MARIA AUGUSTA DA COSTA VIEIRA HELENE

OBLIQÜIDADES DO ENGENHOSO CAVALEIRO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA

AUTO-REFERENCIALIDADE TEXTUAL E CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM

Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientador: Prof. Dr. Mario Miguel González

SÃO PAULO
1992

Para Daniel

Para Mariana

AGRADECIMENTOS

• Ao Mario Miguel González, orientador e amigo;

• Ao Professor Juan Bautista Avalle-Arce da Universidade da Califórnia, Santa Barbara, por me ter introduzido no universo dos cervantistas;

• Ao Milton M. Azevedo da Universidade da Califórnia, Berkeley, pelas valiosas sugestões;

• Aos colegas do Projeto BID/USP - Projeto Integrado de Literatura e História, pelas discussões estimulantes;

• À Maria Antonieta da Costa Vieira, Wanda Caldeira Brant e Paulo Dal Ri Peres pela revisão dos originais;

• Ao Paulo Helene, pela ajuda valiosa na diagramação do trabalho.

ADVERTÊNCIA

As edições do **Quixote** utilizadas foram basicamente duas: a de Luis Andrés Murillo da Editorial Castalia de 1989 e a de Francisco Rodríguez Marín da Atlas, reunida em dez volumes e publicada em Madrid, em 1948. As citacões da obra procedem da edição comentada por Rodríguez Marín, indicando a parte, o capítulo, o tomo e, a seguir, a página.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....2

Capítulo I
UMA QUESTÃO CRÍTICA NA ABORDAGEM DO QUIXOTE
1.1 Entre tragédias e gargalhadas.....10
1.2 Na "Avenida dos Suspiros" e outros escritos.....25
1.3 Nem só de gargalhadas vive o leitor.....33

Capítulo II
A ARQUITETURA NARRATIVA
2.1 A respeito das diferenças entre as duas Partes.....46
2.2 Entre parênteses: algumas considerações teóricas sobre o romance.....60
2.3 A auto-referencialidade textual e o aprofundamento na interioridade da personagem.....68

Capítulo III
LEITORES, TEATRO e PERSONAGEM
3.1 O livro e o leitor.....86
3.2 Limites entre o público e o privado.....90
3.3 A confusão dos limites: o episódio dos Duques.....101
3.4 Dom Quixote: entre o espaço constrangedor e a amada constrangida.....113
3.5 Uma aventura de cavaleiro para damas desesperadas.....132
3.6 A luta dos princípios contra a tentação dos prazeres.....148
3.7 *Admiratio*, sim; mas confundida com algumas gargalhadas.....162
3.8 Similitudes e diferenças.....173
3.9 Um leitor nada ingênuo.....180
3.10 Muitos espelhos e uma lua resplandecente.....188
3.11 Da palavra ao documento: *Veritas filia temporis*.....199

À GUISA DE CONCLUSÃO.....210

BIBLIOGRAFIA.....214

RESUMO.....225

INTRODUÇÃO

A bem da verdade, este trabalho tem origem na Dissertação de Mestrado, que teve como título **O dito pelo não dito: Dom Quixote no Palácio dos Duques**. Privilegiando os movimentos do cavaleiro, a análise do episódio concentrou-se nos vinte e oito capítulos, que narram as experiências de Dom Quixote e Sancho no Palácio, recebidos como autênticos remanescentes da cavalaria andante. A atitude dos nobres senhores, representantes de uma aristocracia decadente, está pautada pelo fingimento mais burlesco. Para Dom Quixote este é o momento em que se conciliam suas expectativas de cavaleiro com o reconhecimento de seu verdadeiro valor. Todo o episódio se resume num jogo teatral, onde cada um desempenha seu papel como se fosse outro. O poder dos Duques de dirigirem o espetáculo para os caminhos mais ousados deve-se, mais que nada, ao fato de serem eles leitores da Primeira Parte da obra já publicada; a leitura engendra a cena teatral.

A abordagem do episódio contou com um contorno baseado na estética maneirista, tomando sempre o devido cuidado de não classificar o inclassificável. O paradoxo, as contradições, a representação de um mundo que já se desprendeu das idéias clássicas acerca da unidade foram alguns dos elementos que construíram a análise do episódio, preocupada com os indícios dos tempos modernos.

Um texto crítico sobre o **Quixote** mereceu uma atenção especial: "A Dulcinéia encantada" de Auerbach. Era impossível não

confessar a decepção que este artigo produzia, ao considerar a obra como exclusiva manifestação do cômico, sem nenhuma complicação trágica. Desde as primeiras leituras do **Quixote**, uma única coisa me parecia absolutamente certa: a obra não comportava radicalismos, não se encerrava em leituras unilaterais. Era, no melhor sentido do termo, uma obra aberta. Toda a abordagem do **Quixote** e, especialmente a análise do episódio dos Duques estava plenamente imbuída da idéia da vasta tolerância de Cervantes. Tomava o cuidado de não negar a presença do riso, mas ao contrário de Auerbach, ressaltava a condição trágica do último cavaleiro andante. Estava convencida de que o trabalho abordava o episódio através do perspectivismo e que esta era a única forma viável de abarcar a complexidade do texto.

Para a surpresa daqueles que encontram apenas formalidades acadêmicas ou meros cumprimentos burocráticos nas argüições de tese, é bom lembrar que nem sempre as coisas ocorrem dessa forma. Na verdade, o presente trabalho teve seu início na leitura crítica feita por Davi Arrigucci no momento da argüição. Através de uma leitura aguda que evidenciou a filiação crítica presente na Dissertação, Davi Arrigucci mostrou que a análise feita do episódio dos Duques estava instalada no cerne da abordagem romântica do **Quixote**. De certa forma, o espelho que eu tentava colocar diante do cavaleiro, para resgatar seus múltiplos reflexos, tinha sido deslocado para o estudo que eu acabava de concluir, revelando uma imagem que, ingenuamente, eu mal suspeitava. Ou melhor, não alinhavava as críticas que eu mesma fazia ao texto de Auerbach com a dimensão trágica que Dom Quixote experimenta neste episódio. Como conseqüência, não resgatava daí uma

abordagem essencialmente coerente com a leitura romântica da obra. Ou melhor, praticava o romantismo sem a consciência de fazê-lo.

O início do presente trabalho ocupou-se do estudo da fortuna crítica do **Quixote**, tratando de aprofundar um debate que se deu no interior do cervantismo, por volta da década de cinqüenta. O primeiro capítulo dedica-se portanto à apresentação de duas tendências básicas e divergentes: a abordagem romântica e a anti-romântica. Em outros termos, apresenta a história da reinvindicação do riso para o **Quixote** por parte da crítica com filiação nitidamente realista; por outro lado historia o percurso dos românticos no reconhecimento da transcendência e da força simbólica do idealismo do cavaleiro que ultrapassa os umbrais do cômico.

A partir dessas duas tendências básicas, é possível extrair alguns centros recorrentes de interesse em relação a determinados aspectos da obra, tanto naqueles que defendem a leitura romântica quanto nos que tratam de resgatar o riso. Ou seja, os que defendem a presença do cômico ressaltam o procedimento paródico e se detêm nas múltiplas inversões que Cervantes realiza em relação às novelas de cavalaria. A Primeira Parte, muito mais que a Segunda, merece atenção especial destes críticos, e no conjunto da obra tanto é importante Sancho Pança quanto Dom Quixote. Os defensores do riso, além de reconhecerem a plena loucura do cavaleiro, julgam-se fiéis às intenções de Cervantes, justificando a postura adotada em relação à obra, pelo respaldo que a própria época oferece através de textos contemporâneos ao **Quixote**.

Em contrapartida, os críticos de filiação romântica não se concentram sobre a paródia e sim sobre a nova forma narrativa que germina precisamente com o **Quixote**: o romance. Mais sensíveis à Segunda Parte, resgatam dos desacertos do cavaleiro uma dimensão trágica bem mais profunda e transcendente que o riso suscitado pela obra. Implicitamente os românticos guardam uma visão do cômico repleta de preconceitos que hieraquizam os gêneros, tendo como critério de excelência a seriedade do trágico. Além disso, evitam a loucura de Dom Quixote e a substituem pelo idealismo arrebatador. Para eles, Cervantes teria ultrapassado os limites de sua época e em lugar de fixar-se tão ardentemente no passado, através da paródia das novelas de cavalaria, ele teria projetado os caminhos futuros da narrativa.

Provavelmente, nem realistas, nem românticos; ou melhor, ambos. A abordagem que trata de resgatar as múltiplas perspectivas do texto e que incorpora diferentes leituras da obra é, sem dúvida, a mais abrangente. No lugar do riso límpido dos realistas e da carranca dos românticos, melhor introduzir o conceito de humor que pode abranger o espaço incerto e ambivalente da ironia.

Este capítulo expõe abordagens divergentes e tem sobretudo a preocupação de apresentar para o leitor brasileiro um debate a respeito de posturas críticas em relação ao **Quixote**. Em outros termos, trata-se de uma síntese da história crítica da obra, tendo como referência a discussão que mereceu grande atenção dos estudos cervantinos.

O segundo capítulo extrai do debate entre românticos e anti-românticos uma questão imprescindível para o estudo da obra: a

diferença entre as duas partes do **Quixote**, para então precisar as bases da análise e encontrar na Segunda Parte um procedimento que aponta para a criação do romance como gênero.

Levando em conta a obra na sua totalidade, procede-se a um plano geral do **Quixote**, estabelecendo níveis narrativos que indicam graficamente as diferenças entre as duas partes. Se a "Introdução" é o momento exato para indicar sinteticamente os percursos adotados, vale dizer que o trabalho detém-se no estudo das relações entre ~~a~~ o caráter auto-referencial da obra e as repercussões deste procedimento na construção do personagem Dom Quixote. Esta escolha implica em outros recortes: a atenção voltada para a Segunda Parte, a opção pelos percursos do cavaleiro (Sancho intervém somente quando revela vieses de Dom Quixote), o tratamento narrativo voltado para o romance e não exatamente para as novelas de cavalaria. Estaria este estudo novamente arraigado à tradição romântica? Ou, quem sabe, estaria livre da seriedade trágica e implicitamente predisposto às gargalhadas, apesar da preocupação explícita com o novo gênero literário?

A partir do recorte indicado no segundo capítulo, o terceiro privilegia momentos da Segunda Parte que contam com a presença do próprio leitor do **Quixote**, isto é, o episódio dos Duques, os episódios nos quais intervêm Sansão Carrasco e suas versões - Cavaleiro dos Espelhos e Cavaleiro da Blanca Luna - e os episódios que tratam do **Quixote** apócrifo. A preocupação central do capítulo é destacar um movimento conjunto entre o aprofundamento das possibilidades narrativas através da inclusão do próprio leitor da obra, e um adentramento na interioridade do personagem, revelando dúvidas do próprio cavaleiro acerca de sua

real capacidade para restituir ao mundo os princípios da cavalaria andante.

Se é verdade que "del dicho al hecho hay gran trecho", apesar do percurso realizado, certamente a melhor forma de colocar um ponto final nesta "Introdução" é recorrer ao narrador do **Quixote** que parafraseia os desabafos de Cide Hamete, no momento em que o autor não poupa críticas à história monótona que tem em mãos. Compreensivo, o narrador transcreve os desejos do autor:"pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir."

1. UMA QUESTÃO CRÍTICA NA ABORDAGEM DO QUIXOTE

1.1 Entre tragédias e gargalhadas

Não foi em vão que Peter Russell, num artigo de 1969 intitulado "**Don Quixote** as a Funny Book"[1], reivindicou o riso para a obra de Cervantes. Sensível ao humor, o hispanista britânico alertava a crítica cervantina para um esquecimento imperdoável. Afinal os estudiosos do **Quixote** pareciam ter esquecido que a obra tinha sido concebida para suscitar o riso acima de tudo. Diante do lapso da crítica, Russell confessava a desilusão que lhe proporcionava a leitura de grande parte das interpretações modernas do **Quixote**. Ao contrário dos modernos, tão sisudos e avessos ao divertimento, os críticos antigos, até 1750 aproximadamente, encontravam no **Quixote** um livro que provocava o riso de forma brilhante e sem maiores complicações. No entanto, este campo ameno e hilariante foi abalado drasticamente pela leitura romântica do **Quixote,** que desloca o riso para instalar o tom trágico, decepcionando os leitores predispostos às gargalhadas.[2]

---

1 - O artigo foi publicado em **MRL**, LXIV (1969) pp. 312-326 e posteriormente, com o título"**Don Quijote** y la risa a carcajadas" aparece com outros ensaios no livro: **Temas de la Celestina y otros estudios**. Trad. Alejandro Pérez. Barcelona, Ariel, 1978.

2 - Peter Russell explicita seus propósitos: "Lo que espero hacer es demostrar, recurriendo a la historia temprana de la crítica del **Quijote** española y sobre todo, de fuera, que la risa, la risa a carcajadas, es aspecto fundamental de esta obra cervantina. (Ibid. p. 415) Mais adiante diz: "Sea como fuere, no cabe duda de que, hasta el final del libro, Cervantes insiste en que Don Quijote es personaje ridículo." (Ibid. p. 435)

O propósito fundamental de Peter Russell é examinar o passado para tratar de avaliar os acertos - ou desacertos - da crítica pré-romântica. Ou seja, recuperar um filão da fortuna crítica do **Quixote** que caiu no esquecimento desde o dia em que os românticos apossaram-se da obra. Resgatar o riso não significa de forma alguma menosprezar a riqueza do texto enquanto obra de arte, como bem esclarece Peter Russell. Além do mais, compartilhando das qualidades dos leitores dos séculos XVII e XVIII por um lado, e ao mesmo tempo desfazendo-se dos preconceitos da crítica posterior, o hispanista britânico equipara em valor o sério e o cômico.

Poucos anos após a publicação de "**Don Quixote** as a Funny Book", Anthony Close investe na mesma direção, reivindicando também o primeiro plano para o riso no **Quixote**.[3] Sua análise a respeito da tradição romântica na história crítica do **Quixote** é ampla e decisiva.[4] Como diz Riley, a copilação crítica de Close mesmo declaradamente partidária é, em vários sentidos, a melhor.[5]

Partindo do princípio de que as principais linhas de abordagem do **Quixote**, desde 1800 aproximadamente, seguem as diretrizes estabelecidas pelos românticos alemães, Close revisa a história crítica da obra preocupado em destacar os equívocos presentes na base da tendência romântica: a idealização do herói que escamoteia o propósito satírico; a crença de que o romance é simbólico e que

---

3 - Num artigo publicado em 1974, " Don Quixote as a Burlesque Hero" (**Forum** IX, 1974, pp. 365-78) já se constata a proximidade entre a visão de Close e Russell na abordagem do **Quixote**.

4 - CLOSE, A. **The Romantic Approach to Don Quixote - a Critical History of The Romantic Tradition in "Quixote" Criticism** . Cambridge, Cambridge UniversityPress, 1978.

(4) - RILEY, E.C. **Introducción al Quijote**. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona, Ed. Crítica, 1990, p.227.

através deste simbolismo expressa idéias sobre a relação do espírito humano com a realidade ou sobre a natureza da história da Espanha; a interpretação de que o espírito da obra e o estilo na sua totalidade refletem a ideologia, a estética e a sensibilidade da era moderna.[6]

Close esclarece que ao avaliar a tradição crítica da obra tem como objetivo primordial contribuir para a apreciação literária do **Quixote** como fato literário e, ao mesmo tempo, evitar uma censura estéril à visão romântica. Seu pressuposto é explícito: a tradição crítica romântica, voltada para o **Quixote,** é "sentimental, séria, patriótica e subjetiva". E mais, desvia-se de algumas questões que o romance apresenta de forma mais óbvia.

Segundo Close, a história crítica do **Quixote** revela uma cisão radical: antes e depois do Romantismo. Até 1800 aproximadamente, a obra foi considerada como a destruidora de um velho gênero e não a iniciadora de um novo. Assim, a história do pretenso cavaleiro andante corresponderia à de um Amadis de Gaula burlesco, ou seja, paródia ou imitação rebaixadora de uma obra séria. Denunciando o que corretamente se poderia chamar de preconceito, Close adverte que, para os românticos, destacar o caráter satírico da obra implicaria no erro irreparável da superficialidade. Assim, para eles, a paródia jamais poderia ser considerada uma obra-prima. Por isso mesmo, quando os românticos reconhecem o procedimento paródico no **Quixote**, este seria apenas inicial, pois rapidamente a própria obra trataria de transcender este estatuto.

---

6 - CLOSE, A. " **Don Quixote** as a Burlesque Novel" in **The Romantic Approach to Don Quixote**, pp. 1-28.

Sendo Close é um defensor declarado da retomada do riso na obra de Cervantes, seu estudo considera os procedimentos fundamentais da criação do burlesco no **Quixote**. Considerando o burlesco como um desequilíbrio entre o nível estilístico e o tema, o **Quixote** reúne algumas modalidades de incongruência: seja adotando o estilo elevado para referir-se a temas banais, seja utilizando o estilo baixo para referir-se a personagens supostamente nobres, ou ainda, adotando um estilo agressivamente banal para referir-se a um grande tema. O burlesco, segundo Close, manifesta-se através do descompasso entre a ação e a fala dos personagens, a afetação grandiloqüente combinada com a vulgaridade, a natureza de determinadas situações que se impõem para o cavaleiro como as que tem que enfrentar no Palácio dos Duques, a comédia de caráter que se mostra a partir da relação psicológica entre amo e escudeiro, a narração de circunstâncias domésticas - não as do cavaleiro e sim as de Alonso Quijano - relacionadas com sua origem e morte, quando era de se esperar que o tom sublime se instalasse na narrativa no lugar do trivial. O burlesco estaria presente também no cerne do procedimento narrativo através da afetação do estilo épico e da pretensa veracidade histórica que o suposto autor árabe Cide Hamete Benengeli quer atribuir à ficção.[7]

Enfim, para Close, Cervantes teria escrito uma sátira burlesca conquistando um grande refinamento para o gênero. A lição não clássica que ele nos teria deixado é a de que não existem gêneros

---

7 - Ibid. Segundo Close, o **Quixote** se enquadra perfeitamente dentro do gênero burlesco, seja através do alto burlesco que supõe as relações intertextuais, seja através do baixo burlesco que se detém nas miudezas do cotidiano. (Para maiores detalhes, ver pp. 19 - 23.)

"puros" ou "baixos" e, no caso, decifrar o **Quixote** como comédia burlesca não significa necessariamente uma visão empobrecedora do texto como obra de arte e tampouco uma redução das questões críticas.

Close não dirige seu ataque contra toda e qualquer abordagem da obra através da perspectiva romântica mas sim contra a crítica que muitas vezes ignora a textura artística do romance e desvia a atenção da literariedade da obra para questões, que ele considera secundárias, como a vida do autor, a história da Espanha, problemas relativos ao Renascimento e outras matérias, a seu ver, esotéricas.

O romantismo alemão instituiu a prevalência do sério sobre o risível e essa marca orientará toda sua descendência crítica. Segundo a ampla história alinhavada por Close, toda a crítica posterior, englobando aproximadamente um século e meio, pagou seu tributo aos românticos.

Numa publicação bem mais recente[8], Anthony Close insiste novamente no que se poderia chamar desvios críticos referentes aos estudos sobre o **Quixote**. Atacando aqueles que persistem na idéia de encontrar uma certa marca congênita de ambigüidade e perspectivismo na obra e os que mantêm uma atitude de reverência em relação a Cervantes, Close aponta as perdas que tais enfoques acarretam. Além de encobrir a natureza essencial do texto, esta visão compromete o próprio prazer que a obra oferece.[9]

---

8 - CLOSE, A. **Cervantes - Don Quixote**. Cambridge, Cambridge University Press,1990.

9 - "The reverential attitude to Cervantes is responsible for a related falsification: it tends to veil **Don Quixote**'s essential nature as a work of comedy; and this results in a lessening of understanding and, even more unfortunately, of enjoyment." (CLOSE, A. **Cervantes - Don Quixote**. p.2)

Colocando-se ao lado de Peter Russell na busca do significado do **Quixote**, Close declara ater-se ao ponto de vista da história intelectual e literária e considera a obra através de uma perspectiva sistematicamente ignorada pela crítica cervantina.

Partindo da periferia para o centro, Close incide no âmago da obra e, para o espanto dos que levam o **Quixote** a sério, não hesita em afirmar que o caráter de Don Quixote tem um núcleo burlesco. Utilizando os termos paródia e burlesco como equivalentes, Close conclui que "**Dom Quixote**, as Cervantes and his contemporaries saw it, was a long work of comedy designed to ridicule chivalric romances."[10]

Mais descontraído que Close, Peter Russell, na introdução de seu artigo - "**Don Quijote** y la risa a carcajadas "- confessa saber de antemão que seu trabalho está condenado desde o momento em que decidiu estudar seriamente o cômico.[11]

Tanto Russell quanto Close repassam os estudos críticos sobre o **Quixote** durante os séculos XVII e XVIII e vão comprovando que as abordagens inglesas, francesas e também espanholas encontraram no **Quixote** uma obra decisivamene cômica. Segundo Russell,

---

10 - CLOSE, A. **Cervantes - Don Quixote**,p.109.

11 - Peter Russell relata a observação feita pelo crítico francês - Louis Cazamian - em 1929, quando iniciou uma conferência sobre o humor inglês na literatura inglesa. Na ocasião, Cazamian disse: " cada tema tiene su suerte predestinada y sería estúpido no reconocer de antemano el destino fatal que parece perseguir a cualquier intento de discutir lo cómico. /.../ querer tratar lo cómico en serio es, evidentemente, un pecado imperdonable contra el decoro artístico; pero intentar tratarlo de una manera apropiada a la situación cômica sería excluir la posibilidad de cualquier investigación seria." E acrescenta Russell, tendo em conta as diversas tendências críticas na teoria literária que há, pelo menos, um ponto em comum: se evita discutir os problemas teóricos que a literatura cômica apresenta e tudo parece indicar que "la risa ha sido siempre uno de los principales obstáculos para el teórico de la literatura y presenta dificuldades, y no riqueza, para el crítico." (Op.cit. p. 414)

> "El más detallado comentario sobre **Dom Quijote** que hiciera ningún contemporáneo español de Cervantes lo proporciona, claro está, aunque indirectamente, la falsa Segunda Parte de Avellaneda. Avellaneda vio con seguridad los dos personajes principales de Cervantes en términos estrictamente burlescos y, aun más que su creador, no deja de llamar la atención al lector sobre la estrepitosa risa a que da lugar su grotesco comportamiento."[12]

Provavelmente, a comicidade do **Quixote** estaria amparada nos estudos feitos nos tempos de Cervantes, que se dedicavam à interioridade humana, destacando os efeitos benéficos do riso. Dentre eles, Juan Luis Vives, em seu famoso **Tratado del alma**, atribui à "alegria moderada" poderes exemplares para a manutenção da saúde:

> ..." la alegría moderada o hilaridad y el gozo limpian la sangre con su calor, afirman la salud y provocan un color resplandeciente, puro y agradable, según dijo el Rey Sabio: ' un corazón alegre sirve de medicina; y el espíritu triste deseca los huesos.'..."[13]

Russell constata a enorme distância existente entre os critérios atuais sobre aquilo que é cômico e os critérios contemporâneos ao **Quixote**. E se a crítica atual encontra no cavaleiro a sabedoria, exceto quando a ficção cavaleiresca toma conta de seu espírito, Russell afirma que Cervantes seguramente

---

12 - "**Don Quijote** y la risa a carcajadas", p. 423.

13 - VIVES, Juan Luis. **Tratado del alma**. Trad. José Ontañón, prólogo Martín Navarro, Introd. F.Watson. Madrid, Clásicos Castellanos, 1923, p. 283. Segundo Peter Russell, baseando-se em textos da época, o riso por si próprio era especialmente apreciado; cômico seria o "feio" e o "torpe", concordando com López Pinciano, e no caso a loucura, desde que guardasse um certo comedimento, provocaria inevitavelmente o riso. (LOPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophia antigua poética**. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1973, Tomo III, p. 32.)

não via essa questão de forma tão simples. A inteligência e a normalidade não seriam incompatíveis com a loucura, e como diz o narrador a respeito de Dom Quixote no início da Segunda Parte, "aun estaba loco, y con lúcidos intervalos."

Reiterando a preocupação de manter-se fiel ao pensamento de Cervantes, Russell não vê possibilidade de responsabilizar Dom Quixote por si mesmo e pelas conseqüências de seus atos. Qualquer interpretação nesse sentido equivaleria a violentar as próprias intenções do autor.

Sem abandonar a idéia de mostrar os descaminhos na abordagem um tanto sisuda da crítica moderna, Russell lança uma idéia que, sem dúvida, explica em parte a seriedade na consideração do **Quixote**. Para ele, o fato dos leitores modernos não se aterem ao aspecto burlesco da obra deve-se à falta de familiaridade com os livros de cavalaria. Seguramente Cervantes partia do princípio de que seus leitores conheciam as histórias de cavaleiros, e estas seriam, sem dúvida, a porta de entrada para o aspecto burlesco e para a comicidade no **Quixote**.

No entanto, foi justamente na Alemanha que o **Quixote** começou a adquirir outras dimensões. Quase um século e meio após a apreciação da obra pelos românticos alemães, o professor de Filologia Românica, Friedrich Shürr, num artigo intitulado "Cervantes y el Romanticismo"[14], mostra sua filiação com a tradição alemã, não hesitando em dizer que a paródia literária dos livros de cavalaria não é o essencial do romance e que, na verdade, a obra procede de uma atitude fundamentalmente romântica do

14 - SCHÜRR, Friedrich. "Cervantes y el romanticismo". **Anales Cervantinos.** CSIC. Tomo I, 1951, pp. 43-70.

próprio poeta diante da existência. Para ele, o Romantismo inaugurou a interpretação filosófica e simbólica do **Quixote**, que se origina basicamente no eterno conflito entre poesia e prosa encarnado pelo cavaleiro e seu escudeiro. A loucura, longe da provocação ingênua do riso, estaria restrita às especulações psicológicas.

Se Shürr, em pleno século XX, reativa a abordagem dos românticos alemães, Bertrand, em 1914 publica um trabalho de grande erudição intitulado **Cervantès et le romantisme allemand**[15] onde expõe o movimento das idéias na Alemanha do século XIX relacionadas com a obra de Cervantes. No prólogo Bertrand esclarece:

> "On ne connut guère de lui que le **Don Quichotte** et **Don Quichotte** apparut comme une satire. /.../ Le romantisme allemand découvrit un Cervantès inconnu, l'artiste inspiré et conscient, le penseur hautain, qui eut une conception originale de l'art et de la vie, et la dressa en symboles puissants."[16]

Em 1796, publica-se na Alemanha o primeiro dicionário espanhol/alemão. Sem dúvida, esta é uma mostra significativa do crescente interesse dos alemães que aponta, não apenas para a língua, mas também para a cultura espanhola. Com o dicionário, além da gramática, diz Bertrand, os alemães preparam as malas para conhecerem novas terras, e as narrativas de viagem à Espanha convertem-se num verdadeiro gênero literário. Rapidamente, os alemães se instruem sobre a vida espanhola, e

---

15 - BERTRAND, J.J.A. **Cervantès et le romantisme allemand**. Paris, Librairie Felix Alcan, 1914.
16 - Ibid., p. II.

desde então as obras literárias já conhecidas ganham outro sentido e outro valor.[17]

Não se contentando em constatar a dissociação entre os elementos constitutivos do mundo, poetas e filósofos românticos buscam a síntese, a recuperação da totalidade perdida. O **Quixote** surge então, aos seus olhos, como a síntese artística superior da prosa e da poesia.[18] O Cervantes da nova escola não será o Cervantes satírico.[19]

Friedrich Schlegel lê o **Quixote** pela primeira vez em 1797 e indica a presença de aspectos românticos na literatura espanhola e, mais especificamente, na obra de Cervantes. Se ele não se dedicou ao seu estudo sistemático, pelo menos preocupou-se em alertar para a necessidade de uma interpretação superior a respeito do **Quixote**. Como dizia Schlegel, ao compor, o poeta segue uma idéia; a primeira idéia de Cervantes foi a de combater, através da

---

17 - Em outro livro, **Cervantes en el país de Fausto** (Trad. José Perdomo. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1950), Bertrand comenta as traduções do **Quixote** feitas na Alemanha antes do Romantismo alemão. Em 1621, no catálogo da feira de Gross, aparece pela primeira vez uma tradução; novamente, na feira de 1624 encontra-se uma menção à obra, só que agora referida a outro editor. Entre 1642 e 48, foram anunciadas três outras traduções. Em 1682, a partir da tradução francesa de Filleau de Saint-Martin, a obra será publicada outra vez, sofrendo uma série de modificações, jamais imaginadas por Cervantes. Além de um novo enfoque crítico, os românticos alemães estão preocupados com uma nova tradução, não apenas do **Quixote**, mas de toda a obra cervantina.

18 - Sintetizando alguns princípios básicos do que teria sido a escola romântica, Bertrand ressalta o afã de totalidade, no sentido de que o poeta deseja ser tudo, dizer tudo e compreender tudo. Além de uma transmutação de valores, de uma ruptura em relação aos padrões estabelecidos, o Romantismo supôs um esforço de síntese entre o popular e o aristocrático, entre a poesia do norte e a do sul europeu. Com os olhos voltados para o sul, os alemães não resistem à atração que os países ensolarados exercem sobre eles. Especialmente a Espanha, tão oriental e convidativa para os sonhos, passa a ser a porta aberta para o imaginário alemão. Cervantes será, sem dúvida, quem oferece o quadro mais surpreendente e autêntico desta Espanha novelesca.

