicado em 1602, reconhece o processo de mudanças no contexto teatral. Nesse sentido, Javier Rubiera observa que Carvallo, em “El apartado cuarto del Diálogo tercero” que trata “De las tres partes principales de la comedia, que son prótasis, epítasis y catástrofe, y de la loa o introito”, chega “a referirse a la práctica contemporánea española y a la división en jornadas y escenas” (RUBIERA, 2010, p. 213-28)³¹.

Pela clareza das explicações e pela relevância quanto ao meu objetivo, reproduzo a seguir o fragmento do *Cisne de Apolo* que diz respeito à tripartição da comédia:

LECTURA – [...] Y porque desta materia será mejor no decir nada que decir poco, sólo diré lo que común y generalmente debe tener la comedia, que son tres partes principales en que se divide, las cuales se llaman en griego prótasis, epítasis y catástrofe, que son como en todas las cosas humanas la ascendencia, existencia y decadencia. Porque la prótasis es el

³¹ Javier Rubiera reúne os textos mais relevantes sobre las “partes cuantitativas” da fábula, da tragédia e da comédia contidos nos quatro trabalhos principais de poética dos chamados Siglos de Oro. Conforme ele diz, “quizás sea útil para el lector interesado recordar los textos de Alonso López Pinciano, Luis Alfonso de Carvallo, Francisco Cascales y Jusepe Antonio González de Salas, a los que he añadido algunas observaciones [...]. Creo que no está de más tener claro como telón de fondo el punto de vista técnico (quizás prolijo y algo farragoso para algunos) de los que con más rigor académico se ocuparon en España de esta cuestión entre 1596 y 1632” (RUBIERA, 2010, p. 213-28).

principio y crecimiento de la comedia, en la cual se comienza a ir representando la historia o ficción, de modo que vaya comenzando cosas y no acabando ningún suceso, mas antes ir entablándolos de tal modo que no se puedan fácilmente coligar los no pensados fines dellos. En la epítasis, que es la segunda parte, como existencia de la comedia, hanse de proseguir la materia con diferentes sucesos de los que se pudieran pensar y otros varios y revueltos casos, como haciendo ñudos, procurando tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque cuanto esta suspensión y deseo fuere mayor, le será más agradable después el fin, por serlo siempre lo que es más deseado. Es la tercera parte, catástrofe, cuando la comedia va declinando para acabarse y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman máquinas, que serán contra doctrina de Aristóteles. Irá sucediendo todo en cosas de gusto y contento y en agradables fines, los cuales tanto más lo serán cuanto en los principios hayan sido dudosos y revueltos, como el sol que después de la tempestad parece más claro; a esto llaman soltura de la fábula. Y aunque éstas son las partes principales que en sí tiene la comedia, con todo eso se suele dividir en cuatro o cinco jornadas. Pero lo mejor es hacer tres jornadas solamente, una de cada parte de las principales.

CARVALLO – ¿A qué llamáis jornadas?

LECT. – Jornada es nombre italiano; quiere decir cosa de un día, porque jorno significa el día. Y tómate por la distinción y mudanza que se hace en la comedia de cosas sucedidas en diferentes tiempos y días, como si queriendo representar la vida de un santo, hiciésemos de la niñez una jornada, de la edad perfecta otra, y otra de la vejez. A estas jornadas llaman los latinos actos (*Horatius in Poetica*) y tiene cinco cada comedia. Estas jornadas o actos se dividen en escenas.

CARVA. – ¿Y qué es scena?

LECT. – Siempre que sale personaje nuevo a representar se llama scena. Y llámase desta manera porque así llamaban a unas enramadas que les servía de vistuario, de donde salían a representar. Estas son las partes en que se divide la comedia.

CARVA. – Paréceme que no has tratado de la loa o prólogo de la comedia, que otros llaman introito o faraute, habiendo tratado de las partes de la comedia.

LECT. – Ése, a mi opinión, no es parte de la comedia, sino distinto y apartado, y así diré ahora lo que dél se puede decir. [...] (CARVALLO³² apud RUBIERA, 2010, p. 222-3)

³² CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Intr., ed. e notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997. p. 260-2.

Desse fragmento citado me interessa, além da questão da tripartição da comédia, a divisão das jornadas em cenas e a consideração de que o prólogo da comédia ocorre fora da ação.

3.6.2. Qual a posição de Cervantes?

Nesse contexto, Cervantes também se define pela divisão da comédia em três jornadas, como mostram suas últimas comédias destinadas à leitura, o que se alinha com a prática contemporânea observada por Carvalho quanto às três partes da obra dramática, e também com a “comedia nueva” de Lope. O diálogo entre as duas figuras alegóricas, a Curiosidade e a Comédia, inserido no início da segunda jornada da peça *El rufián dichoso* (escrita entre 1600 e 1606) ao estilo do coro grego, se assemelha a uma justificativa para a quebra dos preceitos clássicos, e se refere à prática teatral contemporânea. A Curiosidade interpela a Comédia perguntando por que esta mudou os vestuários, e por que reduziu sua forma de cinco a três jornadas:

cómo has reducido a tres
los cinco actos que sabes
que un tiempo te componían
ilustre, risueña y grave;

As mudanças são tantas que, segundo a Curiosidade, não é possível reconhecer a comédia de alguns anos atrás, pois

truecas sin discurso alguno
tempos, teatros, lugares.
Véote, y no te conozco;
dame de ti nuevas tales
que te vuelva a conocer,
pues que soy amigo grande.

A Curiosidade quer saber o que está acontecendo. A Comédia responde que os tempos mudam e que a arte deve adequar-se às mudanças inovando em alguns aspectos, mas ao mesmo tempo conservando certos preceitos dos antigos modelos. Porém, isso não significa que também não seja boa:

Los tiempos mudan las cosas
y perfeccionan las artes,
y añadir a lo inventado
no es dificultad notable.
Buena fui passados tempos,

y en estos, si los mirares,
 no soy mala, aunque desdigo
 de aquellos preceptos graves
 que me dieron y dejaron
 en sus obras admirables
 Séneca, Terencio y Plauto,
 y otros griegos que tú sabes.
 He dejado parte dellos,
 y he también guardado parte,
 porque lo quiere así el uso,
 que no se sujeta al arte.
 (CERVANTES, 1999, p. 985, v. 1210-1227)³³

Nesses versos, Cervantes deixa entrever que sua concepção poética procura se adequar aos novos tempos. Isto é, existe uma demanda por mudanças, e o gosto do público precisa ser satisfeito, reconhece o dramaturgo alcalaíno. Lope, no início do *Arte nuevo*, também justifica seus “pecados contra el arte”:

y cuando he de escribir una comedia,
 encierro los preceptos con seis llaves,
 saco a Terencio y Plauto de mi estudio
 para que no me den voces, que suele
 dar gritos la verdad en libros mudos,
 y escribo por el arte que inventaron
 los que el vulgar aplauso pretendieron
 porque, como las paga el vulgo, es justo
 hablarle en necio para darle gusto.
 (VEGA, 2006, p. 133, v. 40-48)

E no final enfatiza que, embora em detrimento da poética clássica, prioriza o deleite do vulgo:

Sustento en fin lo que escribí, y conozco
 que aunque fueran mejor de otra manera,
 no tuvieran el gusto que han tenido,
 porque a veces lo que es contra lo justo

³³ A Comédia segue explicando que ela representa “mil cosas” e, embora possa parecer um disparate, é justificável que ela acompanhe os fatos onde eles acontecem; e por isso ela se desloca rapidamente no tempo e no espaço “sin del teatro mudarme”. De acordo com seus argumentos, existe uma boa razão para esse procedimento, pois:

Muy poco importa al oyente
 que yo en un punto me pase
 desde Alemania a Guinea
 sin del teatro mudarme;
 el pensamiento es ligero:
 bien pueden acompañarme
 con él doquiera que fuere,
 sin perderme ni cansarse. (*El rufián dichoso*, v. 1257-1265)

Esse fragmento se refere à unidade de tempo e lugar. O diálogo como um todo mostra o ambiente de instabilidade poética quanto à forma da comédia naquele momento.

por la misma razón deleita el gusto.
(VEGA, 2006, p. 151, v. 372-376)

Cervantes e Lope, cada um a seu modo, ambos se referindo a Terencio e Plauto, declaram deixar de lado os moldes clássicos. Vale relembrar os comentários críticos do “canónigo” e do “cura” nos diálogos dos capítulos XLVII e XLVIII do primeiro *Quixote*, sobre os livros de cavalaria e as comédias que estavam em voga nos “corrales”. A associação do diálogo das duas alegorias de *El rufián dichoso* aos comentários do “canónigo” do *Quixote* fundamenta a observação de García Santo-Tomás a respeito das questões sobre poética que, à época, preocupavam a tratadistas e poetas em geral, e a Cervantes em particular:

[...] el juego cervantino llega a los ojos del lector moderno como un hecho curioso: si en su *Don Quijote* (Cervantes) consagra el género de la novela, en sus estimativas teóricas está delatando, de la misma forma, la inestabilidad de otro género totalmente diferente, en un proceso crucial de mejora y maduración personal. (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006, p. 41)

Nas considerações do “canónigo” do *Quixote*, Cervantes mostra uma avaliação crítica dos disparates das comédias que derivam da concessão ao gosto popular que se traduz nas inovações com relação aos esquemas das *dramatis personae*: “[...] salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado[...], e “[...] pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona?”; na quebra da unidade de tempo e lugar, “[...] de la observancia que guardan en los tiempos que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la jornada comenzó en Europa, la segunda em Asia, la tercera se acabó em África, y aun, si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acababa en América [...]”; na atribuição de verdades de história com personagens e tempos diferentes e as incongruências das comédias divinas.

Para o “canónigo”, as comédias espanholas são tão descabidas que causam vergonha perante os estrangeiros “que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes [...]”. Esse diálogo reflete os debates na cena teatral de 1600 e, associado aos comentários e observações distribuídos entre as personagens, alegorias e vozes narrativas cervantinas, demonstra revisões e introspecções profundas sobre a concepção teatral em geral. Em particular, tais inserções mostram que o triunfo de Lope faz com que Cervantes, como homem de teatro, reflexione sobre suas próprias inovações, numa posição de alteridade em relação às comédias lopescas. A Comédia personificada em *El*

rufián dichoso, em comparação com o “canónigo” do *Quixote*, mostra uma posição mais flexível com os novos tempos.

3.6.3. Identificação das partes quantitativas. Nó, clímax e desenlace

Voltando a pensar no labor poético de Cervantes ao compor o *Quixote*, é possível considerar que o autor alcalaíno não só compôs comédias ao seu molde, mas utilizou sua experiência de dramaturgo para dispor e organizar novas tramas e enredos com novas personagens aproveitando a forma da comédia como uma estrutura coadjuvante para a narração. Em vez de introduzir o episódio da Dolorida – e o de Clavilinho – como um relato interpolado, Cervantes configura os novos protagonistas em ação, desenvolvendo a trama. Ressalvo que aqui considero esse episódio como um componente da fábula, de acordo com o que diz Pinciano:

Advierto que quando digo fábula, solamente entiendo el argumento – que por otro nombre dize hipóthesi o cuerpo de fábula –, y quando episodio, entiendo las añadiduras de la fábula, que se pueden poner y quitar sin que la acción esté sobrada o manda, y quando dixere la fábula toda, entiendo argumento y episodios juntamente. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 15)

Retomo a análise dos episódios. Início a configuração da estrutura da comédia mostrando como, no plano da narração, começa a se formar a ideia das burlas arquitetadas pelos duques. No fragmento inicial do capítulo XXXIV já mencionado no capítulo anterior, o narrador informa ao leitor:

Grande era el gusto que recibían el duque y la duquesa de la conversación de Don Quijote y de la de Sancho Panza; y confirmándose en la intención que tenían de hacerles algunas burlas que llevasen vislumbres y apariencias de aventuras, tomaron motivo de la que don Quijote ya les había contado de la cueva de Montesinos, para hacerle una que fuese famosa. Pero de lo que más la duquesa se admiraba era que la simplicidad de Sancho fuese tanta, que hubiese venido a creer ser verdad infalible que Dulcinea del Toboso estuviese encantada, habiendo sido el mismo el encantador y el embustero de aquel negocio. Y, así, habiendo dado orden a sus criados de todo lo que habían de hacer, de allí a seis días le llevaron a caza de montería, con tanto aparato de monteros y cazadores como pudiera llevar un rey coronado. (*QII*, XXXIV, p. 813)

Neste trecho, o narrador reforça as intenções dos duques indicando as fontes dos argumentos que motivam suas invenções: o relato da descida à cova de Montesinos, que remete às três lavradoras e à Dulcineia encantada, a qual, por sua vez, conduz à burla de

Sancho. “A ação teatral é nutrida pelo próprio texto”, observa Vieira (1998, p. 89). O narrador mostra o espanto da duquesa por causa da ingenuidade de Sancho, pois ele havia enganado seu amo e agora acaba acreditando em sua própria burla. A duquesa, no nível da ficção, e o leitor percebem a falta de correspondência entre as situações.

Tendo como referência o protagonismo dos personagens cervantinos associado às observações sobre a tripartição da comédia apresentadas por Pinciano, Carvallo e Lope, comparo, na narração dos episódios, as três burlas arquitetadas pelos duques e encenadas por seus criados com as partes de uma comédia, ou seja, o prólogo (a passagem do diabo-mensageiro), a prótasis (a Dulcineia encantada e a profecia de Merlim), a epítasis (a condessa Trifaldi / “dueña” Dolorida e seu relato) e a catástrofe (a viagem de Clavileno). Devido às suas interdependências estruturais, esses segmentos narrativo-teatrais podem ser entendidos como uma única unidade episódica. Os desdobramentos da fábula principal, dando oportunidade a dom Quixote de protagonizar novas aventuras, assumem a forma dramática como encenações dentro da representação do mundo cavaleiresco no palácio ducal. A idéia de relacionar essas representações em cadeia com uma comédia inserida num contexto de festa palaciana, se baseia no fato de que essa estratégia compositiva se assemelha às características do conhecido artifício “teatro dentro do teatro”, explicado no primeiro capítulo, quando algumas das personagens do primeiro plano ficcional (os convidados dos duques e eles mesmos) se transformam em espectadores de uma nova ficção inserida na primeira (a mimetização, em contexto cômico-festivo, dos valores e comportamentos da cavalaria). Vale notar que o uso dessa técnica cria o efeito de verossimilhança da narrativa e o que o narrador diz a respeito da cena se mescla à própria cena.

Prosseguindo, segundo as poéticas de Pinciano e Carvallo conforme enfatizado anteriormente, o prólogo cômico não faz parte da ação, situando-se externamente a ela (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 78 e 379). Ainda de acordo com Pinciano, um dos tipos de prólogo cômico é o chamado “argumentativo, que es el que diximos daua luz por lo pasado a lo porvenir” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 80). O narrador, quando antes de começar a ação descreve o espetáculo de pirotecnia e o desfile dos feiticeiros e encantadores dos livros de cavalaria, desempenha essa função do coro grego, de introduzir os acontecimentos futuros aclarados pelo passado. Ele associa o lugar da nova ficção que se desdobrará no corpo da fábula ao conhecido universo de feitiçaria e encantamentos configurado pela mente de dom Quixote. Em vista disso, considero o espetáculo que antecede a chegada do diabo-mensageiro como o prólogo das representações burlescas que transcorrem nesse universo fabuloso.

As três encenações estão bem demarcadas no desenvolvimento narrativo, e podem ser consideradas como três jornadas ou atos, de acordo com o que diz Carvallo: “Jornada es nombre italiano; quiere decir cosa de un día, porque jorno significa el día. Y tómate por la distinción y mudanza que se hace en la comedia de cosas sucedidas en diferentes tiempos y días, [...] A estas jornadas llaman los latinos actos (Horatius *in Poética*) [...]” (CARVALLO³⁴ apud RUBIERA, 2010, p. 222-3).

O enredo no qual se baseiam as três burlas é a questão do desencantamento das damas encantadas e que chegam em busca do auxílio do cavaleiro. Esse assunto é um desdobramento da representação dos valores da cavalaria andante estabelecida pelos duques no palácio. A burla da “Dulcinea encantada” é o ponto de intercessão que entrecruza a fábula do nível narrativo ao da comédia. O assunto do encantamento/desencantamento de Dulcineia passa a integrar a narrativa e posteriormente continuará desenvolvendo a história de dom Quixote. Por isso ela é necessária e não pode ser separada do corpo da fábula. Ao mesmo tempo ela motiva, por contiguidade temática, a trama da Dolorida. Por necessidade poética, saliento que essa nova trama, a da “Dulcinea encantada”, se desenvolve com o modo dramático para introduzir a forma estrutural do episódio da Dolorida. Nesse sentido, ela pode ser equiparada à primeira jornada ou prótasis da comédia (que se desenvolve imbricada na narrativa), pois

[...] es el principio y crecimiento de la comedia, en la cual se comienza a ir representando la historia o ficción, de modo que vaya comenzando cosas y no acabando ningún suceso, más antes ir entablándolos de tal modo que no se puedan fácilmente coligar los no pensados fines dellos. (CARVALLO³⁵ apud RUBIERA, 2010, p. 222-3)

Ou seja, a trama da Dulcineia encantada assume outra forma e dramaticamente introduz novos sucessos, estabelecendo os parâmetros do comportamento dos duques, de dom Quixote e de Sancho sem dar indícios dos fatos futuros.

A trama da Dolorida pode ser considerada a segunda jornada ou epítasis. Conserva o tema de base dando solução de continuidade à trama anterior; junta, desenvolve e enreda novos fatos apertando o nó e configurando o clímax da ação. Esta jornada com a trama da Dolorida ilustra o que diz Pinciano:

[...] el ñudo no tiene lugar cierto, sino que él está embevido en la fábula toda, y que no se puede dezir aquí está, porque él comienza a añudar al

³⁴ CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Intr., ed. e notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997. p. 260-2

³⁵ Ibid.

principio y va procediendo siempre más y más hasta el tempo de desañudar. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 84)

A chegada da Dolorida começa a apertar o nó e a história de Antonomásia faz crescer a tensão cômica até o clímax, quando as “dueñas” desvelam os rostos barbados, configurando o auge do conflito dramático. Mas a tensão continua porque o nó continua sendo apertado com o acréscimo do dever de dom Quixote e Sancho cavalgarem o cavalo de madeira. “Ñudo en la fábula”, diz Pinciano, “se dize aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tempo del afloxar, el qual se dize soltura” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 84). Portanto, até o momento no qual Sancho concorda em cavalgar Clavilinho, o nó continua sendo apertado, e a partir daí começa o desenlace, o que se alinha também com o *Arte Nuevo* de Lope:

Dividido en dos partes el assunto,
ponga la conexión desde el principio
hasta que vaya declinando el passo,
pero la solución no la permita
hasta que llegue a la postrera escena;
(VEGA, 2006, p. 144, v. 231-235)

Do começo ao fim, esta segunda jornada causa suspense e admiração não só nos espectadores ficcionais como também no leitor, ilustrando o que diz Carvallo:

En la epítasis, que es la segunda parte, como existencia de la comedia, hanse de proseguir la materia con diferentes sucesos de los que se pudieran pensar y otros varios y revueltos casos, como haciendo ñudos, procurando tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque cuanto esta suspensión y deseo fuere mayor, le será más agradable después el fin, por serlo siempre lo que es más deseado. (CARVALLO³⁶ apud RUBIERA, 2010, p. 222-3)

Como foi dito, o *Cisne de Apolo* (1602) é uma das poéticas que abundam nesse ambiente de debates do início do século; no entanto, nela Carvallo, além de enfatizar a conhecida estrutura tripartida da comédia, agrega “el elemento de suspense como una de las innovaciones más sustantivas” (GARCÍA SANTO-TOMÁS, 2006, p. 38). Sete anos mais tarde, Lope enfatiza a necessidade do suspense para a “comedia nueva” (VEGA, 2006, p. 144, v. 236-239)³⁷. Foi visto que durante as encenações do palácio ducal, os espectadores ficcionais e o leitor permanecem em suspenso desde a primeira cena da chegada do diabo-

³⁶ Ibid., p. 260-2.

³⁷ Versos citados acima neste trabalho.

mensageiro anunciando a vinda da Dulcineia encantada acompanhada de Merlim, até a cena final da explosão de Clavilenho.

Continuando a comparação com as diretrizes de Carvallo, a terceira jornada, com a trama da cavalgada do cavaleiro e escudeiro pelos ares, se constitui na catástrofe,

[...] cuando la comedia va declinando para acabarse y en ella todos estos enredos se van descubriendo y conociendo por modos muy diferentes y extraordinarios de lo que imaginarse pudiera, y no milagrosos, que llaman máquinas, que serán contra doctrina de Aristóteles. (CARVALLO³⁸ apud RUBIERA, 2010, p. 222-3)

Depois do alvoroço inicial da recusa de Sancho de montar de olhos vendados a garupa dura de Clavilenho, o clima de tensão vai se afrouxando, bem conforme com Carvallo: “Irà sucediendo todo en cosas de gusto y contento y en agradables fines, los cuales tanto más lo serán cuanto en los principios hayan sido dudosos y revueltos, como el sol que después de la tempestad parece más claro; a esto llaman soltura de la fábula” (CARVALLO, 1997, p. 260-2 apud RUBIERA, 2010, p. 222-3). A conversação amena de dom Quixote e Sancho durante a viagem vai aquietando os ânimos do espectador-leitor sem arrefecer a curiosidade do que irá acontecer no final.

3.6.4. A peripécia cômica

Para Aristóteles, a peripécia é um elemento que valoriza a fábula e deve surgir da própria estrutura interna do mito, “de sorte que venha a resultar dos sucessos antecedentes, ou necessária ou verossimilmente” (ARISTÓTELES, 1452a, 1973, p. 452). Pinciano simplifica, definindo peripécia como “[...] una mudanza súbita de la cosa en contrario estado que antes era” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 25-6). A solução para o problema da Dolorida, o da explosão do cavalo de madeira, configura a peripécia que encerra a ação. Essa solução deriva do interior da ação, não configurando intervenção milagrosa, o que contrariaria a doutrina aristotélica. A aquietação dos ânimos por meio do riso e alegria se estabelece em contexto festivo e prazeroso: “Y es que la acción cómica siempre tiene la peripecia al fin, que pasa de infeliz a feliz”, ensina Pinciano (1973, p. 26).

Portanto, os três núcleos de ação são as partes principais da comédia, antecedidas por um prólogo e finalizadas pela peripécia cômica. Cervantes dispõe os assuntos em três

³⁸ CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Intr., ed. e notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997. p. 260-2.

encenações configurando as três jornadas, conforme a prática teatral que se estabilizava. Coerentemente, as partes obedecem a uma ordem que não pode ser alterada, pois as três encenações sequencialmente apresentam “um sistema complexo de signos que se relacionam, construído segundo uma ordem que é preciso levar em consideração, sem ser alterada”, conforme observa Ruiz-Ramón citado no capítulo anterior.

3.6.5. Como definir as menores estruturas?

Nos treze itens deste capítulo, destaquei os elementos teatrais dentro da narrativa, e a divisão da ação em três jornadas. Mostrei que o texto dramático é configurado pelos diálogos teatrais incluindo as didascálias implícitas. Argumentei que o texto espetacular se compõe pelas indicações do narrador-anotador: a apresentação e caracterização das personagens; a definição do espaço teatral e o da ficção; a configuração do intervalo temporal, dos sons, da iluminação e de todos os aspectos visuais.

Para finalizar, volto às citações de Pinciano e Carvallo com respeito às menores estruturas da comédia, as cenas. Estas são breves ações determinadas pelas entradas e saídas das personagens, conforme explicam os dois tratadistas. O primeiro diz, “*otras divisiones tienen las fábulas activas en partes menores, dichas escenas, las cuales son unas acciones breves, a do, entrados unos, salen otros, y algunas veces queda alguno de la escena pasada y da principio a la venidera [...]*” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 377-8); o segundo reforça: “*siempre que sale personaje nuevo a representar se llama scena. Y llámase desta manera porque así llamaban a unas enramadas que les servía de vistuario, de donde salían a representar. Estas son las partes en que se divide la comedia*” (CARVALLO³⁹ apud RUBIERA, 2010, p. 222-3).

Já neste capítulo e no anterior, para descobrir o que pode ser identificado com o dramático e o que pertence propriamente à prosa narrativa dentro do corpus selecionado, assumi esse critério, o da cena ser determinada pela entrada e saída de uma nova personagem. Ademais, seguindo a proposta de Joan Oleza, interpretei e associei à fala e movimentação da personagem os desdobramentos de signos que escapam da palavra, como sua posição no cenário e com relação aos demais; seus diálogos, entradas e saídas; seus gestos e movimentos; os esconderijos e aparições (OLEZA, 2010, p. 99-137).

³⁹ Ibid.

O próximo objetivo deste trabalho é definir as cenas que estruturam as jornadas. Como referência, observo que, dentre as comédias cervantinas conhecidas, Cervantes divide as jornadas em cenas unicamente nas quatro partes da *Tragedia de Numancia* da primeira época, determinadas pelo tablado vazio. As outras, tanto em *El trato de Argel* quanto nas *Ocho comedias*, as cenas não estão marcadas; todas as jornadas mostram grande movimentação de entradas e saídas de personagens, deixando ou não o tablado vazio; muitas vezes existem figurantes na cena, ou uma personagem sai no tablado e permanece em silêncio esperando sua vez de entrar em ação. Essas características do teatro cervantino, de maneira subliminar, estão presentes no corpus analisado, e servirão como parâmetros para, no próximo capítulo, ajudar a descobrir as menores estruturas da comédia, as cenas.

4. A COMÉDIA (DES)ENTRANHADA

O presente capítulo será desenvolvido concomitantemente sob duas perspectivas: a da poética, para a macroestrutura do texto, e a da retórica, para as microestruturas textuais. Primeiro, sob a perspectiva poética, é possível identificar na narrativa os momentos precisos e determinantes da estrutura interna do texto dramático: a atuação das *dramatis personae*; os acontecimentos que impulsionam a ação; a intriga e o conflito, o nó e o clímax, chaves clássicas da estrutura da peça; o desfecho da trama, a conclusão e o desenlace; e a peripécia final. Da mesma maneira, é possível identificar sua estrutura externa, definindo as partes da comédia, as jornadas e as cenas, inclusive o prólogo. Por outro lado, sob a perspectiva retórica pode-se desvendar a disposição dos assuntos nas menores estruturas, as cenas, bem como a organização interna dos diálogos dramáticos e discursos. Cabe notar que as três jornadas estão equilibradamente estruturadas em quatro cenas, cada uma delas organizadas segundo a disposição retórica: proposição, narração, argumentação e conclusão (fim de cada ato), o que será exposto nos próximos itens.

Antes, porém, reitero que o que proponho não é a ideia de que teríamos em plena narrativa a presença de um texto dramático em si, mas sim a representação da comédia entranhada na narrativa, ou, se quisermos, uma comédia narrada. Devido à técnica semelhante à do “teatro dentro do teatro” explicada no primeiro capítulo, o que se configura nos três episódios em questão não é uma comédia explícita, mas a representação de uma comédia no contexto da prosa narrativa. Ela diz respeito à ilusão dramática que se constrói na mente do leitor, sendo possível reconhecer no desenvolvimento da ação os artifícios e a forma codificada das comédias dos “corrales”.

Também observo que, com respeito à configuração das cenas nos próximos itens, o foco da análise será a progressão narrativa e as entradas e saídas das personagens em “atuação dramática”. Eventualmente, refiro-me aos recursos da construção cênica, dos mecanismos teatrais utilizados, ou mesmo de outros aspectos analisados nos capítulos anteriores.

4.1. A DISPOSIÇÃO DOS ASSUNTOS

A partir do encontro de dom Quixote e Sancho com os duques, se estabelece novo repertório de temas e assuntos, sempre em torno do universo da cavalaria andante mimetizado por esses nobres senhores. Como visto anteriormente, essa recriação garante o princípio da unidade, pois as novas intrigas se organizam coerentemente em torno da fábula principal. Desde então, a ação transcorre permeada por diversas situações ridículas a que dom Quixote e/ou Sancho são expostos.

Recordo os acontecimentos do primeiro dia quando da chegada do cavaleiro ao palácio: a queda de dom Quixote do cavalo no encontro com os duques; a altercação entre Sancho e “dueña” Rodríguez motivada pelo alojamento do jumento; a historieta cheia de malícia de Sancho para ilustrar a posição de destaque à mesa de refeição; a conversa entre o cavaleiro e o clérigo à mesa do almoço; a burla do lavatório da barba a que dom Quixote é submetido pelas criadas da casa; a altercação de Sancho com os pícaros de cozinha e parte da criadagem. Da mesma forma, ridiculamente cômica é a situação de Sancho pendurado na árvore ao fugir do javali durante a caçada no primeiro dia de festa organizada pelos duques em homenagem a dom Quixote.

Todas essas situações transcorrem naturalmente dentro da rotina cavaleiresca reproduzida no palácio. São breves cenas que, como tantas outras que recheiam o *Quixote*, remetem à destreza cervantina na composição de variadas formas, no caso, a do entremez. Elas se encadeiam até as burlas idealizadas pelos duques serem efetivamente encenadas no âmbito do palácio, e se integram à fábula principal mediadas pela voz do narrador. Já as três encenações burlescas se associam ao desenvolvimento narrativo sob a perspectiva da poética da comédia.

4.2. A DEMARCAÇÃO DAS PARTES QUANTITATIVAS

4.2.1. Prólogo ou “loa”: a passagem do diabo-mensageiro

Uma sequência de eventos se configura nos dois dias de festa do palácio. O narrador relata a caçada ao javali e menciona o suntuoso banquete ocorrido no bosque em meio às amenidades da tarde. Ao cair da noite, os convidados e anfitriões tranquilamente se espalham pelo bosque. Os duques procuram se acomodar, acompanhados por dom Quixote e Sancho,

num lugar privilegiado e com boa visão do entorno. O narrador prepara o cenário para a grandiosa festa teatral que tem início com os fogos de artifício e a balbúrdia sonora de artilharia bélica.

Por intermédio do narrador, o leitor tem conhecimento do início da trama arquitetada pelos duques. Chega o diabo-mensageiro, à procura de dom Quixote para anunciar a chegada de um cortejo de encantadores, conduzindo num “carro triunfal” nada menos que a “sin par Dulcinea del Toboso”. A notícia causa admiração em todos e ansiedade em dom Quixote, que permanece esperando, em dúvida, sem saber ao certo se o que passara na cova de Montesinos era verdade ou não.

Da mesma forma que em sua entrada, o demônio-correio deixa a cena rapidamente. Na trama, sua rápida passagem pelo bosque desempenha uma função narrativa e também teatral. A comédia precisa de um acontecimento para ter início.

Como foi visto, no chamado “Siglo de Oro”, a festa e o teatro se confundiam em um mesmo espetáculo. A representação teatral costumava ser acompanhada por um conjunto de peças menores (loas, entremeses, sainetes, mojigangas, jácaras, danças, bailes, músicas, cantos, etc.). No entanto, apesar de estarem integradas em um mesmo evento, cada uma delas apresentava uma unidade, cujo conteúdo e funcionalidade eram distintos. Quanto à fusão entre essas breves encenações e a comédia num mesmo espetáculo teatral, como opina Emilio Orosco Díaz, sua função consistia em servir de enlace entre “la representación dramática de la escena y la realidad del ámbito espacial de los espectadores” com a finalidade de mantê-los “sin reintegrarse plenamente al plano de la realidad prendidos en esos otros varios planos de ilusión” (OROSCO DÍAZ, 2010, p. 63).

Retomando o bosque do palácio ducal, no contexto criado pelos sons assustadores e a claridade dos fogos de artifício, o demônio a cavalo remete os receptores do espetáculo ao mundo fabuloso da mente de dom Quixote, com a menção da aventura vivida por ele na cova de Montesinos. Ou seja, a chegada da personagem, com toda a sua carga simbólica, quebra a ordem natural dos acontecimentos e transporta todos ao mundo da fantasia, indicando um espaço fantástico para a fábula.

Essa parte introdutória corresponde à loa, que é uma composição breve em verso, podendo ser também cantada, bailada ou representada, geralmente por uma personagem que se apresenta antes do primeiro ato ou jornada de uma comédia. A loa se caracteriza principalmente pela variedade, e como se trata de um recurso prático na organização do espetáculo, acaba por se impregnar de uma variada multiplicidade de influências externas com o fim de alcançar seus objetivos (MORENO MUÑOZ, 2010, p. 330-1). Ressalto que a

loa não depende essencialmente da comédia, mas faz parte da festa teatral em seu conjunto, da mesma forma que, no texto dramático, o prólogo não é parte da obra, como apontam Pinciano e Carvallo.

Como o “postillón” trajado de diabo não faz propriamente parte da trama, é possível considerar que para estruturar a narrativa dos episódios em questão, Cervantes tenha mimetizado sutilmente, no curto pronunciamento do demônio-mensageiro, uma breve representação do tipo da loa palaciana, apoiada pelo portentoso espetáculo de luz e som descrito pelo narrador¹. O diabo – suposto pai de Merlim, que mantinha encantados Montesinos e Dulcineia – chega antes trazendo a notícia da chegada do sábio-feiticeiro com a fórmula do desencantamento da donzela. Ele antecipa o argumento da representação prestes a começar. Neste caso, como estratégia poética, a mimetização da loa teatral, cuja finalidade principal é a de preparar o ânimo e chamar a atenção dos ouvintes, pode ser considerada como o prólogo da comédia, pois este tem a função de esclarecer, com os fatos do passado, o sentido da representação que virá a seguir.

4.2.2. Primeira jornada ou “prótasis”: a Dulcineia encantada

4.2.2.1. Cena I: O desfile de encantadores e a chegada do “carro triunfal”

Trata-se da proposição, da introdução da matéria da jornada.

Após a passagem do diabo, a noite fica mais cerrada. Diz o narrador que o espantoso e ensurdecido barulho que recomeça causa pânico em Sancho, fazendo-o desmaiar. Tem início, lentamente, o desfile dos carros de bois, como nos fastos públicos. São tablados móveis que funcionam como cenário para, cada um por vez, rapidamente apresentar sua personagem, que inesperadamente personifica um conhecido feiticeiro oriundo dos livros de cavalaria. Suas falas são brevíssimas. Os carros seguem um pouco mais adiante e param alinhados, compondo o fundo cenográfico para a chegada do próximo “carro triunfal”, luxuosíssimo.

Torna-se evidente, com a descrição do cortejo dos carros de bois que abrem caminho por entre os espectadores, a vontade de Cervantes de transmitir o caráter espetacular do que vai ser narrado². Pode-se imaginar a força visual dos três tablados em desfile, com os

¹ Sobre a função da loa como integrante do espetáculo teatral, ver Induraín (2006, p. 153).

² No teatro, dois exemplos dessa vontade de espetacularidade de Cervantes se mostram, um, na comédia *El gallardo español*: “Entra ALIMUZEL, a caballo, con lanza y adarga” (I, vv. 146-147). O outro, na comédia *La*

encantadores perfilados e seus acompanhantes iluminando o entorno com archotes. Pela descrição do narrador, infere-se o espaço físico – no bosque – e, simultaneamente, o ficcional – o universo fantasioso e cavaleiresco – para a chegada da Dulcineia encantada e Merlim. Os respectivos discursos reforçam o lugar fantástico delineado pelos carros de bois³. As demais personagens permanecem imóveis.

O bosque, como espaço cenográfico, propicia a criação de um mundo desconhecido e mágico, o *loca ficta* misterioso das bruxas e feiticeiros, ajudando na estrutura da trama. Como observa González, o conhecimento dramatúrgico de Cervantes se reflete na configuração do espaço dramático, que estrutura e apoia a intriga. O bosque, nas narrativas, remete às temáticas cavaleirescas que certamente agradavam ao público/leitor seiscentista.

Ouve-se uma música suave e harmoniosa. Sancho, um tanto recuperado do medo, vislumbra tochas de fogo que se aproximam, e esse bom sinal o reanima. O narrador explica que o carro que adentra o bosque é um do tipo “de los que llaman triunfales” (*QII*, XXXV, p. 822). O leitor percebe que haverá uma representação, pois esses carros eram próprios para procissões e representações dramáticas⁴. Como foi comentado no primeiro capítulo a esse respeito, Anthony J. Close enfatiza que o espetáculo que envolve a representação das burlas é uma imitação perfeita das festas palatinas e públicas, “comunes a la sociedad europea del Renacimiento y del Barroco, y frequentísimas en la España de la época” (*QII*, XXXIV, p. 821, n. 44). Os carros alegóricos, com personagens fabulosos e procissões entremeadas de representações, não são novidade deste episódio. Antes mesmo já interviera a companhia de comediantes de “Angulo el Malo” (*QII*, XI, p. 625-7), além do belo e festivo cortejo de personagens durante os festejos das bodas de Camacho e Quitéria (*QII*, XX, p. 701).

Assim, no começo das burlas encenadas no palácio dos duques, o leitor já se encontra familiarizado com elementos teatrais dentro da narrativa. No entanto, neste primeiro cortejo que se apresenta, o uso e a função dos tablados móveis diferem dos que apareceram anteriormente. No episódio de “La carreta de los representantes” (*QII*, XI, p. 625-7) citado, não existe uma encenação. O tablado e os atores são elementos teatrais, os quais dão base à trama. Na verdade, é oferecida ao leitor a visão de uma carreta de atores fora de cena, que

casa de los celos: “Entra MARFISA y BERNARDO, a caballo” (III, vv. 2180-2181). Imagine-se que, no espetáculo do “corral de comedias”, por força da própria configuração do teatro, os protagonistas teriam de entrar em cena montados a cavalo por entre os espectadores.

³ Como referência de estudo para a técnica cervantina de articular espaços diferentes na criação do *loca ficta*, relacionando o espaço cenográfico com o texto dramático, ver González (2014, p. 966).

⁴ Embora de época posterior a Cervantes, para se ter uma ideia da configuração desses carros e tablados remeto a Bobes Naves (2010) que, ao estudar o auto sacramental *El gran teatro del mundo* de don Pedro Calderón de la Barca, explica a grande complexidade das tramoias, da maquinaria, da cenografia dos carros e tablados nas representações dos autos calderonianos.

cumprir sua função de meio de transporte, não de um tablado teatral. E no episódio de “Las bodas de Camacho”, por se tratar do casamento de um homem rico, o carro alegórico em forma de um enorme castelo de madeira é elemento decorativo, cumprir a função de deleitar e provocar a admiração aos receptores. Por sua vez, o enorme “carro triunfal” que traz a etérea ninfa ladeada pela figura negra do feiticeiro, funciona como o conhecido palco móvel usado nas representações das festas. E, no desenvolvimento narrativo, dá início à primeira encenação burlesca, a da Dulcineia encantada.

Assim como a poesia heroica antes da narração apresenta uma proposição com a exposição do que é narrado, a rápida passagem de Lirgandeo, Alquife e Arcalaús, e a chegada do suntuoso “carro triunfal”, exemplificam o que diz Pinciano: “[...] *Proposición, dixo Vgo, no es más que el lugar primero de la obra, a do propone el poeta lo que intenta tratar; [...]*” e “*narración, todo el resto del poema; de manera que las dos primeras partes son tan breves [...]*” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 182).

A proposição deve ser curta, como foram as elocuições dos feiticeiros, plenas de significados. Em si, a cena é muito breve. A extensão do texto se deve à descrição do narrador-annotador ao configurar o aspecto sonoro e visual do espetáculo, propiciando a incorporação do leitor ao universo ficcional que, junto com os espectadores no bosque, aguarda, em suspense, o que irá acontecer. O texto apresenta tensão e movimento que o projeta em direção à cena futura.

4.2.2.2. Cena II: a profecia de Merlim

Esta cena configura a narração, com o início e desenvolvimento da trama, estabelecendo desse modo o nó da ação. Como diz o narrador ao apresentar o cortejo que conduz o “carro triunfal” e suas personagens:

[...] Era el carro dos veces y aun tres mayor que los pasados, y los lados y encima de él ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, [...]

Junto a ella, venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las harpas y laúdes que en el carro sonaban, y levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún

sentimiento temeroso. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir de esta manera: (*QII*, XXXV, p. 822)

É importante ressaltar que neste momento cessa a voz do narrador, ocorrendo uma mudança de plano narrativo; daqui por diante, com a ausência do verbo *dicendi*, a trama passa a ser apresentada pela atuação dos personagens e pelo uso do discurso direto, como se observa pelo “yo” da enunciação: “– Yo soy Merlín, aquel que las historias/ dicen que tuve por mi padre el diablo/ [...]” (*QII*, XXXV, p. 823). As palavras complementam o visual do mago. O narrador, na posição do anotador, faz as marcações e, eventualmente, informa o leitor. Este é o início da segunda cena.