19 - Foi Schiller quem provavelmente percebeu em primeiro lugar que o **Quixote** guardava outros sentidos escondidos de baixo do riso. Sua primeira obra dramática, **Die Raüber**, escrita em 1777 e publicada apenas em 1781, teria sido inspirada no **Quixote**; Karl Moor, como confessa o próprio poeta, é uma réplica moderna de Roque Guinard (Ver BERTRAND, J.J.A. "Renascimiento del cervantismo alemán". Trad. T. Zamarriego. **Anales cervantinos**. Madrid, CSIC, Tomo IX, 1961-1962).

paródia, as novelas de cavalaria; qual teria sido a segunda idéia que se sobrepôs à primeira?[20] Se Schlegel não chegou a resolver esta questão, pelo menos conduziu o tema para o interior das preocupações dos românticos.

Em seu diário, em 1798, ele afirma que o **Quixote** era ainda "la única novela totalmente romántica".[21] Mais tarde, entre 1803 e 1804, em uma série de conferências, feitas em Paris e posteriormente em Colônia, a respeito da história literária européia, Schlegel diz:

> "si se mira con detenimiento la poesía antigua española, carente por completo de artifício, totalmente natural, si se examina lo que perfila el concepto de lo romántico según el parecer que generalmente prodomina, podrá explicarse lo romántico en su contraposición a lo clásico como la unión de la poesía y de la vida - como la poesía que busca identificarse con la vida misma, en donde la vida es totalmente poética y la poesía totalmente viva. /.../ El concepto de la novela, tal y como lo presentan Cervantes y Boccacio, es el de un libro romántico, el de una composición romántica, en el que todas las formas y géneros están combinados y entrelazados." [22]

August Schlegel também encontra no **Quixote** a criação do grande romance romântico pela sua construção antitética que,

---

20 -BERTRAND, J.J.A. "Renascimento del cervantismo romántico alemán", p.102.

21 - Apud BRUGGEMANN, Werner. "Friedrich Schlegel y su concepción de la literatura española como quintaesencia del arte romántico". **Filología moderna**. Madrid, Universidad de Madrid, Fac. Filos. y Letras, 15-16, Abr.-Ago, p. 241-264.

22 -Idem p. 249. Também em Bertrand (**Cervantes en el país de Fausto**, p. 81) estão transcritas algumas das afirmações de Schlegel sobre o **Quixote**, que enfatizam a representação da totalidade que o jovem alemão encontra na obra de Cervantes: "Es enteramente un compendio, una enciclopedia de la vida espiritual de una personalidad genial, una confesión más o menos reconocida del autor. No podría figurarme una verdadera novela más que compuesta de relatos y de cantos, de prosa y de verso. Cervantes nunca lo hizo de otro modo. /.../ Una teoría de la novela debería ser una novela."

entre outras coisas, articula a prosa com a poesia, a realidade com o ideal. Por trás da simetria, da proporção, da frase harmoniosa e bem acabada, é possível encontrar, segundo Schlegel, o artista reflexivo e consciente a respeito do plano e da organização de seu romance.[23]

Tieck, que recebeu de Friedrich Schlegel a incumbência de traduzir o **Quixote** para o alemão, revelou profunda admiração pela obra de Cervantes. Em seus escritos (**Cartas sobre Shakespeare**-1800), diz que a grandeza de Cervantes e Shakespeare estaria exatamente na capacidade de representar a "perfeição suprema unida à simplicidade da infância".[24]

Mais definitiva é a abordagem que Schelling faz do **Quixote** em **Filosofía del arte.** No dizer de Bertrand, o "Platão moderno" trata de conciliar a arte antiga com a arte moderna, procurando a "idéia central". Detendo-se no estudo dos gêneros literários, Schelling atribui ao romance uma matéria mais parcial e limitada do que a da epopéia, ainda que a forma de ambos seja correspondente.[25] Entretanto o romance teria que ser também um espelho do mundo, pelo menos o espelho de uma época, e deveria encarregar-se também de suscitar a contemplação tranqüila, sem deixar de manter o interesse. Para o filósofo, o romance só poderia ser fruto de um espírito maduro e deveria permitir a presença do trágico, assim como a do cômico, desde que o próprio poeta não se deixasse levar por nenhum dos dois.[26]

---

23 - BERTRAND, J.J.A. **Cervantès et le romantisme allemand**, p. 136.
24 - Ibid., p. 97.
25 - Cf.SCHELLING, F.W.J. **Filosofía del arte**. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires, Ed. Nova, 1949, p. 295.
26 - Ibid., p. 298.

Para Schelling, até então só havia dois romances: **Dom Quixote** e **Wilhelm Meister**; um que pertencia à nação mais "pomposa"; outro, à mais "sóbria". O tema geral do **Quixote** seria a luta entre o ideal e o real que estaria representada de diferentes formas nas duas parte da obra. Na primeira, o ideal seria tratado natural e realisticamente através das inúmeras contraposições entre o cavaleiro e o mundo real; na segunda, o conflito do ideal se daria dentro do próprio mundo ideal, chegando mesmo a fazer com que o cavaleiro pouco a pouco fosse sucumbindo diante de seus desejos. Entretanto, apesar dessa queda, Schelling trata de elevar o cavaleiro andante, dizendo que no conjunto da composição ele sempre será triunfante, inclusive na segunda parte, tendo em conta a inserção de personagens que muitas vezes veladamente se opõem a ele.[27]

Desta forma Schelling chama a atenção para um aspecto fundamental na composição do **Quixote,** que diz respeito à distinção entre as duas partes da obra. Mais do que isto, através da constatação de que a obra se organiza em torno do conflito entre o ideal e a realidade, Schelling inicia a interpretação simbólica da obra, que deixa seus vestígios até nas abordagens mais recentes. A virada definitiva tem sua origem numa nova perspectiva de leitura que substitui o distanciamento do leitor em relação aos desacertos do cavaleiro por uma aproximação entre leitor e personagem, assegurada pelo valor simbólico que inspira os atos de Dom Quixote.[28]

---

27 - SCHELLING, F.W.J. **Filosofía del arte**, p. 301.

28 - A propósito da aproximação entre **Dom Quixote** e **Wilhem Meister** feita por Schelling, há um estudo muito sugestivo de Américo Castro no prólogo "Españolidad y europeización del **Quijote**" para a edição de **Don Quijote**(México, Ed. Porrúa, 1985).

Certamente uma boa síntese de algumas das interpretações dos românticos alemães sobre os feitos do último cavaleiro andante aparece na história da literatura espanhola, publicada em 1804, escrita por Friedrich Bouterwek, contemporâneo dos irmãos Schlegel.[29]

Iniciando pela síntese biográfica de Cervantes, Bouterwek adverte que se limita apenas a destacar as idéias novas e originais que compõem o fundo da obra. Com uma admiração irrestrita em relação ao **Quixote**, Bouterwek explicita que uma pista falsa seria considerar a obra como puro divertimento, ou mesmo, como um livro escrito unicamente para ridicularizar os livros de cavalaria. Muito mais do que isso, o **Quixote** guardaria uma ampla reflexão sobre a vida humana, favorecida pelo agudo senso de observação de seu autor.

Apoiando-se nas histórias intercaladas que aparecem ao longo do **Quixote**, Bouterwek encontra nelas o tom geral da obra e, para ele, Cervantes estaria longe da idéia mais comumente aceita de ter querido " faire pâmer de rire ses lecteurs". Tendo encontrado uma maneira feliz de juntar a poesia e a prosa num tom intermediário, o **Quixote** também reúne, segundo Bouterwek, o sério e o cômico. Além de considerar a obra como o romance por excelência, ele ainda a reconhece como o modelo do romance cômico, ainda que o riso cervantino seja verdadeiramente "profundo".[30]

---

29 - BOUTERWEK, M. **Histoire de la littérature espagnole**. Trad. Jean Muller. Paris, Renard/Pauline/Michaud, V.2, 1812, p. 10.

30 - A título de curiosidade, a história literária de Bouterwek, traduzida e publicada em Paris em 1812, será publicada em Madrid apenas em 1829. A tradução será feita por José Gomez de la Cortina y Nicolás Hugalde y Mollinedo. No prólogo, os tradutores, além de lamentarem a demora na publicação da edição espanhola, julgam necessário fazer umas tantas críticas ao autor alemão e, mais que isso, confessam abertamente terem efetuado alguns cortes e terem se apropriado do texto, uma vez que entre os dois países há grande discordância de princípios: "En

Tão influente quanto a história literária de Bouterwek foi a do suíço Simonde de Sismondi, que publicou em 1813 **De la littérature du Midi de l'Europe**. Sismondi afirma de forma mais enfática o lado sério do **Quixote**, dizendo ser este o livro mais melancólico jamais escrito. Embora reconheça no texto a presença de um tecido divertido e propenso ao riso, além de uma série de aventuras originais, Sismondi não deixa de encontrar exatamente aí elementos que suscitam reflexões sérias. Através do contraste entre o que poderia ser chamado espírito poético e espírito prosaico, os mais dignos valores da humanidade vão se convertendo em objeto de zombaria. Curiosa é a afirmação do historiador a respeito de **Dom Quixote**:

> "A character, however, which excites our admiration, when viewed from a elevated situation, is often ridiculous when seen from the level of the earth."[31]

Com isto, Sismondi esboça a presença do perspectivismo como algo intrínseco à consideração da obra. Tratando de evitar a leitura plana e classificatória da obra, Sismondi reconhece que Sancho guarda uma admirável relação de contraste em relação a seu mestre: se um está repleto de poesia, o outro transbordaria de prosaísmo. Entretanto, apesar de todas as qualidades vulgares que compõem o escudeiro, ele traria também consigo a fidelidade e a

---

cuanto a las cuestiones políticas y teológicas a que alguna vez se resbala Bouterwek con la licencia acostumbrada en el país que escribió, como ni son de nuestra inspección, ni pertenecen directamente al objeto que nos hemos propuesto, nos ha parecido conveniente y necesario omitirlas"...(**Historia de la literatura española**. Madrid, J.C.Cebrian, 1829,p. VI).

31 - SIMONDE DE SISMONDI, J.C.L. **Historical view of the Literature of the South of Europe**. Translated by Thomas Roscoe. New York, Harper and Brothers Publishers, Vol.II, 1855, p. 186.

sensibilidade. Neste sentido, afirma Sismondi, Cervantes teria cuidado tão bem de Sancho quanto de Dom Quixote, com o fim de atrair os afetos de seus leitores. Apesar de ter colocado invariavelmente os personagens em contraste, ele não limitou a virtude para um e o vício para o outro.[32]

Mal poderia supor Sismondi que um século e meio depois, graças à difusão de sua obra, ele seria lembrado por Peter Russell como sendo o responsável pela "mudança drástica na apreciação tradicional de que **Dom Quixote** era um livro divertido".[33]

Se no primeiro período romântico alemão, poetas e filósofos conceberam uma arte universal, sem pátria e sem idade, num segundo momento, os interesses nacionais, graças aos movimentos que a história se encarregou de desdobrar, vão se sobrepondo à idéia da arte sem fronteiras. A militância a favor desses interesses pôde finalmente mostrar que ela também guardava sua porção de poesia. Com isso, o **Quixote** deixa de ser a grande inspiração de poetas e filósofos românticos.

1.2 Na "avenida dos suspiros" e outros escritos

Embora o **Quixote** tenha sido, em vários momentos, objeto de referência na conformação do pensamento romântico alemão, nem sempre esta atenção especial transpareceu através da palavra

32 - Cf. Id. **Ibiden**, p.191.
33 - Cf. RUSSELL, P. "**Don Quijote** y la risa a carcajadas", p. 411.

falada, dispersa, muitas vezes, em conferências e polêmicas travadas entre os próprios românticos. Um dos méritos do trabalho de Bertrand foi justamente o de reunir o que até então se encontrava espalhado em escritos e falas a respeito do **Quixote** e da obra de Cervantes em geral.

Entretanto, não foi apenas na Alemanha que o **Quixote** renasceu com outras feições. Em outros países europeus, poetas e ensaístas voltaram os olhos para a Espanha e encontraram no cavaleiro manchego, algo mais além da sátira. Coleridge via em Dom Quixote e Sancho aspectos antitéticos que conduziam, inevitavelmente, para uma leitura mais complexa da obra. A aparência esguia e as feições acentuadas de Dom Quixote corresponderiam a sua imaginação abundante, contrastando com o aspecto roliço de Sancho, relacionado com sua receptividade em relação às impressões externas. Sentido comum, razão e imaginação seriam alguns dos elementos que estes dois personagens compartilham e que, uma vez unidos e concentrados num só indivíduo, seriam capazes de formar um "intelecto perfeito". Para Coleridge, ainda que Dom Quixote e Sancho pequem tanto pela falta quanto pelo excesso, ambos alternam os papéis de enganador e enganado.[34]

Para Hazlitt, em consonância com os românticos alemães, não há maior equívoco do que considerar o **Quixote** como puramente satírico ou como o golpe definitivo em algo que já não existe - as novelas de cavalaria. Para ele, o risível de fato é secundário na obra perto do interesse voltado para a interioridade dos

34 - Cf. "Samuel Taylor Coleridge" . **Cervantes**. Trad. Enrique L.Revol. Madrid, José Esteban Ed., 1986, pp. 7-15. (A obra, que reúne textos de diferentes escritores sobre o **Quixote**, não esclarece de onde foi extraído o estudo de Coleridge.)

personagens. Muito do que aparece no texto em tom jocoso e provoca o riso, diz Hazlitt, deveria, na verdade, provocar lágrimas.[35]

Segundo Hazlitt, o maior mérito do **Quixote** reside na percepção intuitiva de uma analogia oculta entre os diferentes elementos da vida e do mundo. Esta percepção, que ele prefere chamar "instinto da imaginação", atua inconscientemente e é, mais do que qualquer outra circunstância, a encarregada de colocar o selo de genialidade nas obras de arte. Como diz Hazlitt, "en Cervantes /.../ hay mucho de esta oscura concordancia y esta involuntaria unidad de propósito."[36]

Dentre as várias abordagens feitas pelos escritores europeus sobre o **Quixote**, o artigo que teve maior repercussão foi a "Introdução" feita por Heine. Apesar de algumas controvérsias quanto a sua valoração, este é o artigo que difundiu mais amplamente algumas das idéias dos alemães sobre a obra de Cervantes.[37]

Foi na "Avenida dos Suspiros" onde tudo começou. Conta Heine, que assim que aprendeu a ler, o primeiro livro que teve em mãos foi o **Quixote**. Para empreender sua leitura, ele escapava de

---

35 - A propósito dos personagens Hazlitt comenta: "Son distintos de todo lo que habíamos visto antes; podría decirse que son puramente ideales, y sin embargo se identificam más rapidamente a nuestra imaginación y permanecen más ahincadamente en la memoria que ningún otro; jamás se pierden en la muchedumbre." ("Willian Hazlitt". **Cervantes**. Trad. Ricardo Baeza. Madrid, José Esteban Ed., 1986, p. 24. Esclarece o tradutor que as idéias que aparecen no texto de Hazlitt provêm de uma série de conferências sobre os escritores cômicos ingleses - **Lectures on English Comic Writers** - que foram proferidas em Londres, entre novembro de 1818 e janeiro de 1819. O texto tal qual aparece nesta edição foi publicado com pequenas alterações na **Edinburgh Review**, em fevereiro de 1815 com o título "Standard Novels and Romances".)

36 - Ibid., p.22.

37 - Pelo que se sabe, o próprio Heine não gostou de sua "Introdução" e segundo Bertrand, ele próprio teria dito que este era o pior trabalho que havia produzido. (**Cervantes en el país de Fausto**, p. 180.)

casa e ia para o Jardim Palatino, em Dusseldorf, em contato com a natureza mais privilegiada que o mês de maio poderia oferecer. Lá escolhia um velho banco de pedra, recoberto de musgos, situado numa ruazinha que merecia a designação de "avenida".

À medida que as páginas iam passando, a obra ia se configurando como a mais séria e infeliz das histórias. A leitura ocupou desde os primeiros dias da primavera até os últimos mais cinzentos do outono e, progressivamente, as aventuras e infortúnios do cavaleiro iam fascinando e comovendo o jovem leitor.

A cada cinco anos mais ou menos, Heine retornava à obra e, a cada leitura, suas impressões seriam bem diferentes. Da mais completa empatia infantil, ele passa a ser na idade adulta, o leitor que reconhece a ironia, e com ela se diverte. As lágrimas se convertem em riso e, na alegria ou na tristeza, o poeta confessa que o **Quixote** o acompanhou pelos mais diversos caminhos da vida. Entre este pequeno relato e o estudo que vem em seguida, reunidos na "Introdução", transcorreu um período de oito anos. A partir de sua história, Heine passa aos comentários esparsos sobre a vida de Cervantes para, em seguida, indicar umas tantas idéias sobre o **Quixote** e o significado do autor espanhol no contexto europeu.

A questão que coordena estas reflexões tem sua origem na pergunta crucial: qual teria sido o pensamento essencial de Cervantes quando escreveu sua obra-prima. Entretanto Heine não se deixa levar por impressionismos estéreis e, sem hesitar, afirma que a "pluma del genio es siempre mayor que el genio mismo".[38]

---

38 - HEINE,H. "Don Quijote" **Cervantes**. Trad. E.Díez-Canedo. Madrid, José Esteban Ed., 1986, p.36.

Adotando a idéia de que provavelmente Cervantes não percebeu a proporção de sua criação, Heine reconhece nele o olhar que atravessa a superfície e penetra na intimidade da alma humana.

Se Shakespeare foi o fundador da arte dramática e Goethe o da lírica moderna, Cervantes, no dizer de Heine, foi o fundador do romance: introduziu na novela de cavalaria, a distribuição fiel das classes sociais, levando a vida popular para o interior da obra. Com isto, ele fez com que o ideal e o vulgar, o elevado e o prosaico se iluminassem mutuamente, preservando sempre a visão do narrador que conta com a serenidade épica.

Provavelmente a experiência variada de leitura que Heine relata em sua "Introdução" se deve à postura serena do narrador diante da matéria narrativa. Sem acirrar a discussão sobre as considerações mais divergentes, o **Quixote** acolhe desde o leitor trágico, como o jovem Heine que se envolveu com os desacertos do cavaleiro, até o leitor que se mantém à distância e se deixa levar pelo riso. Sem destacar o puramente cômico ou a sobriedade do trágico, Heine conclui que a obra é uma "sátira ao entusiasmo humano" - algo que se confunde entre lágrimas e gargalhadas.

Embora tardiamente, os franceses manifestam sua afinidade com o enfoque dos românticos alemães em relação ao **Quixote.**[39] Flaubert diz, numa de suas cartas a Louise Colet: "Ce qu'il y a de prodigieux dans le **Don Quichotte**, c'est l'absence d'art et cette

39- CLOSE, A. **The Romantic Approach to Don Quixote**, p. 44: "Victor Hugo, Chateaubriand, Alfred de Vigny, Théophile Gautier, Stendhal, and Flaubert espoused a Romantic view of **Don Quixote**, though only Hugo and Gautier did so in formal pieces of literary criticism, and then some what later in the century (1864 and 1863 - 4 respectively).

fusion d'illusion et de la réalité qui en fait un livre si comique et si poétique."[40]

O tema do trágico e do cômico é retomado por Turgueniev. A conferência pronunciada em 1860, em benefício da "Sociedad de Socorro a los Hombres de Letras y de Ciencias Menesterosos" , mais tarde se converte num texto de grande difusão : "**Hamlet** y **Dom Quixote**". Partindo da coincidência na data de publicação de **Hamlet** e da primeira parte do **Quixote**, Turgueniev encontra nos dois personagens duas particularidades básicas e opostas da natureza humana. De um lado, o perfeito idealista, altruísta e completamente convencido de seus propósitos; de outro, o tipo analista, egoísta e carregado de dúvidas. De um lado o cavaleiro, positivamente ridículo e cômico; de outro o príncipe dinamarquês que amarga qualquer sorriso e que traz em si o veneno corrosivo da análise. Mas como diz Turgueniev, derramando elogios sobre a obra de Shakespeare, tanto Dom Quixote quanto Hamlet representam direções extremas da vida humana, embora, de fato, não existam "Hamlets completos" nem "Quijotes íntegros", assim como na vida não se encontra o "absolutamente cômico" nem o "puramente trágico".

Turgueniev idealiza as próprias idéias do cavaleiro. Em alguns momentos, no cotejo entre as duas obras, o cavaleiro passa a ser o tipo totalmente abnegado, respeitador das instituições e voltado exclusivamente para servir os outros, como se essa atitude fosse encarregada de sustentar a profundidade da obra, não cedendo espaço para a vaidade do cavaleiro. Em contrapartida, Hamlet seria

---

40 - FLAUBERT, Gustave. **Oeuvres complètes**. Paris, Club de l'Honnête Homme, Tome 13, 1974.

o tipo analítico, complexo e inteligente, mas ao mesmo tempo, atordoado constantemente por questões transcendentais.[41]

Entre os grandes escritores russos o **Quixote** foi amplamente apreciado e, entre eles, Dostoyevski não media as palavras ao referir-se à obra de Cervantes.[42] Se para Turgueniev, Dom Quixote é o herói moldado pela fé e portanto desprovido de dúvidas, para Dostoyevski, o cavaleiro carrega uma dúvida profunda, ainda que paradoxalmente pareça superficial. Em seu **Diario de un escritor**, diz o romancista: "El hombre fantástico siente de pronto el ansia de realismo". Baseando-se nas histórias dos cavaleiros que eram capazes de vencer, em poucas horas, tropas de inúmeros soldados de uma só vez, Dom Quixote está marcado pela necessidade de verificar a verdade dos atos cavaleirescos. Sua dúvida não tem origem em sua loucura nascente, nem na descrição dos cavaleiros que encontrava nos livros; tampouco nasce com os magos que interferem na ordem das coisas. Sua dúvida, diz Dostoyevski, emana simplesmente desta sede de realismo.

Para salvar a verdade das histórias, ele teria inventado outra ilusão, muito mais fantástica e ingênua que a primeira - tornar-se ele próprio um cavaleiro andante. Desta forma, o realismo dos livros de cavalaria estaria preservado, graças à história de Dom

---

41 - Para Montero Diaz, Turgueniev formulou uma versão tão pessoal do caráter de Hamlet que seria mais conveniente estudar o novelista que propriamente seus comentários sobre as duas grandes obras. Pelo fato de ter um pé na Rússia e outro na Europa, Turgueniev carrega ao longo de sua vida essa dupla natureza numa relação de profunda contradição. Para Montero Diaz, Turgueniev identifica-se com a identidade problemática de Hamlet. ("Cervantes en Turgueniev y Dostoyevski". **Revista de Estudios Políticos**. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, n. 27-28, 1946, pp. 111-142.)

42 - Em **Diario de un escritor** diz Dostoyevski: "si se acabase el mundo y alguien les preguntase a los mortales: Vamos a ver, qué habéis sacado en limpio de vuestra vida y qué conclusión definitiva habéis deducido de ella?, podrían los hombres mostrar el **Quijote**, y decir: 'Esta es mi conclusión respecto a la vida, y... podrías condenarme por ella?' No quiero decir que el hombre tuviera razón en esto, pero..." (**Obras completas**. Trad. Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, Tomo II, 1943.)

Quixote, que se encarrega de arcar com o peso da ilusão. Ou como diz Dostoyevski no título deste seu comentário, "la mentira se salva con la mentira".

O que é possível concluir, a partir de alguns escritos de autores do século XIX sobre o **Quixote**, é que passou a ser privilegiado o lado sério e problemático da obra, em detrimento do riso. Não se tratou da negação do cômico, mas sim de uma leitura que se convenceu de que a obra tratava de questões mais profundas, e conseqüentemente mais sérias, que iam muito além do cômico. A obra passou a ser vista como o arquétipo de um novo gênero - o romance - ao lado de **Wilhelm Meister**.[43] No lugar das loucuras do cavaleiro, preferiu-se acompanhar a trajetória do idealista incansável: o louco foi substituído pelo visionário incompreendido. Se em algum momento a loucura de Dom Quixote é inevitável, o crítico romântico, num tom muito respeitoso deve, no mínimo, considerá-la sublime.

---

43 - No balanço crítico feito por Bertrand e publicado postumamente ("Renacimiento del cervantismo romántico alemán" in Anales cervantinos. Madrid, CSIC, Tomo IX, 1961-62.), um elemento importante para os românticos alemães seria o "Witz" que não equivale nem ao "esprit" francês, nem ao "humour" inglês e muito menos à "agudeza" espanhola. O "Witz" seria algo que acentua os contrastes, que mistura a ironia com o entusiasmo, aproxima o louco do sábio e faz encontrar o sério com a zombaria. O "Witz", para os românticos, seria o princípio e o meio da poesia universal e no **Quixote**, especificamente, ele reina de forma absoluta: se encarrega, desde os jogos de palavras, até o asseguramento da perfeita unidade da obra, cuidando sempre de oferecer ao leitor, o espaço aberto das perspectivas. Desta forma, com o **Quixote**, é possível afirmar que atrás do riso se escondem as mais profundas intenções.

1.3 Nem só de gargalhadas vive o leitor

"Blandos" e "Duros" (ou "Soft" e "Hard") - assim se convencionou designar respectivamente os críticos de tendência romântica e os de tendência anti-romântica. Oscar Mandel propôs esta classificação num momento em que aqueles que buscavam a recuperação do riso para o **Quixote** já não podiam suportar alguns exagêros da leitura romântica.[44]

Alexander Parker, em 1948, chamou a atenção para o conceito idealista de verdade alicerçado na exaltação do quixotismo que a crítica romântica encontrou no **Quixote**. Para Parker, a verdade cervantina é mais complexa e se conforma aos mais variados interesses humanos. Se os sentidos não enganam, os homens sim; podem jogar com a verdade a partir das intenções mais insuspeitas.[45] Aferrados ao idealismo quixotesco, os críticos românticos davam mostras de estarem se desprendendo da

---

44 - O artigo de Mandel, "The Function of the Norm in Don Quixote" foi publicado em **Modern Philology** (The University of Chicago Press, Volume LV, Number 3, 1958, pp. 154 - 163). Ao referir-se aos caminhos que a crítica romântica adotou, Mandel tem em conta especialmente o artigo de W. H. Auden, "The Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote" (**Cervantes - A Collection of Critical Essays**. Edited by Lowry Nelson, Jr. New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969, pp. 73-81. O artigo foi publicado inicialmente em **Horizon**, Vol. 20, 1949.) e também as incursões de Unamuno, carregadas pelo sentido trágico da vida. Auden estuda o herói estabelecendo uma analogia com Cristo. Isto é, a missão de Dom Quixote é a de cristianizar o herói épico pagão (p. 76) e dentro das novelas de cavalaria, que contam com cavaleiros meio pagãos, Dom Quixote representa o verdadeiro cavaleiro cristão (p. 78).

45 - Parker utiliza em alguns momentos o termo "mentira" como sinônimo de "ficção". Conclui dizendo: "En resumen, la realidad no es ambigua; el mundo es razonable de suyo; sin embargo, reina en todo él la discordia del campo de Agramante, puesto que los hombres son muy propensos a falsear la verdad cuando creen que esto les conviene. Que el mundo es, en efecto, el campo de Agramante, formado de "máquinas y trazas contrarias unas de otras", lo sabemos, por desgracia, muy bien hoy día; y este desconcierto la filosofía del idealismo ni nos lo explica ni nos prepara para superarlo." ("El concepto de la verdad en el Quijote". **Revista de Filología Española**. Madrid, CSIC, Tomo XXXII, Cuadernos 1º - 4º, 1948, pp. 304-305.)

própria realidade da obra. Num artigo bem mais polêmico que o de Parker, Auerbach não encontra no texto viéses trágicos como queriam os românticos. Para ele, Dom Quixote é vítima de uma loucura que não leva consigo o respaldo da sabedoria e a obra instala-se simplemente no campo do mero divertimento.[46]

Sem dúvida o artigo mais polêmico que estimulou as controvérsias entre "blandos" e "duros" foi o de Peter Russell que apareceu aproximadamente duas décadas após as primeiras manifestações anti-românticas de Mandel e Auerbach: "**Don Quixote** as a Funny Book".[47] Preocupado com os destinos do riso que a crítica romântica deu ao **Quixote**, Russell aponta os elementos nos quais ela se baseou de forma mais sistemática. Se Dom Quixote é o portador das aspirações nobres, Sancho por outro lado, será rebaixado de cargo, limitando-se ao mero posto de porta-voz do materialismo e da banalidade. A loucura do cavaleiro deixa de ser doença e converte-se na fonte dos espetaculares poderes da imaginação humana, freqüentemente equiparada à imaginação poética que opta pela via simbólica e metafórica. Diante de tudo isso, a suposta intenção de Cervantes de atacar os livros de cavalaria teria ido para os ares a favor de idéias e objetivos mais transcendentes.

A questão mais delicada, e provavelmente a mais decisiva no tratamento do riso é, segundo Russell, a dificuldade que se

---

46 - AUERBACH, E. "A Dulcinéia encantada". **Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. Suzi Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971. O artigo foi introduzido em 1949, três anos após a publicação da primeira edição alemã de **Mimesis.** Será retomado mais adiante a propósito de algumas idéias que o autor apresenta sobre o **Quixote**.

47 - Além do conhecido artigo de Peter Russell - "**Don Quixote** as a Funny Book"- ver também do mesmo autor, "Don Quixote as Romantic Hero". **Cervantes**, Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 94 - 102.

encontra para discutir seriamente o cômico - há aí uma incompatibilidade de princípio que faz com que a seriedade crítica destrua todo e qualquer impulso do riso. No entanto, a provável falta de instrumental teórico para o estudo do riso no **Quixote** não é o que interessa no momento e sim o quadro crítico e suscinto que Russell delineia, tendo como alvo a abordagem romântica.

Basicamente, o crítico britânico parte do princípio de que a leitura romântica distanciou-se de uma abordagem mais contextual referente ao **Quixote**. Em outros termos, leu na obra questões próprias de seu tempo e desta forma atribuiu valores distorcidos a aspectos fundamentais. Um deles diz respeito à loucura: o leitor romântico evita o reconhecimento de que simplesmente o cavaleiro é louco e desconhece que os critérios da época atribuíam à loucura, desde que não muito exagerada, uma boa dose de divertimento. Como diz Russell, o bobo e o louco estavam estreitamente ligados.[48] Ao contrário, no século XIX a loucura já carregava o peso da marginalidade e os loucos, concentrados em hospícios, recebiam tratamentos médicos muitas vezes puramente repressivos e moralizantes. Através da leitura romântica, a idéia da loucura como algo marginal só poderia ser inconciliável com a nobreza de princípios e a transcendência de propósitos de Dom Quixote que,

---

48 - Ao longo do século XV e XVI a loucura ainda está integrada na vida social, "é para cada um uma experiência cotidiana que se procura mais exaltar do que dominar". Autores loucos tornaram-se célebres no início do século XVII como Bluet d'Arbère, na França, que divertiu amplamente seu público. Até 1650 aproximadamente, a loucura foi bem recebida pela cultura ocidental. A partir daí, no entanto, ela passa a ser excluída da sociedade e os loucos, junto com uma série de outros indivíduos bastante diferentes, que em alguma medida apresentam uma alteração em relação à norma da sociedade - pobres, inválidos, velhos, mendigos, etc.- serão retirados da vida social através do internamento. Com isso, diz Foucault, a loucura "entra num tempo de silêncio do qual não sairá durante um longo período; é despojada de sua linguagem; e se se pôde continuar a falar dela, ser-lhe-á impossível falar de si mesma."(FOUCAULT, Michel. **Doença mental e psicologia**. Trad. L.R.Shalders. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975, pp.78-79.)

por sua vez, encontrava-se distante de seu escudeiro, sempre tão limitado na função de porta-voz do materialismo e da banalidade. Se o louco estava aquém da sociedade, Dom Quixote, na sua loucura, só poderia estar além; dito de outra forma, para os românticos, o que se poderia chamar loucura de Dom Quixote, em lugar de rebaixar, eleva e se instala no campo do diferente sublime. Se o século XIX tratou a loucura quixotesca com grande dose de preconceito, ao contrário, nos tempos de Cervantes ela apaixonava os quatro cantos do velho continente e já era tema suficientemente popularizado por Erasmo. Como diz Avalle-Arce, "los intelectuales de época de Cervantes habían dado en el clavo: la locura es factor imprescindible para corregir los excesos de la razón en nuestras vidas."[49] Para Erasmo, nem toda demência é prejudicial. Há aquela que se manifesta através da fúria e que está por trás das consciências criminosas, mas há também outra demência, que em nada se assemelha a essa: "surge cada vez que uma ilusão deliciosa faz esquecer os cuidados da alma e a entrega às mais variadas formas de prazer."[50] Mais adiante, diz Erasmo com relação a este segundo tipo de loucura:

> "Aplaudamos aquele grego de Argos, cuja loucura o levava a passar dias inteiro no teatro, sozinho, a rir e a aplaudir como se estivessem a representar as mais belas comédias, quando afinal nada ouvia. A sua vida era normal em todo o resto, conduzindo-se em tudo com perfeição: 'Os seus amigos', conta Horácio,

---

49 - AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "La locura de vivir". **Don Quijote como forma de vida**. Madrid, Fundación Juan March/Ed. Castalia, 1976, p. 140. Antonio Vilanova também chama a atenção para o grande êxito das idéias de Erasmo que acabam originando uma predileção geral pela figura do louco "como fuente inagotable de burlas y risas".(**Erasmo y Cervantes**. Barcelona, CSIC, 1949, p. 23.)

50 - ERASMO. **Elogio da loucura**. Trad. M. Isabel G.Tomás. Lisboa, Europa-América, 1973, XXXVIII, p. 69.

> 'achavam-no boa pessoa; a mulher, um marido excelente; os criados um amo indulgente que não se enfurecia por causa de uma garrafa esvaziada.' Os cuidados da família e os remédios dos médicos curaram-no. Retomou o juízo e queixava-se nestes termos: 'Por Pólux, deram-me a morte, amigos! Não me salvaram, ao tirar-me a alegria, ao forçarem-me a abandonar a mais grata ilusão do meu espírito.' Bem dizia ele. Mais do que ele próprio, precisavam de heléboro os amigos que tinham conseguido tratar, como uma doença, loucura tão feliz e benéfica."[51]

Não estaria aí um dos germes da loucura quixotesca? Não seria esta a loucura de Dom Quixote que caminha confiante de que quanto mais louco se é, mais feliz se consegue ser, desde que a demência não escape para o outro tipo de loucura? Para Antonio Vilanova, Cervantes encontrou no **Elogio da loucura** um sistema completo acerca da alienação mental e seu gênio criador "fue capaz de extraer del juego intelectual de las ideas erasmistas una concepción novelesca y humana".[52]

Qualquer preconceito em relação ao louco, ou mais especificamente, a resistência dos românticos em reconhecerem a loucura em Dom Quixote equivale, sem dúvida, a um distanciamento dos próprios críterios da época contemporânea à obra. Da mesma forma que a presença da loucura vem recoberta de simbolismos na crítica romântica, a paródia também é evitada.

---

51 - Ibid., p. 69.

52 - Op.cit., p. 22. Otis H. Green em"El ingenioso hidalgo" (**The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain**. Lexington, The University Press of Kentucky, 1970, pp. 171-184.), baseando-se, não em Erasmo e sim nas teorias a respeito da loucura expostas por Huarte de San Juan em **Examen de Ingenios** (1575) mostra que Dom Quixote se ajusta a um tipo de loucura, própria do temperamento *colérico*. O ponto de partida da teoria de Huarte de San Juan é a teoria dos humores, que tem sua origem na fisiologia clássica. (Também a respeito das idéias de Huarte de San Juan relacionadas com Dom Quixote, ver Avalle-Arce, "La locura de vivir", op. cit., pp. 98-143.)

Segundo Russell, o leitor moderno - incluindo evidentemente o leitor romântico - não está familiarizado com as novelas de cavalaria e daí sua dificuldade em reconhecer a presença do burlesco na obra. Com isso o riso desarticula-se e cede espaço para a tragédia. Em lugar de fixar-se no cômico proveniente do cruzamento intertextual, o leitor moderno larga-se na compaixão que suscitam as inúmeras derrotas do cavaleiro. Segundo Russell, ao escrever o **Quixote**, Cervantes tinha em mente um leitor que se aproximava de Alonso Quijano, e que, plenamente familiarizado com as novelas de cavalaria, teria condição de reconhecer as nuances paródicas mais sutis. O que é preciso ter em conta é que se o leitor contemporâneo ao **Quixote**, e mesmo a crítica posterior dos séculos XVII e XVIII, considerava a obra através do ângulo das novelas de cavalaria, isto é, encontrava nela a plasmação do burlesco, isso deveu-se acima de tudo a uma experiência de leitura.

Evidentemente, os referenciais que favoreceriam a descoberta de um gênero nascente - o romance - precisava ainda contar com o tempo, ou em outros termos, o próprio romance teria ainda que formar seu leitor.[53] Assim, a posição adotada por Russell, confiante da fidelidade à época de Cervantes, acaba sendo pelo menos, incompleta.

Em meio a essa discussão estimulante entre românticos e anti-românticos, é possível constatar que de um lado estão os que consideram o **Quixote** como o iniciador de uma nova forma narrativa - o romance - que resgata, mais além do riso, a dimensão

---

53 - Como diz Bakhtine, "Le roman n'est pas simplement un genre parmi d'autres.Il est unique à évoluer encore au milieu de genres depuis longtemps formés et partiellement morts. Il est le seul à avoir été enfanté et nourri par l'ère moderne de l'histoire universelle;" (**Esthétique et théorie du roman**. Traduit par D. Olivier. Paris, Gallimard, 1978, p. 442.)

simbólica e trágica do herói; de outro lado estão aqueles que se dizem fiéis às intenções de Cervantes e que, certos de estarem arraigados ao pensamento contemporâneo ao **Quixote**, orientam-se pela paródia e nela encontram o riso. Se a leitura romântica encobre a loucura do cavaleiro, a leitura anti-romântica, por sua vez, não descobre o germe do romance como gênero.[54] Tanto uma quanto a outra são parciais nos seus radicalismos.

Talvez a explicação possível de tal disparidade não se contente apenas com as influências das diferentes motivações próprias de cada época. Certamente no interior da obra reina algum procedimento capaz de aliar as leituras mais diversas. Embora a Primeira Parte da obra estabeleça uma perfeita continuidade em relação à Segunda, elas se concentram, com intensidades diversas, em diferentes zonas da imaginação. Em outras palavras, enquanto a Primeira Parte segue parodicamente os passos das novelas de cavalaria, a Segunda, sem abandonar o procedimento paródico, aponta para a criação de uma nova forma narrativa - o romance - de modo mais definido. Simplificando bastante, o riso proveniente do arremedo de cavaleiro andante está presente mais que nada na Primeira Parte, enquanto na Segunda, sem descartar as gargalhadas, a narrativa experimenta um aprofundamento de suas próprias condições, partindo do princípio de que agora seu grande

---

54 - Partindo de outros pressupostos, René Girard é categórico e constata que o leitor do século XIX não entendeu nada de Cervantes. A vaidade romântica, segundo Girard, encobre insistentemente um dos componentes da estrutura triádica do romance - o mediador - e quer persuadir-se de que o desejo em relação ao objeto emana de si mesmo e nunca a partir do Outro . No caso de **Dom Quixote**, a leitura romântica se deteve sobre o personagem e seu objeto, relegando a presença do mediador. Quando a influência do mediador é banida, corre-se o risco de se perder com ela o sentimento do real. (GIRARD, René. "El deseo 'triangular'". **Mentira romántica y verdad novelesca.** Trad. Joaquim Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama, 1985, pp. 9 - 52.)

referencial literário é o próprio **Quixote**, ou seja, a Primeira Parte já publicada.

É curioso que Peter Russell revele, nas entrelinhas de seu artigo, uma tendência a considerar sobretudo a Primeira Parte na defesa declarada do riso. Tratando de manter-se fiel à época e de respeitar o perfil do leitor idealizado por Cervantes, Russell declara que o comentário mais detalhado contemporâneo ao **Quixote** foi o **Quixote** de Avellaneda, que por sua vez considera a obra em termos estritamente burlescos. É preciso observar que Avellaneda, ao escrever a Segunda Parte apócrifa, apenas conhecia o **Quixote** de 1605, e se o burlesco existe da mesma forma em todo o texto, nem o próprio Avellaneda poderia suspeitar disso.

Instalado entre duas orientações da narrativa - a que se volta para a paródia das novelas de cavalaria e a que anuncia o surgimento do romance - o **Quixote** parece sensibilizar o leitor romântico e o anti-romântico com intensidades diferentes, tendo em conta as duas partes. Em outros termos, o leitor preocupado com o burlesco e com o procedimento paródico atém-se principalmente à Primeira Parte enquanto o leitor que encontra a dimensão trágica ou simbólica nas andanças do cavaleiro e busca o germe do romance é especialmente sensível à Segunda. Estas tomadas críticas antagônicas evidenciam que as abordagens radicais em relação ao **Quixote** correm o risco de se diluírem nas partes e de se distanciarem da totalidade.[55]

---

55 - John J. Allen conclui em **Don Quixote: Hero or Fool? Part II** (Gainesville, University Presses of Florida, 1979, p.110) que tanto a crítica romântica quanto a anti-romântica são insuficientes: "The 'hard' critics do not satisfy us when they interpret Part II. The 'soft' critics do not satisfy us when they interpret Part I. Both interpretations are static at precisely the point where the novel is dynamic."

Mas se realmente os críticos "blandos" têm como referência básica a Segunda Parte e os "duros" a Primeira, como explicar o fato de que Auerbach, um declarado defensor do riso para o **Quixote**, tenha escolhido um fragmento da Segunda Parte para desenvolver sua análise e daí extrair conclusões para toda a obra? É através do encantamento de Dulcinéia que Auerbach generaliza a idéia de que tanto na Primeira quanto na Segunda Parte faltam "complicações trágicas e conseqüências sérias". Todo o **Quixote**, desde que não violado pela interpretação, é para Auerbach "uma brincadeira subjugantemente cômica". O idealismo do cavaleiro é o simples idealismo da idéia fixa, relacionada com o "absolutamente insensato" e carente de conexão com o mundo circundante. O resultado de suas ações não ultrapassa os umbrais da "cômica confusão".

Certamente, ao fazer estas afirmações, Auerbach não se orienta pela costumeira dicotomia entre paródia das novelas de cavalaria e romance; tampouco privilegia uma das partes do **Quixote**. No entanto, por trás da ênfase que ele dá ao aspecto cômico, parece estar a "versão moderna do satírico, com direção puramente negativa", como bem lembra Franklin de Matos. Isto é, no século XVI, "ainda não se atribui ao ponto de vista sério importância maior que ao cômico, que em muitos casos é o único capacitado a falar sobre 'certos aspectos excepcionais do mundo'." No entanto, no século XVII, o riso é reinterpretado e com "a instauração da hierarquia dos gêneros, o cômico será confinado à soleira do literário: já não pode expressar, segundo os termos de Bakhtine, 'uma concepção universal do mundo'. O discurso cômico ficará restrito a falar dos vícios do indivíduo e da sociedade, desde

que só é essencial e significativo aquilo que acontece segundo os parâmetros da seriedade."[56] O **Quixote**, para Auerbach, restringe-se ao campo do mero divertimento. Como quem considera a obra através da concepção do cômico que se instala depois do século XVII, é de se esperar que mesmo nas situações mais difíceis pelas quais passa o cavaleiro, Auerbach encontre apenas uma "dança de roda, de alegre e divertida confusão".[57] Como diz Franklin de Matos, Auerbach orienta-se "por uma teoria dos gêneros que relegou o riso para os umbrais da literatura".[58]

Embora a análise de Auerbach visualize a complexidade do cômico no **Quixote**, ela não lança mão de um conceito fundamental - o humor. Talvez Auerbach tenha levado o cômico um tanto a sério demais. Se a ironia guarda o riso atrás da aparente seriedade, o humor, seguindo o caminho inverso, oculta atrás do riso, algo profundamente sério.[59] Para Hauser, a forma literária correspondente ao humor nasce com o Maneirismo, no momento em que a vida adquire consciência da sua complexidade e

---

56 - MATOS, L.F.Franklin de. **O leitor quixotesco - o leitor de Dom Quixote**. São Paulo, Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, DF/ FFLCH, 1979, pp. 108-109.

57 - "A Dulcinéia encantada". **Mimesis**, p. 313. A "divertida confusão" a que se refere Auerbach, parece equivaler ao primeiro nível de experiência que Edgar Johnson encontra no **Quixote**, isto é, o da violência e agressão física sem consequências sérias. Em outros termos, esta seria a parcela do **Quixote** que representa o "pastelão" do século XVII. No entanto, para Johnson, há outros dois níveis de experiência: o da paródia do romance cortês e das novelas de cavalaria, além do nível que faz com que a caricatura da cavalaria se converta em algo afável, melancólico e lúcido. Encontrando uma íntima conexão entre Cervantes e Don Quixote, diz Johnson: "The satire is self-satire, Cervantes with a rueful grin subjecting his Knight of the Rueful Countenance to a series of burlesque misfortunes which are only parodies of the defeats he has known himself."("Cervantes and the Conflict Between Idealism and Reality". **A Treasury of Satire**. New York, Simon and Schuster, 1945, pp. 141-145.)

58 - Op.cit., p. 116.

59 - A distinção entre ironia e humor está em Arnold Hauser, que por sua vez baseia-se em Schopenhauer ("Tragedia y humor". **Origem de la literatura y del arte moderno - El Manierismo, crisis del Renacimiento.** Trad.F.G. Vicens.Madrid, Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, 1974, p. 317).

contradição interna, possível de ser representada literariamente através do paradoxo.[60] O humor supõe sobretudo noção de proporção e ampliação de perspectivas. Visto desta forma, o humor é extremamente humano, capaz de reconhecer os vieses mais contraditórios da vida, sem contudo aniquilá-la. É imensamente tolerante e está apto para compreender, por exemplo, como "lo heroico puede hacerse locura y cómo la locura puede hacerse heroica."[61]

Ao contrário do engenhoso cavaleiro que aparenta dispor de muitas certezas, a realidade já não é unívoca, nem transparente nos seus contornos; muito menos a obra, que de forma insidiosa, vai conduzindo o leitor para a constatação de que a fronteira entre o lido e o vivido é, pelo menos, incerta. Não estaria exatamente nestes limites obscuros o recurso que toca de forma mais eficaz nas fibras da sensibilidade imaginativa do leitor moderno? Afinal, Dom Quixote não se ajusta exatamente nem ao herói trágico, como queriam os críticos "blandos", nem ao herói cômico como desejavam os "duros". Como diz Williamson, "a cegueira desvalida de Dom Quixote é muito duradoura para ser puramente cômica e muito trivial para ser realmente trágica".[62] Nem por isso o louco

---

60 - Alcibíades pressentia essa realidade intricada e, para definir o mestre Sócrates, utilizava a imagem dos Silenos. Como diz Erasmo em **Elogio da loucura**, retomando a idéia da face enganosa da vida, "Todas as coisas humanas têm, como os Silenos de Alcibíades, duas faces dissemelhantes. A face exterior é a face da morte; vede o interior e observareis a vida ou inversamente. A beleza esconde a fealdade; a riqueza a pobreza; a infâmia oculta a glória; o saber a ignorância. O que parece robusto é frágil; o que parece de boa raça é vil. A alegria dissimula o desgosto, a prosperidade a desgraça; a amizade confunde-se com o ódio; o remédio com o veneno. Em suma abri o Sileno e achareis o contrário do que ele mostra."(p. 52)

61 - Ibid., p. 319. Para Hauser, o trágico e o humor estão integrados num movimento dialético e são decisivos para a compreensão da estrutura heterogênea do **Quixote** (p. 321-322).

62 - WILLIAMSON, Edwin. **El *Quijote* y los libros de caballerías.** Trad. Mª Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991, p. 271.

inveterado deixa de provocar, em meio às gargalhadas, um certo sentimento trágico da vida.

Pensando bem, que objeto estranho era aquele que Dom Quixote ostentava com boa dose de orgulho: bacia de barbeiro, elmo de Mambrino ou um bacielmo?

2. A ARQUITETURA NARRATIVA

2.1 A respeito das diferenças entre as duas partes

Num de seus estudos dedicados ao **Quixote**, Avalle-Arce compara o cavaleiro manchego a um herói adâmico, isento dos determinismos milenares de sangue, família e tradição. No espaço de sua liberdade, Dom Quixote tem o desejo inconfundível de viver como se a vida fosse uma obra de arte capaz de transmutar-se nos muitos livros de cavalaria.[1] Tendo em conta este ponto de partida, Avalle-Arce analisa a obra, abrindo espaço para outras possibilidades interpretativas. Dois episódios merecem destaque: a penitência na Sierra Morena (Capítulo XXVI da Primeira Parte) e a descida à Cueva de Montesinos (Capítulo XXIII da Segunda Parte) onde, mais do que em outros momentos, a vida se converte numa verdadeira obra de arte. Tanto um quanto o outro estão repletos de profunda polissemia e constituem momentos centrais da Primeira e da Segunda partes respectivamente. Avalle-Arce encontra uma série de correlatos entre os dois episódios, estabelecendo entre eles uma relação simétrica a partir de duas experiências radicais do herói. [2]

---

1 - AVALLE-ARCE, J.B..**Don Quijote como forma de vida**. Madrid, Fundación Juan March / Ed. Castalia, 1976, p. 147.

2 - "En ambas ocasiones de soledad cerrada, el caballero sueña con el mundo perfecto del arte, en la Sierra Morena con sus ojos bien abiertos y en imitación activa del mismo, en la cueva de Montesinos con los ojos cerrados y en imitación pasiva. Y el ensueño despierto ocurre en lo alto de Sierra Morena, expuesto al aire, a la luz y al viento, mientras que el sueño dormido transcurre en lo más hondo, oscuro y recogido de una sima llamada la cueva de Montesinos. Desde un punto de vista simbólico, la penitencia de Sierra Morena nos muestra un Don Quijote que piensa haber elevado su vida a las alturas del ideal artístico. Desde el mismo ángulo de visión, la cueva de Montesinos es donde, efectivamente, Don Quijote desciende a la sima del desengaño." (op. cit. p. 174)

As aproximações entre a Primeira Parte do Quixote, publicada em 1605, e a Segunda Parte, publicada em 1615 não costumam freqüentar as indagações críticas da mesma forma que o estudo das diferenças entre as duas partes.[3] Como aponta Vicente Gaos, alguns cervantistas chegam ao extremo de abandonar a designação de Primeira e Segunda partes e optar pelo Quixote de 1605 e Quixote de 1615, como se se tratasse de duas obras diferentes.[4] De qualquer forma, a variedade do texto, combinada com a sua unidade narrativa constitui, de início, um aspecto importante no estudo da sua composição.

O presente capítulo trata de algumas questões que com freqüência aparecem nos estudos críticos sobre o **Quixote**: a unidade e a multiplicidade da obra e as diferenças entre a Primeira e a Segunda Partes. Esta abordagem inicial trata de ressaltar uma diferença que radica na grande inovação que somente a Segunda Parte poderia oferecer em relação à Primeira: a introdução do próprio leitor do **Quixote**, e conseqüentemente a auto-referencialidade que aponta para novas possibilidades narrativas na criação do romance como gênero. Na Segunda Parte, Cervantes parece estar mais concentrado na exploração em profundidade, tanto da obra como texto literário, quanto no tratamento do personagem a caminho da interioridade.

Num ensaio intitulado "La unidad del **Quijote**", Martínez Bonati [5],enfrenta a questão da arquitetura do texto tendo em

---

3 - Avalle-Arce e Riley tratam, entre outros temas, das simetrias artísticas e correspondências temáticas e formais entre as duas partes da obra em "Don Quijote", **Suma cervantina**. Tamesis Books Limited, London, 1973, pp. 47-79.

4 - GAOS, Vicente. "Las dos partes del **Quijote**" in **Cervantes - novelista, dramaturgo, poeta**. Barcelona, Ed. Planeta, Colleción Ensayo, 1979, p. 65.

5 - MARTINEZ BONATI, Félix. "La unidad del **Quijote**". **El Quijote**. Ed. de George Haley. Madrid, Taurus 1980, pp. 349-372. (Artigo publicado inicialmente em:

conta as suas semelhanças e diferenças. Em primeiro lugar, trata de determinar as forças contrárias à unidade, para em seguida percorrer o caminho de volta buscando estabelecer os pontos que a constroem.

Martinez Bonati vai rastreando a multiplicidade, a desintegração e a inconsistência da obra presentes em vários níveis tendo em conta o eixo sintagmático. Ao se referir às forças desintegradoras, seu objetivo é detectar a intenção criadora que inclui impulsos de dissolução como parte da forma artística.[6]

A unidade de ação, no sentido aristotélico do termo, não existe no **Quixote**, assim como não há na novela de cavalaria em geral e tampouco no romance picaresco. O vínculo entre uma aventura e outra é simplesmente possível, mas nem necessário, nem provável. Não fosse a permanência do cavaleiro e seu criado, em muitos momentos haveria uma série de histórias completamente isoladas.

O tempo, visto através de vários ângulos, também é múltiplo. O tempo da leitura, dada a extensão da obra, passa a ser uma série descontínua em relação ao tempo narrativo.

Dom Quixote e Sancho, por sua vez, têm uma constituição artística dual. Ambos levam dentro de si um certo "bricolage" de arquétipos opostos, fazendo combinar, entre outras coisas, o louco delirante com o velho sábio, o grosseiro e simples com o engenhoso e divertido.

A relação entre narrador e autor é problemática. O pai, e logo em seguida o padrasto de Dom Quixote, se desdobra em autor,

---

Dispositio - Revista hispánica de semiótica literaria. University of Michigan, vol. II (nº 5 - 6), 1977, pp. 118-139.)

6 - Ibid., p. 354.

tradutor e narrador. Muitas vezes um acaba se consumindo no outro. As regiões da imaginação, como diz Martínez Bonati, também proliferam. O mundo pastoril se junta ao picaresco, o heróico-fantástico das novelas de cavalaria à comédia realista, a intriga erótica cortesã à autobiografia militar. Não há uma unidade temática declarada e se fosse possível formular a "mensagem" do **Quixote**, esta teria que conter uma contradição insuperável.

No entanto Martínez Bonati, no seu caminho de volta encontra um princípio unitário relacionado com cada fator de desintegração. A série de aventuras de Dom Quixote, que na verdade constituem fragmentos com sentido independente, tem um crescimento acumulativo pela reiteração do símbolo fundamental da obra.

Do ponto de vista do eixo paradigmático, a fragmentação se converte num princípio estrutural. Embora independentes, as aventuras reiteram uma mesma experiência de incongruência espiritual e prática. As histórias intercaladas e relatos de outros personagens combinam regiões heterogêneas da imaginação e Cervantes cria assim uma unidade, ao utilizar os diferentes gêneros de seu tempo, oferecendo a universalidade do sistema matriz da literatura. A unidade temporal, embora simples, é coerente, uma vez que a temporalidade central da obra segue a ordem linear. Apesar da grande quantidade e variedade de personagens, há entre eles uma organização hierárquica, que vai desde os que se relacionam diretamente com os protagonistas até personagens de livro como os que aparecem no "El curioso impertinente". Os dois protagonistas, embora apresentem variações físicas e de personalidade, mantêm ao longo da obra a

prática constante do diálogo solitário. Apesar do foco narrativo estar desdobrado em várias vozes, há uma fundamental que se nutre da visão distanciada em relação aos personagens, criando a ironia.

Ainda para Martínez Bonati, a linha de desenvolvimento coerente e completa da obra está na progressão das transformações do eixo paradigmático, que tem como centro as alterações de Dom Quixote: de leitor devoto aos livros de cavalaria passa a louco alucinado e finalmente a sábio; de agressor se converte em vítima; de figura cômica se transforma em símbolo da experiência humana. A unidade temática, por sua vez, não se traduz numa idéia ou num postulado mas se articula em torno das complexas transformações do protagonista.[7]

O ensaio de Martínez Bonati, apesar de tratar da unidade e da multiplicidade da obra, não encontra esse duplo movimento a partir de um mesmo referente. Isto é, fica claro que se a história é liderada pela multiplicidade, a motivação central das ações se orienta pela unidade. Entretanto, o que parece ser mais surpreendente é que dentro da unidade, a obra guarda uma grande multiplicidade de registros e de regiões da imaginação, que criam um sentido ambivalente.

Deixando de lado a construção paradoxal da obra e retomando a divisão em duas partes, é possível dizer que a própria separação já marca uma série de diferenças entre elas.

---

7 - Diz Martínez Bonati: "La unidad de esta obra es singular y ajena a la perfección simple de las estructuras genéricas unívocas. Las múltiples fuerzas críticas y disolventes, liberadoras y destructoras a la vez, y la expansión centrífuga hacia la totalidad enciclopédica del mundo y de la literatura, son contrapesadas por el reiterado y creciente símbolo central: así como, en otro plano, el sentimiento del desengaño es contenido por un aliento de esperanza a la vez irónica y primitiva." (Op. cit., p.372)

Antes de abordar a questão das diferenças no sentido de extrair daí algumas conclusões de carater estético, cabe passar por algumas distinções, sem dúvida mais aparentes, mas que também têm a sua relevância no estudo da obra. Um dos que mais insistiu nas diferenças entre a Primeira e Segunda partes foi Casalduero, que chega a afirmar que Cervantes teria criado duas obras diferentes e que, ao ler uma, ele gostaria que o leitor se esquecesse da outra.[8]

Certamente a intenção atribuída a Cervantes é um exagero, se se tem em conta que a Primeira Parte está presente na Segunda como obra literária. Entretanto é impossível ignorar suas diferenças. Uma delas, apontada por Casalduero, é o encadeamento dos fatos presente na Segunda Parte e ausente na Primeira. Isto é, na Primeira Parte as aventuras, ações episódicas e outras histórias ficam encerradas em si mesmas, ao passo que na Segunda há um relativo encadeamento e uma recorrência a fatos e colóquios ocorridos. Se há uma maior conexão entre determinadas aventuras na Segunda Parte, não se pode perder de vista que, ainda assim, o esquema episódico se mantém apesar da relação interna que determinadas experiências guardam entre si.

Outra distinção que Casalduero ressalta diz respeito ao engano. Se na Primeira Parte Dom Quixote é enganado por outros que o cercam, esse engano faz parte da ação, mas não a dirige. Na Segunda Parte, o engano orienta a ação e os personagens que o rodeiam estão constantemente enganando, quando não são

---

8 - CASALDUERO, Joaquín. "Introducción" in **Don Quijote**. Madrid, Alianza Ed., 1984, p.XI. Neste ensaio Casalduero retoma suas idéias sobre as diferenças entre as duas partes apresentadas em "La composición del segundo **Quijote**" in **Realidad - Revista de ideas**. Buenos Aires, Vol.2. 1947, pp. 201-219. Ver também **Sentido y forma del Quijote**. Madrid, Insula, 1949, p. 211.

"enganadores profissionais" como Maese Pedro (Caps. XXV, XXVI e XXVII da Segunda Parte).

Em 1605, Dom Quixote sai sem um propósito definido, buscando apenas aventuras e deixando-se levar, muitas vezes, pela vontade de Rocinante. Em 1615, Dom Quixote sai com metas estabelecidas: em primeiro lugar quer ir a Toboso; depois, a Saragoça, passando pela Cueva de Montesinos. No primeiro **Quixote**, a vida é aceita como um mistério; no segundo, é como se o autor estivesse encarregado da difícil tarefa de entender e expressar o momento atual.