Merlim, uma personagem fabulosa e grave, se apresenta lugubrememente. O tom da fala corresponde à descrição detalhada da figura, “[...] descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea [...]”. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta [...]”. Seus argumentos conduzem à história do encantamento de Dulcineia, e o pronunciamento termina com a fórmula para desencantá-la. Sancho teria de se autoinfligir três mil açoites em suas nádegas descobertas. O “mundo al revés” estabelecido pelos duques se manifesta nesta incongruência: o desencanto de Dulcineia deveria estar a cargo do cavaleiro, e não do escudeiro. Outro fator a se notar, e responsável pelo fundamento da trama, é o discurso do mago, comentado no capítulo anterior.

Cavaleiro e escudeiro ficam enredados na trama. Dom Quixote ameaça Sancho, Merlim calmamente o interrompe explicando-lhe que, se os açoites fossem aplicados por “ajena mano”, sua pena seria reduzida pela metade. O escudeiro, indignado, se rebela veementemente. Sua réplica finaliza a discussão: “[...] ¿azotarme, yo? ¡Abernuncio!”. Fim da segunda cena, conforme indica o narrador: “Apenas acabó de decir esto Sancho, [...]”. Imediatamente vem a indicação cênica: “[...] cuando levantandose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasiadamente hermoso [...]”. O narrador devolve a ação à personagem que, como parte integrante do cenário, permanece sentada, quieta e calada, em seu lugar de destaque, esperando sua vez de entrar em cena⁵: “[...] y con un desenfado varonil y con una voz no muy adamada, hablando derechamente con Sancho Panza, dijo: [...]” (*QII*, XXXV, p. 825).

⁵ Em uma rápida consideração das comédias cervantinas, nota-se que esse mesmo recurso é retomado várias vezes.

Destaco que a ninfa permanece parada aguardando sua vez de entrar em cena, sem interferir no discurso do mago. Sua figura em evidência faz parte da cenografia do “carro triunfal”.

4.2.2.3. Cena III: o discurso da Dulcineia encantada

Esta cena desenvolve a argumentação da necessidade de Sancho açoitar-se.

A organização dos protagonistas no tablado se configura na mente do leitor. O feiticeiro serenamente se afasta de dom Quixote e Sancho, ainda afetados emocionalmente pela discussão recente. A ninfa se levanta e se volta para Sancho. O texto permanece configurado sob a forma dramática: “¡Oh malaventurado escudero, alma de cántaro, [...]” (*QII*, XXXV, p. 825).

O pronunciamento da Dulcineia encantada, comentado no capítulo anterior, consiste em desafios e em questionar Sancho. Seu linguajar é vulgar, grosseiro e desabrido, inadequado para uma dama – de acordo com o decoro cômico. Isso desencadeia uma discussão entre dom Quixote, Sancho, os duques, Dulcineia. Merlim intervém, Sancho não se conforma, questiona a autoridade do feiticeiro, pois esperava Montesinos, como o diabo havia avisado. Merlim responde: “El diablo, amigo Sancho, es un ignorante y un grandísimo bellaco: yo le envié en busca de vuestro amo, pero no con recado de Montesinos, sino mío, porque Montesinos se está en su cueva entendiendo, o, por mejor decir, esperando su desencanto [...]” (*QII*, XXXV, p. 828). Merlim tenta persuadir Sancho, rebaixa sua linguagem, se equivoca. A discussão de seis personagens tumultua a cena.

Cabe recordar que o entrecruzar das falas das personagens configura uma contrarregra da construção cênica, justamente porque havendo troca de palavras entre mais de três personagens resulta uma confusão tremenda, como esclarece López Pinciano (1973, p. 82) ao discorrer sobre as condições da estrutura da comédia:

Sea la tercera condición que en la scena no salgan de tres personas arriba, y si saliere la cuarta, esté muda, y, como dize Horacio, no trabaje en hablar; y esto, com mucha razón, porque, en aviendo plática de más de tres, nace una confusión molestísima. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 82)

Cervantes contraria a preceptiva para assim criar a confusão cômica do entrevero entre Sancho e as demais personagens, aumentando a tensão do nó. Foi comentado anteriormente neste trabalho que a presença de vários personagens em cena é uma das características do teatro cervantino. Talvez esse aspecto tenha contribuído para que o

dramaturgo destinasse suas últimas comedias e entremeses à leitura, e não aos palcos. Cervantes se ressentiu, como mostra no prólogo de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados*, por seu teatro ter sido muitas vezes ofuscado pela “comedia nueva” e ser negado pelas companhias de teatro da época, cujos “autores de comedias” priorizavam as peças mais dinâmicas.

Retornando ao protagonismo de Sancho, o escudeiro se dá por vencido, aceita as condições impostas pelo mago que preconizara: “[...] llegando al cabal número, luego quedará de improviso desencantada la señora Dulcinea, y vendrá a buscar, como agradecida, al buen Sancho, y a darle gracias y aun premios por la buena obra. [...]”. E finalmente Sancho concorda: “– ¡Ea, pues, a la mano de Dios! – dijo Sancho –. Yo consiento en mi mala ventura: digo que yo acepto la penitencia, con las condiciones apuntadas” (*QII*, XXXV, p. 829). O nó se desfaz.

A cena é finalizada com a disparatada ação do cavaleiro beijando Sancho. O narrador indica: “Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dándole mil besos en la frente y en las mejillas” (*QII*, XXXV, p. 829).

O enredo verbal do vaivém das interlocuções em torno dos açoites, um castigo que aparentemente não faz sentido, motiva o riso⁶. Com a concordância do escudeiro, os ânimos dos ouvintes se apaziguam, dissolvendo a tensão criada pela profecia do feiticeiro e restituindo a palavra ao narrador.

4.2.2.4. Cena IV: a despedida da Dulcineia encantada

Esta cena corresponde ao fim da primeira jornada e ao da trama da Dulcineia encantada. Diz o narrador que as “chirimías” voltam a tocar e os arcabuzes disparam, anunciando a saída do “carro triunfal”:

Apenas dijo estas últimas palabras Sancho, cuando volvió a sonar la música de las chirimías y se volvieron a disparar infinitos arcabuces, y don Quijote se colgó del cuello de Sancho, dando-le mil besos en la frente y en las mejillas. La duquesa y el duque y todos los circunstantes dieron muestras de haber recibido grandísimo contento, y el carro comenzó a caminar; y al pasar la hermosa Dulcinea, inclinó la cabeza a los duques e hizo una gran reverencia a Sancho. (*QII*, XXXV, p. 829)

⁶ Recordo que um sinal vergonhoso de punição merecida por um ato vil é motivo de riso (TESAURO, 1992, p. 33).

Fica a cargo dos espectadores, e do leitor, fazerem a conexão do motivo moral da punição quando a “hermosa Dulcinea” reverencia ironicamente o escudeiro, conforme comentado anteriormente neste trabalho.

A encenação da burla diverte aos duques e seus convidados: “La duquesa y el duque y todos los circunstantes dieron muestras de haber recibido grandísimo contento [...]”, diz o narrador (*QII*, XXXV, p. 829).

A despedida do mordomo travestido em “argentada ninfa” contrasta vivamente com a lírica descrição do dia que desponta em “alegre y risueña” alvorecida. A atenção do leitor passa diretamente de Sancho para a beleza do amanhecer:

Y ya en esto se venía a más andar el alba, alegre y risueña; las florecillas de los campos se descollaban y erguían, y los líquidos cristales de los arroyuelos, murmurando por entre blancas y pardas quijas, iban a dar tributo a los ríos que los esperaban. La tierra alegre, el cielo claro, el aire limpio, la luz serena, cada uno por sí y todos juntos daban manifiestas señales que el día que al aurora venía pisando las faldas había de ser sereno y claro. (*QII*, XXXV, p. 829-30)

Esse fragmento remete ao repertório das descrições poéticas do início do dia que, desde Homero, propicia um cenário adequado para situações importantes, como a despedida dos amantes, a entrada do guerreiro na batalha, o início do périplo do navegador ou o da viagem do herói⁷. Nesse caso, Cervantes, deslocando os paradigmas, insere a beleza do alvorecer em contexto cômico, finalizando a encenação burlesca. E mais, a alvorecida “risueña y alegre” se coaduna com o estado de ânimo dos duques que, alegres e satisfeitos, sem nenhuma intenção heroica, imaginam novas burlas: “Y satisfechos los duques de la caza, y de haber conseguido su intención tan discreta y felicemente, se volvieron a su castillo, con presupuesto de segundar en sus burlas, que para ellos no había veras que más gusto les diesen” (*QII*, XXXV, p. 829).

Por outro lado, essa indicação do narrador – “con presupuesto de segundar en sus burlas” – pode ser considerada como uma pista de que as próximas encenações se liguem à primeira. Se, na narrativa, a trama da Dulcineia encantada tem a finalidade de dar o mote para que, em seguida, se inicie coerentemente a história da Dolorida, o episódio da

⁷ Ver Riley (2001, p. 13-29). Desse artigo, é interessante resgatar a interpretação de Riley para as inserções dos trechos líricos na obra cervantina: “Al hacer que lo cómico irrumpa repetidamente en lo sublime y, con la misma frecuencia, lo sublime se integre en lo cómico, Cervantes capta algo del misterio y la complejidad de la vida, que a diferencia de la literatura, no permite ser dividida en categorías. [...]. Porque esta es una manera más (y su utilización del tópico del amanecer es un pequeño ejemplo) de explorar la misteriosa relación entre ficción y realidad que subyace en el alma del libro”.

“Dulcineia encantada” pode ser considerado o primeiro ato de uma comédia sem antecipar os acontecimentos vindouros, requisito preceituado pelos tratadistas para a ação dramática.

4.2.3. Segunda jornada ou “epítasis”: o relato da Dolorida

4.2.3.1. Cena I: a chegada de Trifaldim

Esta jornada segue o esquema estrutural da anterior. A primeira cena corresponde à proposição com a introdução do assunto, repetindo o tema do dever de o cavaleiro andante servir a damas em dificuldades.

Após a notícia do desencantamento de Dulcineia, há um intervalo na ação cômica. O narrador retorna para sua função de explicar os bastidores das burlas – o leitor fica sabendo quem foram os atores do espetáculo – e de dar prosseguimento à trama. São relatados os fatos que dão as bases para os acontecimentos posteriores depois do espetáculo teatral: a conversa de Sancho com a duquesa sobre o dever de açoitar-se, bem como sobre a carta que ele escreve para sua mulher relatando a promessa do duque de transformá-lo em governador de uma ilha. Esses fatos não interferem diretamente nas burlas em andamento. É um momento em que a prosa volta a conduzir o desenvolvimento narrativo.

A manhã se passa em amenidades. Após a refeição do dia, estão reunidos no jardim os duques, dom Quixote, Sancho e os demais cortesãos, que se divertem com a conversação de Sancho. De repente, ouvem “el son tristísimo de un pífar y el de un ronco y destemplado tambor” (*QII*, XXXVI, p. 833). Som este, compassado, triste e lúgubre, que alvoroça a todos, principalmente dom Quixote; e mais uma vez amedronta Sancho que, como de costume, se esconde atrás das saias da duquesa. Agora, o lugar da segunda encenação é o jardim que, como espaço físico, é o lugar adequado para receber a condessa Trifaldi.

O narrador descreve minuciosamente o pequeno cortejo que adentra o espaço dramático estabelecido pelas personagens, que se adiantam e se colocam diante dos duques, de dom Quixote e Sancho. Conforme já analisado, o narrador descreve as indumentárias, as atitudes e movimentação dos integrantes do cortejo com ênfase no novo protagonista. Este se apresenta como Trifaldim, o escudeiro de uma nobre senhora que está para chegar de um reino longínquo.

No momento em que a forma dramática dispensa o narrador colocando os protagonistas em ação, este, após cumprir a função de dar entrada à personagem, se afasta. Nessa passagem da voz do narrador – passado diegético – para a atuação do personagem –

presente mimético – reside a chave do efeito de verossimilhança pois, do momento de descrição de um pretérito indefinido, o ator atualiza a ocorrência passada com o presente que se eterniza:

[...] y (Trifaldín) poniendo los ojos en el duque (o interlocutor de Trifaldim) dijo (voz narrativa relatando um feito passado passa a ação para o ator ativo):

– Altísimo y poderoso señor, a mí me llaman ‘Trifaldín el de la Barba Blanca’, soy escudero de la condesa Trifaldi, [...]. (*QII*, XXXVI, p. 834)

Este momento sintetiza a magia e o poder do teatro. Uma ação que estava distanciada do leitor se aproxima, entra em seu campo de “visão” e de “audição”, afetando-o diretamente, sem nenhuma intermediação. Desse movimento de atualização do ato nasce o efeito de realidade do que poderia ter ocorrido.

Esta primeira cena segue o mesmo padrão de construção utilizado para o episódio de Merlim e Dulcineia encantada e cumpre a mesma função na estrutura dramática. Na sequência, as personagens em confronto vão se definindo por meio dos diálogos, assumindo não só seus caracteres, mas também desempenhando funções dentro do drama. Trifaldim tem o papel de delinear os protagonistas da ação e a trama que se inicia: a da “dueña” Dolorida e seu sofrimento, com o subsequente pedido de ajuda. Também envolve dom Quixote e os duques no enredo. Fica subentendido para o leitor que inclusive Sancho passa a fazer parte da cena, pois ele é inseparável do amo. Os três homens de luto que acompanham a personagem, são figurantes incumbidos da produção sonora que, como prescreve Pinciano, é um ornato necessário e adequado à *dramatis persona* que adentra o tablado (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 281)⁸.

Trifaldim, imitando o ato de cortesia devido aos maiores senhores, se ajoelha perante o duque, beija-lhe a mão e pede permissão para apresentar um pedido feito em nome de sua senhora, a condessa Trifaldi. O pedido de ajuda está dirigido ao “valeroso y jamás vencido” cavaleiro dom Quixote de La Mancha. Com a permissão obtida, o escudeiro da condessa se retira. O duque se dirige a dom Quixote, querendo saber sua reação ao pedido apresentado; este responde alvoroçado e se regozija com a oportunidade de servir a essa viúva aflita e às donzelas desamparadas que a acompanham.

⁸ Diz o tratadista: “[...] Es también la música parte del ornato [...]. Agora lo más ordinario es que la música es interposición del actor y no hechura del poeta: no solía ser así, pero con todos hablo, con actores y poetas; que no pongan cantilenas extraordinarias de la fábula, que el ponerla fue emprehendido de Aristóteles, en sus Poéticos, con muy justa razón, porque quitan la verisimilitud y a veces la doctrina” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 281).

Como foi dito anteriormente, é notável o detalhamento da figura e das atitudes de Trifaldim. O apelo sonoro da linguagem anotado pelo narrador é tão forte que o leitor consegue “escutar”. Os diálogos são construídos para conseguir a adesão de dom Quixote, que reage segundo seus princípios cavaleirescos, de acordo com as intenções dos duques. O narrador informa, brevemente, o regozijo dos duques.

O fato de a condessa Trifaldi ser uma “dueña” cria certa tensão: dá origem à polêmica, já citada, do escudeiro e “dueña” Rodriguez, a respeito das respectivas dignidades de escudeiro e de “dueña”. Como foi visto, Tesouro adverte que o assunto da comédia consiste do pior, entendendo-se nisso as coisas vis, “convenientes aos artesãos, aos servos e aos parasitas”; e quanto mais servil o ministério, maior a vergonha e o motivo ridículo (TESAURO, 1992, p. 37).

A questão da honra da condessa se estende até o duque dar razão a Sancho, dizendo que as cortesias serão de acordo com a postura da condessa. Na sequência do diálogo, Sancho enaltece o comportamento e os valores do cavaleiro, e indiretamente reforça as intenções dos duques de motivar as reações cavaleirescas de dom Quixote.

A conversa entre os duques, dom Quixote e Sancho é interrompida. O narrador intervém: “En esto entraron los tambores y el pífaro como la vez primera” (*QII*, XXXVIII, p. 838). O narrador informa a continuação da mesma aventura comentando que é uma das mais notáveis da história, incrementando o suspense do leitor. Fim da cena.

4.2.3.2. Cena II: a chegada da condessa Trifaldi

Após a proposição, segue a narração, cuja função discursiva é a de encorpar a matéria narrativa. Como na cena do cortejo de Merlim e na de Trifaldim, o narrador passa para o nível do teatro ao compor o cenário dos próximos atos, fundamentado na caracterização das personagens. A abundância de detalhes apela para os efeitos sensoriais: a entrada do séquito da condessa, com os “tristes músicos” que abrem a procissão produzindo os mesmos sons tristes do início. “Doce dueñas, repartidas en dos hilenas” os seguem, “[...] con unas tocas blancas de delgado canequí, tan luengas [...]”. Na sequência vem a condessa, de mãos dadas com Trifaldim.

Todas as mulheres trazem o rosto coberto por espessos véus. O narrador informa toda a movimentação cênica. Com a parada do cortejo, os duques acompanhados de dom Quixote se aproximam para receber a condessa, e o narrador salienta o ritual de cortesia: “Ella, puesta las rodillas en el suelo, con voz antes basta y ronca que sutil y delicada, dijo: –

Vuestras grandezas sean servidas de no hacer tanta cortesía a este su criado, digo, a esta su criada, porque, según soy de dolorida [...]”. Os mecanismos para a construção da comicidade do diálogo subsequente foram estudados no capítulo anterior.

A estratégia da passagem da narração para o discurso direto se repete: a voz narrativa se afasta e dá lugar para o ator. Segue a apresentação da Trifaldi, os duques a conduzem para sentar-se junto a eles. Don Quixote permanece mudo e Sancho fica morto de curiosidade para ver o rosto da condessa. Esta rompe o silêncio, dizendo estar à procura do “acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima y su escuderísimo Panza”. Tudo acontece hiperbolicamente.

Aqui se apresenta o momento-chave no qual Sancho e dom Quixote são impelidos a atuar, segundo a intenção dos duques: o cavaleiro passa a dialogar com a condessa e termina pedindo que ela diga o motivo de seu sofrimento.

A questão, já comentada, do nome Trifaldi, ou Zorruna, ou Lobuna, põe em evidência a questão da honra da condessa / “dueña”. Além da desonra do ministério vil – o de ser “dueña” – a Dolorida apresenta o vício da intemperança sexual, o que Tesauro (1992, p. 37) considera um dos dois assuntos preferidos da comédia, sendo o outro o da intemperança das desonestidades, por serem esses dois os objetos mais vis. Quando os outros objetos aparecem narrados ou representados, provocam um riso moderado e misturado com o sério; porém, estes dois, quando surgem, provocam gargalhadas. E como foi dito antes, além das próprias ações e das coisas vergonhosas, também são ridículos seus vestígios e indícios, ou seja, também os sinais deixados por elas motivam o riso (TESAURO, 1992, p.37). A cena se encaminha para o final junto com a curiosidade de Sancho, que acaba por pedir à condessa, impacientemente: “[...] Vuesa merced desembaúle su cuita, y cuéntenosla, y deje hacer, que todos nos entenderemos” (*QII*, XXXVIII, p. 841).

O nome e os codinomes da condessa, o comportamento despropositado do cavaleiro, os diálogos arremedando o estilo cortesão, a inadequação do vocabulário, tudo motiva o riso dos circunstantes: “Reventaban de risa con estas cosas los duques, como aquellos que habían tomado el pulso a la tal aventura, y alababan entre sí la agudeza y disimulación de la Trifaldi [...]” (*QII*, XXXVIII, p. 841). Ao se acomodar à situação inicial, a condessa Trifaldi ocupa a função do narrador: “– Del famoso reino de Candaya, que cae entre la gran Trapobana y el mar del Sur, dos leguas [...]” (*QII*, XXXVIII, p. 841). Sob a perspectiva de Tesauro, o próprio caráter cômico da protagonista, associado aos seus maneirismos e linguajar, alimenta a matéria desta segunda cena.

4.2.3.3. Cena III: a história da princesa Antonomásia e dom Clavijo

Esta cena traz a narrativa da condessa Trifaldi e, como consequência, o pedido da intervenção de dom Quixote. Ao mesmo tempo, o relato tece o emaranhado da intriga intensificando o nó e deixando o leitor admirado e em suspense, até alcançar o clímax.

Observo que a história da condessa Trifaldi se assemelha à estratégia das fábulas interpoladas, uma característica importante das chamadas narrativas áureas. Esse aspecto, o de como a técnica da história intercalada funciona na trama da condessa Trifaldi, foi estudado no capítulo anterior. Agora vale ressaltar como, poeticamente, o relato se insere na narrativa na forma da representação teatral. Ele se transfigura num discurso que reflete, em sua disposição e elocução, o uso de alguns paradigmas retóricos. E também como a protagonista mimetiza, segundo o decoro cômico, o orador em ação.