Casalduero chama a atenção para outras transformações que ocorrem na Segunda Parte, como a representação que se converte num motivo insistente, envolvendo uma série de personagens como Sansão Carrasco, Altisidora, Dulcinéia encantada, Merlim, a Condessa Trifaldi e outros. Os caminhos, os campos e as hospedarias de 1605 são substituídos pelas residências e salões, mais próximos da vida urbana. Dom Quixote, mais do que na Primeira Parte, dialoga, disserta e sobretudo dá conselhos. Sua vida se traduz mais em palavras que em obras. O dinheiro passa a ocupar um lugar de destaque, sendo o mediador de várias relações humanas, inclusive a do cavaleiro andante e seu criado. Os temas literários, cavaleirescos e amorosos da Primeira Parte são substituídos pelo primeiro **Quixote** e pelo **Quixote** de Avellaneda. O Cura e o Barbeiro - os grandes responsáveis pelas discussões literárias da Primeira Parte - são substituídos na Segunda pelo Bacharel Sansão Carrasco.

Para Casalduero, se em 1605 Dom Quixote cria um ideal e toda a humanidade vai de encontro a esse objetivo, em 1615 ele se

encarrega de desenganar os homens, ou seja, percorre um caminho de retorno e advertência. Em outros termos é possível concluir que a Primeira e a Segunda partes têm uma trajetória circular. A Primeira, tendo em conta as duas saídas do cavaleiro, parte do lugar de origem em direção ao suposto castelo e posteriormente à hospedaria de Juan Palomeque e daí ao povoado de Dom Quixote; a Segunda também nasce no povoado e chega a Barcelona para em seguida retornar sobre os próprios passos, recuperando a realidade e perdendo a utopia.

O próprio texto, no capítulo XLIV da Segunda Parte, através do emaranhado de seus "autores" se encarrega de indicar umas tantas diferenças entre as duas partes:

> "Dicen que en el propio original desta historia que se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él lo había escrito, que fué un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de Don Quijote y Sancho, por parecerle que siempre habían de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas, como fueron la 'del curioso impertinente' y la 'del capitán cautivo', que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son casos sucedidos al mismo Don Quijote, que no podían dejar de escribirse. También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de Don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí

> contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de Don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz; y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos de los mesmos sucesos que la verdad ofrece, y aun éstos, 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."

A distinção básica entre a Primeira e a Segunda Parte explicitada pelo texto recai essencialmente na variedade contida na Primeira Parte e na unidade presente na Segunda. Isto é, na Primeira Parte do **Quixote**, como diz o narrador, há uma série de outras histórias, com outros personagens e outros temas que não têm nada a ver com o cavaleiro andante. Já na Segunda Parte, a inclusão dessas histórias foi evitada e optou-se pela história única de Dom Quixote e Sancho. Pelo que diz o narrador, esta mudança foi orientada sobretudo pelo interesse em agradar o leitor: um leitor que persegue os protagonistas e se aborrece com qualquer interferência externa a eles. Por outro lado, esta mudança desagrada o seu "autor", que se cansa e se lastima da limitação do objeto que tem em mãos, não podendo ousar qualquer digressão.

Para Cesare Segre, "os insertos narrativos exprimem a exigência da realidade".[9] Tendo em conta que a obra se desenvolve basicamente em dois planos - o da irrealidade quixotesca e o da

---

9 - SEGRE, Cesare."Construções retilíneas e construções em espiral no **Dom Quixote**". **As estruturas e o tempo**. Trad. Sivia Mazza e J. Guinsburg. São Paulo, Perspectiva, 1986, p.210.

realidade - os personagens que aparecem nas histórias intercaladas pertencem plenamente à realidade balizada pelo autor. Desta forma, as histórias intercaladas oferecem não apenas uma espécie de galeria dos gêneros literários da época e da espessura social dos tempos do **Quixote**, mas também o reverso do mundo imaginário do cavaleiro. Um exemplo indicado por Segre é presença de Dorotéia, que, além de ocupar espaço como personagem de uma história intercalada, participa ativamente na recondução de Dom Quixote à realidade. As várias histórias, contadas de formas diferentes, funcionam portanto como efeito especial de realidade

No entanto, se há o desagrado dos leitores em relação à variedade contida na Primeira Parte, o autor também parece reclamar de um certo ofuscamento, como se na Segunda Parte já não dispusesse do mesmo espaço que lhe coube antes para dar a conhecer toda sua versatilidade inventiva.

Para Williamson, esta intervenção do autor no capítulo XLIV da Segunda Parte constitui uma declaração séria de objetivos estéticos: "Es la afirmación más clara de Cervantes de su deseo de alcanzar una especie de verdad poética, no ampliando la libertad de su imaginación, sino sometiéndola a la pesada disciplina de relacionar la acción con la experiencia de sus personajes."[10] Em nome do leitor - como diz o autor - e a favor de uma poética que anuncia um novo caminho para a narrativa, Dom Quixote e Sancho vão ganhando autonomia como personagens e cada vez mais, ao longo da Segunda Parte, eles ocupam espaço no sentido de assumir de forma mais definitiva, os destinos da narrativa.

---

10 - WILLIAMSON,Edwin. **El Quijote y los libros de caballerías**. Madrid, Taurus,1991, p.234.

Para Riley [11], a Segunda Parte, além de construir quase uma continuação perfeita da Primeira, é uma obra mais rica e mais profunda. Cervantes teve que encontrar ao mesmo tempo um novo procedimento para a Segunda sem deixar de explorar alguns dos elementos que apareciam na Primeira Parte. Segundo Riley, apesar de Dom Quixote continuar louco e seguir acreditando na veracidade dos livros de cavalaria, há uma alteração na sua interpretação equivocada da realidade imediata. A tendência agora é uma melhora da sua saúde mental combinada com uma realidade que cada vez mais corresponde melhor às anteriores expectativas do cavaleiro. Por outro lado, introduzindo uma idéia muito original, Cervantes incorporou à Segunda Parte a publicação da Primeira, criando uma série de artimanhas que conduzem às decepções mais elaboradas do cavaleiro.[12]

Não apenas a Primeira Parte está presente na Segunda como **livro** - história impressa - como também o seu leitor. Já não se trata do leitor moldado sobretudo pelo imaginário romanesco; tampouco se trata do leitor abstrato, ou no outro extremo, do leitor específico e obsessivo que "del poco dormir y del mucho leer se le secó el celebro". O leitor que aparece na Segunda Parte tem uma configuração ambígüa: situa-se fora e ao mesmo tempo dentro do universo da ficção. Isto é, na Primeira Parte esteve

---

11 - RILEY, E.C. **Introducción al Quijote**. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona, Ed. Crítica, 1990, pp. 116-129.

12 - Em **Teoría de la novela en Cervantes** (Madrid, Taurus, 1971, p. 208.), Riley diz: "Las ideas expresadas en su obra maestra acerca de la unidad de la novela se basan en las ideas corrientes entonces acerca de la unidad de la épica. Al ponerlas en práctica, sobre todo en la segunda parte, va más allá de la mera observancia formal de estas ideas, llegando a conseguir una unidad que no resulta ni epidérmica ni escondida bajo una capa de símbolos y abstracciones, una unidad que no es ni superficial ni oculta, sino vital. Se halla sostenida por esos hilos fuertes y sutiles, que enlazan los acontecimientos exteriores con la más honda intimidad de la persona."

atento embora invisível, seguindo através da leitura a trajetória de Dom Quixote. Na Segunda Parte, ele se integra na ação, aparentando ser, na maior parte das vezes, solidário nas loucuras do cavaleiro e revelando sempre uma postura irônica que confunde as más com as boas intenções.

A inclusão do leitor marca uma distinção fundamental entre o **Quixote** de 1605 e o de 1615 ao trazer para o contexto da obra, a problematização da prática da leitura. Na Primeira Parte Dom Quixote olha o mundo através da ótica de suas leituras, confiante de que o mundo é recoberto por uma rede de similitudes; na Segunda, auxiliado em grande parte por seus leitores, Dom Quixote acaba finalmente percebendo as confusões que a leitura lhe impôs para a vida.

Se o próprio autor no capítulo XLIV se lamenta da limitação do objeto que tem em mãos ao restringir-se apenas ao sucedido a Dom Quixote e Sancho, sua queixa não é em vão. Na Segunda Parte o leitor, graças a essa concentração sobre os dois personagens, descobre alguns aspectos do escudeiro e especialmente do cavaleiro que a leitura da Primeira Parte mal permite suspeitar. É como se o autor tivesse decidido arriscar um olhar indiscreto em relação ao personagem, próprio dos romancistas mais experientes. Exatamente no capítulo XLIV, após os desabafos de Cide Hamete Benengeli, o leitor se depara com Dom Quixote na sua intimidade. Completamente solitário, isolado num dos aposentos do palácio dos Duques, Dom Quixote vai se despindo até chegar `a perda fatal das duas dúzias de pontos de suas meias verdes. Um momento agudo onde o cavaleiro esboça uma avaliação de sua própria condição, entrecortada pelos

pensamentos sarcásticos de Cide Hamete Benengeli que giram em torno da pobreza.

Se neste momento o olhar indiscreto do autor esbarra com uma perda real - os vinte e quatro pontos da meia verde - em outros, o foco recai sobre questões menos concretas, deflagradas por umas quantas dúvidas que vão invadindo a interioridade do cavaleiro. De certa forma, a fé absoluta de que os princípios e a prática da cavalaria regem o concerto do mundo abre um espaço discreto, porém árduo, voltado para a suspeita da sua real viabilidade. Pior do que os pontos da meia verde será o "inimigo interior" que Dom Quixote traz em si.

Madariaga foi quem primeiro chamou a atenção para esse aspecto problemático do cavaleiro que, no seu dizer, recai na consciência íntima de que tudo não passou de uma ilusão.[13]

A aproximação do personagem, o tratamento mais concentrado que o autor lhe vai concedendo, ocorre especialmente na Segunda Parte. Para Schopenhauer, o **Quixote** é um romance da vida íntima al lado de **Tristram Shandy**, **La Nouvelle Héloïse** e **Wilhelm Meister**, constituindo assim o grupo dos quatro romances que representam a plasmação máxima do gênero. Segundo Schopenhauer, a riqueza do romance reside exatamente na exploração da vida íntima, recorrendo o mínimo possível à exterioridade. Como diz, "a tarefa do escritor de romances não é narrar grandes acontecimentos, mas tornar interessantes os pequenos."[14] Certamente o **Quixote** não deve ser considerado

---

13 - MADARIAGA, Salvador de. **Guía del lector del Quijote** (ensayo psicológico sobre el **Quijote**). Madrid, Espasa-Calpe, Selecciones Austral, 2a ed., p. 112.

14 - " A *novel* will be of a loftier and noble nature, the more of *inner* and the less of *outher* life it portrays; and this relation will, as a characteristic sign, accompany all gradations of the novel from **Tristram Shandy** down to the crudest and most

como o consolidador dessa alteração de interesses, mas pode ser visto como aquele que arrisca um vôo partindo do grandioso e externo, rumo aos temas "pequenos", próprios da vida interior.

Tendo em conta as diversas alterações ocorridas entre a Primeira e a Segunda Parte, duas delas, pelo menos, tornam-se fundamentais. Uma diz respeito à inclusão da Primeira Parte como matéria narrativa no interior da Segunda, concedendo espaço para a atuação dos próprios leitores da obra. Outra refere-se às luzes que aos poucos o narrador vai dirigindo para os movimentos mais interiores de Dom Quixote, abrindo os horizontes para novas formas narrativas. A atenção do narrador voltada para o aprofundamento do personagem, esbarra na própria conceituação do romance como gênero. No caso, é aconselhável passar por algumas considerações teóricas tendo em conta especialmente este aspecto, isto é, o romance como a história da vida íntima, para em seguida retornar com as glórias e infortúnios de Dom Quixote.

---

eventful knight or robber romance. **Tristram Shandy** has, in fact, practically no action at all; but how little there is in **La Nouvelle Héloïse** and **Wilhelm Meister**! Even **Don Quixote** has relatively little; it is very insignificant and tends to be comical; and these four novels are at the top of their class." (**Parerga and Paralipomena**. Translated by E.F.J.Payne, vol.2, Clarendon Press, Oxford, 1974, p.440.)

2.2 Entre parênteses: algumas considerações teóricas sobre o romance

Num de seus ensaios, Bakhtin trata de deslindar a complexa relação entre autor e personagem, recorrendo em alguns momentos a questões que envolvem a ética e a estética.[15] Com relação à apreciação da atividade estética, o autor trata de identificar duas tendências que, antes de qualquer coisa se definem por orientações opostas. Uma delas é designada pela expressão arbitrária, como ele próprio diz, de "estética expressiva"; a outra, "estética impressiva".

Para a "estética expressiva" o objeto estético é a expressão externa de um estado interior, ao passo que para a "estética impressiva" o centro de interesse se encontra nos momentos da vida exterior. O que é expressado, da perspectiva da "estética expressiva", ganha significado não pela sua exterioridade e sim pela vida interior do objeto: seja seu estado emocional, sua vontade, sua orientação.A atividade estética assim compreendida supõe uma empatia entre o objeto e seu observador, criando o que Bakhtin chama "vivência compartilhada". O objeto estético é o homem e tudo o que está ao seu lado passa a ser humanizado. Perceber esteticamente um objeto equivale portanto a vivenciar seus estados interiores, incluindo a alma e o corpo, a partir da sua expressão. A "estética expressiva" revela uma nítida vinculação

15 - BAKHTIN, M. "Autor y personaje en la actividad estética" in **Estética de la creación verbal**. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo Veintiuno Ed., 1985, 2a ed., pp. 13-190.

com a ética cristã, e considera o objeto estético como a expressão da própria vida interior.[16]

Dentre os vários pontos frágeis que Bakhtin encontra nesta tendência, um deles está na dificuldade, ou até mesmo na impossibilidade de se estabelecer a "vivência compartilhada" quando o observador se encontra, por exemplo, diante das estrepulias de um herói cômico. O sentimento de superioridade, em se tratando de um herói cômico, ou o de compaixão, em relação ao herói trágico, funciona como um elemento que acaba por distanciar o observador do objeto, dificultando a plena realização da atividade estética. Entre os vários representantes desta tendência estética indicados por Bakhtin, está Schopenhauer, declarado defensor das histórias da vida íntima.

Bakhtin não hesita em mostrar-se radicalmente contra a "estética expressiva" e trata de criticá-la através de diversos ângulos. O aspecto talvez mais problemático, reiterado em diversos momentos de sua análise, recai sobre a incapacidade desta perspectiva de abarcar a totalidade da obra.[17] Encontrando na "estética expressiva" uma vinculação forte com o Romantismo, Bakhtin a classifica como uma teoria empobrecedora, pois aspira a explicar um acontecimento produtivo mediante a redução quantitativa de seus participantes. Em outros termos, é possível

---

16 - Ibid., pp. 56 e ss.

17 - Bakhtin dá um exemplo desta incapacidade situando um observador, imbuído da "estética expressiva", que trata de considerar uma obra de arte: "supongamos que enfrente tenga yo la "Ultima cena". Para entender la figura central de Cristo y las de cada uno de los apóstoles, yo habría de participar en los sentimientos de todos los personajes partiendo de la expresividad externa, habría de vivenciar el estado interior de todos ellos. Pasando de uno a otro, puedo comprender a cada personaje por separado, participando en su vivencia. Pero de qué manera podría yo vivenciar la totalidad estética de la obra? Porque la totalidad no puede ser igual a la suma de las vivencias de todos los personajes."(Op. cit., p. 64)

dizer que esta tendência estética trata de explicar um acontecimento amplo através do plano de uma consciência, confiante de que do interior desta unidade seja possível entender o todo.[18]

Pensando desta forma, não seria válida a abordagem do **Quixote** que trata de aprofundar a análise rumo à interioridade do cavaleiro. Esta apreciação da obra estaria assim prejudicada pela sua incapacidade de resgatar a totalidade. Afinal, seguindo este raciocínio, muito mais do que o cavaleiro, o **Quixote** pinta um mundo colorido, extremamente diversificado, repleto de muitas vidas, preenchidas pelas mais diversas idiossincrasias. Na galeria dos personagens é possível encontrar desde uma jovem que optou pela conquista do amor e da liberdade dos campos, como Marcela, até o bandoleiro Roque Guinart, disposto a resolver com o fuzil qualquer questão que para ele transpareça alguma injustiça. Dom Quixote, considerado a partir dessa perspectiva, antes de qualquer coisa estaria encarregado de estabelecer a mediação com outros personagens, facilitando a criação de um mundo diversificado que ganha sentido sobretudo a partir das relações exteriores.

A insistência de Bakhtin em mostrar-se contrário à abordagem que se detém na interioridade do personagem se choca, em alguma medida, com a própria concepção do romance como gênero literário. Apesar do tema ser amplo e apresentar controvérsias, o surgimento do romance moderno parece estar relacionado entre outros aspectos, com a presença das diferentes orientações que o mundo exterior oferece e suas repercussões na individualidade do herói. Em outros termos, é possível dizer que o romance moderno

18 - Op. cit., p. 82.

conta a história dos acertos e desacertos entre a "poesia do coração" e a "prosa das circunstâncias", puxando ora para a interpretação trágica, ora para a cômica.[19]

Tendo em conta outros enfoques relacionados com o romance, cabe destacar o estudo de Ian Watt, **The Rise of the Novel**, dedicado a Defoe, Richardson e Fielding. Watt estabelece num primeiro momento os elementos que compõem o romance moderno, ou, como prefere dizer, os componentes do romance realista, para mais adiante passar ao estudo das obras.[20] Iniciando com um esclarecimento óbvio, porém útil para livrar o romance de algum dos preconceitos que o rodeiam, Ian Watt adverte que o realismo do romance não reside de nenhuma forma no tipo de vida que ele apresenta e sim no caminho que ele adota para representar a vida. Ou seja, seria um equívoco, por exemplo, considerar realista o romance picaresco pelo simples fato dele apresentar motivos econômicos na trajetória de seu anti-herói. Evidentemente o romance picaresco se encaixa dentro do romance realista, porém suas razões são outras.

Segundo Ian Watt, o realismo moderno se inicia com a descoberta de que a verdade pode ser conquistada através dos sentidos individuais, livres da tradição e com uma orientação eminentemente inovadora. O primeiro critério do romance realista, e sem dúvida o mais decisivo, foi o de conceder espaço para a experiência individual. A partir de agora, o enredo deve conter a ação de pessoas individualizadas, em circunstâncias particulares. Caminhando em perfeita sintonia com a filosofia, romancistas e

---

19 - HEGEL. **Estética - Poesia**. Trad. Alvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Ed., 1980, p.190.

20 - WATT, Ian. **The Rise of the Novel**. London, The Hogarth Press, 1987.

filosófos passam a orientar a atenção para o particular e individual.[21] Se o indivíduo é o centro de interesses, o tempo e seu correlato, o espaço, passam a ser fundamentais, pois detêm as alterações e movimentos da identidade pessoal. É o tempo, especialmente, que guarda o repertório da memória, tão fundamental para a noção de causalidade sem falar dos vários tempos que toda narrativa articula.

Considerando apenas as idéias básicas de Watt, a concentração na personagem é coerente com o próprio modo de ser do romance.[22] Albérès vai mais adiante e em **Histoire du roman moderne** afirma que a história do romance é a história da falta de pudor que se aprimora pela arte do detalhe. Desde suas origens, o romance tem evoluído em direção a uma matéria cada vez mais rica e ao mesmo tempo mais íntima.[23] Colocando-se na posição de quem tem o referencial do romance da segunda metade do século XX, Albérès não se propõe a escrever uma história literária e sim a captar, no presente, os múltiplos rumores que o romance oferece desde a sua formação. Tendo sua origem nas lendas, aventuras

---

21 - "The parallel here between the tradition of realist thought and the formal innovations of the early novelists is obvious: both philosophers and novelists paid greater attention to the particular individual than had been common before." (**The Rise of the Novel**, p. 18.)

22 - Anthony Cascardi em **The Bounds of Reason - Cervantes, Dostoevsky, Flaubert** (New York, Columbia University Press, 1986, p.29) chama atenção para alguns problemas presentes na concepção de Ian Watt sobre o romance e, especialmente, para um esquecimento imperdoável: ..."**The Rise of Novel** is limited in several ways; it has already been repudiated by critics, and Watt himself has had occasion to modify some of his views. What is striking about the book nonetheless is that Cervantes is largely ignored. The omission is especially conspicuous because the first English novelists - Richardson and Fielding in particular among the writers Watt studied - owed major debts to Cervantes."

23 - "L'intimité de chaque être, la plus profonde, la plus grouillante, la plus secrète, tel est l'abîme qui depuis la fin du XVII^{e} siècle a attiré le roman occidental. Inconsciemment soumis a cette fascination et s'y prêtant avec plaisir, le lecteur adopte aisément ce rôle de vampire qui fait de la lecture romanesque un plaisir sadique; que ce plaisir soit refusé, et le roman semble "foid". (ALBÉRES, R. M. **Histoire du roman moderne**. Paris, Ed. Albin Michel, 1962, p.8.)

épicas e às vêzes fantásticas, o romance ocidental foi percorrendo um longo caminho que o conduziu à descoberta de algo extremamente complexo e fascinante: já não se trata da ênfase nos atos, nos fatos ou até mesmo nas histórias e sim na inquieta interioridade humana.[24] O romance do século XX revela a tendência de acentuar a expressão interior e, em contrapartida, atenua a carga dos conhecimentos desdobrados que no século XIX compunham muitas vezes a variedade da obra.

Afinal, como diz Albérès, a história de um gênero literário quase se confunde com a nossa história ou, pelo menos, com o nosso destino.

Para Lukács, o romance expressa a inadequação entre o mundo exterior e o mundo interior. O herói do romance equivale à abelha que se choca contra o vidro - utilizando sua imagem - "sem conseguir furá-lo, sem sequer perceber que por aqui não há caminho."[25] No descompasso entre destino e sentimento, realidade e sentido, alma e mundo, o romance conta a história de heróis que estão sempre em busca e que já não contam com o amparo providencial dos deuses. A inadequação entre a alma e a aventura ou, em outro termos, entre o mundo interior e o mundo exterior gera diferentes tipos de romance: um deles é o romance do

---

24 - Ibid., p.32. Nathalie Sarraute em "L'ère du soupçon" (in **L' ère du soupçon. Essais sur le roman**. Paris, Gallimard, 1956, pp. 53-77) partindo do princípio de que o romance conta a história da ação e da vida dos personagens, amparado pela credibilidade do autor e do leitor, constata que no momento atual esta relação foi alterada. O eixo autor-leitor-personagem foi invadido pela desconfiança e este movimento, que aparentemente poderia significar a ruína do personagem, se converte na descoberta de novas possibilidades do romance, onde o aprofundamento psicológico faz com que o personagem se confunda com sua própria sombra.

25 - LUKACS,Georg. **Teoria do romance**.Trad. de Alfredo Margarido.Lisboa, Ed. Presença, sd.,p.103. Para uma abordagem crítica da teoria do romance de Lukács, ver J.M.Bernstein, **Philosophy of the Novel** (Great Britain, The Harvester Press, 1984).

idealismo abstrato, que revela um estreitamento da alma e uma concentração na ação; o outro, o romance do romantismo da desilusão, que se concentra na interiorização e que mostra que a alma é mais ampla do que os destinos que a vida lhe oferece.[26]

Segundo Lukács, o **Quixote** é a única objetivação importante do idealismo abstrato; o primeiro grande combate da "interioridade contra a baixeza prosaica da vida exterior".[27] Dom Quixote é o primeiro grande herói de alma encolhida, onde a problemática interna se revela com menor clareza e seu fracasso diante da realidade parece ser puramente exterior.

Para Lukács, Dom Quixote revela uma certeza interior inabalável e sempre está concentrado numa aventura provável. Está possuído por uma idéia elevada - a de fazer valer as leis e princípios da cavalaria - e considera sua idéia como sendo única e perfeitamente real. Não percebe que entre sua idéia - sua pátria transcendental - e o mundo há uma carência completa de pontos em comum, e seu *a priori* abstrato pode apenas resultar em sucessivos conflitos com o mundo exterior. O encurtamento da sua interioridade equivale às inúmeras aventuras que ele experimenta ao longo de sua vida como cavaleiro.

A evolução deste tipo de romance, segundo Lukács, caminha no sentido de esvaziar o idealismo, convertendo-o num tipo de monomania. O herói, vítima de um excesso crescente de abstração, vai perdendo os vínculos com o sublime e esbarra cada vez mais, no cômico involuntário, quando não está condenado ao ridículo.[28]

---

26 - "Ensaio de tipologia da forma romanesca" in **Teoria do romance**, pp. 109-183.
27 - Op.cit., p.118.
28 - Op.cit., p.120-121.

Se este é o percurso do romance que encurta a alma do herói, o romance que trata de alargar a interioridade seguirá outro caminho. O seu momento privilegiado será o século XIX e a inadequação entre o mundo exterior e o mundo interior deriva do fato de a amplitude da alma ser mais vasta do que os destinos oferecidos pelo mundo. Enquanto no romance do idealismo abstrato o herói se caracteriza por um excesso de atividade voltada para o exterior, no romantismo da desilusão ele revela uma tendência oposta, propícia para esquivar-se dos conflitos externos. O herói, tendo perdido a simbolização épica, torna-se cético em relação a si mesmo e em relação ao mundo, e por sua vez a vida interior vai ganhando maior importância. Como diz Lukács, "o romance do sentimento romântico da vida é o da poesia da desilusão."[29]

Ao tratar do **Quixote**, Lukács considera a obra na sua totalidade sem atentar para alguns movimentos sutis que permeiam o percurso do cavaleiro. Sem dúvida o **Quixote** se enquadra perfeitamente no idealismo abstrato e o herói, imbuído da idéia de fazer valer os princípios da cavalaria, se lança no mundo da aventura. Entretanto, se se tem em conta as diferenças entre a Primeira e a Segunda Parte, é possível constatar que a partir da Segunda, a alma que até então estava encolhida, começa a revelar alguns de seus conteúdos, alargando a sua

29 - Op.cit., p. 137. Mais adiante, Lukács diz, referindo-se ao tempo no romance: "É unicamente no romance, cujo conteúdo total consiste numa busca necessária da essência e numa impotência em a encontrar, que o tempo se encontra ali ligado à forma: o tempo é a maneira como a vida puramente orgânica resiste ao sentido presente, a maneira como a vida afirma a sua vontade de subsistir na sua própria imanência, perfeitamente fechada. /.../ No romantismo da desilusão, o tempo é um princípio de depravação; o essencial - a poesia - passa necessariamente; ora é o tempo que, no fim de contas, é responsável por essa ruína.(pp. 142-143)

interioridade. Neste sentido o **Quixote**, que não chega a ser uma declarada história da vida íntima como queria Schopenhauer, aponta sem dúvida para o romantismo da desilusão, que será desenvolvido plenamente apenas no século XIX.

2.3 Auto-referencialidade textual e aprofundamento na interioridade da personagem

Apesar das diferenças entre as duas partes do **Quixote**, a obra mantém uma unidade indiscutível e de fato a Segunda Parte é uma continuação da Primeira. No Prólogo, o autor tem o cuidado de explicitar: ..."esta segunda parte de **Don Quijote** que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mesmo paño que la primera."[30] O tecido é o mesmo, apesar das variações no desenho e até mesmo no corte.

Tendo em conta toda a obra, é possível distinguir pelo menos quatro níveis que compõem a narrativa. O primeiro deles, nuclear, coordena os demais: trata-se da história que se refere a Dom Quixote e Sancho; o segundo emana do primeiro e diz respeito às histórias intercaladas ou mesmo depoimentos pessoais narrados por outros personagens com os quais Dom Quixote e Sancho se

30 - **DQ**, II. Tomo IV, Prólogo, pp. 37-38.

encontram; o terceiro nível é especialmente teatral e supõe a representação consciente por parte de alguns personagens que envolvem Dom Quixote e Sancho no espetáculo; o quarto está nas mãos do narrador, autor e tradutor que faz uso da linguagem através da função metalinguística; em outros momentos concentra-se em considerações feitas por alguns personagens. No caso a metalinguagem está sendo usada num sentido amplo e abarca desde a crítica literária a determinadas obras da biblioteca de Dom Quixote, feita pelo Vigário e Barbeiro, por exemplo, até os comentários de Cide Hamete sobre a verdade e a mentira da própria história. Trata-se do olhar que se dirige criticamente para outras criações literárias ou, mais que isso, reflexiona sobre a poesia, a narrativa e o teatro, quando não está a serviço da ironia, nas mãos daqueles que assumem a tarefa de narrar o próprio **Quixote**.

O eixo central - o primeiro nível - reúne a série de aventuras cavalheirescas respeitando a linearidade temporal, ainda que em vários momentos não obedeça à lógica da causalidade. Parte das aventuras vão-se justapondo sem que se estabeleça continuidade entre elas. É este eixo que viabiliza a entrada de outros espaços e outros tempos através das histórias de outros personagens e por meio de leitura, depoimentos ou relatos. Já o terceiro nível não tem o ar de algo casual e aparentemente inconseqüente como o segundo; ao contrário, emana das intenções dos personagens à busca de determinados fins. Num momento apenas, o próprio Dom Quixote declaradamente assume o papel de ator em plena Sierra Morena, transformando sua vida numa obra de arte como diria

Avalle-Arce.[31] Entretanto este nível está nas mãos de outros personagens que por bem ou por mal se ajustam a partir de um certo princípio educativo.

Desta forma, no esquema geral da obra - incorrendo nas simplificações inerentes a todo esquema - é possível encontrar o seguinte plano narrativo, levando em conta a divisão em capítulos.

31 - AVALLE-ARCE, J.B. **Don Quijote como forma de vida**. Madrid, Fund.Juan March/ Ed. Castalia, 1976, pp.151-152.

História de Dom Quixote e Sancho	Histórias intercaladas e relatos de outros personagens	A representação -o teatro	Meta-linguagem
PRIMEIRA PARTE: I O fidalgo leitor e seu projeto de tornar-se cavaleiro			
1ª SAíDA: II-III DQ é armado cavaleiro			
IV Libertação de Andrés; encontro com os mercadores que vão a Múrcia			
V Retorno ao povoado			
VI Queima dos livros			•Escrutínio da biblioteca de Dom Quixote
VII Acertos finais com Sancho e saída			
2ª SAíDA: VIII Aventura dos moinhos de vento; episódio dos biscainhos			•História do texto; o autor, o narrador e o tradutor
IX-X Continuação do episódio dos biscainhos			
XI Episódio dos cabreiros			
	•XII-XIV História de Crisóstomo e Marcela		
XV Episódio dos yangüeses			
XVI-XVII Estalagem de Juan Palomeque; episódio de Maritornes			

História de Dom Quixote e Sancho	Histórias intercaladas e relatos de outros personagens	A representação -o teatro	Meta-linguagem
XVIII Saída da estalagem; batalha contra os carneiros			
XIX Encontro com os "encamisados"; DQ = Cavaleiro da Triste Figura			
XX Episódio dos "batanes"			
XXI Encontro do elmo de Mambrino			
XXII Episódio dos "galeotes"			
XXIII Entrada na Serra Morena			
	•XXIV História dos amores de Cardenio e Lucinda		
XXV-XXVI Elaboração e envio da carta a Dulcinéia; penitências de DQ; Sancho na estalagem de Juan Palomeque; encontro com o Vigário e o Barbeiro		•DQ imitando Amadis de Gaula	
XXVII Volta de Sancho à Serra Morena; Vigário e Barbeiro vão ao encontro de Dom Quixote	•Cardenio prossegue com seu relato		
	•XXVIIIRelato de Dorotéia de seus amores com D.Fernando		

História de Dom Quixote e Sancho	Histórias intercaladas e relatos de outros personagens	A representação -o teatro	Meta-linguagem
XXIX-XLVI Relato de Sancho da entrega da carta a Dulcinéia; encontro com Andrés; regresso à estalagem de Juan Palomeque; aventura de Maritornes e os couros de vinho; "discurso das armas e das letras"; encontro com o barbeiro que busca sua bacia	•Leitura do **Curioso impertinente** e relato das histórias de:Dom Fernando e Luscinda, do "Capitán cautivo" e Zoraida; ouvidor, e sua filha Clara e de Dom Luís	•A representação da história da princesa Micomicona que vem pedir ajuda ao cavaleiro	•Conversas dos personagens sobre livros de cavalaria e leituras em geral
XLVII-LII Saída da estalagem de Juan Palomeque; encontro com o Cônego; luta de DQ com Eugênio; encontro com a procissão; retorno ao povoado	•Relato da história de Eugênio, Anselmo e Leandra.	•DQ enjaulado - a represen - tação do encantamento	•Discussões acerca da narrativa e do teatro:ve-rossimilhança, imitação e ficção
SEGUNDA PARTE I-VII Conversas de DQ com o Vigário,Barbeiro, Sancho, Sansão Carrasco, Ama e Sobrinha; Conversas de Sancho com Teresa Pança; os acertos finais entre amo e criado			•Comentários sobre a Primeira Parte: o autor, a história, os personagens o leitor, o tradutor. Co-mentários do tradutor
3ª SAíDA VIII-X.A caminho do Toboso; diálogo sobre a fama; encontro com Dulcinéia encantada		•A lavradora que se transforma em Dulcinéia	
XIEpisódio da Carreta da Morte			
		•XII-XV Episódio do Cavaleiro dos Espelhos	
XVI-XVIII Encontro com Don Diego de Miranda			•As transgres-sões do tradutor; diálogo sobre a poesia

História de Dom Quixote e Sancho	Histórias intercaladas e relatos de outros personagens	A representação -o teatro	Meta-linguagem
XIX-XXI Episódio das Bodas de Camacho			
XXII-XXIV Episódio da "Cueva de Montesinos"			•A verdade e a mentira do relato de DQ, segundo C.Hamete
XXV-XXVII Episódio de Mestre Pedro (Ginés de Passamonte) e seu macaco adivinhador		•Mestre Pedro; história de Melisendra e Don Gaiferos	
XXVIII Desabafos de Sancho			
XXIX Aventura do barco encantado			
XXX-LVII Episódio dos Duques: chegada ao palácio; conversas sobre Dulcinéia, conselhos de DQ ao futuro governador; a solidão de DQ; o incidente dos gatos e as veleidade amorosas; o pedido de ajuda de Dona Rodriguez, Sancho governador; saída de Baratária; encontro com Ricote; encontro com DQ na grota; despedida do palácio	•Baratária: relatos vários, história dos dois irmãos, história de Dona Rodriguez	•A caçada: os mitos da cavalaria e a fórmula do desencanta-mento de Dulcinéia; o episódio da Condessa Trifaldi: o desafio de Malambruno, viagem sobre Clavilenho; a cidade de Baratária; Altisidora e a paixão por DQ; o duelo com Tosilos	•Os Duques - leitores da Primeira Parte; comentários do tradutor sobre a genialidade do autor; comentários do narrador e do autor sobre a ação dos leitores; comentários de Cide Hamete sobre a pobreza de D.Quixote
LVIII Encontro com as pastoras da Arcadia e batalha com os touros			

História de Dom Quixote e Sancho	**Histórias intercaladas e relatos de outros personagens**	**A representação -o teatro**	**Meta-linguagem**
LIX Na estalagem: notícias sobre o falso **Quixote** e a decisão de alterar a rota, dirigindo-se a Barcelona			•Comentários sobre o falso **Quixote** feitos por DQ e leitores do **Quixote** apócrifo
LX Encontro com Roque Guinart e o grupo de bandoleiros	•História de Claudia Jerônima		
LXI-LXV Chegada a Barcelona: encontro com Dom Antonio Moreno; passeio pela cidade; visita à gráfica; visita às galeras	•História de Ana Félix	•Conversas com a "cabeça encantada"; desafio do Cavaleiro da Branca Lua; duelo e derrota de DQ	
LXVI-LXXCaminho de volta: encontro com Tosilos; projeto de tornar-se pastor; passagem pelo palácio dos Duques		•Morte e vida de Altisidora	
LXXI Pagamento a Sancho pelos açoites que libertarão Dulcinéia do encantamento			
LXXII Encontro com Dom Alvaro Tarfe - personagem do falso Quixote			
LXXIII Retorno ao povoado e anúncio do novo projeto de vida			
LXXIV Doença, testamento e morte de DQ			•Os propósitos de Cide Hamete ao escrever o **Quixote**

A partir desse plano geral é possível constatar que na Primeira parte, além da concentração na história de Dom Quixote e Sancho, as muitas histórias e relatos de outros personagens preenchem a narrativa. Em alguns momentos os relatos vinculam-se diretamente com a ação do cavaleiro, como é o caso do episódio dos galeotes, onde cada depoimento merece alguma avaliação sua. Em outros momentos e na sua grande maioria, as muitas histórias se encerram em si mesmas, quando não puxam outras, deixando o cavaleiro silencioso.

É na estalagem de Juan Palomeque que a narrativa amplia suas possibilidades através da criação teatral. A história da Princesa Micomicona é o recurso terapêutico encontrado pelo Vigário e Barbeiro para a recuperação de Dom Quixote. O fingimento dos personagens de se mostrarem arraigados ao universo da cavalaria funciona de forma convincente para o cavaleiro que já não tem necessidade de fantasiar por conta própria. O fio narrativo se distancia de Dom Quixote em vários momentos e se concentra na história do reconhecimento dos pares amorosos. No seu trajeto de volta ao povoado, o teatro permanece, porém as muitas histórias dos personagens serão substituídas pelas conversas sobre a literatura num sentido amplo, favorecidas pelo encontro com o Cônego.

A ação teatral, que se inicia com o pedido da princesa Micomicona para que Dom Quixote interceda em sua defesa contra o mau cavaleiro que a teria ofendido, pode ser considerada como um experimento em relação à Segunda parte que incorpora o teatro até as últimas conseqüências. As conversas com o Cônego sobre a arte literária, da mesma forma estarão desdobradas, só

que, em lugar da literatura em geral, cada vez mais a discussão recai sobre o próprio **Quixote** ou o **Quixote** de Avellaneda. Desta forma, a Segunda Parte é uma perfeita continuação da Primeira na exploração dos níveis narrativos que acabam de ser introduzidos.

As histórias intercaladas e os relatos de outros personagens estarão muito abreviados na Segunda Parte, apesar das discordâncias do próprio autor que se contém até o capítulo XLIV para expressar seu desabafo. No lugar das histórias, intervém o teatro, favorecido especialmente pelos próprios leitores do **Quixote**, além das discussões e reflexões literárias que basicamente giram em torno da obra.

Desde a sua primeira saída, Dom Quixote tem presente a dimensão de tornar-se personagem de livro. Nos seus primeiros passos, conversando consigo mesmo, ele vai imaginando:

> "Quién duda, sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera: 'Apenas había el rabicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra....' "[32]

Se o sentido de sua ação no mundo está determinado pelos princípios da cavalaria, não se pode ignorar que também faz parte de seu projeto a idéia de converter-se em história impressa, contada por um sábio capaz de adivinhar detalhes de seu percurso. Em outros termos, a ação do cavaleiro não se limita às aventuras com a intenção de endireitar o mundo, mas se completa com a

---

32 - **DQ**, I, T.I, II, pp. 102-103.

ação de outros que se encarregarão de transformar o vivido em palavra escrita.

Logo no início da Segunda Parte, um novo personagem é introduzido: Sansão Carrasco. Além de bacharel em Salamanca, Sansão conhece algo sobre Dom Quixote que ele próprio desconhece - a Primeira Parte da obra já publicada. É a partir deste leitor que Dom Quixote tem algumas notícias sobre sua história impressa. Outros leitores que aparecem são os Duques que preparam uma série de aventuras nada ingênuas para o cavaleiro e seu criado.

A intervenção dos Duques é episódica, embora a primeira visita de Dom Quixote ao palácio ocupe vinte e oito capítulos da Segunda Parte. A de Sansão, ainda que travestido de Cavaleiro dos Espelhos e Cavaleiro da Branca Luna, acompanha em certa medida as andanças de Dom Quixote do início ao fim como se fosse seguindo sorrateiramente seus passos. A leitura e o leitor da própria obra atravessam a Segunda parte e incorporam também o **Quixote** apócrifo, para grande desgosto do cavaleiro que não suporta o peso de carregar um personagem homônimo, completamente avesso a ele próprio.

A ação teatral é favorecida pela questão textual que está subjacente à história de Dom Quixote. Aparece de forma intermitente e se converte num dos recursos que trabalha a favor de seu desengano. Outro elemento eficaz e decisivo que perturba o status do cavaleiro é sua relação com Dulcinéia que se torna problemática desde o início da Segunda Parte e que desencadeia muitas das ações de Dom Quixote.

Por um lado a amada, carregando uma imagem desfigurada de simples lavradora, afeta a solidez do cavaleiro e sua conexão com o mundo da cavalaria; por outro seus leitores, hábeis e inventivos, vão minando suas certezas. Por traz de tudo o narrador que, com uma visão serena, conduz a história ampliando o campo de batalha de Dom Quixote.

Se na Primeira Parte o cavaleiro se entreteve com carneiros, moinhos, alguns "necessitados" e falsas donzelas, na Segunda Parte, ao lado de conversas e batalhas, às vezes inspiradoras, ele desencadeia uma luta interior, sutil porém inevitável, que chega a manifestar-se até mesmo através de seus silêncios. Na Primeira Parte as aventuras de Dom Quixote estão relacionadas com a exterioridade e a grande confusão está no mundo - palco aberto para a atuação de encantadores. Na Segunda, o mundo continua confuso, apesar de algumas vezes aparentar coerência com os livros de cavalaria. Entretanto outra discórdia vai tomando conta das atenções do cavaleiro que acaba sendo assaltado por umas quantas dúvidas.[33]

O espaço interior esboça um novo campo de batalha e uma nova possibilidade narrativa. Mais do que qualquer coisa, na Segunda Parte se processa um redimensionamento da matéria narrativa que caminha na direção do aprofundamento no traço do herói. Tomar o próprio texto como seu referente significa dar um passo mais na criação de seu sentido. O fato do texto embrenhar-se em si mesmo contamina o herói, que já não se mostra tão

---

33 - Como diz Ruth El Saffar, o Dom Quixote da Segunda parte é mais introspectivo e parece ser aceito progressivamente pelos demais personagens como um ser ficcional que ele próprio criou. (**Novel to Romance - A Study of Cevantes's Novelas Ejemplares**. Baltimore/ London, The Johns Hopkins University Press, 1974, p. 6.)

prodigioso na imaginação do mundo e que começa a suspeitar de algumas certezas, no espaço circunscrito da interioridade.

Para Marthe Robert, o romance é um gênero imensamente livre, que não se define a partir do argumento e nem das relações do argumento com a realidade, mas que se pauta por uma busca constante de si mesmo, questionando suas possibilidades e convertendo em tema, suas dúvidas e suas certezas. Se essa definição é válida para o romance, então é possível afirmar com Marthe Robert que o **Quixote** inaugura o gênero.[34]

Na verdade, entre a Primeira e a Segunda Parte, Cervantes parece estar explorando diferentes regiões da imaginação, criando um movimento pendular entre o romanesco e a forma que supõe o seu deslocamento realista - o romance.[35]

---

34 - ROBERT, Marthe. "Por qué la novela?". **Novela de los orígenes y orígenes de la novela**. Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid, Taurus, 1973, pp. 13 - 35.

35 - Antes de mais nada torna-se importante proceder a um esclarecimento terminológico. Como é bem sabido, o termo "romance" em português equivale a "novela" em espanhol. Como muitas vezes as citações são feitas a partir de originais em espanhol, pode causar certa estranheza a utilização de dois termos, existentes em ambos idiomas, contendo, no entanto, conotações diferenciadas. Ou seja, "romance" em espanhol equivale a uma composição poética que brotou da tradição popular, com versos de sete sílabas e rimas assonantes nos versos pares; "novela", em português, equivale à forma narrativa que conta com vários núcleos de conflito que se processam simultaneamente. Tendo em conta este aparente caos terminológico, o conceito de romance como deslocamento realista do romanesco se encontra em N.FRYE, **La escritura profana** (Trad. E. Simons.Caracas, Monte Avila Ed., 1970.) : "Cuando se consolidó la novela en el siglo XVIII, alcanzó a un público lector acostumbrado a las fórmulas del romance en prosa. Salta a la vista que la novela era un desplazamiento realista del romance y que tenía pocos rasgos estructurales que la caracterizan por sí misma (p.49) /.../ Este desplazamiento proporcionó a la relación de la novela con el romance,/.../ un poderoso elemento de parodia.(p.50)./.../ El supremo ejemplo de la parodia realista del romance es, por supuesto, el **Quijote**, que señaló la muerte de un género de ficción y el nacimiento de otro, pero puede seguirse la tradición de la parodia a lo largo de toda la historia de la novela, hasta **Ulysses** y aún más allá, y abarca a muchos novelistas a quienes se ha considerado como aún demasiado próximos al romance."(p.50) E mais adiante: "En el realismo, lo que normalmente se pretende es hacer que la acción se mantenga en sentido horizontal, empleando una técnica de casualidad en la que los personajes son anteriores a la trama, en el que el problema es normalmente:'Dados estos personajes qué es lo que va a ocurrir?' El romance habitualmente es más 'sensacional', es decir, se desplaza de un episodio discontinuo a otro, describiendo las cosas que les ocurren a los personajes, mayormente de manera externa. Podemos hablar de estos dos géneros como de la narración del ' por lo tanto' y de la narración del 'y entonces'. (p.60)

Considerando o romanesco como a forma fundamental dos escritos cervantinos, Riley realiza um desvio no enfoque crítico que sempre tendeu a considerar o **Quixote** como o primeiro romance.[36] Por outro lado, não se preocupa com as precisões cronológias com relação à "evolução" de Cervantes como o faz Ruth El Saffar[37] ao alterar radicalmente a teoria do romance. Tendo em conta a obra de Cervantes, El Saffar considera que a evolução do gênero segue o caminho inverso, isto é, parte do "realismo" (o romance) e chega ao "idealismo" (o romanesco). Desta forma, a Segunda Parte do **Quixote**, o **Persiles** e algumas das **Novelas exemplares** - seus últimos escritos - apresentariam uma íntima conexão com a narrativa idealista, ao passo que outras obras, incluindo a Primeira Parte do **Quixote**, estariam ligadas à narrativa realista. Ao que parece, a preocupação de El Saffar é encontrar uma coerência cronológica em toda a obra, como se Cervantes não pudesse experimentar ao mesmo tempo diferentes formas literárias.

Embora reconheça a enorme influência do **Quixote** no desenvolvimento ulterior do romance, Riley prefere adotar outro caminho:

> "en lugar de considerar a Cervantes 'como el primer novelista moderno' (honor indeterminable), que se rió de los 'romances' caballerescos hasta su extinción, y que, sin embargo, también (cuando se observa con detenimiento) tuvo algunas recaídas en la forma idealista de ficción; sería más exacto verlo como un hombre que leyó, escribió y entendió el 'romance'

36 - Ver, por exemplo, VALBUENA PRAT "Cervantes, creador de la novela moderna" . **Literatura castellana**. Barcelona, Ed. Juventud, 1974, p. 413-428.

37 - EL SAFFAR, Ruth, **Novel to romance - A Study of Cervantes's *Novelas ejemplares***. Baltimore, The Johns Hopkins. University Press, 1974.

> extremadamente bien; y, sin rechazarlo o condenarlo, lo usó, jugó con él y, conscientemente, buscó el modo de extraer de esa fuente nuevas formas de ficción. El considerar el 'romance' como algo fundamental o central en la ficción cervantina no es incompatible con la opinión de que su mayor originalidad - al menos en nuestra lectura actual de la historia literaria - se deba al desarrollo de formas ficticias lejanas al 'romance' y practicamente ' novelescas'."[38]

É curioso notar que justamente quando o mundo se torna romanesco, como no episódio dos Duques, outra vertente narrativa desponta, abrindo espaço para alguns movimentos mais internos do herói. Em outros termos, quando o romanesco passa a ser paródia declarada, a narrativa encontra novas possibilidades que abrem espaço para o romance. Entretanto, no **Quixote**, não será apenas no episódio dos Duques que o tratamento do herói vai-se distanciando do típico herói romanesco, simplificado psicologicamente e favorecido pelas mais exemplares qualidades materiais e espirituais.[39] O encontro com seus próprios leitores que criam o teatro, combinado com a imagem inesquecível da dama convertida em lavradora, vão assolando as certezas de Dom Quixote: por um lado aqueles que criam a cena romanesca; por outro, o requisito imprescindível de um cavaleiro - a dama idealizada. Com isso o narrador vai explorando novas possibilidades,

---

38 - Cf.RILEY, E.C. " Cervantes: una cuestión de género" **El Quijote.** Ed. de George Haley. Madrid, Taurus Ed., 1980, p. 40. Ver também do mesmo autor "Cervantes y la ficción narrativa de la época" **Introducción al QUIJOTE.** Barcelona, Ed. Crítica, 1990, pp.17 - 40.

39 - Diz Riley sobre os personagens romanescos ao enumerar algumas das características do gênero: "Los personajes han sido psicológicamente simplificados. Los héroes y heroínas son, en grados diversos, idealizados, en el sentido de que están dotados de cualidades materiales, como belleza, juventud, rango y riquezas; y de cualidades espirituales, como virtud e inteligencia." ("Cervantes: una cuestión de género")

convertendo aquele que projetou ser superior aos homens num herói de romance que, como outros mortais, se empenha na busca árdua de um desejo muitas vezes impossível.

Para Robert Alter, o romance nasce quando a confiança na palavra escrita começa a se degenerar e a narrativa passa a ser auto-consciente de suas possibilidades, reconhecendo claramente seu status de ficção. Cervantes, dentre os romancistas, foi o primeiro a usar conscientemente a ficção a partir da própria ficção.[40] Para Franklin de Matos, preocupado com o leitor do **Quixote**, a consciência inédita de Cervantes está sobretudo no fato de considerar que a própria obra produz as condições de sua leitura.[41]

Do ponto de vista do leitor da obra, a incorporação da prática teatral, que tem como ponto de referência o próprio texto, acaba gerando um desconcerto no leitor na medida em que mina a idéia que se possa ter em relação ao que é real. Com a incorporação do teatro, criando a "mise en abîme", confunde-se a natureza daquilo que é histórico com o que é ficcional. O leitor de outros leitores, que tem nas mãos o **Quixote** sente-se arrastado para a ficção ao mesmo tempo que a ficção o arrasta para a vida. Como diz Borges, "tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios."[42]

---

40 - ALTER, Robert. "The Mirror of Knighthood and the World of Mirrors" **Partial Magic - The Novel as a Self-Conscious Genre**. Berkeley, University of California Press, 1975, p. 3.

41 - MATOS, L.F. Franklin de. **O leitor quixotesco - o leitor de Dom Quixote**. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1979.

42 - BORGES, J.L. "Magias parciales del **Quijote**". **Otras inquisiciones**. Buenos Aires, Emecé Ed., 1964. (Semelhantes jogos de inversões ocorrem em **Niebla** de Unamuno, com nítida inspiração no **Quixote**.)

Se a loucura de Dom Quixote origina-se basicamente desta falta de discernimento que subtrai a exatidão dos limites, a sua história, por sua vez, caminha para a constatação de que entre o indivíduo e o mundo reside uma distância insuperável. Como diz Segre, Dom Quixote é sábio em tudo, menos no que diz respeito à cavalaria.[43] Seu percurso na vida ensina-lhe a realidade da ficção. Mas aquele que desconhece o descompasso entre o lido e o vivido só pode gerar uma loucura divertida. Entretanto, quando a magia teatral faz combinar a leitura com a experiência, o riso prossegue, porém, mais do que as manifestações de um louco, o cavaleiro vai esboçando uma cisão interna que chega a comprometer o perfil de sua loucura incial. O capítulo seguinte se concentrará na análise de alguns episódios que fazem coincidir o aprofundamento no universo da ficção, através dos próprios leitores da obra, com as transformações de Dom Quixote.

43 - SEGRE, Cesare. **As estruturas e o tempo**, São Paulo, Perspectiva, 1986, p. 216.

3. LEITORES, TEATRO E PERSONAGEM

3. 1 O livro e o leitor

"en mi mocedad se me iban
los ojos tras la farándula"
(**DQ**, II, Cap. XI)

Certamente não foram apenas os olhos de Dom Quixote que perseguiram a "farándula". Os Duques também revelam um gosto especial pelo teatro e Sansão Carrasco não desperdiça a oportunidade de vestir uma fantasia. Além do prazer que a representação teatral poderia propiciar a eles, a literatura também reservava encantos especiais para estes senhores sequiosos de leitura.

Já estava distante a relação que o autor anônimo do **Cantar de Mio Cid** estabelecia com o receptor ao criar um texto para ser representado através do jogral. Em lugar do leitor, a obra supõe o ouvinte épico, tratando repetidas vezes de explorar situações dramáticas com o objetivo de manter o interesse do auditório. Da mesma forma, já estava distante a relação que o primeiro poeta castelhano de nome conhecido - Gonzalo de Berceo, nascido no final do século XII - encontrava entre o texto literário e seu destinatário. Nos primeiros versos da "Introdução" aos **Milagros de Nuestra Señora**, Berceo supõe que seu público seja um grupo de ouvintes:

Amigos e vassallos de Dios omnipotent,
si vos me escuchássedes por vuestro consiment,

querríavos contar un buen aveniment:
terrédeslo en cabo por bueno verament.[1]

O poeta nem poderia imaginar que o prado retratado na "Introdução", e mais os milagres da Virgem, traduzidos em versos carregados de intenções edificantes e imagens sedutoras para conduzir os fiéis ao caminho da verdade, um dia se tornaria um objeto de ampla circulação entre um público completamente imponderável, condenado a escutar a palavra silenciosa do livro. O autor castelhano, ao compor seus versos, tinha em mente um grupo de ouvintes, dispostos a ouvir ensinamentos salutares, ditos através de uma forma esmerada.

No século XIV, essa relação já está alterada e no lugar do ouvinte desponta o leitor. O prosista Don Juan Manuel, aristocrata ávido do saber, é considerado o primeiro escritor da literatura castelhana que desfruta de uma clara consciência de seu ofício. Revela grande confiança no potencial didático das letras e insiste em explicitar a autoria de suas obras, mostrando uma cuidadosa noção de propriedade em relação aos livros que produz. Sabe perfeitamente que escreve para ser lido e tem em mente a configuração de um leitor atento e rigoroso. Trata de isentar-se de toda e qualquer possível imperfeição, atribuindo os eventuais erros aos copistas, quando, por um equívoco, o público leitor poderia supor que se tratava de descuidos do autor. Muito cioso de seus escritos e de sua imagem como escritor, Don Juan Manuel[2] parece

1 - BERCEO, Gonzalo de. **Milagros de Nuestra Señora**. Edición de Joaquín Benito de Lucas. Barcelona, Ed. Bruguera, 1980, p. 2.
2. - Um bom exemplo da preocupação esmerada de Don Juan Manuel é o "Prólogo" ao **Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio** (Madrid, Cátedra, 1977.).

ressentir-se da necessidade de uma técnica que assegure a exatidão na divulgação de suas idéias. Para isso, teria que aguardar um século mais.

De qualquer forma, o livro como tal já existia e circulava apesar das imperfeições. De certa forma, como diz Franklin de Matos, "não foi a imprensa que inventou o livro, mas o contrário: o livro inventou a imprensa."[3] Se a utilização da pólvora em armas de fogo disparou um tiro certeiro contra a força do braço do cavaleiro, a invenção da imprensa cristalizou a prática moderna de leitura. A nova mediação entre autor e leitor consolidou-se no livro, firmando definitivamente a prática da "leitura solitária". Como diz Benjamin, "o leitor de um romance é solitário" e se lança na leitura querendo submegir-se nela.[4] Corre o risco de confundir-se a si próprio com aquilo que lê, tal qual Dom Quixote, que ouviu nas páginas dos livros as profusas vozes dos cavaleiros.

Se o ponto de chegada do romance é o leitor solitário, seu ponto de partida, no dizer de Benjamin, é um "campo segregado" - o do indivíduo na sua solidão, que já "não sabe discutir, de forma exemplar, os seus assuntos mais preementes".[5] No centro do romance transita o personagem que empreende a árdua tarefa de encontrar o sentido da existência.[6] Seja do ponto de vista do leitor, seja do autor ou do próprio personagem, o que invade o romance em todas as instâncias é o indivíduo que vislumbra um certo abismo entre ele próprio e o mundo. É possível constatar nessa

---

3 - FRANKLIN DE MATOS, L.F. **O leitor quixotesco - o leitor de D.Quixote**. Tese de Doutoramento apresentada ao Depto. de Filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo. São Paulo, 1979, p. 66.
4 - BENJAMIN, Walter. "O narrador" p. 75.
5 - Ibid, p. 66.
6 - Ibid, p. 74.

nova forma um afunilamento que vai do público para o privado, se se tem em conta a passagem do auditório ou do ouvinte épico para a leitura solitária. Por outro lado, a matéria do romance centrada no herói e sua existência parece percorrer o caminho inverso, tornando pública, através da obra, a vida privada do personagem, numa audácia progressiva do narrador ao longo da história do gênero, em direção ao olhar indiscreto.

Dom Quixote leitor é a explosão arrebatada da condição de leitor solitário, que como todo e qualquer bom fidalgo espanhol não se contamina com o trabalho e nem com as atividades ditas produtivas; ao contrário, dedica-se noite e dia ao imaginário dos livros, confundindo-se com estes heróis de constituição sobre-humana. Como diz Franklin de Matos, o que define "o alcance da condição do leitor quixotesco, é esta intimidade silenciosa que não espera mais as ocasiões públicas, produzida e reproduzida à vontade dos lazeres."[7] A leitura é o ponto de partida do **Quixote** - ou melhor, como diz Davi Arrigucci a propósito de Borges, "a leitura está na raiz da invenção".[8]

O presente capítulo analisa os episódios da Segunda Parte que apresentam o encontro dos próprios leitores da obra (os Duques, o Bacharel Sansão Carrasco e o **Quixote** apócrifo de Avellaneda entendido aqui como uma forma de leitura) com Dom Quixote,

---

7 - FRANKLIN DE MATOS, L.F. Op.cit., pp. 69 - 70. Mais adiante, Franklin de Matos descreve a versão de Doré a respeito da biblioteca de Dom Quixote: " a pequena mesa redonda, a confortável cadeira de espaldar alto, o cortinado entreaberto. Os livros até que são poucos, as figuras do delírio é que são muitas, amontoadas desordenadamente no espaço minguado. No centro a pessoa solitária do herói, olhos baixos, voltados sobre o livro que a mão esquerda sustenta elegantemente, enquanto a direita, cheia de ameaça, prepara um golpe de espadachim. Aqui tudo aponta para a biblioteca como lugar de exercício do ócio/.../." p. 71.

8 - ARRIGUCCI, Davi. "Enigma e comentário (epílogo)". **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987, p.228

criando, através destes encontros, situações teatrais, que aparentemente correspondem aos delírios quixotescos. O que norteia o estudo destes episódios são as tranformações do cavaleiro, aturdido pela representação teatral que nutre a loucura, ao mesmo tempo que instala a dúvida. O que complementa esta abordagem são algumas questões, ora relacionadas com o tema, ora com o procedimento narrativo que incidem sobre a trajetória de Dom Quixote. As relações de poder entre o cavaleiro e o escudeiro, o público e o privado, o riso e a *admiratio*, a similitude e a diferença, o paradoxo, a contradição e a ironia são aspectos tratados ao longo deste capítulo. Embora o episódio dos "batanes" - o primeiro a ser tratado neste capítulo - esteja na Primeira Parte, a sua presença justifica-se porque exatamente neste momento tem início a descoberta de Sancho a respeito de seus poderes em relação ao amo, ao mesmo tempo que Dom Quixote revela preocupações em resguardar a vida privada.