A fala e a atuação da Dolorida têm o objetivo de convencer e mover dom Quixote, e consequentemente Sancho, a socorrê-la. Nesse sentido, a condessa age e fala imitando o orador que necessita persuadir a ambos a ajudá-la, e, ao mesmo tempo, deleitar o auditório fictício. Assim, o texto se configura como um discurso epidítico, moldado sob a perspectiva da oratória clássica.

A modo de captação de benevolência, a condessa, depois de causar impacto com o aparato de sua chegada, de joelhos apela aos duques e a dom Quixote que prestem atenção ao que tem a dizer. O início da narração se refere à construção da credibilidade da oradora, que evoca a confiança que lhe deposita a rainha de Candaya. Saliento que, coerentemente com a ação dramática, o caso exposto no presente se estrutura em argumentos que, embora fabulosos, são fundamentados em relações de causa e efeito. A Dolorida arrola e expõe os fatos pretéritos, lamentando sua fortuna. Aliciada pelo mau poeta, favoreceu a aproximação de dom Clavijo junto à infanta, que acabou grávida. Por isso, a rainha faleceu de desgosto, e seu primo, o feiticeiro Malambruno, para vingá-la, transformou a princesa em macaca, o poeta em crocodilo, além de castigar a ama e suas companheiras. O resultado desse feito motiva a vinda da condessa ao palácio ducal, à procura do cavaleiro para ajudá-la.

A narração é recheada de exemplos, os mais variados, que aludem a signos mitológicos ou clássicos, a heróis lendários como os das canções de gesta francesa e do romanceiro espanhol (*QII*, XXXIX, p. 846, n. 6) Esse recurso da oratória, a *exempla*, é uma espécie de indução que visa persuadir o auditório com a repetição do que parece ser verdade. Quanto às circunstâncias do ocorrido, os argumentos são baseados nas qualidades estéticas – beleza, feiura – e/ou morais – vícios, virtudes – das personagens. No início, a Dolorida se

descreve como confiável, mas no desenvolvimento do caso se mostra interesseira, com traços de erotismo e intemperança sexual; a princesa é formosa, discreta, mas mostra desregramento amoroso; Clavijo é mau poeta, além de ser belo, enganador e interesseiro. Como conclusão, a Dolorida recebe como castigo o rosto barbado, feitiço estendido às suas aias; Antonomásia e Clavijo são convertidos em grotescas estátuas de bronze. O final da cena mostra a consequência dos atos passados da oradora na deformação dos rostos das “dueñas”.

Sancho se impacienta com a demora da condessa para chegar ao fim da história, e faz apartes sempre divertindo os duques. O texto mostra que a Dolorida se outorga a inteira responsabilidade do ocorrido, e na sequência descreve como ela e suas aias sentiram os efeitos do feitiço. Neste momento, a protagonista interrompe a fala, criando suspense.

Estrategicamente, o narrador volta para explicar os movimentos dos atores: “Y luego la Dolorida y las demás dueñas alzaron las antifaces que cubiertas venían [...]” (*QII*, XXXIX, p. 847). A Dolorida e as mulheres que a acompanham tiram os véus e deixam à mostra os rostos barbados, com os mais diversos tipos de pelos. Essa visão, além de inusitada, é um fato degradante que recorda o motivo da “deformidade sem dor”, que causa gargalhada. Também lembro que Tesauro (1992, p. 37) especifica que uma figura estropiada, uma face inconveniente ou disforme é mais risível do que uma perfeita e bela.

Prossegue a cena que mostra a Dolorida implorando, com voz embargada, para que se desfça o feitiço. Sua argumentação consiste, basicamente, em reflexões sobre sua má sorte, a modo de interpelações ou digressões dirigidas aos seus receptores, principalmente a dom Quixote e Sancho. A peroração que finaliza seu relato se configura com os apelos desesperados, em mais uma breve lamentação: “[...] ¿adónde podrá ir una con barbas? [...]. Oh si compañeras mías, en desdichado punto nacimos, en hora menguada nuestros padres nos engendraron! Y diciendo esto, dio muestras de desmayarse” (*QII*, XXXIX, p. 848).

O desvelamento das faces barbadas e o subsequente desmaio da oradora configuram o clímax da ação dramática. A protagonista interrompe a fala, entra o narrador que, com poucas palavras, informa que a Dolorida desfaleceu. Esse efeito cênico é mais uma vez causado pela passagem da voz da personagem ativa para a voz do narrador.

O discurso e o gestual da personagem – a expressão corporal, diríamos atualmente – remetem às preceptivas retóricas da elocução e da pronúncia. Para o orador ser bem-sucedido na persuasão do auditório, são essenciais a linguagem, a imposição da voz, as mímicas da face, os gestos, as atitudes do corpo, e assim por diante.

No texto, o cômico nasce não só devido à matéria da trama, ao enredo verbal ou à performance da protagonista, mas também pelo uso das interpelações características do estilo elevado com os argumentos disparatados referentes às grotescas faces barbadas. Pinciano mostra essa possibilidade ao comentar que “de la oratoria materia, que es la cuestión, tomará el poeta cómico lugar su risa, si finge que sea disparatada, ridícula y necia”. E o tratadista continua, “ansí como los retóricos sacan sus argumentos para suadir, pueden los cómicos sacarlos para mouer a risa de los mismos lugares que la invención da”. (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 45-6). O discurso da Dolorida se apresenta, ao mesmo tempo, cômico e persuasivo.

Por sua vez, o leitor se deleita com a inversão do tema amoroso e a imitação baixa do discurso da Dolorida. Como observa Augustín Redondo, a história dos amores de Antonomásia e Clavijo faz parte do conjunto de episódios nos quais dominam as relações amorosas de caráter lúdico, com vários desdobramentos burlescos (REDONDO, 2008, p. 227-48). Após o clímax da comédia, o público permanece em suspense, finalizando a cena (CARVALLO⁹ apud RUBIERA, 2010, p. 222-3).

4.2.3.4. Pausa da ação: a invocação do narrador

Aproveitando o tempo do desmaio da Dolorida e a consequente pausa da ação dramática, antes do início da próxima cena e em nome dos leitores que apreciam esse tipo de histórias, o narrador elogia as minúcias da história de Cide Hamete. Essa estratégia prolonga em alguns instantes a curiosidade do leitor, reproduzindo, na leitura, a sensação do público de ficção que espera a Trifaldi voltar a si.

Conforme mencionado no capítulo anterior, no primeiro parágrafo do capítulo XL do segundo *Quixote*, o narrador comenta os cuidados tomados com a composição da narrativa: “Real y verdaderamente, todos los que gustan de semejantes historias como ésta deben de mostrarse agradecidos a Cide Hamete, [...]” (*QII*, XL, p. 848). Os louvores a Cide Hamete não são descabidos porque, conforme indica Pinciano, era usual a dedicatória, quando o poeta se dirigia ao seu benfeitor (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 186)¹⁰. No caso, no entanto,

⁹ CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Intr., ed. e notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997, p. 260-2.

¹⁰ Acerca da *dedicatoria*, Pinciano pergunta pela parte “que es intermedia entre la narración e invocación en algunos autores, y algunas veces, entre la proposición y narración”. E Fradique apresenta a resposta: “[...] ella es una encubierta adulación porque, si el poeta ha de contar o cantar lo que quiere, deueríale bastar el socorro divino, que esto significa la invocación de la Musa, sin pedir después el humano [...]” (LÓPEZ PINCIANO,

trata-se da exaltação do autor fictício como se fosse um arremedo a essa prática que confunde o pretense historiador com o autor da fábula.

Além do elogio, há uma invocação cômica ao pedir a proteção do próprio Cide Hamete, de dom Quixote, de Dulcineia, de Sancho, para que todos tenham vida infinda para deleite das gerações futuras; “¡Oh autor celebrísimo! ¡Oh don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso! Todos juntos y cada uno de por sí viváis siglos infinitos, para gusto y general pasatiempo de los vivientes” (*QII*, XL, p. 848). A respeito da invocação, Pinciano comenta que essa é a parte mais importante de todas, e que pode aparecer mais de uma vez na obra (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 182 e p. 190). E que não importa a ordem em que apareça, isto é, a invocação seguida da proposição ou vice-versa. Enfim, o poeta tem liberdade de organizar as partes da composição como desejar.

Ao longo da narrativa, as intervenções do narrador são constantes, e as exclamações não causam tanta estranheza ao leitor. Mas, neste momento, mais uma vez a narrativa se abastece dela mesma; além da função retórica de chamar a atenção, as exclamações exercem a função poética de invocar a proteção, não de uma divindade ou das musas, como nos cânones clássicos, mas do autor árabe e suas personagens.

4.2.3.5. Cena IV: a persuasão de Sancho

Após o clímax da comédia, o leitor permanece em suspense durante o breve parágrafo de elogio a Cide Hamete. Quando reinicia a ação dramática, o nó começa a se desenredar e a história se encaminha para o desenlace, alinhando-se com o que diz Carvallo a esse respeito: “[...] procurando tener siempre el ánimo de los oyentes suspenso, ya alegres, ya tristes, ya admirados, y con deseo de saber el fin de los sucesos, porque cuanto esta suspensión y deseo fuere mayor, le será más agradable después el fin, por serlo siempre lo que es más deseado” (CARVALLO¹¹ apud RUBIERA: 2010, p. 222-3).

O narrador marca a volta da forma dramática dando voz a Sancho que não se conforma com o castigo imposto às “dueñas”. Uma das aias responde e diz que todas morrerão barbudas se dom Quixote não as ajudar, o que impele o cavaleiro a empenhar sua palavra em socorrê-las: “ – Yo me pelaría las mías (barbas) – dijo don Quijote – en tierra de

1973, p. 186). Fica evidente o caráter adulatorio e desnecessário da dedicatória, e que não tem lugar prescrito para figurar na composição poética.

¹¹ CARVALLO, Luis Alfonso de. *Cisne de Apolo*. Intr., ed. e notas de Alberto Porqueras Mayo. Kassel: Edition Reichenberger, 1997, p. 260-2.

moros, si no remediase las vuestras” (*QII*, XL, p. 849). E aqui aparece mais um motivo de riso, um contrassenso, porque entre os árabes era sinal de infâmia raspar a barba. A Trifaldi volta a si, continuando a implorar ajuda, dom Quixote reforça o oferecimento de seus préstimos, enquanto a Dolorida lhe instrui acerca de como desfazer o feitiço.

O discurso e a performance da condessa causam emoção no cavaleiro e seu escudeiro, persuadindo-os a ajudá-la, bem ao gosto dos autores da burla: “Reventaban de risa con estas cosas los duques, como aquellos que habían tomado el pulso a la tal aventura, y alababan entre sí la agudeza y disimulación de la Trifaldi [...]” (*QII*, XXXVIII, p. 841). Os duques, no jardim de seu palácio, apreciam como sua invenção ganha vida na atuação do mordomo, enquanto a voz que conduz o relato faz a fábula ganhar vida na imaginação do leitor.

Fim da jornada e da segunda burla, a qual encaminha a comédia para a terceira jornada, a da cavalgada do cavalo mágico, “Clavileño el Alígero”.

4.2.4. Terceira jornada ou “catástrofe”: a viagem de Clavilenho

4.2.4.1. Cena I: os preparativos da viagem

Nesta cena, que corresponde à proposição, o assunto gira em torno dos arranjos para a viagem, e esta última jornada tem início de forma bem distinta das anteriores, pois o clima é o de expectativa silenciosa. Sem demora, o narrador coloca os protagonistas em ação. Como se fosse uma subação derivada da anterior, a viagem pelos ares com dom Quixote e Sancho cavalcando Clavilenho é consequência do pedido de ajuda da Dolorida, sendo que esta já havia anunciado a chegada do cavalo de madeira. Por isso, não há nenhuma personagem que antecipe o que acontecerá. Porém, no início do capítulo, o narrador deixa marcado que a cena segue um roteiro: “Llegó en esto la noche, y con ella el punto determinado en que el famoso Clavileño viniese [...]” (*QII*, XLI, p. 854). Ou seja, a representação deve começar no exato momento da chegada da noite.

Não existe iluminação extra, nem cortejo de figurantes portando archotes. A caída da tarde e a chegada da noite transcorrem em silêncio. Os sons em geral e a música em particular, como elemento externo à ação dramática, estabelecem uma ponte entre o mundo real e o maravilhoso. Os sons e a música, como visto anteriormente, se ajustam à trama. No começo desta cena, o silêncio é significativo, a ausência de qualquer sonoridade configura uma espécie de convenção para o público leitor que, frequentador dos “corrales”, entende a

advertência do componente de fatalidade e/ou mistério (ÁLVAREZ GARCÍA, 2003, p. 32-4).

No entanto, existe o elemento surpresa, pois, inesperadamente, quando dom Quixote já está cansado e ansioso com a demora, entram pelo jardim, o mesmo lugar da segunda encenação, quatro personagens caracterizados como selvagens “vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera. Pusieronle de pies en el suelo [...]” (*QII*, XLI, p. 854). Essa imagem dos quatro selvagens vestidos de verde reproduz a imagem já conhecida do leitor, a dos quatro selvagens que integravam a mascarada das comemorações do casamento de Camacho e Quitéria, quando “delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cânãmo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaran a Sancho” (*QII*, XX, p. 703).

“El salvaje” é uma personagem típica das representações e mascaradas, e seus trajes estão descritos como costumavam aparecer. É uma figura, um tema, um motivo largamente difundido na tradição escrita, oral e visual no imaginário europeu, desde a Idade Média. Na maioria dos textos conhecidos, o selvagem não aparece como personagem principal, nem como sujeito da ação. Geralmente do sexo masculino, às vezes desempenha o papel do oponente, às vezes de ajudante, e às vezes como mera presença decorativa¹².

Nesta cena, aparece como um elemento narrativo e icônico. Interessa seu caráter cenográfico, como veículo de valores simbólicos sancionados pela tradição. Assim, os quatro selvagens funcionam como figurantes no universo farsesco e de entretenimento criado na ficção dentro da ficção. Agregam mistério e suspense à trama, causando admiração no público. Um deles se separa dos outros e assume o papel do mensageiro enviado pelo gigante Malambo. Simultaneamente, a cor verde, fato comentado no primeiro capítulo, retoma o que, no contexto do *Quixote*, diversas vezes está associado a fingimentos, mentiras ou burlas. O verde das indumentárias dos selvagens funciona como uma piscadela do autor para o leitor, compartilhando a diversão da brincadeira encenada e confirmando que no teatro o dramaturgo busca meios de estabelecer um contrato com seu público.

As personagens recém-chegadas portando o cavalo de madeira demarcam, no jardim do palácio, o lugar teatral. Pela natureza do espaço, é possível imaginar que o cavalo ocupa o centro como na praça pública, o que possibilita a todos os circunstantes rodeá-lo assistindo

¹² Ver Antonucci (2006, p. 3), a qual explica, na introdução do artigo, que “una presencia fantástica e inquietante recorre a menudo el imaginario europeo desde la Edad Media, hasta por lo menos el siglo XVII: se trata de una criatura vestida sólo de pieles o de su mismo vello, con un bastón como arma en la mano, que se deja guiar sólo por sus instintos llegando a veces hasta la crueldad, y que vive en los bosques, lejos de los poblados, fuera de la sociedad humana organizada”.

à representação sob qualquer ângulo. A entrada silenciosa dos selvagens carregando o enorme cavalo de madeira transporta os espectadores ao novo *loca ficta*.

É característico do teatro cervantino o uso de “aparatos de ingeniería” e de “tramoyas”¹³, o que se configura nesta representação com a chegada do grande cavalo que será explodido no final, causando grande efeito cênico. O foco da imagem criada para o leitor é o do tamanho de Clavilinho, que deverá conduzir o cavaleiro e seu escudeiro à viagem inusitada. Junto com a caracterização das personagens, a “tramoya” e/ou o aparato engenhoso bem construído personificam o fantástico. É uma imitação verossímil, como a pintura, e se conecta diretamente com a espetacularidade requerida pelo texto dramático.

Seguindo a estratégia conhecida, o narrador introduz os selvagens e um deles toma a palavra, e assume a função do mensageiro do gigante feiticeiro, desafiando a que alguém monte Clavilinho. Nova polêmica é armada com a discordância de Sancho em participar da viagem. O mensageiro alerta para que os viajantes não tenham medo, que confiem em Malambruno, pois o desafio é dele, feiticeiro, e só a ele deverão enfrentar. O cavalo, explica o selvagem, possui uma alavanca no pescoço que ao menor toque sai voando pelos ares, conduzindo cavaleiro e escudeiro até a morada do gigante. E mais, para que as alturas não lhes causem vertigens, os dois devem vendar os olhos até que o cavalo relinche o “que será señal de haber dado fin a su viaje”. Com a saída dos selvagens, a Dolorida entra em cena animando o cavaleiro para a empreitada: “– Valeroso caballero, las promesas de Malambruno han sido ciertas: el caballo está en casa, nuestras barbas crecen, y cada una de nosotras y con cada pelo de ellas te suplicamos nos rape y tundas (“afeites”) [...] y des felice principio a vuestro nuevo viaje” (*QII*, XLI, p. 855).

É de se notar a indicação do narrador ao comentar o semblante transtornado da protagonista ao introduzi-la na ação, com o do rosto barbado “casi en lágrimas” – saliento a comicidade da visão grotesca. Cervantes é cuidadoso para conectar o texto espetacular com o texto dramático, para que a leitura se faça com os “olhos da imaginação”. A cena prossegue: dom Quixote se comporta com a dignidade do cavaleiro andante, a Dolorida agradece, Sancho – inconformado e ressabiado – demonstra medo.

Como sempre, o escudeiro é o pivô das discussões que apertam o nó, com sua relutância em acompanhar o amo na aventura, literalmente de olhos vendados. O texto

¹³ Segundo o *Diccionario de Autoridades*, tomo VI, 1726/1739: “Tramoya – s.f., máquina, que usan en las farsas para la representación propia de algún lance en las comedias, figurándole en el lugar, sitio, à circunstancias, en que sucedió con alguna apariencia del papel, que representa el que viene en ella. Ejecutase por lo regular adornada de luces, y otras cosas para la mayor expresión, y se gobierna con cuerdas ò tornos”.

dramático se desenvolve em torno dos esforços de todos para persuadi-lo. A confusão generalizada, como das outras vezes, caracteriza esta cena. As atenções da plateia convergem para Sancho. O duque intervém discretamente argumentando que, após essa viagem, Sancho, vitorioso, assumirá o governo da ilha, como prometera: “[...] y no pongáis duda en esta verdad, señor Sancho, que sería hacer notorio agravio al deseo que de serviros tengo” (*QII*, *XLI*, p. 856). O nobre termina pressionando o escudeiro a atender seu pedido porque, caso contrário, Sancho estará fazendo um agravo a quem deseja servi-lo. É uma argumentação agudamente invertida e paradoxal, pois quem serve a quem? O escudeiro ao duque, ou vice-versa? Sancho cede, dizendo que não merece tantas cortesias.

O pobre campesino ainda refuta, apela a Deus e à “Santísima Trinidad de Gaeta”. O exagero de sua covardia frente à situação, sem nexos, de uma cavalgada num cavalo de madeira constrói a cena farsesca. Dom Quixote diz que desde a aventura dos “batanes” nunca tinha visto seu escudeiro com tanto medo. Puxa-o de lado e segurando-lhe as mãos, como um último desejo antes de uma empresa difícil e perigosa a ser empreendida, pede-lhe que antes de partir se dê quinhentos açoites nas nádegas. Sancho responde:

– ¡Par Dios – dijo Sancho – que vuestra merced debe de ser menguado! Esto es como aquello que dicen: “¡En priesa me ves, y doncellez me demandas!”— ¿Ahora que tengo de ir sentado en una tabla rasa quiere vuestra merced que me lastime las pozas? En verdad en verdad que no tiene vuestra merced razón. Vamos ahora a rapar estas “dueñas”, que a la vuelta yo le prometo a vuestra merced, como quien soy, de darme tanta priesa a salir de mi obligación, que vuestra merced se contente, y no le digo más. Y don Quijote respondió:
 – Pues con esa promesa, buen Sancho, voy consolado, y creo que la cumplirás, porque, en efecto, aunque tonto, eres hombre verídico.
 – No soy verde, sino moreno – dijo Sancho –, pero aunque fuera de mezcla, cumpliera mi palabra. (*QII*, *XLI*, p. 857)

O pobre infeliz, em vez de verídico entende “verdico” – “poco preparado” – e replica, desconcertadamente, com o refrão cujo significado é: “No soy inexperto, sino valiente” (*QII*, *XLI*, p. 857, n. 16). O pedido inadequado do cavaleiro, os giros desconectados da conversa, a relutância e as incompreensões do escudeiro e o contraste do linguajar de ambos, tudo junto configura estratégias farsescas para motivar o riso, as quais encorpam a cena e contrastam com a dissimulação do duque.