3.2 Limites entre o público e o privado

> "Ser uno mismo es condenarse a la mutilación pues el hombre es apetito perpetuo de ser otro."
>
> Octavio Paz

Dentre as muitas lesões físicas que o cavaleiro sofre ao longo de suas andanças, uma delas o preocupa especialmente num

determinado momento: a perda de uns quantos dentes que até então permaneciam intactos. Na aventura dos carneiros, no Capítulo XVIII da Primeira Parte, os dentes de Dom Quixote, além das costelas, se convertem em alvo dos pastores que não hesitam em apedrejar o cavaleiro para libertar umas ovelhas inocentes. Passado o ataque, Dom Quixote pede a Sancho que verifique quantos "dientes y muelas" lhe restam. A resposta de Sancho é decepcionante: na arcada inferior ainda restam dois molares e meio, entretanto na superior, não ficou nenhum que pudesse sustentar o orgulho do cavaleiro em relação aos seus dentes invictos. Um tanto decepcionado, Dom Quixote lamenta: "Porque te hago saber, Sancho, que la boca sin muelas es como molino sin piedra, y en mucho más se ha de estimar un diente que un diamante."[9]

Se a perda que Dom Quixote sofre no Capítulo XVIII foi tão fundamental, no Capítulo seguinte, a ausência dos molares será motivo de ganho. Inspirado na nova aparência, Sancho cria um nome para seu amo: "Cavaleiro da Triste Figura".

Contando ainda com uma experiência um pouco modesta como cavaleiro, Dom Quixote já reúne várias aventuras que mal ou bem afetaram de alguma forma seu corpo de cinquentão. Entretanto, no Capítulo XX, a dor proveniente de uma nova aventura é certamente maior, ainda que o corpo permaneça ileso. No episódio dos "batanes" o cavaleiro não usa armas; sua experiência não afeta o corpo e sim a alma. Dom Quixote sai abalado moralmente e não há espaço para culpar os eternos encantadores.

---

9 - **DQ**, I, Cap. XVIII, T.II, p. 59.

Depois de satisfazerem o estômago com os variados fiambres que levavam os clérigos no Capítulo XIX, Dom Quixote e Sancho, no início do Capítulo XX, estão à procura de água. Sancho reclama da enorme sede que sente e, com seu pragmatismo, deduz que por perto deve haver alguma nascente ou simplesmente um riacho, pelo fato de haver relva verde.

Intervindo com a visão privilegiada de quem, mantendo-se à distância, acompanha a cena de perto, o narrador descreve o cenário um tanto atemorizante que vai envolvendo o cavaleiro e o escudeiro, mediante o uso de sensações: uma delas tem presença excessiva, as outras são mencionadas pela ausência. A combinação do que excede com o que falta cria a atmosfera de medo. A enorme sede e a escuridão da noite não permitem saciar a sensação gustativa e visual. Entretanto a auditiva, preenchida pela presença marcante e ritmada de uns "golpes a compás", acompanhados pelo estrondoso barulho da água, vão minando a segurança de Dom Quixote e Sancho. Legitimando o medo dos protagonistas, o narrador explica:

> "Era la noche, como se ha dicho escura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera, que la soledad, el sitio, la escuridad, el ruido del agua, con el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba; añadiéndose a todo esto el ignorar el lugar donde se hallaban."[10]

10.- **DQ**, I, Cap. XX, T.II, p. 86.

Vítima de um espaço tão atemorizante, o cavaleiro tenta livrar-se do mundo das sensações apelando para a razão, recorrendo aos modelos dos livros de cavalaria e buscando em si mesmo, o eco de histórias passadas. Proporcional ao medo que sente, Dom Quixote se atribui uma missão altamente elevada e transcendente: ..." yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse."[11] A grandiosidade de seu projeto favorece o ocultamento dos temores circunstanciais, e se alguém tem medo, segundo o cavaleiro, esse alguém é Sancho. Compreensivo, Dom Quixote reconhece e justifica todo e qualquer medo que o escudeiro possa experimentar. Depois de considerar essa noite como tenebrosa, ele passa a enumerar o estranho silêncio, o barulho das árvores e o temeroso ruído da água que fere e lastima os ouvidos. Se tudo isso infunde medo no escudeiro, para Dom Quixote, como ele próprio indica, o cenário se converte em motivação para despertar os ânimos e recuperar a tradição cavaleiresca. Ele decide enfrentar o ruído e ordena que Sancho o espere até três dias; caso não retorne, o escudeiro deverá regressar ao povoado, ir até o Toboso e relatar a Dulcinéia o motivo da morte daquele que sempre lutou para ser digno de seus amores. Afinal, cada um luta contra o medo como pode.

Contrapondo-se a todo e qualquer princípio elevado, Sancho trata de alterar radicalmente as decisões do amo: chantageia, envolve a família e mistura lágrimas com referências eruditas das Sagradas Escrituras, sem se preocupar em ocultar o medo que o

---

11 - **DQ**, I, Cap. XX, T.II, p.86.

atordoa.[12] O primeiro argumento é sem dúvida o mais revelador das intenções encobertas que freqüentam até mesmo a mente dos que mais buscam a coerência entre os princípios e as ações. De forma direta, Sancho diz:

> "ahora es de noche, aquí no nos vee nadie, bien podemos torcer el camino y desviarnos del peligro, aunque no bebamos en tres días; y pues no hay quien nos vea, menos habrá quien nos note de cobardes;" [13]

O cavaleiro prefere não comentar o "desvio" que Sancho propõe, no entanto a idéia embutida nas palavras do escudeiro, que reconhece a distância entre o público e o privado, mais adiante será retomada pelo próprio Dom Quixote.

Com o propósito inarredável de não abandonar uma causa que supõe justa, Dom Quixote não dá ouvidos aos argumentos de Sancho, ainda que no caso específico desta aventura ele nem sequer chegue a imaginar exércitos em guerra, injustiçados ou gigantes que aguardem sua ação. O que tudo leva a crer é que Dom Quixote decide lutar simplesmente contra um ruído estrondoso; ou melhor, contra o próprio medo que sente. É como se o medo fosse o motivo da batalha, ainda que o este motivo estivesse bem escondido, atrás dos mais elevados princípios da cavalaria.

---

12 - Para Williamson, quando Sancho recorre às Sagradas Escrituras e inclui uma referência erudita à Fortuna, Dom Quixote reage surpreendentemente a esta argumentação, aceitando esperar até o amanhecer. Segundo Williamson, "el caballero cede debido a su predisposición a creerse el tipo de argumento sobre la intervención divina que le presenta su escudero. Para Sancho se trata de un triunfo muy especial, pues ha aprendido a ganarle a Don Quijote en su propio terreno y beneficiarse al mismo tiempo." (**El Quijote y los libros de caballerías**. Madrid, Taurus, 1991, p. 191.)

13 - **DQ**, I, Cap. XX, T. II, pp. 89-90.

Decidindo utilizar um recurso mais eficiente do que a palavra, Sancho imobiliza Dom Quixote, atando as patas de Rocinante. Sem se dar conta disso, no meio da escuridão, o cavaleiro se conforma em esperar montado até o amanhecer para dar início à aventura, sem tratar de averiguar o que impede os movimentos de Rocinante. Enquanto isso, aquele que se propôs a fazer renascer a idade dourada em plena idade de ferro, submete-se à situação mais prosaica comandada pelo escudeiro, aguardando o passar das horas.

Nada melhor do que contar uma história, um típico "cuento de nunca acabar", extraído da tradição folclórica universal. A história de Torralba e Lope Ruiz[14], relatada por Sancho, será interrompida pelo cavaleiro que num momento indaga sobre a existência real do personagem, e em outro, se contrapõe à forma com que Sancho narra. Decepcionado com a história infindável, Dom Quixote faz um elogio irônico ao escudeiro:

14- A história da pastora Torralba e Lope Ruiz aparece com algumas alterações, na obra mais famosa de Pedro Alfonso, **Disciplina clericalis** (Trad. E.Ducay. Introducción y notas de M.Jesus Lacarra. Zaragoza, Guara Ed., 1980, pp. 62-63.) Pedro Alfonso, autor do século XII, foi dos primeiros a introduzir no Ocidente a cultura oriental através das diversas áreas do conhecimento. **Disciplina clericalis**, sua obra mais conhecida, tem um caráter eminentemente didático e reúne histórias de diferentes origens, recriadas pelo autor. No "Exemplo XII", um fabulista trata de contar história para que o rei adormeça. Depois de contar muitas, o rei lhe pede para que conte uma história longa, na esperança de que chegue o sono. O fabulista conta então a história de um pastor, que no lugar das cabras que aparecem na história de Sancho, tinha duas mil ovelhas que precisavam atravessar o rio numa barca pequena.

Segundo Maurice Molho (**Cervantes: raíces folklóricas**. Madrid, Gredos, 1976, p. 223.), a história contada por Sancho tem um objetivo bastante específico: "El cuento de la pastora Torralba no es más que un cuento de nunca acabar, o, mejor dicho, una espécie de *contracuento* que tiene por finalidad frustar al destinatario del relato prometido, y que finalmente resulta vacío de todo lo que no sea esa misma frustración. En otros términos, la función del contracuento es provocar la decepción del otro, burlado en su vana curiosidad." Para Avalle-Arce, a história contada por Sancho é a versão rústica da história de Rosaura que aparece na **Galatea** (Prólogo y notas de Juan Bautista Avalle-Arce. Madrid, Clásicos Castellanos, 1961, p.XVI-XVII). Para Cesáreo Bandera, (**Mimesis conflictiva - ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón**. Madrid, Gredos, 1975, p.118.) a relação entre Torralba e Lope Ruiz é arquetípica, respeitando os passos do amor pastoril: "tarde o temprano el desdeñado será desdeñoso y el desdeñoso desdeñado."

> "Dígote de verdad [...] que tú has contado una de las más nuevas consejas, cuento o historia, que nadie pudo pensar en el mundo, y que tal modo de contarla ni dejarla jamás se podrá ver ni habrá visto en toda la vida, aunque no esperaba yo otra cosa de tu buen discurso"[15]

Os contrastes se agudizam e os altos ideais do cavaleiro, que tiveram que se conformar com o conto das cabras, têm agora que suportar os piores odores humanos produzidos pelo escudeiro e traduzidos na narração através de um realismo grotesco. Enquanto Dom Quixote se contém numa situação nada digna, Sancho não restringe em nada seus impulsos mais imediatos. Rebaixado ao extremo, montado num cavalo paralisado, Dom Quixote espera a luz do dia. Por mais que recorra à razão para interpretar sua situação atual, as sensações, ora auditivas, ora olfativas se encarregam de desviar sua atenção de princípios mais dignos.

Com a chegada do dia, Sancho desata as patas de Rocinante e a primeira coisa que Dom Quixote observa é que estão metidos entre árvores muito altas e sombrias. O cavaleiro tenta dar continuidade ao seu projeto inicial de decifrar o ruído ritmado e torna a despedir-se de Sancho, da mesma forma que tinha feito sob a densa escuridão. Sancho se exaspera nas súplicas e acaba conseguindo que seu amo o autorize a acompanhá-lo.

O narrador está com o domínio da narração e cautelosamente segue os passos de Dom Quixote e Sancho, detendo-se na localização espacial que cada um ocupa. Dom Quixote, montado em Rocinante, suplica à amada que o ampare nesta jornada. Tentando

---

15 - **DQ**, I, Cap. XX, T.II, p.103.

assegurar-se um pouco mais, pede também a proteção divina. Sancho, a pé, puxando seu jumento pelo cabresto, trata de averiguar o motivo dos ruídos provocados pela água, observando a cena através das patas de Rocinante. O narrador, que não desperdiça a chance de provocar o riso no leitor, dirige-se diretamente a ele para revelar a causa dos apavorantes "golpes a compás":

> ..."Y eran - si no lo has, ¡oh lector!, por pesadumbre y enojo - seis mazos de batán, que con sus alternativos golpes aquel estruendo formaban."[16]

Cavaleiro e escudeiro se entreolham. O que os manteve despertos e atemorizados durante toda a noite não passava do ruído produzido por seis "mazos de batán" que combinavam o barulho das águas com a pancada surda e compassada da madeira.[17] Dom Quixote primeiro abaixa a cabeça envergonhado, mas quando percebe que Sancho está a ponto de arrebentar-se em gargalhadas, ele também acaba rindo. Esta inversão de papéis é importante: aquele que está embaixo e a pé domina a cena e ironiza os dizeres elevados do cavaleiro sobre a idade dourada e a idade de ferro. O poder de Dom Quixote está abalado e a hierarquia subvertida. O escudeiro rústico e atemorizado dominou a cena desde o início do capítulo e, em meio às dificuldades, sua vontade

---

16 - **DQ,** I, Cap. XX, T.II, p. 113.

17 - Luis Andrés Murillo, em sua edição anotada do **Quijote** (Madrid, Castalia, 1978, Tomo I, p. 218.) cita a definição que Covarrubias dá a "batán": " cierta máquina ordinaria de unos mazos de madera muy gruesos, que mueve una rueda con el água y éstos hieren a veces (i.e., alternativamente) en un pilón donde batanan y golpean los paños, para que se limpien del aceite y se incorporen y tupan." Ou seja, "batán" equivale a uma espécie de monjolo, "pilão de engenho d'água" como traduziu Eugênio Amado na edição brasileira (Belo Horizonte, Itatiaia, 1983, Vol I, p. 172.).

se impôs. Dom Quixote perde o domínio e já que seu poder rasteja após a terrível revelação dos "batanes", a única atitude que lhe resta para estancar o riso de Sancho é a força bruta de dois golpes de lança nas costas do escudeiro gozador. Ou seja, imita os monjolos que eram os responsáveis pela sua vergonha.

Não houve Providência[18] que viesse a seu socorro e se encarregasse de transformar aqueles ruídos banais em alguma aventura digna. Aliás, desde o início do capítulo, a imaginação do cavaleiro está paralisada pelo medo. Como não há aventura, tampouco há encantadores capazes de transformar um cenário imaginário em prosaicos "batanes". Neste episódio Dom Quixote nem idealiza, nem transforma aquilo que vê em alguma reminiscência literária. É preciso aguardar o Capítulo seguinte para que a reles bacia de barbeiro se converta no soberbo elmo de Mambrino.

Um pouco antes, Sancho havia aconselhado ao cavaleiro que desviassem o caminho, evitando aquele espaço tenebroso, já que não havia ninguém por perto que pudesse considerá-los covardes. Agora é o próprio Dom Quixote que trata de estabelecer os limites entre o público e o privado. Dom Quixote reconhece o lado cômico da situação e diz a Sancho: "No niego yo /.../ que lo sucedido sea

---

18 - Diz Williamson a respeito dos poderes do autor romanesco: " Al organizar la narración, el autor de un *romance* puede desempeñar el papel de Dios o la providencia, estructurando la experiencia de los personajes a través de coincidencias, contratiempos, descubrimientos repentinos, *deus ex machina* y otros recursos y procedimientos que no necesitan ser psicologicamente admisibles ni representar el tiempo y el espacio de una manera verosímil. (**El Quijote y los libros de caballerías**. Trad. M. J. Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991, pp. 56-57.). John Allen trata da presença da Providência divina no **Quixote**, referindo-se a ela como provocadora da ironia cômica geral: "lo que parece que va a ser un desastre se resuelve en la realidad de la buena ventura". ("La Providencia divina en el Quijote". **Cervantes su obra y su mundo. Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes**. Madrid, EDI-6, pp. 525-29.)

cosa digna de risa; pero no es digna de contarse; que no son todas las personas tan discretas que sepan poner en su punto las cosas."[19] Afinal o cavaleiro, por mais íntegro que seja, tem lá seus motivos para ocultar certas experiências. Com a cumplicidade que se cria na vida privada, Dom Quixote passa a compartilhar com Sancho os segredos de uma experiência equivocada. Mas, ao dar-se conta desta "igualdade", trata de recuperar a autoridade em relação ao escudeiro, apegando-se à hierarquia social para marcar distância entre amo e criado. Pede que Sancho fale o menos possível, alegando que nenhum escudeiro fala tanto com seu senhor. Além do mais, Dom Quixote almeja a reverência que os escudeiros costumavam dedicar a seus senhores. Entretanto, com essa aventura Sancho descobre um recurso eficiente que lhe rende poder em relação a seu amo: a ironia. O escudeiro ganhou poder e apesar de concordar inteiramente com Dom Quixote, quanto ao falar muito ou pouco, não hesita em perguntar-lhe sobre o valor do salário dos escudeiros, caso as mercês, como o governo da "ínsula" ou algo equivalente, não chegue a tempo.

Um pouco embaraçado, Dom Quixote responde que jamais os escudeiros receberam salário. Mais adiante, para concluir, ele descaracteriza qualquer vínculo empregatício e conduz esta relação para o espaço inquestionável da hierarquia presente no modelo familiar: ..."después de a los padres, a los amos se ha de respetar como si lo fuesen."[20]

O episódio dos "batanes" constitui um novo campo de experiência de Dom Quixote, já que não inclui aventura, e muito

---

19 - **DQ**, I, Cap. XX, T.II, pp. 117-118.
20 - **DQ**, I, Cap. XX, T.II, p. 121.

menos ação ou imaginação cavaleiresca. O seu status de amo é abalado, e em meio às mais nobres intenções humanitárias o cavaleiro acaba tendo que suportar odores de excrescências humanas. À mercê das sensações, a imaginação de Dom Quixote se paralisa da mesma forma como Sancho facilmente imobilizou Rocinante. Não há culpados nesse episódio e tudo não passa de uma burla que a própria Fortuna[21] se encarregou de preparar. Não há nenhuma testemunha dos fatos e para infelicidade de Dom Quixote, dessa vez ele não é vítima de encantadores. Todo o ocorrido deve ficar sepultado no silêncio da vida privada. Se ele sempre ostentou a transparência entre os ideais e a ação, entre ele próprio e mundo, a partir de agora, algum segredo, pelo menos, deve ser guardado. Este momento poderia ser visto como o prenúncio da intromissão do real no seu irreal maravilhoso.

Esses aspectos são retomados e aprofundados na Segunda Parte, especialmente quando intervém o próprio leitor da obra. No episódio dos Duques, ao contrário do Capítulo XX da Primeira Parte, Dom Quixote e Sancho contam com um verdadeiro público que os observa e ao mesmo tempo contracenam com eles em diferentes situações. A relação amo/criado é alterada e o espaço privado fica muitas vezes devassado pela curiosidade pública. Para

---

21 - "Fortuna" é usado aqui com o mesmo sentido que Wolfgang Kayser atribui ao termo em seu artigo "Origen y crisis de la novela moderna" . A Fortuna rege o romance e se encarrega de alterar os destinos da ação: "Sorpresa, permutación, entrecruce y antagonismo contra las intenciones humanas, tales son las leyes que rigen la acción abundante: en las novelas constituye esto, espiritualmente considerado, el mundo dominado por la 'fortuna'." Entretanto, diz Kayser, os leitores podem se entregar ao inquietante mundo de tensões do romance, pois, apesar dos momentos conflitivos, uma outra interpretação espiritual - a Providência - intervém, tratando de assegurar um final feliz: "sobre el mundo de la Fortuna se halla el de la Providencia, que se manifiesta en el transcurso del relato mediante signos e intervenciones bien patentes, cuidando, al fin, de que todo termine felizmente." (**Cultura Universitária**. Universidad Central de Venezuela, N 47, 1955, p. 8.)

Dom Quixote, algo na sua interioridade começa a dar mostras de viver em descompasso: algumas dúvidas vão melindrando o seu projeto inicial.

3.3 A confusão dos limites: o episódio dos Duques

No Capítulo XV da Primeira Parte, após a aventura desencadeada por Rocinante, que resultou no ataque dos desalmados "yangüeses"[22], Dom Quixote trata de avaliar as dores que ele e Sancho sentem. Apesar do abatimento físico, Dom Quixote se concentra no seu discurso e não deixa de argumentar a favor dos princípios da cavalaria. Trata de avaliar as diferentes condições sociais que ele e Sancho tiveram ao longo da vida e daí conclui que aquele que gozou dos privilégios do luxo padece mais do que aquele acostumado com a vida rústica. Acaba consolando-se com a lembrança de que estes incômodos são velhos conhecidos do exercício das armas. Entretanto, em meio a este discurso, Dom

22 - Luis Murillo, em sua edição do **Quixote** (Madrid, Castalia, 1978, Tomo I, p. 190), esclarece o significado de "yangüeses": "Dos veces se les llama *yangüeses* en la ed. pr., en el epígrafe del c. 10 [...] y aquí. Pero en el texto de este capítulo se les llama siempre arrieros *gallegos*, y sus hacas son *galicianas*. Yangüeses serían naturales de Yanguas (hay dos lugares así llamados, en las actuales provincias de Soria y Segovia). A partir de la 2a. ed. de 1605 los arrieros dejan de ser gallegos para ser siempre *yangüeses*, y así, en el texto de la Segunda Parte de 1615 [...]. Esta denominación se ha impuesto, pues Cervantes mismo la aceptó, y lo más probable es que *yangüeses* en los epígrafes no sea error del impresor, sino que se deba a él.

Quixote comete um lapso bastante revelador e em seguida surpreende-se com o que acaba de dizer:

> - Aun las tuyas, Sancho - replicó Don Quijote -, deben de estar hechas a semejantes nublados; pero las mías, criadas entre sinabafas y holandas, claro está que sentirán más el dolor desta desgracia. Y si no fuese porque imagino... qué digo imagino?, sé muy cierto, que todas esta incomodidades son muy anejas al ejercicio de las armas, aquí me dejaría morir de puro enojo.[23]

O que é preciso sublinhar nestas palavras é o lapso de linguagem de Dom Quixote: "Y si no fuese porque imagino..." Ele próprio espanta-se com esse descuido que coloca o exercício das armas na esfera do imaginário. Mais reveladora é a surpresa combinada com a auto correção: "qué digo imagino?, sé muy cierto". Não se trata de algum descrédito de Dom Quixote em relação ao exercício das armas mas de um descuido revelador, sugerindo que, para ele próprio, o universo da cavalaria pertence ao imaginário.

Ao contrário do que eventualmente "imagina" o cavaleiro no Capítulo XV da Primeira Parte, o narrador, no Capítulo XXXI da Segunda, deixa de lado qualquer afirmação nebulosa e indica, não sem ironia, o primeiro dia em que verdadeiramente Dom Quixote se sentiu como um autêntico cavaleiro. Descrevendo o momento da entrada no Palácio dos Duques, diz o narrador:

> Y todos, o los más derramaban pomos de aguas olorosas sobre Don Quijote y sobre los Duques, de todo lo cual se admiraba Don Quijote; **y aquél fue el primer día que de todo en todo**

23 - **DQ**, I, Cap.XV, Tomo I, pp. 408-409.

> **conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico,** viéndose tratar del mesmo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos.[24]

À medida que a certeza do narrador se complementa com o que "imagina" Dom Quixote, certeza e imaginação convergem para exprimir uma dúvida até então reprimida. Se Dom Quixote, por um lapso, sugere que o mundo da cavalaria se delineia apenas na sua imaginação, como se tudo não passasse de algo ilusório, o narrador, por sua vez, revela que, a bem da verdade, o cavaleiro nunca confiou em que de fato era um cavaleiro andante. Como diz Close, a observação do narrador, neste momento, joga luzes retrospectivas na psique do herói.[25]

Se Dom Quixote, no Capítulo XV da Primeira Parte, tropeça nas próprias palavras, o narrador, no Capítulo XXXI da Segunda, declara que a desconfiança do cavaleiro a respeito de seu papel de restaurador do mundo cavaleiresco, o acompanhou até aqui.

Certamente, o narrador tem lá seus motivos para declarar, apenas no Capítulo XXXI, a dúvida íntima de Dom Quixote. O motivo parece achar-se escondido na própria inovação que o episódio contém. Ou seja, mal ou bem, o cavaleiro encontra no Palácio aquilo que tanto buscou: o reconhecimento. É como se a sua segurança dependesse do aval da sociedade e apenas ela teria o poder de conferir realidade ao sonho do cavaleiro.

Cuidando das aparências, os Duques encarregam-se da criação de um espetáculo sofisticado seguindo à risca a pompa dos livros de

---

24 - **DQ**, I, Cap.XXXI, Tomo VI, p. 9-10. (O negrito é nosso.)

25 - Diz Close: "This remark by Cevantes in II, 31 throws interesting retrospective light on the hero's psyche and is typical of the suggestive yet unanalytic way in which it is portrayed." (**Don Quixote**. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, p.82.)

cavalaria e ocupando vinte e oito capítulos da Segunda Parte (do Capítulo XXX ao LVII). A estrutura paradoxal do episódio traz para a realidade a vida imaginária das novelas de cavalaria para explicitar, no âmbito do real, a sua inviabilidade.[26]

O encontro com os Duques realiza-se num bosque e é antecedido pelos planos de Sancho de um dia deixar a vida de escudeiro. Dom Quixote e Sancho observam à distância os Duques e se impressionam com sua riqueza. Dom Quixote pede a Sancho que se dirija até a Duquesa e o apresente como o Cavaleiro dos Leões. Neste pedido, duas recomendações explícitas revelam sua insegurança. O cavaleiro pede a seu escudeiro que cuide de sua maneira de falar, evitando o uso dos provérbios. Na concepção de Dom Quixote, certamente o uso de provérbios é indício da condição social. Enraizados no saber popular, os provérbios poderiam ser reveladores da cultura não livresca e justamente neste momento, no contato direto com a aristocracia, Dom Quijote deseja ser identificado como um cavaleiro erudito. A segunda recomendação sublinha a importância dessa embaixada, chegando a equipará-la à de Dulcinéia, no Toboso.

O fundamental desse encontro - inclusive o que instiga uma maior aproximação dos Duques com o cavaleiro andante e seu escudeiro - é o fato de haver um conhecimento prévio de Dom Quixote através da leitura da Primeira Parte da obra. Ou seja, para os Duques, Dom Quixote e Sancho, antes de serem seus hóspedes, foram personagens de um livro, que lhes produziu grande

---

26 - Para maiores detalhes sobre a organização narrativa do episódio, ver : Maria Augusta da Costa Vieira Helene. "O episódio dos Duques" em **O dito pelo não dito: Dom Quixote no Palácio dos Duques**. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada à FFLCH - DLM, Universidade de São Paulo, 1985, pp. 29 - 55.

divertimento. Ironicamente, esses seres de papel se metamorfosearam em pessoas de carne e osso, e de personagens da Primeira Parte, Dom Quixote e Sancho se transformam em atores de um espetáculo manipulado pelos Duques. Graças ao privilégio de serem leitores da Primeira Parte, os Duques podem conduzir a ação até o absurdo mediante a paródia do próprio texto.[27]

Sancho leva a sério as recomendações do amo e evita os provérbios ao apresentar o cavaleiro aos Duques. Entretanto a infelicidade de Dom Quixote promove sua queda ao desmontar de Rocinante, reforçando a imagem que fizeram os Duques dos dois personagens através da leitura da Primeira Parte. Na certeza de contarem com grande dose de divertimento, os Duques os convidam para passar alguns dias em seu Palácio, desfrutando de autêntica recepção cavaleiresca.

Na aparência, tudo parece desenrolar-se harmoniosamente, ou, pelo menos, a estadia no Palácio sugere a Dom Quixote e Sancho alguns dias de trégua, dentro da árdua profissão de cavaleiro. Entretanto, desde os primeiros momentos no Palácio, Dom Quixote padece de uma tensão interna que dificulta seus passos e faz confundir os limites entre o público e o privado. Se Dom Quixote deseja que Sancho fale o menos possível, os Duques estimulam o escudeiro para que fale bastante; se o cavaleiro preocupa-se com a má impressão que o escudeiro possa causar, é o

27 - Segundo Paul Zumthor ("A encruzilhada dos 'rhétoriqueurs': intertextualidade e retórica". **Poétique** N. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Livraria Almedina, 1979, p.123.), a característica da paródia é "assumir um papel (social, textual) e ir até ao fim do que este requer ou implica, ou seja, até o absurdo."

próprio cavaleiro que cai do cavalo num momento tão solene como o do cumprimento aos Duques.

A preocupação com as aparências e o seu autocontrole ficam contidos nas "muchas maldiciones que entre dientes echó".[28] Quanto mais tenso e preocupado se mostra Dom Quixote, mais à vontade se sente o escudeiro, confiante da boa vida que se anuncia para os próximos dias.

Na chegada ao Palácio dos Duques, surge uma discussão descabida entre Sancho e Dona Rodriguez, motivada pelos excessivos cuidados do escudeiro com seu jumento. Há em seguida um almoço, onde, além dos Duques e Dom Quixote, participa também o Eclesiástico completamente descrente dos livros de cavalaria. Além das muitas discussões a respeito da verdade e da mentira dos livros, é surpreendente o resultado desse encontro: o Duque oferece a Sancho o governo de uma ilha. São também dirigidas ao cavaleiro, e posteriormente a Sancho, muitas indagações sobre Dulcinéia. A partir desse contato inicial, as ações são friamente calculadas e idealizadas pelos Duques, que contam com a participação da criadagem.

A primeira aventura preparada será a caça ao javali. Além de fazer reviver, em forma de espetáculo, os mitos dos livros de cavalaria, Merlim - também presente no desfile dos carros alegóricos - oferece a Dom Quixote a fórmula para o desencantamento de Dulcinéia. Para a infelicidade do cavaleiro, o desencantamento não depende em nada de sua ação; tudo, ironicamente, está nas mãos de Sancho.

---

28 - **DQ**, II, Cap. XXX, Tomo V, p. 313.

A aventura seguinte está dirigida especialmente a Dom Quixote, e cabe a ele desfazer as maldições de Malambruno, eliminando assim os muitos pelos que proliferam no rosto da Condessa Trifaldi e suas damas.

A próxima aventura preparada pelos Duques marca a separação do cavaleiro e seu escudeiro: Dom Quixote permanece no Palácio enquanto Sancho vai ocupar o cargo de governador de Baratária - a ilha que não é ilha. A partir daí, a seqüência narrativa se desdobra em duas e obedece a uma alternância de capítulos, ora referindo-se a Dom Quixote, ora a Sancho. Os sucessos e insucessos de Sancho como governador referem-se basicamente, à resolução de uma série de casos trazidos por pessoas do povoado; à interdição dos prazeres gastronômicos executada pelo doutor Recio; à determinação sobre projetos de governo; à ronda noturna pela ilha; à troca de cartas entre Dom Quixote e o governador e, finalmente, ao ataque à ilha que resulta na decisão de abandonar o governo. No seu regresso, Sancho se encontra com Ricote e os peregrinos e, mais adiante, no meio da noite, sofre a queda na escura cova. Por sorte, na manhã do dia seguinte, aparece inesperadamente Dom Quixote para salvá-lo.

Por outro lado, desamparado no Palácio , Dom Quixote continua sendo alvo de divertimento dos Duques. Em confiança, o cavaleiro pede à Duquesa que não lhe ofereça donzelas para servi-lo, temendo as tentações femininas. Este é um dos pontos que a Duquesa ataca, colocando na boca de uma de suas damas -Altisidora- calorosas declarações amorosas. Além dessa ameaça ao fiel amor do cavaleiro a sua dama, os Duques preparam outras

aventuras, como o incidente dos gatos que agridem Dom Quixote e o duelo com Tosilos.

Interpondo-se a essas aventuras, há o envio das cartas de Sancho e da Duquesa a Teresa Pança, o que faz trazer de volta a aldeia, a família de Sancho, o Cura e Sansão Carrasco. Todos tomam conhecimento da inacreditável situação do cavaleiro andante e seu escudeiro.

No final do episódio, após a vivência intensa do teatro, os Duques passam de autores a espectadores da cena, quando são surpreendidos por um final inesperado no duelo com Tosilos. Cansado da vida ociosa do Palácio, Dom Quixote opta pelo retorno ao campo na busca de novas aventuras.

O núcleo espacial e temporal do episódio - o Palácio e os vinte e um dias de permanência de Dom Quixote - mais uma série de personagens, mantém a ação central de onde irradiam outras ações, outros personagens, tempos e espaços.

A ação central tem os Duques como autores e Dom Quixote e Sancho como personagens que respondem aos estímulos criados pelo próprio espetáculo. Aos poucos, estas posições são alteradas de forma a possibilitar a liberdade na busca de novas aventuras. É desse espetáculo central que se originam outras ações, trazendo sempre a marca inerente da representação. Essa ação nuclear concede unidade ao episódio, ainda que por alguns instantes, os olhos do "autor" deixem de se fixar nos protagonistas para ir em busca do povoado de Dom Quixote e Sancho.

Um contato com o povoado ajuda a supor, em parte, o cotidiano do vilão, desprovido dos sonhos de governador. O contraste entre o colar de corais com fecho de ouro oferecido pela

Duquesa a Teresa Pança e as duas dúzias de bolotas de carvalho, que Teresa retribui a pedido da própria Duquesa, reforça a distância social e econômica entre elas, ainda que nesse teatro vigore especialmente a inversão de papéis e de normas sociais. A Duquesa, brincando com a hierarquia, finge ignorar qualquer distinção entre uma senhora da aristocracia e a esposa de um falso governador.

Sansão Carrasco e o Vigário também se espantam com a carta da Duquesa e, para eles, as notícias trazidas pelo Pagem são inconciliáveis com a realidade.

A mediação entre a vida irreal do Palácio dos Duques e a casa modesta onde vive a família de Sancho se dá especialmente através das cartas. São as cartas que chamam outros espaços e outros personagens e colocam em contato Barataria, o Palácio e o povoado, criando simultaneidade de ação.

Assim que o ilustre governador se dirige a Barataria, a narrativa se bifurca, criando uma alternância entre os capítulos referentes a Dom Quixote e os que se referem a Sancho. As cartas trocadas entre o cavaleiro e o governador aproximam os espaços e constituem um recurso que move, organiza e distribui o paralelismo narrativo, aproximando situações tão contrastantes e ao mesmo tempo, respeitando a coerência interna.[29]

---

29 - Para Williamson, a montagem narrativa do episódio recupera a estrutura do *romance* (com o sentido que a palavra tem em inglês) e se distancia do romance: "El entrelazamiento de los respectivos capítulos de Sancho y Don Quijote es típico del *romance*, como también lo es la serie de cartas que circulam entre los personajes principales: Sancho, Don Quijote, el duque, la duquesa e incluso la mujer de Sancho, que recuerdan el intercambio de cartas y mensajes entre los personajes principales del **Amadis** en el libro IV, que servían para conectar los distintos focos de acción." (**El Quijote y los libros de caballerías**. Trad. Ma Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991, p. 232.)

Se as cartas ligam as narrativas paralelas, é a coerência interna que amarra as ações do episódio e que garante um estreito encadeamento.[30] Há uma ação central que se estrutura sobre o teatro e que, por sua vez, abre para outras representações, calcadas, da mesma maneira, sobre o fingimento.

A todo momento, o narrador explicita as intenções nada ingênuas dos Duques. Embora para Dom Quixote estes sejam sérios cultivadores dos ideais cavaleirescos, o narrador esclarece que na convivência com Dom Quixote e Sancho, os Duques estão à busca de boas gargalhadas.

O narrador se detém nas diferentes visões de uma mesma ação e por isso é possível encontrar no Capítulo L, a outra versão do ocorrido no Capítulo XLVIII. Ou seja, no encontro de Dona Rodriguez com Dom Quixote, o narrador, em primeiro lugar, limita-se ao ângulo de visão dos personagens para, em seguida, introduzir a visão da Duquesa com relação a esse encontro.

Cada vez mais, o narrador se encarrega de explicitar a relação de causalidade subjacente à ação. Se em alguns momentos, na solidão do Palácio, Dom Quixote se sente vítima dos destinos inesperados que a ação assume, o narrador, por outro lado, contrabalança a narrativa e mostra a rede de causalidade que conduz a ação, já tão desprovida de qualquer determinação mágica.

Dom Quixote e Sancho, apesar de gozarem do reconhecimento social, pagam um preço alto por isso e, repetidamente são

---

30 - Para Todorov, revendo os postulados de Lessing sobre o sistema dos gêneros, a "coerência interna, e não a conformidade a uma regra externa, é o que assegura o sucesso da obra." (**Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes Ed., 1980, p. 37.) Ou seja, a lógica das relações entre os elementos constitutivos da obra e a coerência que ela mantém consigo mesma é o que garante seu sucesso, por mais híbrida que seja uma obra em termos de gênero, no sentido de não respeitar uma norma externa.

obrigados a justificar e esclarecer atitudes que eles próprios tomaram ao longo da Primeira Parte.

A Duquesa, mais do que todos, tem uma curiosidade traiçoeira e muitas vezes usa a indiscrição para conhecer mais a fundo as verdades do cavaleiro e seu criado. Quer espreitar as incoerências de seus hóspedes e trazer para o palco algumas cenas onde os princípios e a ação, a imaginação e a realidade não encontram ponto comum. Melhor do que Dom Quixote, é chamar Sancho para uma conversa privada e indiscreta, à busca de esclarecimentos:

> "Ahora que estamos solos y que aquí no nos oye nadie quería yo que el señor gobernador me asolviese ciertas dudas que tengo, nacidas de la historia que del gran don Quijote anda ya impresa; una de las cuales es que pues el buen Sancho nunca vió a Dulcinea, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, ni le llevó la carta del señor don Quijote, porque se quedó en el libro de memoria en Sierra Morena, como se atrevió a fingir la respuesta, y aquello de que la halló ahechando trigo, siendo todo burla y mentira y tan en daño de la buena opinión de la sin par Dulcinea, y cosas que no vienen bien con la calidad y fidelidad de los buenos escuderos."[31]

A resposta de Sancho abre as portas para a idealização de novas cenas e, desta forma, o teatro já não nasce do cavaleiro e seu criado e sim do divertido e engenhoso Palácio dos Duques.

O fingir acreditar favorece a criação de situações embaraçosas para Dom Quixote e Sancho e evidencia a debilidade e o fracasso, revelando o quão pouco cavaleiro e escudeiro eles são. Além disso, a brincadeira de "faz de conta" dos Duques introduz todos no palco.

---

31 - **DQ,** II, Cap. XXXIII, Tomo VI, p. 70.

Alguns, como Dom Quixote e Sancho, ocupam o primeiro plano do palco; outros, vão ocupando posições mais dispersas e intervêm apenas em certos momentos; outros ainda, estão sempre nos bastidores, maquinando, enriquecendo e controlando a cena que se desenrola e quando pisam o palco, a ação tem a marca da eficiência, como é o caso dos Duques.

O teatro exige a máscara, e cada um desempenha seu papel como se fosse outro. A luta que Dom Quixote empreende para ser aquilo que gostaria de ser é substituída por uma luta por parecer o que, na verdade, ele não é.

Ao tratar de explicitar as fraquezas do cavaleiro e seu escudeiro, os Duques acabam retratando suas próprias debilidades. Afinal, o interesse dos aristocratas de títulos, dos nobres da corte pelos livros de cavalaria, explica-se através do reencontro, no âmbito da ficção, de uma sociedade que lhes pertencia.[32]

Além do mais, para Chevalier, o êxito dos livros de cavalaria não se deveu apenas a esse espelhamento entre a sociedade vivida e a sociedade que aparece nos livros. O leitor aristocrata se projeta com nostalgia na vida de livres aventuras, própria do cavaleiro andante, no momento em que sua própria vida caminha inexoravelmente para o espaço circunscrito da corte.

No final do século XVI e começo do XVII, essa leitura nostálgica está debilitada, e a nobreza começa a perceber

---

32 - Diz Maxime Chevalier: " Un público aristocrático debía gustar del mundo puro e irreal de los **Amadises**, mundo que no admitía al mercader, en el cual el dinero no tenía ninguna importancia, en el cual la ciudad, sitio de las actividades económicas de la burguesía, no aparecía nunca; mundo del cual quedaban excluídos los rústicos apegados a su pegujar, el campo labrado por los arados y en el cual el aldeano no intervenía más que fugazmente, bajo el aspecto del 'villano de hacha y capellina'." (**Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII**. Madrid, Ediciones Turner, 1976, pp. 98-99.)

vantagens que a nova forma de vida pode oferecer. Nesse momento, os gêneros literários ligados à existência urbana, passam a ocupar o lugar dos livros de cavalaria.

Para os Duques, a nostalgia de uma vida de aventuras se complementa com o propósito lúdico de colocar a prova o ideário daquele que ainda acredita no exercício das armas. Com relação a Sancho, os dias no Palácio propiciam a tão buscada experiência de ser governador. Para Dom Quixote, no espaço que lhe rouba a possibilidade de imaginar aventuras dignas de um cavaleiro, ele acaba revelando uma luta interna dos princípios contra a tentação dos prazeres.

Os limites entre o público e o privado foram completamente alterados. Afinal, para os Duques, a vida de Dom Quixote é literalmente, um livro aberto.

3.4 Dom Quixote: entre o espaço contrangedor e a amada constrangida

No capítulo LVIII da Segunda Parte, ao deixar o Palácio dos Duques, Dom Quixote expressa o incômodo causado pela permanência prolongada na residência daqueles senhores:

> "La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; [...] Digo esto porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en metad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve, me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos; que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recebidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre."[33]

Por mais autobiográficas que possam parecer estas observações, no sentido de remeter às agruras de Cervantes no cativeiro em Argel, elas apresentam em primeiro lugar, de maneira sucinta e contundente, uma avaliação de Dom Quixote sobre sua permanência no Palácio: uma experiência que contou com o excesso nas regalias e que ocasionou privação da liberdade.

Essas considerações de Dom Quixote são o epílogo de uma experiência que inicialmente, no Capítulo XXXI, parecia conduzir a outros caminhos: "aquel fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero". Entretanto, descobrindo a ponta irônica desta afirmação do narrador, é possível supor que após tantos dias de convivência, mais do que nas aventuras, o cavaleiro pensa na liberdade.

A aventura que antecede o encontro com os Duques é a do "barco encantado", no Capítulo XXIX da Segunda Parte. No final do capítulo, Dom Quixote está um tanto decaído. Na sua idéia, havia ali um cenário muito propício para uma ação cavalheiresca: um castelo ou fortaleza guardando um cavaleiro oprimido ou uma

---

33 - **DQ**, II, Cap. LVIII, Tomo VII, pp. 267-268.

rainha, ou até mesmo, uma infanta desamparada, que espera o socorro de um nobre cavaleiro. Sancho tenta dissuadi-lo da idéia, mostrando que se trata simplesmente das azenhas de um moinho de trigo. Dom Quixote não se conforma e justifica as discrepâncias:

> "-Cállate Sancho - dijo Don Quijote -; que aunque parecen aceñas, no lo son; y ya te he dicho que todas las cosas trastruecan y mudan de su ser natural los encantos. No quiero decir que las mudan de en uno en otro ser realmente, sino que lo parece, como lo mostró la experiencia en la transformación de Dulcinea, único refugio de mis esperanzas."[34]

Se o ponto de referência é o encantamento de Dulcinéia, evidentemente para Sancho, os argumentos de Dom Quixote caem no vazio. O escudeiro prefere silenciar; afinal, quem mais entende de encantamentos, especialmente o de Dulcinéia, é ele próprio, que decide rezar e entregar-se a Deus diante do perigo que se aproxima.

Quando intervêm os moleiros, eles insistem na discrepância que há entre o que diz Dom Quixote e a realidade, além de os salvarem do real perigo que correm. Nesse momento, livre das azenhas, Dom Quixote desiste da argumentação - sua arma predileta: "¡ Basta! [...] Aquí será predicar en desierto quere reducir a esta canalla a que por ruegos haga virtud alguna."[35] Desta forma, o cavaleiro revela un cansaço, que corrói suas energias e sua crença de que é capaz de reordenar o mundo.

Descobrindo as forças contrárias que o atordoam, diz Dom Quixote a respeito da disputa entre os encantadores:

---

34 - **DQ**, II, Cap. XXIX, Tomo V, p. 301.
35 - **DQ**, II, Cap. XXIX, Tomo V, p. 304.

> "el uno estorba lo que el otro intenta: el uno me deparó el barco, y el otro dió comigo al través. Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más."[36]

Para Percas de Ponseti, os dois encantadores são os dois autores do mesmo episódio que disputam a matéria literária: por um lado, Cide Hamete e seus desdobramentos - o tradutor e o editor - que contam a história através da perspectiva épica; por outro, Cervantes, que conta algo de sua própria história através da experiência dos personagens. [37]

O sentido épico da aventura cai por terra junto com o desalento de "predicar en desierto". A ação elevada, a que se propunha o cavaleiro, acaba tendo que se rebaixar ironicamente aos prosaicos cinqüenta reais pagos pelos estragos causados ao barco.

---

36 - **DQ**, II, Cap. XXIX, Tomo V, p. 304. Avalle-Arce encontra simetrias entre a aventura do "barco encantado" (Parte II, Cap. XXIX) e a dos "moinhos de vento" (Parte I, Cap. VIII). Como na Primeira Parte, é a imaginação prodigiosa de Dom Quixote que transforma a realidade e que conta com a intervenção dos encantadores para justificar o fracasso. Entretanto, como diz Avalle-Arce, há diferenças fundamentais entre as duas aventuras: "la aventura del barco encantado está perfectamente articulada dentro del desarrollo en declive de la personalidad de Don Quijote en la segunda parte. Compárese el final de ambas aventuras. La de los molinos de viento la cierra el héroe con esta indómita afirmación: "Mas al cabo, al cabo, han de poder poco sus malas artes [de los encantadores] contra la bondad de mi espada" (I, VIII). La aventura del barco encantado se cierra con la rendición verbal del caballero: "Dios lo remedie; que todo este mundo es máquinas y tramas contrarias unas de otras. Yo no puedo más." (**Don Quijote como forma de vida**. Madrid, Fundación Juan March/ Ed. Castalia, 1976, p. 202.)

37 - Percas de Ponseti encontra reminiscências autobiográficas na viagem do barco pelo rio Ebro que evocam o heroísmo e o valor dos guerreiros da fé contra os Turcos, e também o sofrimento dos cristãos no cativeiro em Argel (**Cervantes y su concepto del arte**. Madrid, Gredos, 1975, Vol. II, pp. 604 - 629). Para Percas de Ponseti, a aventura do barco encantado constitui também uma reelaboração do episódio da Cueva de Montesinos. Tanto num episódio quanto no outro, o elemento místico está presente: "En la cueva de Montesinos el viaje místico-caballeresco tiene por objeto [...] la penetración del castillo del alma y el descubrimiento propio. En la aventura del barco encantado estamos más cerca de un viaje místico-religioso como el de los cristianos a Asia Menor para salvar la cristiandad. (p.614)

No capítulo seguinte, Dom Quixote avista à distância uns caçadores e reconhece em seguida que são caçadores de altanaria.[38] A senhora que leva um açor na mão esquerda é a própria encarnação da bizarria e certamente merece uma embaixada especial, assim como Dulcinéia, na Primeira Parte, também mereceu. No entanto, os motivos são bem diferentes: a embaixada de Dulcinéia diz respeito a uma declaração amorosa, precedida por inúmeras obras executadas em seu nome; a da Duquesa, em contrapartida, se justifica exclusivamente pela riqueza que ela aparenta e pela posição social que ocupa, revelada à distância, através de vários indícios. Trata-se de uma reverência puramente hierárquica, encaixada no bojo das normas aristocráticas, desprovida de sentimentos amorosos e grandes obras.

Dom Quixote compenetra-se da hierarquia e pede a Sancho que apresente o Cavaleiro dos Leões a estes ricos senhores, fazendo recomendações expressas quanto ao seu modo de falar. Agora não se trata de irritações circunstanciais com o discurso do escudeiro e sim de algo mais profundo: Dom Quixote receia o comprometimento de sua imagem diante destes senhores, através do eventual discurso tosco de Sancho.

Olhar para esses ricos senhores, considerando-os no topo da hierarquia social, faz com que Dom Quixote seja assaltado por uma insegurança que lhe dificulta os gestos e bloqueia as palavras. Não é à toa que vindo ao encontro dos Duques o cavaleiro acaba caindo do cavalo, levando consigo a sela e interrompendo na boca a raiva

38 - "cazadores de altanería" equivale a : "caza de volatería, o sea de aves de alto vuelo; género de caza 'solo para los príncipes y grande señores', Covarrubias 258.a.31. (**DQ**, Ed. Luis Murillo, Madrid, Castalia, 1989, Vol. II, p. 268.)

que lhe vinha de dentro, com relação aos descuidos de seu escudeiro.

> "Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenérsele, descargó de golpe el cuerpo, y llevóse tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho [...]".[39]

Dom Quixote insiste em deixar claro para os Duques suas críticas a Sancho. Uma forma de distanciar-se dele num tom ponderado e aparentemente nada envolvido. Esse distanciamento que busca ressaltar as diferenças, revela nas entrelinhas os receios de Dom Quixote com relação a Sancho. Os Duques percebem em seguida que, no momento, o ponto fraco do cavaleiro está no discurso do escudeiro e será aí, para o divertimento de uns e o desespero de outros, que eles tratarão de orientar o espetáculo. Assim, quanto menos à vontade sente-se Dom Quixote, mais à vontade mostra-se Sancho. É o peso da hierarquia social que constrange os mais lúcidos e descontrai os mais ingênuos.

Apesar da insegurança, Dom Quixote acredita nos Duques e no espetáculo que eles organizam, entretanto desta forma a profissão do cavaleiro corre risco de desarticular-se. O jogo está montado e agora só resta desfrutar o espelhamento entre o lido e o vivido.

---

39 - **DQ**, II, Cap. XXX, Tomo V, p. 313.

Preocupado com as aparências, Dom Quixote incomoda-se com o descabido pedido de Sancho a Dona Rodriguez para que cuidasse de seu jumento. Mas mesmo assim, trata de controlar o desagrado e, num tom ponderado, comenta seu estranhamento. No entanto, é nos bastidores que sua raiva aflora.

Estando só com Sancho em seus aposentos, Dom Quixote o repreende pela inadequação de suas preocupações. O que mais o preocupa, são as tintas que podem borrar a sua imagem através dos maus modos de Sancho. Para ele, os criados são o espelhamento de seus senhores e, assim sendo, ele não passaria de um "echacuervos" ou de um "caballero de mohatra".[40] Sancho, por sua vez, estaria facilitando a descoberta de sua verdadeira origem, nada digna para o escudeiro de um honrado cavaleiro:

> "Por quien Dios es, Sancho, que te reportes y que no descubras la hilaza de manera, que caigan en la cuenta de que eres de villana y grosera tela tejido."[41]

A confusão se dá pelos opostos: de digníssimo cavaleiro, Dom Quixote pode passar por trapaceiro, semelhante aos pícaros que

---

40 - Esclarece Rodríguez Marín: "Llamábase *echacuervos*, según Covarrubias, 'a los que con embelecos y mentiras engañan los simples, por vender sus vnguentos, azeites, yervas, piedras, y otras cosas que traen, que dizen tener grandes virtudes naturales'. También se llamaba *echacuervos* a los buleros o bulderos, y *echacorveria* a la vida vagabunda y apicarada de los tales. [...] *Mohatra* - dice Covarrubias - 'es la compra fingida que se hace vendiendo el mercader a más precio del justo, y teniendo otro de manga que lo buelua a comprar con dinero contante a menos precio. También se dice *mohatra* cuando se compra en la forma dicha y se vende a qualquier otra persona a menos precio. Los que se ven en necesidad para cumplir alguna deuda hazen esas *mohatras*, y por cegar vn hoyo hazen outro mayor...' Así, Don Quijote dice caballero de *mohatra* en el significado de hombre que vive a fuerza de enredos y a costa de negocios poco limpios o de licitud dudosa." (**DQ**, II, Cap. XXXI, Tomo 6, p. 18, nota 10.)

41 - **DQ**, II, Cap. XXXI, Tomo VI, p. 18.

circulavam pela Espanha. A picardia pode sobrepor-se à dignidade de sua imagem.

Deixando pouco a pouco o tom repreensivo, Dom Quixote vai aconselhando Sancho no sentido de ponderar palavras e "enfrenar la lengua". Sancho aceita passivamente a repreensão e os conselhos prometendo que seu próprio discurso não será revelador de suas identidades:

> ..."le prometió con muchas veras de coserse la boca o morderse la lengua antes de hablar palabra que no fuese muy a propósito y bien considerada, como él se lo mandaba, y que descuidase acerca de lo tal; que nunca por él se descubriría quiém ellos eran." [42]

Dom Quixote não contesta essa afirmação de Sancho. Certamente era isso mesmo o que ele estava buscando: esconder-se atrás do discurso e da aparência para dissimular sua verdadeira identidade. Aquele que sempre buscou a transparência da Idade Dourada está na eminência de perder-se nas aparências enganosas da Idade de Ferro.

Amo e escudeiro deixam os aposentos e vão ao encontro dos Duques que, junto com o Eclesiástico, os esperam com a mesa posta. Após o ceremonial que acompanha a distribuição dos lugares na mesa, Sancho lembra-se de uma história que aconteceu no seu povoado. Tentando tranqüilizar seu amo, advertindo-lhe explicitamente que se lembra muito bem de todos os seus conselhos sobre "el hablar mucho o poco, o bien o mal"[43], Sancho

---

42 - **DQ**, II, Cap. XXXI, Tomo VI, p. 19.
43 - **DQ**, II, Cap. XXXI, Tomo VI, p. 22.

revela para os Duques, a recente conversa dos bastidores. Mostra-se poderoso em relação ao amo e ironiza a cumplicidade que Dom Quixote tratou de conseguir dele, na busca da auto proteção. Nesse momento o cavaleiro finge; mais que isso, mente, dizendo não se lembrar de nada neste sentido. Não se importando com isso, Sancho trata ainda de inverter a situação. Coloca Dom Quixote como seu cúmplice, ou melhor, como testemunha da veracidade da história que vai contar. Cada vez mais, o cavaleiro constrangido tenta distanciar-se de seu escudeiro, por temer o próprio espelhamento.

A desmoralização de Dom Quixote culmina com a intervenção do Eclesiástico, que responsabiliza os Duques pelo cultivo da loucura e ataca o cavaleiro, ordenando-lhe que volte para sua casa e cuide de sua vida.

O narrador perde o distanciamento ao introduzir o Eclesiástico e emite uma série de juízos de valor que indica o caráter mesquinho "destos que quieren que la grandeza de los grandes se mida con la estrecheza de sus ánimos".[44] No entanto, o Eclesiástico acaba sendo fundamental neste momento para Dom Quixote.

Completamente incrédulo e reprovando a atitude dos Duques em relação ao cavaleiro, o Eclesiástico o desafia, chamando-o para um duelo onde as armas são a palavra e a argumentação. Essa desconfiança do Eclesiástico propicia o reequilíbrio do cavaleiro que revê seus princípios, já um tanto dispersos pela força das aparências, para contestar a acusação leviana. Através da negação, Dom Quixote se reafirma; a descrença faz com que ele

---

44 - **DQ**, II, Cap. XXXI, Tomo VI, p.20.

reconquiste o espírito cavaleiresco, já um tanto acomodado e diluído no falso reconhecimento dos que habitam o Palácio.

A resposta de Dom Quixote é iniciada por uma série de críticas ao Eclesiástico que aponta para a inadequação de seus ataques. Em seguida, usando perguntas retóricas, Dom Quixote defende a cavalaria andante através de seus propósitos, entre os quais, o fundamental é a prática do bem. Sem ter o que dizer, o Eclesiástico retira-se da mesa por pura indignação, mas antes não deixa de equiparar a loucura de Dom Quixote à dos Duques que se dedicam a cultivar os sonhos de um louco.

Com os valores e princípios refeitos, Dom Quixote está apto para enfrentar novamente o espaço aristocrático sem perder-se definitivamente na armadilha das aparências. Se o Eclesiástico declarou seu combate a Dom Quixote, imaginando dissuadi-lo das suas loucuras de cavaleiro andante, na verdade o que fez foi favorecer o reencontro de um equilíbrio - equilíbrio ainda tão abalado por esse mundo harmônico e falsamente confiável.

O incidente seguinte é construído por uma enorme espuma de sabão que recobre o rosto do cavaleiro que, por sua vez, pensa ser este um hábito corriqueiro da casa. Em vez das mãos, lava-se o rosto; em lugar da isenção da culpa, recobre-se o rosto com a máscara do ridículo.[45]

---

45 - Segundo Francisco Ayala, neste episódio Cervantes se inspira numa anedota que muito provavelmente conheceu através da narrativa oral, embora a anedota tenha sido publicada com o título "Disimulación y fingimiento", num livro pouco conhecido chamado **Miscelánea** de Luis Zapata. Com algumas variantes em relação `a matriz - a história do embaixador português que vai visitar o conde de Benavente - o episódio chega a ser dramático no **Quixote**. Se em algum momento é cômico, para Francisco Ayala, trata-se de uma comicidade transcendente onde o leitor ri, entre outras coisas, de si mesmo. ("Experiencia viva y creación poética" in **Cervantes y Quevedo**. Barcelona, Ariel, 1974, pp. 97 - 128.)

Sabedores da existência problemática de Dulcinéia, os Duques tocam num ponto crucial: exigem de Dom Quixote a tarefa impossível de descrever a amada. Esta é a argüição mais árdua que se apresenta para o cavaleiro com relação à Dulcinéia. No início ele tenta safar-se da incumbência, passando-a para as mãos de célebres pintores gregos e para o discurso de grandes retóricos.

Insatisfeitos com a omissão, os Duques insistem na descrição, mesmo que seja em forma de rascunho ou esboço. Curiosamente, nesse momento, Dom Quixote se atém mais que nada à Dulcinéia que ele viu e não à amada idealizada. No entanto, mesmo assim sua descrição se estrutura através de uma cisão: por um lado, o que Dulcinéia é, e por outro, como de fato ela está. O ser e o estar se contradizem e afinal a descrição de Dulcinéia revela a natureza problemática do próprio conceito de realidade. A amada se converteu numa síntese impalpável, que mal ou bem já chega a entristecer o cavaleiro pelo seu estado presente:

> "más estoy para llorarla que para describirla; porque habían de saber vuestras grandezas que yendo los días pasados a besarle las manos, y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, hallé otra de la que buscaba; halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago"[46]

Atribuindo o estado deplorável da amada `a ação perniciosa dos encantadores, Dom Quixote vislumbra o profundo abismo que ameaça sua condição de cavaleiro. A Duquesa insiste na

46 - **DQ**, II, Cap. XXXII, Tomo VI, p. 49.

inexistência de Dulcinéia, dizendo ser ela uma dama fantástica, idealizada por Dom Quixote. Ele, apesar de rejeitar essa idéia, prefere colocar nas mãos de Deus a realidade problemática da amada. Entretanto, deixa um pequeno espaço onde se entrevê sua existência incerta ao descartar maiores indagações sobre Dulcinéia: "éstas no son de las cosas cuya averiguación se ha llevar hasta el cabo".[47] A indagação dos Duques faz com que Dom Quixote revele uma das pistas que o conduz a uma espécie de esquizofrenia: constrói uma amada que pertence ao universo imaginário e idealizado - em outros termos, uma amada livresca - e momentaneamente passa a outro mundo, real e grotesco.

Insistindo nas indagações sobre Dulcinéia, o Duque ataca em outras frentes e pede que Dom Quixote justifique a disparidade da linguagem usada por Dulcinéia na Primeira Parte da obra, tendo em conta a linguagem das Orianas, Alastrajareas e Madásimas.

Se no início o contato com a aristocracia confunde as preocupações do cavaleiro, neste momento, sentindo o desafio e tratando de reencontrar-se com seus próprios valores, Dom Quixote defende sua amada, dizendo ser ela "hija de sus obras".[48] O valor pessoal sobrepõe-se `a estirpe e a virtude vale mais que o sangue.

A Duquesa, apesar das agudas provocações, não quer comprometer em demasia a figura de Dulcinéia. Com a esperteza que lhe é peculiar, trata de envolver o escudeiro na discussão e ainda, confrontando o discurso com a leitura, insiste na questão da linhagem. Chama a atenção para a disparidade entre a nobreza de

---

47 - **DQ**, II, Cap. XXXII, Tomo VI, p. 51.
48 - **DQ**, II, Cap. XXXII, Tomo VI, p. 51.