Enfim os dois decidem empreender a viagem e o narrador compara a imagem de dom Quixote montado em Clavileno com uma pintura equestre romana na qual, por falta de estribo, o cavaleiro fica com as pernas pendentes. Por sua vez, Sancho se aproxima

devagarinho, apalpa a garupa de madeira e pede uma almofada, para não sentir a dureza. Dom Quixote, desconfiado, antes de ter os olhos vendados, se dirige à Dolorida aludindo ao embuste do cavalo de Troia, terminando com o comentário: “[...] y así, será bien ver primero lo que Clavileño trae en su estómago” (*QII*, XLI, p. 858). A alusão mitológica, além de mostrar a desconfiança de dom Quixote quanto à idoneidade de Clavilinho, aponta levemente para o final das encenações. O cavaleiro recorre a exemplos eruditos para expor seu receio, enquanto o escudeiro, em sua argumentação, usa seus costumeiros recursos da fala popular e coloquial.

Para não pôr em dúvida sua valentia, Sancho consente em montar na garupa “a mujeriegas”, com as duas pernas de um lado, seguindo a recomendação da Dolorida. Tapa os olhos, mas, por um momento, desvenda-os, e, “mirando a todos los del jardín tiernamente y con lágrimas, dijo que le ayudasen en aquel trance con sendos paternostres y sendas avemarías, porque Dios deparase quien por ellos los dijese cuando en semejantes trances se viesen”. Dom Quixote repreende severamente a covardia de Sancho e se compara a Pierres, o herói lendário que cavalga o cavalo encantado com a linda Magalona à garupa: “[...] Y yo, que voy a tu lado, ¿no puedo ponerme al del valeroso Pierres, que oprimió este mismo lugar que yo ahora oprimo? Cúbrete, cúbrete, animal descorazonado, y no te salga a la boca el temor que tienes, a lo menos en presencia mía” (*QII*, XLI, p. 859).

Sancho se submete ao amo: “– Tápenme – respondió Sancho –, y pues no quieren que me encomende a Dios ni que sea encomendado, ¿qué mucho que tema no ande por aquí alguna región de diablos, que den con nosotros en Peralvillo?” (*QII*, XLI, p. 859). O aparte do escudeiro menciona “alguna región de diablos”, por isso o pedido da proteção divina aludindo à atual província da Cidade Real, Peralvillo. Ali a “Santa Hermandad” executava os condenados pela Inquisição (*QII*, XLI, p. 859, n. 25 e n. 26). Mais uma vez se repete um dos recursos do *Quixote* para produzir o deleite: o contraste entre os argumentos do amo letrado e os do criado analfabeto.

A respeito da imagem dessa cena, reitero a observação feita no capítulo anterior sobre o deslocamento do esquema tradicional das narrativas fabulosas. A fuga de Pierres e Magalona, evocada por dom Quixote, é parodicamente imitada. Em vez do casal de enamorados formado por dom Clavijo e Antonomásia, Clavilinho é montado pelo anacrônico cavaleiro andante e seu escudeiro “a mujeriegas”, ambos de olhos vendados. Os dois, iludidos, pensam que viajam pelos ares, sem sair do chão.

4.2.4.2. Cena II: a partida

Como esta jornada corresponde à conclusão da comédia, a cena II é mais de imagens do que de ação. A tensão criada pela querela da acomodação de Sancho na garupa de Clavileno se desfaz, quando finalmente os dois, dom Quixote ansioso e Sancho apreensivo e desconfiado, montam o cavalo de madeira e vedam os olhos, “y sintiendo don Quijote que estaba como había de estar, tentó la clavija, y apenas hubo puesto los dedos en ella [...]”(QII, XLI, p. 859). Saliento a sincronicidade do ato de dom Quixote de pôr as mãos na alavanca do cavalo, ao mesmo tempo em que o narrador passa o turno para os figurantes:

[...] cuando todas las “dueñas” y cuantos estaban presentes levantaron las voces diciendo:
 – ¡Dios te gué, valeroso caballero!
 – ¡Dios sea contigo, escudero intrépido!
 – ¡Ya, ya vais por esos aires, rompiéndolos con más velocidad que una saeta!
 – ¡Ya comenzáis a suspender y admirar a cuantos desde la tierra os están mirando!
 – ¡Tente, valeroso Sancho, que te bamboleas! ¡Mira no cayas, que será peor tu caída que la del atrevido mozo que quiso regir el carro del sol su padre!
 (QII, XLI, p. 859)

Cervantes possibilita a imagem da cena na mente do leitor caracterizando o acontecimento com o efeito sonoro das vozes indeterminadas. Conforme foi comentado a respeito das rubricas de elementos técnicos no capítulo anterior, essas diretrizes sonoras podem remeter a um acontecimento ou a um diálogo ocorridos fora de cena. Coloca espacialmente o espectador / leitor em uma situação determinada, fantástica ou cotidiana. Neste caso, inversa e incongruentemente, as vozes desempenham a função de localizar, na ação, os próprios protagonistas.

As despedidas marcam o início da viagem, inclusive objetivando criar o efeito de distanciamento com as exclamações de incentivo para os viajantes. Para o leitor, elas funcionam como indicações cênicas do texto teatral. Na narrativa, a estratégia da marcação das vozes distanciadas está a serviço do cômico, pois o que as vozes configuram é o arremedo da despedida de dois heróis que, neste caso, viajam pelos ares em um simulacro de missão perigosa.

O eco das palavras perdura no texto. Sancho estranha as vozes que parecem muito próximas, e dom Quixote lhe diz para não reparar nisso, pois, segundo ele, tudo está fora do comum. Embora pareça não sair do mesmo lugar, diz o cavaleiro sentir um vento forte

soprando, bem como um calor nas faces ao se aproximar da “região do fogo”. Arte dos duques, que haviam providenciado grandes foles para simular o vento e estopas acesas nas pontas de longas varas para aquecer o rosto dos dois viajantes. Outra vez interferem os aparatos cênicos para o desenvolvimento da fábula por meio de uma cena breve e disparatada que funciona como o enlace para a cena seguinte, quando o foco são as conversas entre os dois companheiros de viagem.

4.2.4.3. Cena III: a viagem – conversas de dom Quixote e Sancho

Esta cena, a caminho do desenlace, afrouxa a tensão da intriga e põe o foco na conversa entre dom Quixote e Sancho, tendo ambos os olhos vendados, o que favorece o contexto onírico e, ao mesmo tempo, cômico, em que transcorrem as interlocuções¹⁴.

O mundo dos sonhos como expressão visionária é verossímil para o leitor da época, conforme atestam o grande repertório de narrativas proféticas que circulavam em cópias manuscritas, bem como de textos que tratam do tema¹⁵. O cenário onírico, ao qual remetem os olhos tapados dos dois companheiros de viagem, possivelmente provocava ressonâncias no público dessas leituras¹⁶.

¹⁴ A respeito do uso do artifício do sonho na ficção do período, ver Jordán Arroyo (2011 e 201, p. 169-84). Cervantes utiliza o artifício do sonho em outras obras, como na novela *El coloquio de los perros* e na comédia *La casa de los celos*. Cito dois artigos que explicam o uso desse recurso nessas composições: Riley (2001, p. 244 e 249) traça os possíveis antecedentes da novela *El coloquio de los perros*, mostrando a tradição poética na qual se insere. O crítico aponta o sonho como uma possível interpretação para a narrativa. Comenta que Cervantes oferece essa possibilidade quando Berganza, um dos cães do diálogo, sugere que os dois interlocutores sonham. Inclusive o arranque da ficção é dado enquanto Campuzano dorme e Peralta lê seu texto. González (2014, p. 974) mostra a criação do lugar de ficção durante o sonho de Bernardo, no início e no fim da comédia. Ou seja, o sonho funciona como o recurso dramático para introdução de novos personagens e o consequente desenvolvimento da ação.

¹⁵ Nos séculos XVI e XVII houve muitos homens e mulheres que se autoproclamavam representantes divinos, ocasionando uma grande proliferação de narrativas visionárias. Esses profetas, de cunho religioso ou profano, apelavam diretamente para os acontecimentos do momento, comentando, alertando ou transmitindo esperança em momentos de crise. No cenário de rivalidades políticas e econômicas próprio da Idade Moderna, as profecias serviram para explicar os reveses históricos e para propagar os rumores políticos. As visões consideradas de origem divina ou teologal eram válidas como premonições dentro de seu tempo histórico; como consequência, os discursos proféticos tinham grande penetração social, suscitando seguidores e ouvintes em todos os extratos sociais (JORDÁN ARROYO, 2013, p. 391). Muitos estudiosos, teólogos, filósofos, médicos, se dedicaram ao debate sobre a natureza divina ou demoníaca das visões, se estas se originavam de uma faculdade natural, se era pertinente dar-lhes crédito ou não; se os sonhos podiam ser considerados fontes de conhecimento ou se continham propostas heréticas.

¹⁶ O diálogo, ao ser conversação, permite a livre combinação de temas e estilos. O mesmo acontece com o estratagema do sonho. Para o escritor, o sonhar constitui um meio idôneo para os caprichos de sua imaginação, colaborando para o efeito de verossimilhança do texto de ficção. No sonho, os assuntos saem de forma direta, livres de artifícios retóricos ou de qualquer tipo de correção imposto pelo estado de vigília. Por ter essa virtude, “muitos dos sonhos literários do Século de Ouro brincaram caprichosamente com as teorias do sonho”, observa María Jordán, “pois para cumprir seus objetivos estéticos não tinham de se limitar a uma teoria em particular” (Jordán Arroyo, 2011, p. 51). Inclusive para a Igreja posterior ao Concílio de Trento, o sonhar, enquanto

Cavaleiro e escudeiro passam o tempo da viagem falando à toa, relatando o que lhes vem à mente, como um “sonhar acordados”. Fantasiam os lugares por onde passam, imaginam a distância percorrida, comentam o que estão sentindo. Dom Quixote conta histórias, Sancho, a seu modo, complementa o que o amo diz. Dessa maneira, o enredo verbal configura a cena.

Essa conversação entre amo e escudeiro como recurso do desenvolvimento narrativo repete o padrão do *Quixote*, como explica Vieira: “[...] O eixo de sustentação da obra é o longo diálogo entre dom Quixote e Sancho que transparece para o leitor como um extenso e amplo ato de fala entre o cavaleiro e seu escudeiro [...]”. Cervantes, dentro de sua época, é um autor que privilegia a oralidade e “uma escrita pautada pela naturalidade”. “Em outros termos”, diz Vieira, o autor alcalaíno “soube alcançar a naturalidade almejada pelos autores do século XVI, e ao mesmo tempo revestiu seu texto de grande complexidade” (VIEIRA, 2003, p. 13).

Sob esse enfoque, a cena de conversação ampla e amistosa entre os dois valentes companheiros de viagem é um exemplo do que Vieira define como um “de los intersticios o momentos secundarios que contienen distintas estrategias para establecer conexiones entre un episodio y otro” (VIEIRA, 2014, p. 565). Neste caso, entre a representação de duas cenas dramáticas.

4.2.4.4. Cena IV: a explosão de Clavilinho

A terceira jornada se caracteriza pelo declínio da ação. Assim se configura o desenlace – ou conclusão dramática –, motivando, no final, a peripécia cômica, o último elemento estruturante da comédia.

Se a jornada começou sem aparatos de luzes e sons, o fim da viagem termina com fogos e bombas de artifício, solucionando o problema da Dolorida. Para a poética seiscentista, as ações dramáticas que apresentam o final feliz são puramente cômicas, e, “la acción cômica siempre tiene la peripécia al fin, que passa de infeliz a feliz”, observa López Pinciano (1973, p. 26).

O narrador retorna para contar que as conversações divertem os duques e toda a gente do jardim, e que, por estarem já satisfeitos, os duques decidem pôr fim à encenação. Ateiam fogo ao rabo do cavalo e dom Quixote e Sancho são lançados ao chão, chamuscados e

experiência involuntária, não era pecado, apesar do conteúdo da narrativa do sonho poder ser pecaminoso, como esclarece essa historiadora.

desfalecidos, enquanto a condessa Trifaldi e as mulheres barbadas desaparecem. Todos os que permanecem no local fingem-se de desmaiados. Dom Quixote e Sancho, maltratados, levantam-se do chão e ficam atônitos por reconhecer o mesmo lugar do início da viagem, e por ver tanta gente caída ao chão.

Mais admirados ficam quando, a um lado do jardim, veem um pergaminho liso e branco pendurado em uma grande lança fincada no chão: uma mensagem de Malambruno elogiando “el ínclito caballero don Quijote de la Mancha” e dizendo que se dava por satisfeito com a viagem. O feitiço contra a condessa Trifaldi e suas damas estava desfeito. Também os reis dom Clavijo e Antonomásia estavam em seu “prístino estado”. A mensagem termina com os seguintes dizeres: “[...] Y cuando se cumpliere el escuderial vápulo, la blanca paloma se verá libre de los pestíferos gerifaltes que la persiguen y en brazos de su querido arrullador, que aí está ordenado por el sabio Merlín, protoencantador de los encantadores” (*QII*, XLI, p. 861). Dom Quixote entende claramente que se trata do desencantamento de Dulcineia. Ao leitor, o texto remete à profecia de Merlim e à origem das tramas, unindo-as numa grande aventura.

A mensagem do feiticeiro Malambruno é o artifício originado do próprio enredo, que promove a peripécia cômica. Dom Quixote fica aliviado por tudo ter saído a contento, e sem grandes perigos. Vai até onde estão o duque e a duquesa, que ainda fingem estar desacordados, pega com firmeza a mão do duque e diz: “– Ea, buen señor, buen ánimo, buen ánimo, que todo es nada! La aventura es ya acabada sin daño de barras, como lo muestra claro el escrito que en aquel padrón está puesto” (*QII*, XLI, p. 862). O duque e os demais circunstantes fingem se recuperar do desmaio. O duque lê a mensagem de Malambruno de olhos semicerrados, e abre os braços para abraçar dom Quixote, elogiando-o por sua coragem.

Barulhento e colorido é o fim da festa promovida pelos duques. Como em uma comédia, a mimetização das burlas encenadas dentro da prosa narrativa termina com clima alegre e de regozijo.

4.3. O RETORNO DA PROSA

Os limites da associação da forma cômica à narrativa são explícitos. A transição da prosa para o início do espetáculo se percebe em um mesmo parágrafo. O narrador informa que no bosque do palácio, os duques, dom Quixote e Sancho passam o fim de tarde em

“entretenidos razonamientos” para engatilhar a descrição do cenário do cair da noite, finalizando: “La luz del fuego, el son de los bélicos instrumentos casi cegaron y atronaron los ojos y los oídos de los circunstantes [...]”(QII, XLI, p. 862). No parágrafo seguinte começa o espetáculo em si: os estrondos de batalha cessam, causando o clima misterioso e de suspense para a chegada do diabo-mensageiro. Na sequência começa o formidável cortejo de encantadores. Saliento que existe uma transição gradual de sucessos introduzindo os elementos espetaculares visuais e sonoros, até se configurar os diálogos teatrais.

O final do modo dramático repete inversamente a técnica do início, embora com menos detalhes, pois o leitor está imerso no contexto dramático. A conversação entre dom Quixote e Sancho é finalizada pela explosão dos fogos de artifício e, por meio de um breve parágrafo, o narrador comenta que a representação burlesca de todos os circunstantes é tão verossímil, “que casi se podían dar a entender haberles acontecido de veras lo que tan bien sabían fingir de burlas” (QII, XLI, p. 862). As últimas ações do duque – levantar-se, ler a mensagem do feiticeiro, abraçar e elogiar a coragem do cavaleiro – restauram a ordem inicial no plano da prosa narrativa.

Porém, a ordem restaurada ao final das três encenações não é a mesma do início do espetáculo, o que se alinha com a leitura de Ruiz Ramón para as comédias do século XVII: “A ordem restaurada não é a mesma da inicial, e pode resultar numa ambiguidade” (RUIZ RAMÓN¹⁷ apud ARELLANO AYUSO, 2005, p. 358-9).

Recordo que antes da chegada ao palácio, o cavaleiro havia se deparado por duas vezes com a Dulcineia travestida em rústica aldeã. Após a partida do diabo-mensageiro ficara pensativo, relembando seus encontros com a dama. A partir dessas encenações e até o fim de suas aventuras dom Quixote permanecerá com a ideia fixa de desencantar Dulcineia. Mas continuará dependendo do escudeiro para realizar seu desejo, o que, como foi dito, é uma inversão irônica dos valores da cavalaria andante.

O narrador retoma a condução da trama indicando que Sancho procura ansiosamente conferir se as “dueñas” voltaram a ser belas, como prometia o discurso da Trifaldi. O final da história da Dolorida é explicitado no início da conversa entre os duques, Sancho e dom Quixote, logo após o fim do espetáculo. Ambos são informados da caída de Clavileno, em chamas, e implicitamente fica entendido que no mesmo instante as “dueñas” e a Trifaldi haviam ido embora, bem barbeadas e escanhoadas, pois com certeza Malambruno se dera por satisfeito com a coragem demonstrada por eles.

¹⁷ RUIZ RAMÓN, F. “De algunos principios metodológicos”. In: *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid: Cátedra-Fundación March, 1978. p. 41-3.

A duquesa, como sempre com a intenção de divertir-se, prossegue com o tema da viagem perguntando a Sancho como tinha sido a longa jornada. Sancho adere ao jogo de fantasias e tem início a conversação disparatada entre os duques e o escudeiro. O interessante é que o escudeiro domina a situação, por mais que o duque queira mudar o assunto.

A conversa é lúdica, e dá a impressão de que Sancho também se diverte inventando coisas. Segundo a interpretação de Augustín Redondo, “el diálogo viene a ser lúdico y paradójico y los duques no pueden menos de seguirle la corriente del labrador si no quieren revelar el engaño que han ideado” (REDONDO, 1997, p. 443). Resulta que o escudeiro orienta a conversa a seu gosto e por isso, diz Redondo, os senhores se dirigem a dom Quixote. Os disparates são tantos, que ao ser perguntado, até o cavaleiro acha difícil de acreditar, pois ele não tinha visto nada, embora tivesse sentido vento e calor. Termina dizendo: “[...] o Sancho miente, o Sancho sueña”. No entanto, o rumo da conversa não se altera e, como afirma Redondo, explicitando a polissemia das palavras, essa breve conversa evidencia seu aspecto brincalhão, partindo do significado de “pulla” que, segundo Covarrubias, “es un dicho gracioso, aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes cuando topan a los villanos que están labrando los campos, especialmente em tiempo de siega o vendimias” (COVARRUBIAS, 1611, p. 599v/1237).

Ora, Sancho é um “campesino” que se declara “cabrerizo”, que brinca com “las siete cabrillas”. Nas miscelâneas da época, a menção a “las siete cabrillas” aparece em contextos jocosos e lascivos, conforme Redondo esclarece detalhadamente. Essa expressão se associa à cabra que, ainda segundo Covarrubias (1611, p. 165/370), é símbolo de lascívia e significa “ramera”¹⁸. O significado do codinome das Plêiades se expande. Assim, partindo dos significados de “pulla” e de “las siete cabrillas” associados ao fato de Sancho ter se definido como “cabrerizo”, Redondo entrelaça referências entremeadas de alusões a signos carnavalescos, chegando à aproximação de cabra com “cabrón”, que por sua vez significa “cornudo”, conforme a explicação de Covarrubias (1611, p. 166v/371)¹⁹.

No entanto, Sancho não se acanha e dá um giro na conversa, replicando: “– No, señor – respondió Sancho –, pero oí decir que ninguno pasaba de los cuernos de la luna”. Desse modo, a relação do senhor vs. servo é invertida e faz o duque ser alvo de uma agudeza

¹⁸ Diz o autor: “[...] De la cabra ay algunos símbolos. Significa la ramera, assí por su mal olor, y por su lascivia en el apuntarse con el cabró como por ir royendo los pimpollos verdes y tiernos, abrasando todo lo que ha tocado con la boca: tal es el estrago que haze la mala muger en los moços, poco experimentados, gastándoles la hazienda, la salud, y la honra” (COVARRUBIAS, 1611, p. 165/370).

¹⁹ Diz o autor: “[...] Vale lo mesmo que cornudo, a quien su muger no le guarda lealtad, como no la guarda la cabra, que de todos cabrones se deja tomar. [...]” (COVARRUBIAS, 1611, p. 166v/371).

(involuntária?!) do escudeiro. A expressão “estar por encima de los cuernos de la luna” se refere a “poner por las nubes”, “exaltar muchísimo” (REDONDO, 1997, p. 447)²⁰. “Ninguno” se refere a “ningún cabrón”. Portanto, “ningún cornudo” é digno de honrarias. Fica implícito que, se o duque recebe as honrarias devido a seu título, ele é o “cornudo”. Os duques desistem da conversa porque, diz o narrador, “les pareció que llevaba Sancho hilo de pasearse por todos los cielos y dar nuevas de cuanto allá pasaba sin haberse movido del jardín” (*QII*, XLI, p. 864).

O último parágrafo do capítulo XLI finaliza os três episódios do corpus aqui analisado:

En resolución, éste fue el fin de la aventura de la Dolorida, que dio que reír a los duques, no sólo aquel tiempo, sino el de toda su vida, y que contar a Sancho siglos, si los viviera. Y llegándose don Quijote a Sancho, al oído le dijo:

– Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más. (*QII*, XLI, p. 865)

A inter-relação dos temas estruturais destas burlas fica expressa com o narrador dando voz a dom Quixote que, agora no nível da prosa narrativa, recorda o que presenciou em sua descida à cova de Montesinos. Com o comentário sussurrado ao escudeiro, o cavaleiro reitera o divertido jogo entre fantasia vs. realidade das recentes conversas, sintetizando, grosso modo, o contexto ficcional da “comédia” então representada.

²⁰ Explica o autor: “En efecto, la expresión corrientemente utilizada en época de Cervantes y que el autor ha empleado poco antes (*QII*, p. 33) es ‘poner sobre el cuerno de la luna’ (o ‘poner en los cuernos de la luna’) lo que significa ‘poner por las nubes’, exaltar muchísimo” (REDONDO, 1997, p. 447).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O efeito de teatralidade, causado na mente do leitor pela narrativa das três encenações burlescas – “A Dulcineia encantada”, “A condessa Trifaldi” e “A viagem de Clavileno” –, deu origem a este trabalho. De acordo com a perspectiva crítica de Anthony Close e de Maria Augusta da Costa Vieira, a análise dos episódios, sob a visão do cômico e racional, partiu de dois pressupostos. Primeiro, o de que o *Quixote* é uma obra de entretenimento cuja concepção deriva do clima artístico de seu tempo, e o de que Cervantes, paralelamente ao escritor de novelas, foi um dramaturgo apaixonado pelo teatro. Por esse prisma, minha proposta foi a de que as três novas tramas estão organizadas como um todo, com começo, meio e fim, sob as diretrizes da formação de três jornadas de uma ação dramática, constituindo uma unidade episódica. Ou seja, infere-se que os três episódios se incorporam à narrativa sob a forma da comédia. Assim, esta pesquisa, sempre relacionando o texto com os escritos que circulavam à época na península Ibérica, focalizou, na prosa, os elementos estruturantes do teatro, não só as marcas dramáticas formais, mas também os fatores que transmitem a espetacularidade das encenações.

Nos episódios analisados, primeiramente chama a atenção o comportamento e o caráter dissimulado dos duques, bem como o esplendor dos festejos em homenagem ao cavaleiro andante. Os leitores contemporâneos ao *Quixote* interpretavam, de modo espontâneo, as anacrônicas aventuras do cavaleiro andante e seu escudeiro à luz dos livros de cavalaria imitados sob o viés cômico no cenário do luxo cortesão, causando admiração e deleite. O que para nós, leitores do século XXI, distanciados daquele panorama sociocultural, não é cabível.

Portanto, primeiramente tratei de esboçar as peculiaridades da sociedade da corte dos Áustrias. Desse modo, constatei que, à luz das etiquetas e costumes sociais normatizados pelos códigos de conduta, os duques são configurações do nobre culto, discreto e engenhoso. Os fingimentos, as dissimulações, as burlas se inserem no contexto de diversões e entretenimentos cortesãos coerentes com a época, como se vê na obra *El Cortesano* de Lluís del Milà. Também mostrei, por meio de crônicas, de estudos e relatos históricos, que os dois dias de festejos promovidos em homenagem ao cavaleiro andante e seu escudeiro têm como fonte de inspiração as fabulosas festas públicas e privadas do período.

A estrutura e o desenvolvimento da narrativa se articulam a partir das duas principais características dos duques. Por serem leitores do primeiro *Quixote* e ao imitarem comicamente os costumes e os valores da cavalaria no palácio, eles propiciam o tópico e o clima necessários para que ocorram as encenações burlescas. Por outro lado, por serem os anfitriões-promotores dos dois dias de festas que culminam com o fabuloso espetáculo teatral, eles estabelecem o ponto de união entre a fábula principal e as representações. Estas, por sua vez, remetem à forma da comédia burlesca ou de disparates.

Isto é, a estrutura narrativa se desdobra na ação dramática que remete à estratégia do “teatro dentro do teatro”. O artifício, ao modo de uma representação dentro da representação supõe, como se viu, dois níveis de público: os espectadores fictícios que conhecem as intenções dos duques (eles próprios, convidados, criados-atores) e os protagonistas que as desconhecem, dom Quixote e Sancho. Por serem leitores da primeira parte do *Quixote*, os duques possibilitam outro jogo de ilusões. Eles se associam aos leitores não ficcionais daquela história. E esse leitor real, reciprocamente, se identifica com o público fictício do espetáculo teatral, participando da diversão. Porém, nesse jogo, ele agrega uma perspectiva externa que amplifica os significados, o que lhe proporciona maior deleite.

Estabelecido o panorama no qual se desenvolvem as encenações burlescas, na sequência coube-me explicar como se abordou a narrativa dos três episódios. Na análise, alinhada com as propostas de Javier Rubiera e de Aurelio González para o estudo das comédias cervantinas, demonstrei que, a partir do ponto de vista do escritor alcalaíno e no cotejo com sua obra dramática, foi possível identificar as marcas de teatralidade contidas no texto, quais sejam, os diálogos dramáticos (diferenciados das situações de conversações) e as didascálias, explícitas (as rubricas) e implícitas (incorporadas aos diálogos). Nessa dinâmica, foi importante explicar, dentre os desdobramentos dos modos narrativos, as funções assumidas pelo narrador, com ênfase para a do “anotador” – apresentação das *dramatis personae*, delimitação do espaço, configuração da cenografia, definição do intervalo temporal, e assim por diante. O narrador articula os elementos responsáveis pela criação da ilusão teatral na mente do leitor.

Com a identificação desses componentes dramáticos, ao comparar os episódios com os preceitos clássicos renovados por Alonso López Pinciano e a doutrina da “comedia nueva” de Lope de Vega, defini o enredo e a ação dramática, caracterizada pela sucessão de maranhas. A ação dramática pôde ser determinada pela grandeza, magnitude e tempo da ficção. Mostrei, também, que a unidade se mantém sob a temática cavaleiresca da necessidade de o cavaleiro prestar ajuda às damas em dificuldade. A primeira e a segunda

burlas se conectam por contiguidade, característica da comédia daquela época, principalmente a de disparates. E a terceira é gerada pela necessidade da trama. As três se organizam em uma ação com começo, meio e fim, numa ordem que não pode ser alterada, caso contrário resultaria desconexa. Ademais, demonstrei que na associação das três encenações o tema se sobrepõe à ação, também característica da comédia burlesca, na contramão do pensamento aristotélico de que no drama o mais importante é a trama dos fatos. E mais, nelas, é maior a impressão causada pelo protagonismo das personagens – na aparência, atuação e discursos – com relação à ação, que resulta mais lenta. Aliás, esse é um traço característico dos dramas cervantinos, que se diferenciam dos de Lope, na medida em que este prioriza a agilidade da ação.

Além das partes organizadas, princípio, meio e fim, foi possível identificar, de acordo com as poéticas clássicas para a ação dramática, o nó, o clímax e o desenlace. O nó começa a apertar desde o começo da trama da Dulcineia encantada, que estabelece o contexto da trama da Dolorida tensionando-o. O clímax da ação, por meio das maranhas e intrigas construídas, se dá no momento do desvelamento dos rostos barbados e consequente desmaio da protagonista. A partir daí começa o desenlace até a peripécia cômica, ao final das encenações. Essa distribuição das partes se coaduna com os princípios da obra *Arte nuevo* de Lope, que recomenda a manutenção do suspense até o final.

Dentre as demais características da comédia burlesca ou de disparates, destaquei o enredo verbal. Os discursos de Merlim e da Trifaldi mostraram os recursos oriundos da retórica clássica, análise feita de acordo com a proposta de Luisa López Grigera. Apontei os mecanismos teatrais, fatores importantes para o arranque e desenvolvimento da ação dramática: o tópico tradicional do “rosto encoberto” que inicia as duas primeiras tramas *in media res*; a “barba”, elemento de forte impacto visual que entrelaça as três tramas e ilustra o infortúnio das “dueñas”; o relato interpolado da Dolorida que motiva a trama do cavalo encantado. Este último mecanismo configura um recurso complexo, o das histórias contadas, frequente nas narrativas de cavalaria, conforme explicita José Manuel Lucía Mejías. O discurso do pedido de ajuda da “dueña” configura a trama do episódio e se constitui com variados recursos utilizados pelo orador em ação.

Indo adiante na proposta de desvelar a forma da comédia, destaco que, além dos elementos que estruturam a ação dramática comentados até aqui, o narrador-anotador configura os aspectos visuais e sonoros inerentes à representação teatral ao descrever o entorno. Por exemplo, no início do fabuloso espetáculo que antecede a primeira burla, incorpora, à descrição da aparência e das atitudes das personagens, as músicas que anunciam

suas entradas em cena e que as acompanham na saída, os archotes, aparatos e fogos que iluminam ou causam efeitos especiais, e assim por diante. Tudo isso faz parte do espetáculo teatral em geral. No entanto, no caso da dramaturgia cervantina e como atestam suas comédias, são importantes alguns fatores que a distinguem das contemporâneas, e que foram úteis para a identificação da forma do teatro na narrativa dos episódios. Primeiro, destaco as extensas rubricas (reiteradamente comentadas pelos críticos) cujas anotações detalhadas da aparência e as atitudes de cada protagonista reforçam ou complementam suas respectivas falas. Em seguida, saliento a construção cuidadosa do espaço teatral e dos lugares da ficção como fatores estruturantes da ação e a configuração da cenografia por meio da caracterização das personagens e seus aparatos da indumentária. Comento também a vontade de espetacularidade de Cervantes, demonstrada pelo uso frequente de tramoias e/ou engenhos mecânicos em suas comédias, o que se reproduz com Clavilinho, o cavalo de madeira que explode e põe fim às encenações burlescas do palácio ducal.

Nas comédias cervantinas, as cenas são definidas pelas entradas e saídas das personagens em cena e/ou pelo início e término dos diálogos. Na grande maioria das vezes, a mudança de cena ocorre sem deixar o tablado vazio. Esse também foi o critério para se definir a sequência de cenas que desenvolvem a ação dramática. Desse modo, percebe-se que a forma da comédia se (des)entranha (da) na narrativa.

Antes de concluir estas considerações, vale tecer alguns comentários complementares a respeito de Cervantes e do *Quixote* com relação à mentalidade e ao panorama sócio-artístico-cultural daquelas primeiras décadas seiscentistas.

Um primeiro comentário é o fato, frequentemente abordado pela crítica sob variados enfoques, de que Cervantes, no *Quixote* principalmente, e também nas *Novelas exemplares*, usa/experimenta várias formas discursivas para desenvolver suas histórias, introduzindo muitas vezes o humor irônico. Nessa direção, Anthony Close (2007), prosseguindo na linha das observações de Edward Riley (1998) sobre a natureza cômica da prosa cervantina, aponta um aspecto concreto para a concepção da imitação criativa do autor do *Quixote*: “Yo creo que Cervantes concebía su ficción en modo cómico o ‘humilde’ principalmente como una extensión de la comedia, el género dramático” (CLOSE, 2007, p. 22).

Pelo discurso do “canónigo” de Toledo, no primeiro *Quixote*, capítulo LXVII, infere-se o pensamento de Cervantes, embora não formal, a respeito dos livros de cavalaria. O religioso comenta que tais narrativas carecem de verossimilhança, mas acrescenta que uma renovação engenhosa da forma poderia solucionar o problema. Por outro lado, o final do conselho do “amigo” do prólogo da primeira parte do *Quixote*, em complementação ao

discurso do “cura” acerca da comédia na sequência do referido diálogo, discorre sobre a ficção cômica. Ao comentar esse diálogo, Close (2007, p. 22-3) mostra o paralelismo entre as duas vertentes de reflexão/preocupação poética de Cervantes, que reproduzem as polêmicas sobre a criação de ficção em torno de 1600. Por um lado, as obras de entretenimento em prosa com viés moralizante em comparação com as “milésias”, representadas pelas narrativas cavaleirescas; por outro, um conjunto de obras cômicas da escola de Lope de Vega.

Diante desse panorama, Cervantes concebeu o *Quixote* como uma obra de entretenimento, isto é, com a mesma finalidade da comédia, apresentando a forma renovada dos livros de cavalaria aliada à concepção cômica da obra dramática, característica que se aprofunda nas encenações do palácio dos duques. Saliento que a simbiose entre “novela corta” e teatro se acentua na produção de ficção pós-*Quixote* e *Novelas exemplares*, como tem mostrado a crítica atual (BONILLA CERREZO, 2012).

Outro comentário, frequente na crítica da obra de Cervantes, é sobre sua opção de, ao invés de preconizar, colocar habilidosamente em prática suas reflexões e propostas acerca da própria composição poética. Essa atitude pode ser entendida como o do escritor consciente da natureza e das virtudes de seu engenho, acorde com o que expõe Juan Huarte de San Juan no “Segundo proemio al lector”, em seu *Examen de ingenios para las ciencias* (1575), obra que teve grande recepção entre os letrados daqueles tempos¹. Diz Huarte:

Despues de haber entendido cuál es la ciencia que a tu ingenio más le responde, te queda otra dificultad mayor por averiguar; y es si tu habilidade es más acomodada a la práctica que a la teórica, porque estas dos partes, en cualquier género de letras que sea, son tan opuestas entre sí y piden tan diferentes ingenios, que la una a la otra se remiten como si fueran verdaderos contrarios. (HUARTE DE SAN JUAN, 1989, p. 159)

Sob essa perspectiva, pode-se entender o motivo por que Cervantes se mostra conhecedor de seu engenho e orgulhoso de suas qualidades de criador de ficção, como demonstram os prólogos de suas obras. No caso do narrador do *Quixote*, reiteradamente ele se dirige ao leitor, chamando sua atenção para as virtudes da invenção e do engenho do historiador fictício, Cide Hamete Benegeli, o que também está presente no meio da narrativa

¹A doutrina de Huarte de San Juan ecoa nas obras do período, pois não só ao político profissional (o primeiro destinatário da obra) serve conhecer os tipos de inteligência apontados por Huarte. Também ao intelectual é útil conhecer sua aptidão, como aponta Guillermo Serés, ao comentar as marcas huartianas nas obras posteriores ao *Examen*. Elas aparecem na obra de Cervantes (*Quixote*, *Persiles*, *El licenciado Vidriera*), de Pinciano, Carvallo, Cascales, Baltasar Gracián, entre outros (GUILLERMO SERÉS, 1989, p. 62-3). O autoconhecimento do tipo de engenho relacionado com suas aplicações práticas, inclusive com respeito à composição poética, é uma característica da mentalidade dos escritores de então.

dos episódios em análise. Implicitamente, o narrador está apontando para o engenho do autor real, cujas virtudes se evidenciam na e pela própria composição inovadora. Essa é uma ideia concorde com a doutrina huartiana, que se configura como outro fator que mostra o autor alcalaíno e sua obra inseridos em seu contexto histórico-cultural.

Em conclusão, sob uma visão geral do que foi exposto, considero que se confirma a hipótese da tese. Como demonstrado, pode-se fazer a leitura dos três episódios – o da Dulcineia encantada, o do relato da Dolorida, o da viagem de Clavileno – estruturados em quatro cenas cada um, conformando três jornadas organizadas em uma unidade episódica, sob a forma da comédia incorporada à prosa narrativa; o que configura, dentro do cenário artístico-cultural daquelas primeiras décadas do século XVII, um outro experimento cervantino de uma nova maneira de contar histórias.

BIBLIOGRAFIA

- ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Trad. de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. “El palacio fuera de palacio: prácticas arquitectónicas y festivas em jardines históricos y literarios de la temprana Edad Moderna”. In: *Anales de Historia del Arte*, v. 23, número especial (II), 2013, p. 415-29. Disponível em: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.42844. Acesso em: 6 set. 2017.
- _____. “Jardín, fiesta y literatura caballeresca”. In: *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e Américas*. Org. de Marcia Mongelli. São Paulo: Humanitas, 2012, p. 425-40. Disponível em: www.academia.edu/.../Jardín_fiesta_y_literatura_caballeresca; <http://www.editora.fflch.usp.br/node/255>. Acesso em: 27 mar. 2017.
- _____. “Espesuras y teximientos de jazmines: los jardines em los libros de caballerías españoles, entre lo medieval y lo renacentista”. In: *eHumanista*, v. 16, ed. de Ana Carmen Bueno Serrano; Antonio Contijo Ocaña, 2010, p. 195-220. Disponível em: <http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/16>. Acesso em: 6 set. 2017.
- ALONSO DE SANTOS, José Luis. “La comedia de enredo, el enredo de la comedia”. In: *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castela la Mancha, Festival de Almagro, 1998, p. 17-22. Disponível em: <https://www.uclm.es/centro/ialmagro/.../pdf/CorralComedias/8.../3.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2015.
- ÁLVAREZ GARCÍA, Belén. “La música en algunos *loca ficta*”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003, p. 29-40.
- ÁLVAREZ SELLERS, María Rosa. “Hacia un diccionario de la poética escénica en los siglos de oro: el vocabulario de la técnica del actor”. In: *Del ofizio al mito: el actor en sus documentos*, vol. I. Coord. de Evangelina Rodriguez. Valencia: Universitat de

- València, 1997, p. 221-54. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/.../hacia-un-diccionario-de-la-practica. Acesso em: 15 abr. 2017.
- ANTONUCCI, Fausta. “La estructura dramática del teatro cervantino de la ‘primera época’: una propuesta de análisis”. In: *Cuadernos AISPI* 5 (2015), p. 131-46. Disponível em: www.aispi.it/.../Cuaderno-2015-5-la-estructura-dramatica-del-teatro-cevantino-de-la-primera-epoca-un-propuesta-de-analisis.pdf. Acesso em: 11 mar. 2017.
- _____. “Organización y representación del espacio en la comedia urbana de Lope: unas calas”. In: *El teatro del Siglo de Oro – Edición y Interpretación*. Ed. de Alberto Blecuá, Ignacio Arellano e Guillermo Serés. Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, 2009, p. 13-28.
- _____. “El salvaje en la comedia del siglo de oro: historia de un tema de Lope a Calderón”. In: *Biblioteca Virtual Universal*, 2006. Versão digital cedida pela Biblioteca Virtual Cervantes: www.biblioteca.org.ar/libros/132613.pdf. Acesso em: 7 mar. 2017.
- ARISTÓTELES. “Poética”. In: *Os Pensadores*. Trad., comentários e índices analítico e onomástico de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1972, p. 443-527.
- _____. *Retórica*. Intr., trad. e notas de Manuel Alexandre Júnior e outros. Lisboa: Imprensa Nacional, 1998.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio. “El teatro en el siglo XVII”. In: *História de la Literatura Española – Renacimiento y Barroco*, v. II, cap. VI. Coord. de Jesús Menéndez Peláez e outros. León (España): Everest, 2005.
- _____. “Espacios de la maravilla en los dramas de Calderón”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003. p. 41-56.
- ASENSIO, Eugenio. “Entremeses”. In: *Suma Cervantina*. Ed. de J. B. Avallé-Arce e E. C. Riley. Madrid: Castilla, 1973, p. 171-97.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de. *Segundo tomo del ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Wikisource, versão para imprimir. Disponível em: https://es.wikisource.org/wiki/Tomo_II_Del_ingenioso_hidalgo_Don_Quijote_de_la_Mancha. Acesso em: 7 jul. 2015.
- AUERBACH, Erich. “A saída do Cavaleiro Cortês” e “A Dulcineia Encantada”. In: *Mimeses: a representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 2011.

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "Introducción". In: *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Castalia, 1969.
- AVALLE-ARCE, J. B.; RILEY, E. C. "Dom Quijote". In: *Suma Cervantina*. Ed. de J. B. Avallé-Arce; E. C. Riley. Madrid: Castilla, 1973, p. 47-79.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio. "Recursos retóricos en el teatro del Siglo de Oro: el caso de la *evidentia*". In: *El teatro del Siglo de Oro – Edición e Interpretación*. Ed. de Alberto Blecuá; Ignacio Arellano; Guillermo Serés. Madrid: Iberoamérica, y Frankfurt: Veuvert, 2009, p. 29-50.
- BAQUERO ESCUDERO, Ana L. "Los espacios de la maravilla en la novela corta áurea". In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003, p. 57-68.
- BAQUERO GOYANES, Mariano. "Comedia y novela en el siglo XVII". In: *Serta Philologica* de Fernando Lázaro Carreter. Madrid: Cátedra, 1983. Disponible en: Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. p. 13-29. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc057t8>. Acceso en: 27 jan. 2015.
- BARBOSA, João Alexandre. "Borges, leitor do *Quixote*". In: *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. Org. de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Edusp, 2006.
- BIBLIOWICZ, Ariel. "El *Quijote* y el color verde". In: *CVC. Rinconete. Literatura. Glosas al Quijote*. Disponible en: https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/mayo_05/13052005_01.htm Acceso en: 5 set. 2017.
- BLANCO, Emilio. "Estudio preliminar". In: GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. de Emilio Blanco. 8.ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- BLASCO, Javier. "Estudio Preliminar". In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas Exemplares*. Ed., prólogo e notas de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001. p. IX-XXXIX.
- BLECUA, Alberto; SALOMON, Noel. "Del rey al villano: ideología, sociedad y doctrina literaria". In: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la Literatura Española – siglos de oro: barroco*. Vol. III. Barcelona: Crítica, 1978.
- BLISTEIN, Elmer M. *Comedy in action*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1964.
- BOBES NAVES, Maíra del Carmen. *Abstracción y símbolo en "El gran teatro del mundo"*. *Precedentes medievales del auto medieval*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de

- Cervantes, 2010. Disponível em: <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark/59851/bmczs3b3>. Acesso em: 15 jul. 2017.
- BOBES NAVES, Maíra del Carmen et al. “Poéticas Clasicistas en España”, capítulo III. In: *Historia de la Teoría Literaria – Transmisores. Edad Media. Poéticas Clasicistas*. Vol. II. Madrid: Gredos, 1995, p. 329-401.
- BONILLA CERESO, Rafael; TRUJILLO, Ramón; RODRÍGUEZ, Begoña. *Novela corta y teatro en el Barroco Español (1613-1685)*. Madrid: Sial, 2012.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther. “Motivos y lugares maravillosos en las cuatro bodas de Felipe II”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003, p.69-90.
- BORREGO GUTIÉRREZ, Esther; BERMÚDEZ GÓMEZ, Javier. “La comedia burlesca o el enredo verbal”. In: *Actas XX Jornadas de teatro clásico*. Almagro, 1997, p. 285-304. Disponível em: www.uclm.es/centro/ialmagro/.../pdf/CorralComedias/8.../17.pdf. Acesso em: 1 maio 2017.
- BOUZA-ÁLVAREZ, Fernando. “The Majesty of Philip IV: Between painted and storied”. Texto cedido pelo autor.
- _____. “Decir – y oír decir – en El siglo de oro. Comunicación política de las casas de conversación a la república de las letras”. Texto cedido pelo autor.
- _____. *Palabra e Imagen en la Corte*. Madrid: ABADA, 2003.
- _____. *Corre manuscrito: una historia cultural del siglo de oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BURKE, Peter. *As fortunas d’O Cortesão – a recepção europeia a O Cortesão de Castiglione*. Trad. de Álvaro Hattner. São Paulo: Editora da Unesp, 1997.
- CACHO BLECUA, José Manuel. “La tradición artúrica”; “El narrador”; “Aventuras y maravillas”. In: MONTALVO, Garci, Rodríguez de. *Amadís de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecu. vol. I. Madrid: Cátedra, 2008, p. 19-37; 91-107; 108-34.
- CANAVAGGIO, Jean. “Perfil de un siglo”. In: *Historia de la Literatura Española – el siglo XVII*. Barcelona: Ariel, 1994.
- _____. *Cervantes*. Trad. de Rubia Prates Goldoni; Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2005.

- CARRETER, Fernando Lázaro. “Imitación y originalidad en la poética renacentista”. In: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española*. Barcelona: Crítica, 1980.
- CASALDUERO, Joaquín. “Introducción”. In: *Sentido y forma del teatro de Cervantes*. Madrid: Gredos, 1966.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *El cortesano*. Ed. de Mario Pozzi. Trad. de Juan Boscán. Madrid: Cátedra, 1994.
- CASTRO, Américo. “Los prólogos al “Quijote” e “La Estructura del Quijote”. In: *Hacia Cervantes*. 3.ed. Madrid: Taurus, 1967.
- CAZÉS GRYJ, J. Dann. “Teatro dentro del teatro en los dramas de Cervantes”. In: *Revista Atalanta*, v. 2, n. 1, 2014, p. 29-52. Disponível em: <http://www.revistaatalanta.com/index.php/ARLB/article/download/10.../27>. Acesso em: 20 set. 2014.
- CELIS SÁNCHEZ, María Ángela. “Planos de comunicación en las comedias cervantinas: el juego metateatral”. In: *El teatro en tiempos de Felipe II: XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Instituto Almagro de Teatro Clásico, Almagro, 1999, p. 83-98. Disponível em: <https://www.uclm.es/centro/ialmagro/.../pdf/CorralComedias/9.../6.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. e notas de Francisco Rico. Ed. do IV Centenario de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004.
- _____. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. Disponível em: www.cervantesvirtual.com. Acesso em: 11 abr. 2009.
- _____. *Novelas ejemplares*. Ed., prólogo e notas de Jorge García López. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____. *Obras completas*. Ed. de Florencio Sevilla Arroyo. Madrid: Castalia, 1999.
- _____. *El rufián dichoso y Pedro de Urdemalas*. Ed. de Jenaro Talens e Nicholas Spadacini. Madrid: Cátedra, 1986.
- _____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Ed., intr. e notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid: Clásicos Castalia, 1969.
- _____. “Prólogo al lector”. In: *Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra – Comedias y Entremeses*. Tomo I. Ed. de Rodolfo Schevill y Bonilla. Madrid:

- Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1915. Disponível em: www.cervantesvirtual.com. Acesso em: 11 abr. 2008.
- CHARNEY, Maurice. *Comedy high and low: an introduction to the experience of comedy*. New York: Oxford University Press, 1978.
- CHARTIER, Roger. “Prefacio”. In: ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. de Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- CÍCERO, Marco T. *Retórica a Herênio*. Trad. e intr. de Ana Paula Celestino Faria e Adriana Seabra. Dissertação de Mestrado da USP (2003) sob orientação da Profa. Angélica Chiappetta. São Paulo: Hedra, 2005.
- _____. *El orador perfecto*. Trad., intr. e notas de Bulmaro Reyes Coria. Ciudad de México: Universidad Autónoma de México, 1999.
- CLOSE, Anthony. *A companion to Don Quixote*. Woodbridge (Suffolk, UK): Tamesis, 2008.
- _____. “Las interpretaciones del Quijote”. In: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. do Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998, p. LXVII-LXXXVI; p. CXLII-CLXV. Disponível em Centro Virtual Cervantes (CVC): https://cvc.cervantes.es/literatura/clásicos/Quijote/.../close_a.htm. Acesso em: 15 out. 2017.
- _____. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Trad. de Leticia Iglesias Pedroza; Carlos Conde Solares. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2007. Disponível em: https://books.google.com/books/about/Cervantes_y_la_mentalidad_c%C3%B3mica_de_su.html?id=RM3O8zcPLIsC. Acesso em: 17 set. 2015.
- _____. “Cervantes: pensamiento, personalidad, cultura”. In: *Don Quijote de La Mancha*. Ed. do Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.
- _____. “Fiestas palaciegas en la segunda parte del Quijote”. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, 1990, p. 475-84. Disponível em: www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_II/cl_II_40.pdf. Acesso em: 25 mar. 2015.
- COUDERC, Christophe. “El cadáver em escena em el teatro de Lope de Vega”. In: *El teatro del Siglo de Oro – edición y interpretación*. Ed. de Alberto Blecuá; Ignacio Arellano;

Guillermo Serés. Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, 2009, p. 51-75.

COVARRUBIAS, Horozco Sebastián. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Fondos digitalizados de la Universidad de Sevilla, p. 680/1403. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/obra...lengua-castellana-o.../html/. Acesso em: 9 set. 2012.

DAVIS, Jessica Milner. *Farce*. London: Methuen, 1978.

Diccionario de Autoridades (1726-39). Madrid: Real Academia Española. Disponível em: www.rae.es/.../diccionarios/diccionarios...1726.../diccionario-de-autorida. Acesso em: 23 mar. 2015.

DÍEZ BORQUE, José María. “Teatro de palacio: excesos económicos y protesta pública”. In: *El teatro del Siglo de Oro – edición y interpretación*. Ed. de Alberto Blecuá; Ignacio Arellano; Guillermo Serés. Madrid: Universidad de Navarra / Iberoamericana y Frankfurt: Vervuert, 2009, p. 79-112.

_____. “Cervantes y la vida teatral del Siglo de Oro”. In: *En torno al teatro siglo de oro: jornadas XXI – XXIII* (2004/2005/2006). Coord. de Antonio Serrano. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2007, p. 163-84. Disponível em: www.dipalme.org/...jtsoXXI_XXIII. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. “Espectáculos de la Fiesta – De los Siglos de Oro al Siglo de las Luces”. In: *Historia de los espectáculos en España*. Coord. de Andrés Amorós; José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1999, p. 207-34.

_____. “Géneros menores y comedia: El hecho teatral como espetáculo de conjunto”. In: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española – siglos de oro: barroco*. Vol. III. Barcelona: Crítica, 1978.

_____. “Teatro dentro del teatro, novela de la novela, en Miguel de Cervantes”. In: *Anales cervantinos*. Tomo XI. Ed. do Instituto Miguel de Cervantes, del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid: 1972, p. 113-28.

EGIDO, Aurora. “Linajes de burlas en El Siglo de Oro”. In: *Revista Studia Aurea*. Actas del III Congreso de la AISO, I. Toulouse-Pamplona: 1996, p. 19-51. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/o3aiso_3_1_005.pdf. Acesso em: 12 set. 2012.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador*. Trad. de Ruy Jungmann. Rev. e apres.: Renato Janine Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2011, v. 1.

- _____. *A sociedade de corte*. Trad. de Pedro Süsskind. Pref. de Roger Chartier. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.
- _____. *O processo civilizador*. Trad. de Ruy Jungmann. Rev. e apres.: Renato Janine Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1993, v. 2.
- ELLIOT, John H. *España y su mundo (1500-1700)*. Trad. de Ángel Rivero Rodríguez; Xavier Gil Pujol. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- ENOS, Theresa. *Encyclopedia of Rhetoric and Composition: Communication from Ancient Times to the Information Age*. Publ. Taylor & Francis. New York & London: Garland Publishing, 1996. p. 386. Disponível em:
https://books.google.com.br/books/about/Encyclopedia_of_Rhetoric_and_Composition.html?id=LhWOKbars-YC&redir_esc=y. Acesso em: 25 abr. 2009.
- ESCARTÌ, Vicent Josep. “Estudis introductoris: *El Cortesano* i Lluís del Milà: notes al seu context”. In: *El Cortesano*, de Lluís del Milà. València: Universitat de València, 1561-2001, p. 11-74.
- FERRER VALLS, Teresa. “La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral”. In: *Teatro y fiesta del Siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*. Madrid, SEACEX, 2003, p. 27-37. Disponível em:
<http://www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/fiesta.catalogo.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.
- _____. “El espectáculo profano en la Edad Media: espacio escénico y escenografía”. Síntesis del cap. I de la tesis de doctorado *Orígenes y desarrollo de la práctica escénica cortesana: del fasto medieval al teatro áulico en el reinado de Felipe III*, Universitat de València, 1987, en microfichas. Disponível em:
www.uv.es/entresiglos/teresa/pdfs/espectprofano.pdf. Acesso em: 19 set. 2014.
- FERRERAS FINCIAS, Francisco Javier. “El Jardín de la Montaña”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003, p. 203-24.
- FRANÇA, Eduardo d’Oliveira. *Portugal na época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997.
- FRANKL, Victor. *El “Antijovio” de Gonzalo Jimenez de Quesada y las concepciones de realidad y verdad en la época de la contrarreforma y del maneirismo*. Pról. de José Antonio Maravall. Madrid: Ediciones Cultura Hispánica, 1963.
- FRENCK, Margit. “La literatura oral”. In: *Historia y crítica de la literatura española: siglo de oro y barroco*. Premier suplemento por Aurora Egido. Barcelona: Crítica, 1992.

- _____. “Lectores y oidores: La difusión oral de La literatura en el siglo de oro”. In: *Actas del VII Coloquio de la AIH* (Venecia: 1980). Roma: Bulzoni, 1982. p. 121-23; 101-10; 112-21.
- GARCÍA BERNAL, José Jaime. “Introducción” e “El fasto privado”. In: *El fasto público en la España de los Áustrias*. Sevilla: Universidad de Sevilla/Secretariado de Publicaciones, 2006, p. 21-36 e p. 62-7. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8447208982>. Acesso em: 6 mar. 2015.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge. “Notas Complementarias”. In: CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Barcelona: Crítica, 2001, p. 731-1033.
- _____. “Introducción”. In: *Cervantes: la figura en el tapiz. Itinerario personal y vivencia intelectual*. Barcelona: Pasado y Presente, 2015, p. 9-27.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique. “Introducción”. In: *Arte Nuevo de Hacer Comedias*, de Lope de Vega. Madrid: Cátedra, 2006.
- GÓMEZ, Jesús. “Diálogo, texto dramático y teatro (s.XVI)”. In: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro: actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro (2. 1990)*. Coord. de Manuel García Martín. V. 1. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1993, p. 447-52. Disponível em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_1_046.pdf . Acesso em: 9 mar. 2014.
- GONZÁLEZ, Aurélio. “La casa de los celos y selvas de Ardenia y la propuesta cervantina de la multiplicidad espacial”. In: *Comentarios a Cervantes: Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. de Emilio Martínez Mata; María Fernández Ferreiro. Asturias: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014, p. 963-76. Disponível em: <https://eldonosoescrutinio.files.wordpress.com/2014/01/comentarios-a-cervantes-actas-selectas-del-viii-cindac.pdf>. Acesso em: 15 nov. 2016.
- _____. “Construcciones y funciones del espacio dramático en las comedias de Cervantes”. In: *Visiones y revisiones cervantinas: Actas del VII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (2011). Ed. de Christoph Strosetzki. p. 19-36. Disponível em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg./cg_VII_05.pdf. Acesso em: 9 mar. 2015.

- _____. “Cervantes e o Quixote: entre o teatro e o romance”. In: *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. Org. de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Edusp, 2006, p. 91-100.
- _____. “Caracterización dramática de personajes en los entremeses de Cervantes”. In: *Actas del XI Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas* (2005). Ed. de Chul Park, p. 577-86. Disponível em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl_XI/cl_XI_54.pdf. Acesso em: 21 mar. 2015.
- _____. “La creación del espacio. Mecanismo dramático em el teatro del siglo de oro”. In: *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)* (2005), p. 61-75. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/07/aiso_7_007.pdf. Acesso em: 15 nov. 2016.
- _____. “Construcción teatral del festejo barroco: *Los empeños de una casa* de Sor Juana”. In: *Anales de Literatura Española*, n. 13, 1999. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005, p. 117-26. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc445z9>. Acesso em: 20 set. 2014.
- _____. “Cervantes: el Quijote, el teatro y la poesía”. In: *Revista Digital Universitaria*, v. 6, n. 5. México: Coordinación de Publicaciones Digitales DGSCA-UNAM, 2005. Disponível em: <http://www.revista.unam.mx/vol.6/num5/art47/art47.htm>. Acesso em: 23 out. 2014.
- _____. “Espacio y dramaturgia cervantina”. In: *Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro* (2004). Ed. de María Luisa Lobato; Francisco Domínguez Matito. Frankfurt am Main-Madrid: Vervuert/Iberoamericana, p. 897-904. Disponível em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/06/aiso_6_1_074.pdf. Acesso em: 21 mar. 2015.
- _____. “La propuesta dramática de *La Entretenida* de Cervantes”. In: *El escritor y la escena VIII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (1999). Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, p. 65-72. Disponível em: www.cervantesvirtual.com/...propuesta-dramatica-de-la-entretenida-de-cerv. Acesso em: 19 set. 2014.

- _____. “Los baños de Argel, espacio y ideología”. In: *El escritor y la escena: actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro* (1998, Ciudad Juárez). México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1998, p.109-118. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible em: www.cervantesvirtual.com/.../los-banos-de-argel-espacio-e-ideologia/. Acesso em: 19 set. 2014.
- _____. “El disfraz en las comedias cervantinas”. In: *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coord. de Antonio Pablo Bernat Vistarini. Gala Galdana: Menorca, 1998, p. 583-9. Disponible em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_III/cg_III_56.pdf . Acesso em: 9 mar. 2015.
- _____. “El proyecto teatral de las comedias de Cervantes”. In: *El escritor y la escena V : estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: homenaje a Marc Vitse*. Ciudad Juárez: Universidad Autónoma, 1997, p. 79-85. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponible em: www.cervantesvirtual.com/...proyecto-teatral-de-las-comedias-de-cervantes/. Acesso em: 19 set. 2014.
- _____. “Las acotaciones: elementos de la construcción teatral en las comedias cervantinas”. In: *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (1995). Ed. de Giuseppe Grilli, 1997, p. 155-67. CVC – Centro Virtual Cervantes. Disponible em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/congresos/cg_II/cg_II_14.pdf. Acesso em: 9 mar. 2015.
- GONZÁLEZ, Mario. “*Lazarillo de Tormes*: estudo crítico”. In: *Lazarillo de Tormes*. Ed. bilíngue da edição de Medina del Campo, 1554. São Paulo: Editora 34, 2005, p.185-219.
- GONZÁLEZ ROVIRA, Javier. “Poética y retórica del relato interpolado”. In: *Actas IV de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, 1996, p. 741-50. Disponible em: www.cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_071.pdf. Acesso em: 23 nov. 2016.
- GRACIÁN, Baltasar. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ed. de Emilio Blanco. 8.ed. Madrid: Cátedra, 2009.
- _____. *El Discreto*. Ed. de Escarlàt para Wikisource: 02:31, 13 jun. 2006. UTC. Edição facsímil de la edición de Huesca, Juan Nogués, 1646, IFC y Gobierno de Aragón,

2002. Disponível em:
<http://cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=10693>;
<http://es.wikisource.org/wiki/Portada>. Acesso em: 20 ago. 2015.
- _____. *El Discreto*. Ed. de Aurora Egido. Madrid: Alianza Editorial, 1997.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo Español*. Madrid: Ediciones Atlas, 1943. Colección Cisneros.
- GUEVARA, António de. *Menosprecio de corte y alabanza de aldea – arte de marear*. Ed. de Asunción Rallo Gruss. Madrid: Cátedra, 1984.
- GUINSBURG, J.; FARIA, João Roberto; LIMA, Mariangela Alves de (Coord.). *Dicionário do teatro brasileiro: temas, formas e conceitos*. 2.ed. rev. e ampl. São Paulo: Perspectiva, Edições SESC-SP, 2009.
- HANSEN, João Adolfo. “Barroco, Neoclássico e outras ruínas”. In: *Teresa – Revista de Literatura Brasileira*. FFLCH/USP n. 2, 2001. São Paulo: Editora 34, 2001, p.10-66.
- _____. “O Discreto”. In: *Libertinos e libertários*. Org. de Adauto Novaes. São Paulo: MINC/Funarte/Companhia das Letras, 1996, p. 77-102.
- _____. “Uma arte conceptista do cômico: O ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro”. In: *Referências do CEDAE – Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio*, da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: CEDAE, 1992.
- HERMENEGILDO, Alfredo. “Sombras escénicas de la realidad y de la ficción: el teatro de Cervantes”. In: *El escritor y la escena VII: estudios sobre teatro español y novohispano de los Siglos de Oro: dramaturgia e ideología*. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro celebrado en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez en 1998. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2012. Disponível em:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc2r4d2> Acesso em: 19 set. 2014.
- _____. “Texto literário vs. texto dramático: la edición de obras teatrales del siglo XVI español”. In: *El escritor y la escena III: estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón*. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro, 1994, Ciudad Juárez. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2011. Disponível em:
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcrj530>. Acesso em: 20 set. 2014.
- HORÁCIO, Quintus Horatius Flacus. “Epístola aos Pisões”, *Ars Poética*. Trad. e notas de Mauri Furlan, da Universidade Federal de Santa Catarina. Disponível em:
www.latim.ufsc.br/Latinum.html. Acesso em: 3 abr. 2009.

- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- HUERTA CALVO, Javier. *Teatro y Carnaval*. Madrid: Compañía Nacional de Teatro Clásico, 1999.
- HUGHES, Leo. *A Century of English Farce*. New York: Princeton University Press, 1956.
- HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia: ensinamentos das formas de arte do século XX*. Trad. de Teresa Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.
- JAURAL DE POU, Pablo. “El estilo cervantino”. In: CLOSE, Anthohy et al. *Cervantes*. Prólogo de Cláudio Guillén. Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p.137-56. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8488333102>. Acesso em: 7 mar. 2015.
- JORDÁN ARROYO, María Victoria. “La invasión a Portugal en 1589 y el sueño del ocaso de la España de los Austrias”. In: CARDIM, Pedro et al. (Orgs.). *Portugal na monarquia hispânica*. Lisboa: CHAM, 2013.
- _____. *Sonhar a história*. Bauru, São Paulo: Edusc, 2011.
- _____. “Francisco Monzón y ‘el buen dormir’: la interpretación teológica de los sueños en la España del siglo XVI”. In: *Cuadernos de Historia Moderna*, n. 26, 2001, p. 169-84.
- KANT, Manuel. “‘Crítica Del Juicio’ seguida de las observaciones sobre El asentimiento de ‘Lo bello y lo sublime’”. Trad. de Alejo García Moreno; Juan Rovira, parágrafos XLVI e XLVII. Disponível em: www.cervantesvirtual.com. Acesso em: 20 set. 2008.
- KENNEDY, George Alexander. *Classical Rhetoric and its christian an secular tradition from ancient to modern times*. 2.ed. Publ. por Taylor & Francis e Chapel Hill: University of North Caroline Press, 1999. Disponível em: https://books.google.com.br/books/about/Classical_rhetoric_its_Christian_secular.html?id=LHHYx4idyPEC. Acesso em: 25 abr. 2009.
- KRISTELLER, Paulo Oskar. “El territorio Del Humanista”. In: *Historia y crítica de la literatura española – Siglos de Oro: Renacimiento*. Org. de Francisco Rico; Francisco López Estrada. V. II. Barcelona: Crítica, 1980, p. 34-44.
- Lazarillo de Tormes*. Ed. bilíngue de Mario M. González. Trad. de Heloísa C. Milton e Antonio R. Esteves. São Paulo: Editora 34, 2005.
- LAYNA RANZ, Francisco; CORTIJO OCAÑA, Antonio. “¿Qué hay de nuevo, viejo? O Cervantes after Theory”. In: *eHumanista/CervantesI* (2012), p. i-xiii.

- LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Trad. de Marcos de Castro. São Paulo: Civilização Brasileira, 2005.
- LEIJA, Ana Lorena. “Enredos y fantasía: los géneros en la comedia *El castillo de Lindabridis* de Calderón de la Barca”. In: *Literatura dramática y teatro – conferencias, ponencias y congresos*. Anuario de Literatura Dramática y teatro, v. I, 2008. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10391/821>. Acesso em: 18 set. 2014.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *História textual: textos literários (Siglo de Oro)*. Universidade de Michigan: Ann Arbor, [s.d.].
- _____. “La retórica como código de producción y de análisis literario”. In: *La retórica en la España del Siglo de Oro – teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.
- LÓPEZ-RIOS, Santiago. “La materia fantástica en el libro de *Las Maravillas de Don Juan de Austria*”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003, p. 283-94.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophia Antigua Poética*. Ed. de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSI/Instituto Miguel de Cervantes, 1973.
- LUCÍA MEJÍAS, José Manuel. *Dom Quixote: retórica, poética e recepção*. São Paulo, 30 maio 2012. Aula ministrada no curso de Pós-Graduação da Área de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Curso de Letras da USP, 1º semestre de 2012.
- LUCÍA MEJÍAS, José Manuel; SALES DASÍ, Emilio José. “De historias y ficciones: los libros de caballerías por dentro”. In: *Libros de caballerías castellanos (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Laberinto, 2008.
- MADROÑAL, Abraham. “Estado actual de los estudios sobre teatro breve del siglo de Oro”. In: *Revista Arbor*, CLXXVII, p. 699-700, mar.-abr. 2004, p. 455-74. Disponível em: <http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/download/589/591>. Acesso em: 23 out. 2014.
- MAESTRO, Jesús G. “Cervantes y el teatro del *Quijote*”. In: *Hispania*, v. 88, n. 1. Published by American Association of Teachers of Spanish and Portuguese, 2005, p. 41-52. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20063074>. Acesso em: 9 abr. 2014.
- MARAVALL, José Antonio. *La cultura del barroco – análisis de una estructura histórica*. 5.ed. Barcelona: Ariel, 1990.

- MARTÍN MORÁN, Juan Manuel. “El diálogo en el *Quijote*. Conflictos de competencia entre el narrador y los personajes”. In: *Comentarios a Cervantes: Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. de Emilio Martínez Mata; María Fernández Ferreiro. Asturias: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014, p. 65-103. Disponível em: <https://eldonosoescrutinio.files.wordpress.com/2014/01/comentarios-a-cervantes-actas-selectas-del-viii-cindac.pdf> . Acesso em: 15 abr. 2017.
- MATA INDURÁIN, Carlos. “Panorama del teatro breve español del Siglo de Oro”. In: *Mapocho – Revista de Humanidades*, v. 59. Ediciones de la dirección de Bibliotecas, Archivos y Museos de Chile, 2006, p. 145-164. Disponível em: https://www.academia.edu/.../Panorama_del_teatro_breve_español_del_siglo_de. Acesso em: 23 out. 2016.
- _____. “La comedia burlesca del Siglo de Oro: La mayor hazaña de Carlos VI, de Manuel Pina”. In: *Revista Signos*, v. 34, n. 49-50, 2001, p. 67-87. Disponível em: www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718... Acesso em: 4 abr. 2016.
- _____. “Comicidad y parodia de la comedia burlesca del Siglo de Oro: El Hamete de Toledo, de tres ingenios”. In: *Actas V de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*. CVC, 1999. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/05/aiso_5_088.pdf. Acesso em: 6 set. 2017.
- MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús. “El teatro en el siglo XVI”. In: *História de la literatura española*. Org. de Jesús Menéndez Peláez et al. León (España): Everest, 2005, p. 66-150. V. II.
- MESONERO ROMANOS, R. De. “Rápida ojeada histórica sobre el teatro español – origen y primera época”. In: *Revista de Madri*, Tercera serie, tomo IV. Madrid: Imprenta de D. Fernando Suarez, 1843, p. 113-25. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=m>. Acesso em: 16 jun. 2017.
- MILÀ, Lluís del. *El Cortesano*. Ed. de Vicent Josep Escartí. Intr. de Vicent Josep Escartí e Antoni Tordera. València: Universitat de València, 1561-2001.
- MORENO MUÑOZ, María José. *La danza teatral en el siglo XVII*. Tesis Doctoral. Córdoba: Servicio de publicaciones de la Universidad de Córdoba, 2010. Disponível em: <https://helvia.uco.es/xmlui/bitstream/handle/10396/3448/9788469329931.pdf?sequence>. Acesso em: 3 mar. 2015.

- MURILLO, Luis Andrés. “Diálogo y Dialéctica en el siglo XVI español”. In: *Estudios sobre el diálogo renacentista español: antología de la crítica*. Ed. de Asunción Rallo Gruss; Rafael Malpartida Tirado. Málaga: Universidad de Málaga, 2006.
- NÚÑEZ RONCHI, Ana. “Así se escribe la historia: verdad y verosimilitud en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda: historia septentrional*”. In: *Didáctica (Lengua y Literatura)*, v. 17, 2005, p. 217-34. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/artic/vol17>. Acceso en: 22 set. 2015.
- OLEZA, Joan. “A propósito de la estructura, y la significación y la técnica de la comedia nueva”. In: *Revista sobre teatro áureo – Teatro de Palabras*, n. 4, 2010, p. 99-137. Disponible en: www.uv.es/~oleza/~oleza/a_proposito_estructura_Comedia_Nueva.pdf. Acceso en: 11 mar. 2017.
- _____. “Hipótesis sobre la génesis de la comedia barroca y la historia teatral del XVI”. In: *Teatro y prácticas escénicas*, v. I. València: Institució Alfons El Magmànim, 1984. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Disponible en: www.cervantesvirtual.com/obra/teatro-y-prcticas-escnicas-0/. Acceso en: 29 jul. 2013.
- _____. “Los géneros en el teatro de Lope de Vega: el rumor de las diferencias”. In: *Temáticos clásicos*. Org. de I. Arellano; V. García Ruiz; M. Vitse. Kassel: Reichenberger, 1994.
- PARR, James A. “La época, los géneros dramáticos y el canon: tres contextos imprescindibles”. In: *El teatro en tiempos de Felipe II: XXI Jornadas de Teatro Clásico*. Instituto Almagro de Teatro Clásico, Almagro, 1999. p. 119-36. Disponible en: <https://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/.../9.../8.pdf>. Acceso en: 20 set. 2014.
- PARKER, Alexander A. “Una interpretación del teatro español del siglo XVII”. In: RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española – siglos de oro: barroco*, v. III. Barcelona: Crítica, 1978.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Trad. sob a direção de J. Grinsburg; Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2015.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. “Los lugares imaginarios en Rojas Zorrilla: Persiles y Sigismunda”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamérica, 2003, p. 333-48.

- _____. “El teatro mayor de Cervantes: comentarios a contrapelo”. In: *Actas del VIII Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, em Toledo, 1999. p. 19-38. Disponível em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/coloquios/cl.../cl_VIII_04.pdf. Acesso em: 23 out. 2014.
- _____. “Palabras preliminares: el enredo y la comedia española”. In: *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha: Festival de Almagro, 1998, p. 7-11. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8489958386>. Acesso em: 24 mar. 2015.
- PINHEIRO DA VEIGA, Thomé. *Fastigimia, ou fastos geniaes tirados da tumba de Merlim, cõ a demanda do Santo Grial pelo Arcebispo D. Turpin*. Pref. de Maria de Lurdes Belchior. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1988.
- PONSETI, Helena Percas de. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975, v. I e II.
- PROFETI, Maria Grazia. “Cervantes, Lope y el teatro áureo”. In: *eHumanista/Cervantes* 1, 2012, p. 552-67. Disponível em: www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/32%20profeti.pdf. Acesso em: 23 out. 2014.
- REDONDO, Agustín. “Los amores burlescos en el *Quijote* – Una cala en la parodia cervantina”. In: *Cervantes: Bulletin of The Cervantes Society of America*, 27.1, 2008, p. 227-48. Disponível em: <http://www.h-net.org/~cervantes/csa/articlesD7/redondos07.pdf>. Acesso em: 7 mar. 2017.
- _____. “Texto literário y contexto histórico-social del Lazarillo al Quijote”. In: *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*. Actas del II Congreso de la AISO (1990). Edición Manuel García Martín. p. 95-116. Disponível em Centro Virtual Cervantes: https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdef/02/aiso_2_1_008.pdf.
- _____. “Festas burlescas no palácio dos duques: o episódio de Altisidora”. In: *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. Org. de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Edusp, 2006, p.139-55.
- _____. “De Don Clavijo a Clavileño”. In: *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid: Castalia, 1997, p.421-84.

- REGUERA, José Montero. “Miguel de Cervantes e o *Quixote*: de como surge o romance”. In: *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. Org. de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Edusp, 2006, p.17-44.
- REY-FLAUD, Bernadette. *La Farce ou la Machine a Rire: théorie d’un genre dramatique – 1450-1550*. Genève: Librairie Droz, 1984.
- RICO, Francisco. *Historia y crítica de la literatura española – siglos de oro: barroco*. V. III. Barcelona: Crítica, 1978.
- RILEY, E. C. *Introducción al Quijote*. Trad. de Enrique Torner Montoya. Barcelona: Crítica, 2004.
- _____. *La rara invención: estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____. “Cervantes: teoría literaria”. In: *Don Quijote de La Mancha*. Ed. do Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Crítica, 1998.
- _____. “La verdad de los hechos”. In: *Teoría de la novela en Cervantes*. Versão castelhana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1981.
- _____. “Teoría Literaria”. In: *Suma Cervantina*. Ed. de J. B. Avallé-Arce e E. C. Riley. Madrid: Castilla, 1973.
- RIQUER, Martín de. “Cervantes y el ‘Quijote’”. In: *Don Quijote de la Mancha*. Ed. e notas de Francisco Rico. Ed. do IV Centenario de la Real Academia Española y de la Asociación de Academias de la Lengua Española. Madrid: Santillana Ediciones Generales, 2004, p. XLV-LXXV.
- RODRÍGUEZ, Alberto. “Sobre a imaginativa nos diálogos do *Quixote*”. In: *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. Org. de Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: Edusp, 2006.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadis de Gaula*. Ed. de Juan Manuel Cacho Blecua. 6.ed. Madrid: Cátedra, 2008.
- ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Ed. de Dorothy S. Severin. 13.ed. Madrid: Cátedra, 2002.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. e notas de Paulo M. Oliveira. Volume X de *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1972.
- RUANO DE LA HAZA, José María. “Espectáculos teatrales – Siglos de Oro”. In: *Historia de los espectáculos en España*. Coord. de Andrés Amorós; José María Díez Borque. Madrid: Castalia, 1999, p. 37-66.

- RUBIERA, Javier. “Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro”. In: *Revista sobre Teto Áureo – Teatro de Palabras*, n. 4, 2010, p. 213-28. Disponível em: www.3.ubu.es/proteo/docs/Biblio/Rubiera.Apunte.pdf. Acesso em: 7 mar. 2017.
- _____. “El concepto de teatralidad cervantina en las *Ocho comedias* de 1615”. In: *Actas V de la AISO* (1999), p. 1160-4. Disponível em: www.cvc.cervantes.es/Literatura/aiso/pde/05/aiso_5_114.pdf. Acesso em: 8 mar. 2017.
- RUIZ PÉREZ, Pedro. “Aposentos de esmeraldas finas: el mundo submergido de Pedro Espinosa”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamerica, 2003, p. 349-64.
- SALGADO, Ofélia Noemi. “Aristófanes em la segunda parte del *Quijote*”. In: *eHumanista Cervantes*, v. 4, 2015, p. 196-208. Disponível em: www.ehumanista.ucsb.edu/cervantes/volumes/4. Acesso em: 11 abr. 2016.
- SANZ AYÁN, Carmen. “Felipe II y los orígenes del teatro barroco”. In: *Caderno de Historia Moderna*, n. 23, 1999, p. 47-78. Disponível em: <http://www.revistas.ucm.es/index.php/CHMO/article/download/.../23088>. Acesso em: 20 set. 2014.
- SERÉS, Guillermo. “Introducción” e notas. In: SAN JUAN, Huarte de. *Examen de ingenios*. Madrid: Cátedra, 1989, p. 11-134.
- SERRALTA, Frédéric. “El enredo y la comedia: deslinde preliminar”. In: *Criticón*, n. 42 (1988), Centro Virtual Cervantes, p. 125-37. Disponível em: http://www.cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/042/042_133.pdf. Acesso em: 24 mar. 2015.
- SEVERIN, Dorotthy S. “Introducción”. In: ROJAS, Fernando de. *La Celestina*. Madrid: Cátedra, 2002, p. 9-39.
- SHEPARD, Sanford. *El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro*. 2.ed. Madrid: Gredos, 1970.
- SOTO CABA, Victoria. “Fiestas y fastos: arte efímero y teatro en la España del Barroco”. In: *Los imperios orientales en el teatro del Siglo de Oro: XVI Jornadas de Teatro Clásico*. Instituto Almagro de Teatro Clásico, Almagro, 1993, p. 129-42. Disponível em: <https://www.uclm.es/centro/ialmagro/publicaciones/pdf/.../3.../10.pdf>. Acesso em: 20 set. 2014.

- SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. *Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega*. 2015. Tese (Doutorado em Língua espanhola e literaturas espanhola e hispano-americana) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
- SPADACCINI, Nicholas. “Introducción” y notas. In: CERVANTES, Miguel de. *Entremeses*. Madrid: Cátedra, 1990.
- SPITZER, Leo. “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. In: *Lingüística e Historia Literária*. 2.ed. Madrid: Gredos, 1982, p. 133-87.
- TALENS, Jenaro; SPADACCINI, Nicholas. “Introducción” y notas. In: CERVANTES, Miguel de. *El rufián dichoso y Pedro de Urdemalas*. Madrid: Cátedra, 1986.
- TEIXEIRA, Ubiratan. *Dicionário de teatro*. Disponível em: www.desvendandoteatro.com. Acesso em: 22 abr. 2015.
- TESAURO, Emanuele. “Tratado dos Ridículos”, capítulo XII. In: *Il Cannocchiale Aristotelico* (editado em Turim, 1670, por Bartolomeo Zavatta). Trad. de Cláudia de Luca Nathan. Revisão da trad. de João Adolfo Hansen. Campinas: CEDAE-referências, 1992, p. 30-59.
- TOBAR QUINTANAR, Maria José. “El decoro cómico del *Buscón*: parodia de la Atalaya de Mateo Alemán”. In: *La Perinola*, 16, 2012, p. 259-79. Disponível em: <https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/.../4021>. Acesso em: 10 mar. 2017.
- TORDERA, Antoni. “Drama i estratègies escèniques en *El Cortesano*”. In: MILÀ, Lluís del. *El Cortesano*. Ed. de Vicent Josep Escartí. València: Universitat de València, 1561-2001, p. 99-172.
- TORRE, Esteban. “Introducción”. In: *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Esteban Torre. Madrid: Nacional, 1976.
- VALDÉS, Alfonso de. *Diálogo de Mercurio y Carón*. Intr. e notas de Rosa Navarro Durán. 2.ed. Madrid: Cátedra, 2005.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Ed. de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- VIAN HERRERO, Ana. “Interlocución y estructura de la argumentación en el diálogo: algunos caminos para una poética del género”. In: *Criticón*, n. 81-82, 2001, p. 157-190. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081.../081-082_159.pdf. Acesso em: 3 mar. 2017.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda y los saberes humanistas*. Conferencia Plenaria: XIX Congreso AIH. Munster: 11 jul. 2016. Texto cedido pela autora.

_____. “Sancho Panza: ética y convivência aristocrática”. In: *eHumanista Cervantes*, v. 4, 2015, p. 387-93. Disponível em: www.ehumanista.ucsb.edu/cervantes/volumes/4. Acesso em: 11 abr. 2016.

_____. “Conversaciones de don Quijote”. In: *Comentarios a Cervantes: Actas Selectas del VIII Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. de Emilio Martínez Mata; María Fernández Ferreiro. Asturias: Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2014, p. 565-72. Disponível em: <https://eldonosoescrutinio.files.wordpress.com/2014/01/comentarios-a-cervantes-actas-selectas-del-viii-cindac.pdf>. Acesso em: 15 abr. 2017.

_____. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

_____. “Apresentação da segunda parte de *D. Quixote*”. In: CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Trad. de Sérgio Molina. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007, p. 11-26.

_____. “A recepção crítica do *Quixote* no Brasil”. In: *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. “Louco lúcido: Dom Quixote e o cavaleiro do Verde Gabão”. In: *Revista USP, Seção Dom Quixote*, n. 67. São Paulo: USP, set.-nov. 2005, p. 282-93. Disponível em: <http://www.usp.br/revistausp/IND-AUT-TEXTOS.htm#v>. Acesso em: 5 jan. 2013.

_____. “Apresentação de *D. Quixote*”. In: CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. de Sérgio Molina. 2.ed. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 9-24.

_____. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

VIVES, Juan Luis. *Obras completas*. Primera translación castellana íntegra y directa, comentarios, notas y un ensayo bibliográfico por Lorenzo Riber. 2 v. Madrid: Aguilar, 1947.

WARDROPPER, Bruce W. “Comedias”. In: *Suma cervantina*. Ed. de J. B. Avallé-Arce; E. C. Riley. Madrid: Castilla, 1973.

- ZAFRA, Rafael. “El carro de auto sacramental: un espacio para la maravilla”. In: *LOCA FICTA: Los espacios de la maravilla en la Edad Media y Siglo de Oro*. Ed. de Ignacio Arellano Ayuso. Madrid: Universidad de Navarra/Iberoamerica, 2003, p. 427-38.
- ZUGASTI, Miguel. “De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina”. In: *La comedia de enredo: Actas de las XX Jornadas de teatro clásico*. Ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez; Rafael González Cañal. Almagro: Ediciones de la Universidad de Castela la Mancha: Festival de Almagro, 1998, p. 109-42. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?isbn=8489958386>. Acesso em: 24 mar. 2015.