Dulcinéia e a vulgaridade de suas ações cotidianas, como peneirar trigo, segundo os falsos relatos de Sancho, quando supostamente ele teria levado a carta do cavaleiro `a amada. Dom Quixote, já desprovido de qualquer argumentação, recorre aos "encantadores" que têm o poder de explicar tudo e que por mais malignos que sejam, sempre estão aptos para socorrê-lo no descompasso entre a fantasia e a realidade.

De fato, a existência de Dulcinéia se converte num delicado problema para Dom Quixote. Desde o dia em que ela se materializou na lavradora, algo se partiu no seu interior. Para Williamson, a Dulcinéia encantada produz a desconexão de Dom Quixote do universo romanesco, abalando drasticamente sua condição de cavaleiro.[49]

A Dulcinéia encantada também abala a estrutura do romanesco e cada vez mais se estabelece a relação de causalidade entre as ações que vão se sobrepondo ao esquema episódico, próprio das novelas de cavalaria. Ou melhor, o esquema episódico se mantém na Segunda Parte, entretanto sua hegemonia está radicalmente ameaçada por um elo que une uma aventura à outra, onde, sobretudo, a Dulcinéia convertida em lavradora é o elo fundamental. O fatídico encontro com a amada desfiguada que ocorre no Capítulo X da Segunda Parte, passa a ser um problema constante do cavaleiro que é capaz de avistá-la, mais que nada, nas profundezas da Cova de Montesinos. No Palácio dos Duques, através dessa detalhada conversa a respeito de Dulcinéia, muitas

---

49 - Diz Williamson: "The enchantment of Dulcinea has cut him off from the world of romance, and he finds himself stumbling in the dark towards a fate he can no longer predict." "*Intención* and *invención* in the **Quixote**" **Cervantes**, Vol.VIII, N.I, p. 18.

aventuras são idealizadas e ultrapassam as paredes do palácio e os dias da hospedagem.

Para finalizar essa torturante conversa, Dom Quixote repassa histórias de outros cavaleiros e comenta novamente a recente conversão de Dulcinéia em lavradora, justapondo uma avaliação bastante positiva em relação a seu escudeiro:

> " es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante; tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento: tiene malicias que le condenam por bellaco, y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; quando pienso que va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo".[50]

O lugar impreciso e ao mesmo tempo repleto de admiração que Sancho ocupa na apreciação de Dom Quixote corresponde, de certa forma, à ambigüidade problemática presente na relação de poder entre amo e criado que aos poucos tende a ampliar-se. Na aventura dos "batanes", o escudeiro vence o impulso do cavaleiro e consegue detê-lo até que chegue a luz do dia. Essa é a primeira vez que intencionalmente Sancho conduz a ação para os destinos que lhe interessa usando artifícios espúrios. Entretanto, muito mais definitiva é sua intervenção no Capítulo X da Segunda Parte quando inventa o famoso encantamento de Dulcinéia, na tentativa de livrar-se de uma mentira anterior: a entrega da carta de Dom Quixote à amada durante as penitências do cavaleiro na Serra Morena.

---

50 - **DQ**, II, Cap. XXXII, Tomo VI, p.57.

No episódio dos "batanes", a cumplicidade que se firma entre amo e criado limita-se ao segredo entre ambos a respeito da desmoralização ao se constatar a autêntica origem dos ruídos estrondosos. Através dessa aventura falida, Sancho se dá conta de que é possível enganar seu amo e, mais que isso, defender seus próprios interesses. No entanto, da perspectiva de Dom Quixote, além da grande contrariedade que esta experiência lhe causa, ele não extrai daí nenhum ensinamento mais fundamental.

Muito diferente é a suposta visita à Dulcinéia em El Toboso que acaba resultando no encontro da amada convertida em lavradora. Desta vez sim, a astúcia de Sancho deixa marcas intransponíveis e abala, de forma radical, as certezas do cavaleiro a respeito de sua missão no mundo. Da perspectiva daquele que quer restituir os valores e princípios da cavalaria andante em plena vigência da problemática Idade de Ferro, o encontro da amada desfigurada faz com que se questione o componente básico de todo cavaleiro: a nobreza de sua dama.

A tão nobre Dulcinéia apenas existe no imaginário de Dom Quixote e no de Sancho e cada um constrói a Dulcinéia que deseja. O fato de que a narrativa se encaminhe no sentido de que ambos se dirijam ao Toboso a fim de encontrar sua existência sensível, faz com que a própria narrativa resvale no seu ponto mais crítico: a suspeita por parte do cavaleiro, de que seu ideal cai num profundo abismo.

Lembrar de Sancho em meio a essa tensa conversa com os Duques, faz com que o escudeiro entre na sala, para livrar-se dos "pícaros de cocina" que querem, à força, lavar seu rosto com água suja, mãos e tralhas imundas. Dom Quixote pede licença aos

Duques e defende seu escudeiro. O cavaleiro percebe o deboche que orienta a ação dos pícaros e diz: "Tomen mi consejo y déjenle, porque ni él ni yo sabemos de achaque de burlas."[51]

Curiosa a afirmação no imperativo que, além de mostrar indignação contra a vilania que prepararam para Sancho, Dom Quixote utiliza a primeira pessoa do plural para impedir novas chalaças. Nas entrelinhas, resta a suspeita de que o cavaleiro percebe o escarnecimento presente na acolhida dos Duques, sempre tão disfarçado pela amabilidade e pelo luxo.

Na verdade, nesse espaço tão suntuoso, parece que Dom Quixote pouco a pouco se dá conta do jogo mas evita interrompê-lo como prova de sua "caballerosidad".[52] Sem dúvida esta discrição o honra e, se os outros perdem, ele ganha em relação à simpatia do leitor. Neste momento, como a vítima é Sancho, sua indignação vem à tona. Entretanto, utilizar a primeira pessoa do plural para protestar contra eventuais brincadeiras de mal gosto, sugere que, de certa forma, ele também se coloca como vítima nas mãos destes divertidos senhores, ou pelo menos, adverte sua repulsa com relação à farsa.

O andamento do mundo parece justificar-se por um encadeamento de ações que obedece a uma lógica interna e que nem sempre coincide com os interesses dos personagens.

O episódio dos Duques, por ser tão teatral, encadeia ações e aventuras numa íntima relação de causalidade. A conversa após o almoço possibilita a montagem de uma série de aventuras, inspiradas, não apenas nos acontecimentos que ocorrem no

---

51 - **DQ**, II, Cap. XXXII, Tomo VI, p.63.
52 - Ver E. C. Riley, **Introducción al Quijote** (Barcelona, Ed. Crítica, 1990, p. 141.).

Palácio, mas também nas andanças de Dom Quixote e Sancho, desde a Primeira Parte, já que antes de anfitriões eles são leitores da obra. O conhecimento prévio coloca estes leitores na posição de avatares do autor que dirigem os percursos da ação e que arriscam, muitas vêzes, pontos nevrálgicos da integridade do cavaleiro e seu escudeiro. Se por um lado eles viabilizam o reconhecimento e a fama que Dom Quixote tanto procura, por outro eles tratam de minar as convicções e a integridade do cavaleiro. A perturbação ocorre na sua interioridade e apenas se manifesta através de algumas reações ou atitudes, às vezes um pouco fora de lugar.

Se a conversa com os Duques se concentrou na descrição de Dulcinéia e em seu deplorável estado atual, o próximo passo oferece aos olhos do cavaleiro, ainda que um pouco a distância, a amada desfigurada. A aventura da caça ao javali baseia-se nas informações detalhadas que Sancho prestou à Duquesa sobre o ocorrido na Cueva de Montesinos e está em conexão com o grande núcleo temático da Segunda Parte: a Dulcinéia encantada.

A aventura obedece à prática aristocrática da caça e Dom Quixote mostra-se destemido e conhecedor do assunto. No momento, o que o atordoa são os provérbios que Sancho vai acumulando sem se preocupar com a coerência semântica. Por mais que Dom Quixote insista em ressaltar as diferenças entre ele e seu escudeiro, isso agora se processa de forma mais descontraída, sem necessitar dos bastidores para desafogar seu desespero. Dirigindo-se aos Duques, ele se desfaz de toda e qualquer simpatia em relação ao escudeiro:

> "Vuestras grandezas dejen a este tonto, señores míos; que les molerá las almas, no sólo puestas entre dos, sino entre dos mil refranes, traídos tan a sazón y tan a tiempo cuanto le dé Dios a él la salud, o a mí si los querría escuchar."[53]

A Duquesa, percebendo o mal-estar que isso causa a Dom Quixote, insiste exatamente nesse ponto, mostrando o quanto lhe agrada o uso que Sancho faz dos provérbios. No entanto, o principal desse espetáculo preparado ainda não aconteceu: trata-se do desfile de "encantadores" e personagens dos livros de cavalaria que conduzem a Dulcinéia encantada. Todos supreendem-se com a aparição do demônio que anuncia a chegada dos demais personagens.

> "Renovóse la admiración en todos, especialmente en Sancho y Don Quijote: en Sancho, en ver que, a despecho de la verdad, querían que estuviese encantada Dulcinea; en Don Quijote, por no poder asegurarse si era verdad o no lo que le había pasado en la Cueva de Montesinos."[54]

Para grande ironia, a mentira passa a ser verdade para Sancho, ao passo que para Dom Quixote, o que parecia verdadeiro, começa a levantar suspeitas de falsidade. Com isso, os Duques tocam num ponto delicado e ao mesmo tempo eficiente para desordenar um pouco mais as convicções de Dom Quixote: dar realidade aos sonhos.

Apoiando-se na sua coragem, mas com certa desconfiança, Dom Quixote assiste ao desfile. A profusão de sons desperta o

---

53 - **DQ**, II, Cap. XXXIV, Tomo VI, p. 100.
54 - **DQ**, II, Cap. XXXIV, Tomo VI, pp. 104-105.

medo. O cavaleiro manifesta-se quando Sancho retruca as palavras da Morte, que se identifica como sendo Merlim, impondo os três mil e trezentos açoites como condição para o "desencantamento" de Dulcinéia.

Usando um tom autoritário, Dom Quixote obriga seu criado a aceitar os açoites mas apesar da rispidez, suas palavras não são suficientes para convencê-lo. Intervém o Duque, a Duquesa, Merlim, e até a própria Dulcinéia, tratando de fazer com que Sancho aceite esse flagelo. Por mais que relute em arriscar-se a situações tão disparatadas, Sancho acaba cedendo à terrível pressão. Ainda que não se explicite no momento, o escudeiro não pode negar um pedido dos Duques que têm, em suas mãos, o trunfo do seu governo.

Mal poderia suspeitar o cavaleiro que mediante o fato de pressionarem Sancho para aceitar os açoites, indiretamente ele próprio estaria sendo conduzido a uma prolongada e inevitável dependência em relação a seu escudeiro. Em seguida, Dom Quixote tranca-se no silêncio, comentando apenas com o Duque a observação certeira de Dulcinéia, que o vê com a alma "atravesada en la garganta".[55] A partir daí, sua única manifestação será os mil beijos que distribui pelo rosto de Sancho, agradecendo-lhe a promessa de submeter-se `as chicotadas. A grande aventura que deveria estar reservada para o cavaleiro - desencantar a amada - , escapa ironicamente de suas mãos. Como diz Eduardo Urbina, "con ello resulta definitivamente sellado el destino de Don Quijote, así eficaz y paródicamente desposeído de su suprema aventura y

55 - **DQ**, II, Cap. XXXV, Tomo VI, p. 120.

separado como consecuencia de quien es el objeto de su misma existencia."[56]

Dom Quixote não fala com Merlim e tampouco se dirige a Dulcinéia, que nem sequer o reverencia. O seu discurso, que é a sua arma, esconde-se atrás dos olhos que observam.

3.5 Uma aventura de cavaleiro para damas desesperadas

Aquela etérea dama que está ao lado de Merlim no Capítulo XXXV, durante o longo desfile dos mitos da cavalaria, é o Pagem dos Duques, que se larga na representação e, de homem, converte-se na sublime Dulcinéia do Toboso. Esse desdobramento do personagem, envolvendo o travesti, atinge seu ponto máximo no episódio da lamuriante Condessa Trifaldi, introduzida no Palácio através de seu escudeiro Trifaldim.

Toda a cena é montada com base numa longa história contada pela Condessa - ou Dona Dolorida, como é chamada em alguns momentos - que procura Dom Quixote como efetivo cavaleiro, a

---

56 - URBINA, Eduardo. **Principios y fines del *Quijote***. Maryland, Scripta Humanistica; 73, 1990, p. 174.

fim de que interceda favoravelmente na resolução de seus problemas e dos de todas as damas que a acompanham.

Do ponto de vista da narrativa, o segmento da Condessa Trifaldi alonga-se bastante, não se preocupando com a economia de detalhes. O narrador está atento às atitudes e pareceres de Dom Quixote e Sancho. O retardamento da ação intensifica a expectativa dos que acompanham o relato da Condessa e revela as feições daqueles que, embasbacados pelo que vai suceder, mostram um pouco do que são.

A Condessa Trifaldi vem acompanhada de doze damas, o escudeiro e os músicos que introduzem a comitiva com um fundo musical triste e melancólico, instaurando o tom fúnebre. A Condessa vem pedir a intercessão de Dom Quixote para desfazer os malefícios causados pelo "encantador" Malambruno: a conversão de Antonomasia numa macaca de bronze, de Dom Clavijo num crocodilo de metal desconhecido, e a profusão de pêlos que se espalhou pelo rosto de todas as damas do palácio, fazendo com que crescesse barba em todas elas - loira, preta, castanha ou branca. A condição para que tudo retorne ao que era antes é imposta pelo próprio Malambruno, que desafia Dom Quixote para uma batalha em que ele deverá trocar Rocinante por Clavileño - um cavalo de madeira já velho conhecido de outras estórias.[57]

---

57 - Esclarece Luis Andrés Murillo: " El caballo de madera que se mueve o vuela por los aires (no tiene alas), está ligado al motivo de la huída de una pareja de amantes. De ahí su interés para Cervantes. Este motivo lo introdujo a la literatura occidental, entre 1280 y 1294, el poeta francés Adenet li Rois, basándose en un cuento de **Las mil y una noches** [...]. De las prosificaciones del poema de Adenet li Rois deriva **La hystoria de Clamades y Clarmonda**, que confunde Cervantes con la de **Pierres de Provenza y la linda Magalona**, también de origen oriental, y obra en provenzal de Bernardo de Treviez [...], pero en que los amantes huyen en sendas cabalgaduras exentas de poder mágico. En **Clamades y Clarmonda**, como en el relato de la Trifaldi, el caballo mágico es obra de un encantador, y su vuelo o carrera

Toda a história contada pela Condessa resume-se num jogo de sedução que faz o falso sobrepor-se ao verdadeiro. A Condessa Trifaldi cede à sedução de Dom Clavijo, levada por seu lado artificioso e artístico, e lhe dá as chaves para seu encontro com Antonomasia - jovem de catorze anos, filha da rainha Maguncia, que vive sob sua guarda. Essa concessão, que aponta para a descoberta da donzela por um homem, se realiza através do encobrimento dessa mesma relação para a rainha. A punição dessa atitude que se desvela às escondidas se dá com a morte da rainha e com a intervenção de Malambruno castigando todos. A situação da Condessa Trifaldi é altamente contraditória. Nas suas lamentações, o verbo expressa o contrário do complemento e a oração coordenada ("pártome y quédome") reúne antônimos:

> "Vivo muriendo, ardo en el yelo, tiemblo en el fuego, espero sin esperanza, pártome y quédome."[58]

Os versos de Dom Clavijo, da mesma forma, recaem na contradição:

> "Ven muerte, tan escondida,
> que no te sienta venir,
> Por que el placer del morir
> No me torne a dar la vida."[59]

---

se gobierna con una clavija que tiene en la frente."(**Don Quijote**. Madrid, Castalia, 1989, Tomo II, p. 340.)

58 - **DQ**, II, Cap. XXXVIII, Tomo VI, p. 168.

59 - DQ, II, Cap. XXXVIII, Tomo VI, p. 166. Dámaso Alonso, em **Poesia espanhola** (Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960, pp. 176 - 187.) comenta esse jogo entre vida e morte que aparece na tradição cortesã e popular do século XV e que são retomados posteriormente por San Juan de la Cruz e Santa Teresa:

> Vivo sin vivir en mí,

As mentes estão povoadas pelas incertezas e as sensações se contradizem. Segundo Percas de Ponseti, através dessa pequena e intensa história de Don Clavijo e Antonomasia, é possível resgatar uma alegoria poética, onde Cervantes materializa sua concepção sobre a poesia, num grau mais elíptico que em outros momentos.[60]

Para a Condessa Trifaldi, assim como para Dom Quixote, a palavra tem uma força arrebatadora que persuade e orienta a ação. No entanto, há grande diferença entre a Condessa e o cavaleiro. Ela existe unicamente para reforçar a existência de Dom Quixote e, ao mesmo tempo, para pô-lo no ridículo. Ele, ao

---

y tan alta vida espero,
que muero porque no muero.

Estes versos atribuídos a Santa Teresa encontram-se também no texto considerado como sendo de San Juan. No entanto, nada melhor para explicar as contradições da existência do que o Soneto IV de Camões. Citamos apenas a primeira estrofe:

Tanto do meu estado me acho incerto,
que em vivo ardor tremendo estou de frio;
sem causa, juntamente choro e rio,
o mundo todo abarco e nada aperto.

60 - Para Helena Percas de Ponsetti, em seu detalhado estudo sobre o **Quixote** (**Cervantes y su concepto del arte - estudio crítico de algunos aspectos y episodios del Quijote**. Madrid, Gredos, 1957, pp. 400-406.), a poesia como tal está aludida através do próprio nome de Antonomásia - curiosa transposição de um termo de retórica para um nome próprio (que equivale a princesa Por Outro Nome ou princesa Sem Nome) - e de sua conversão numa macaca paralizada e incapaz de despertar a criação poética. A corrupção do poeta está personificada em Dom Clavijo. Seu nome, entre outras possibilidades de significação, tem sentido figurado de "enganador" (segundo Covarrubias). Além do mais, diz Percas de Ponsetti - citando Covarrubias - o crocodilo em sua riqueza folclórica e alusiva é também um anfíbio enganador: "tiene un fingido llanto [...] con que engaña a los pasajeros que piensan ser persona humana" (p. 402). A cor **verde**, associada ao crocodilo de "metal desconocido" reitera mais uma vez o engano, como comprova Helena Percas, a partir de uma série de estudos sobre seu aspecto simbólico. Assim sendo, o "poeta" Dom Clavijo passa a ser um crocodilo equivocado que pensa imitar a natureza com sua cor verde mas que na verdade está constituído por um metal desconhecido e **desnaturalizado**. A corrupção do princípio artístico está em mãos da Condessa Trifáldi que entrega a virgindade de Antonomásia ao "poeta" que supõe ser o que não é e que promete o que não pode dar. Dom Quixote aceita o desafio de Malambruno e luta para desfazer o encantamento dos amantes e das damas. Alegoricamente estaria lutando contra a imitação superficial e equivocada que não ofece espaço para a criação artística.

contrário, segundo seus preceitos, existe para salvá-la e a todos aqueles que necessitarem de seus préstimos.

A história da Condessa articula-se sobre o trágico incomensurável e por isso cai na farsa. Na verdade, toda a falsidade da história já está indicada na primeira vez em que aparece seu nome e o de seu escudeiro no Capítulo XXXVI. Assinala Spitzer que no **Quixote** há uma grande instabilidade de nomes de vários personagens.61 Partindo do estudo dos nomes próprios, dos significados que esses nomes guardam e das etimologias muitas vêzes explicitadas no texto, Spitzer extrai daí um procedimento narrativo: o perspectivismo linguístico. No caso, os nomes da Condessa Trifaldi constituem um grupo exemplar.

Além de Trifaldi, ela também era conhecida como Dona Dolorida, e, segundo indica Cide Hamete, pelo fato de criar lobos em seus domínios, recebia também o nome de Condessa Lobuna. O narrador intervém e explica que as saias da "Trifaldi" tinham três pontas como se fossem "Tres Faldas", justificando assim a origem de seu nome. Sancho, exercitando-se na etimologia popular, tenta decifrar o mistério do nome Trifaldi, relacionando-o também com "Tres Faldas", inspirado na forma geométrica das saias.[62]

Segundo Spitzer, é possível constatar dois procedimentos nesse emaranhado: a variedade de nomes e de etimologia. Por um

---

61 - "Perspectivismo linguístico en el Quijote". **Linguística e historia literaria**. Madrid, Gredos, 1974, pp. 135-187.

62 - Diz Sancho: "qué serán las que son doloridas, como han dicho que es esa Condesa Tres Faldas, o Tres Colas? Que en mi tierra faldas y colas, todo es uno."(Cap. XXXVII, Tomo VI, p. 146.). Rodríguez Marín esclarece que a distinção entre "cola" e "falda" era coisa recente nos tempos do Quixote. A "cola" era a saia que tinha os pés como limite de comprimento, enquanto que a "falda" ultrapassava esse limite, arrastando-se pelo chão. No entanto, antes usava-se "falda" para o que no século XVI era designado como "cola". Daí o significado impreciso dos vocábulos no texto. (Cap. XXXVIII, Tomo VI, p.153, nota 2.)

lado está a herança medieval que impulsa a correspondência entre a palavra e a realidade na medida em que interpreta Trifaldi como "Tres Faldas". Para o moderno ponto de vista linguístico ou histórico, essa interpretação seria totalmente falsa, entretanto, para a mentalidade medieval, a identificação do significado através da relação direta entre o objeto e a palavra é perfeitamente satisfatória pois esclarece o mistério da motivação dos nomes.

Se Cervantes recorre à etimologia medieval, diz Spitzer, não parece ter levado sua recorrência muito a sério. Ao contrário, ele deveria ter pleno conhecimento da verdadeira etimologia da palavra. Ou seja, "Trifaldi" é evidentemente uma forma regressiva de "Trifaldín" que por sua vez é o burlesco "Truffaldino" italiano ("nombre de personaje ridículo y bajo de comedia"[63]). Através destes nomes fica clara a alusão ao verbo *truffare* que equivale a "enganar". E no caso, o engano é a tônica do episódio, programado para enganar redondamente o cavaleiro e seu escudeiro. Desta forma, conclui Spitzer: "el nombre del escudero *Trifaldín* no es (históricamente) un diminutivo de *Trifaldi* , como pudiera parecer, sino que, por el contrario, preexistía en la mente de Cervantes al nombre de la dueña. La etimología de 'tres faldas' es, históricamente hablando, enteramente descaminada."[64]

A análise de Spitzer chega ao sentido burlesco do episódio - o engano - a partir do estudo de detalhes aparentemente secundários como a discussão a respeito da motivação do nome da Condessa. O que parece ser apenas um procedimento narrativo a serviço do retardamento da ação, é na essência um amontoado de pistas

63 - Spitzer, op. cit., p. 146.
64 - Spitzer, op. cit., p. 146.

enganosas sobre a decifração do nome próprio. Ocultando a verdadeira etimologia de "Trifaldi", o autor engana, não apenas Dom Quixote e Sancho através da falsa história da Condessa, mas também o leitor, que tem a ilusão do completo esclarecimento a respeito da origem do nome. Quanto mais os personagens, e também Cide Hamete, insistem na explicitação do nome próprio, mais encobrem o seu real significado. Enganadora não é apenas a Condessa Trifaldi e muito menos seu escudeiro Trifaldim. O jogo das significações está nas mãos do autor que se esconde por trás de seus vários escudos, mas que maneja, com extrema habilidade, o encontro de diversas perspectivas.

A Condessa Trifaldi - a senhora da saia de três pontas - leva no rosto outra máscara. Na verdade, quem faz o papel da Condessa é o Mordomo do Duque, que exercita uma duplicidade extremada pois trata-se de um homem que se veste de mulher e que, por maldição de um "encantador", tem suas feições convertidas nas de um homem, assim como todas as demais damas que o acompanham. As barbas que crescem, que poderiam servir como identificação do sexo, passam a ser, paradoxalmente, a máscara que concede credibilidade à disparatada história da Condessa, aos olhos de Dom Quixote e Sancho.

É por essa falsa maldição que Dom Quixote decide montar em Clavilenho e viajar pelos ares para livrar estas senhoras dos pelos que proliferam nos seus rostos e que falsamente lhes falseia o sexo.

Dom Quixote, por sua vez, agradece aos céus ser ele um cavaleiro andante e põe-se a serviço das damas desesperadas. Guardando-se no silêncio, Dom Quixote limita-se a ouvir o relato

da Condessa Trifaldi. Sancho, impaciente com a extensão da lamuriante historia, não deixa de fazer suas freqüentes observações. A Condessa anuncia a viagem sobre Clavilenho: uma aventura reservada especialmente para o destemido cavaleiro manchego. Sancho discute, a Duquesa palpita, Dona Rodriguez defende-se e Dom Quixote, recorrendo ao tom autoritário, limita-se a impor a participação do seu escudeiro, e se dispõe a salvar toda as "dueñas" no lombo de um famoso cavalo de madeira.

A semelhança entre a leitura e a vida reduz as palavras do cavaleiro. Retardando um pouco sua ação, Dom Quixote recorre novamente aos bastidores e, num cochicho, pede a Sancho que, disfarçadamente, dê conta de pelo menos quinhentos açoites no espaço reservado de seus aposentos.

Diante de uma ação, tipicamente cavalheiresca, encomendada por Malambruno, Dom Quixote teria todas as condições para acreditar na sua profissão. No entanto, é justamente essa coerência entre a realidade e a ficção que desarticula a credibilidade.

> " - Tapáos, Sancho, y subid, Sancho; que quien de tan lueñes tierras envía por nosotros no será para engañarnos, por la poca gloria que le puede redundar de engañar a quien dél se fía;" [65]

Embora negando, Dom Quixote suspeita de possíveis enganos e, mostrando acreditar na veracidade da façanha, deixa transparecer alguma desconfiança que, mais adiante, estende-se às suas próprias leituras. Repreendendo o seu escudeiro pelas queixas

---

65 - **DQ**, II, Cap. XLI, Tomo VI, p. 206.

a respeito do medo e desconforto que sente sobre Clavilenho, Dom Quixote alerta-o para o fato de estar ocupando o mesmo lugar de Magalona, e conclui dizendo: "si no mienten las historias".[66]

Iniciada a viagem, é Dom Quixote que assume o discurso tantas vezes proferido por Sancho. Apesar de todos os aparatos preparados pelos Duques para dar a ilusão de uma viagem pelos ares, Dom Quixote não se deixa levar completamente pelas aparências. Olhando para essa experiência com os olhos de um descrente, comenta:

> "...no parece sino que no nos movemos de un lugar." [67]

Dom Quixote mantém os olhos vendados e insiste para que seu escudeiro faça o mesmo. Depois das alterações de temperatura arquitetadas pelos Duques para dar a ilusão de que realmente atingiam outras camadas atmosféricas, ambos caem de Clavilenho. Sancho é o primeiro a narrar sua viagem. Mentindo ter destapado os olhos, conta ter visto aquilo que imaginou. Dom Quixote, ao contrário, tendo respeitado as regras impostas, não exercitou sua imaginação e teve apenas as sensações de mudanças de temperatura. A inversão entre o cavaleiro e seu escudeiro é perfeita nesse momento. Quem sempre acreditou naquilo que não via, acusa agora a falsidade ou a irrealidade naquele que imagina. Dando mostras de perceber a própria contradição e recorrendo novamente ao cochicho, Dom Quixote faz um pacto com seu escudeiro:

---

66 - **DQ**, II, Cap. XLI, Tomo VI, p. 290.
67 - **DQ**, II, Cap. XLI, Tomo VI, p. 210.

> "- 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."[68]

Equiparar as visões de Sancho às suas visões na "Cueva de Montesinos", equivale a suspeitar da verdade de sua própria experiência. Se no momento do desfile de Merlim, Dulcinéia e outros, Dom Quixote sofre algum abalo quanto à veracidade de tudo aquilo que julgou ver na "Cueva", agora equipara sua experiência mais fundamental e ao mesmo tempo incerta, ao relato de Sancho, que para o cavaleiro ou é mentiroso ou se situa no puro universo do sonho.

O episódio da Dulcinéia encantada no capítulo X da Segunda Parte abriu um novo veio narrativo: a dúvida como problema da interioridade do personagem. A decisão de descer nas profundezas da "Cueva de Montesinos", significa entre outras coisas, a busca de um encontro consigo mesmo, na tentativa de resgatar as verdades mais fundamentais. Uma de suas conclusões, dirigida a Sancho e ao estudante, logo que desperta do sono profundo ao sair da "Cueva", recai sobre o próprio sentido da vida e a efemeridade da experiência humana:

> "- Dios os perdone amigos; que me habéis quitado de la más sabrosa y agradable vista que ningún humano ha visto ni pasado. En efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos de esta vida pasan como sombra y sueño, o se marchitan como la flor del campo."[69]

---

68 - **DQ**, II, Cap. XLI, Tomo VI, p. 221.
69 - **DQ**, II, Cap. XXII, Tomo V, p. 160.

Para Avalle-Arce, a descida à "Cueva de Montesinos" é o episódio central da Segunda Parte (Capítulo XXIII), que por sua vez, estabelece correlatos essenciais com a penitência na Serra Morena (Capítulo XXVI, Parte I): ambos episódios carregados de profunda polissemia.[70] Segundo Avalle-Arce, o sonho do cavaleiro na "Cueva" - espaço da sua interioridade por excelência - está contaminado pelo mundo externo e indesejável, que põe em situação crítica, seus próprios princípios: "La situación no puede ser más grave, porque esta visión de Dulcinea encantada es el reconocimiento tácito, por parte de Don Quijote, de su impotencia para reordenar el mundo. En sueños, su subconsciente ha traicionado la voluntariosa actitud que adopta en la vigilia. Los resortes de la voluntad ya no aciertan a integrar la evidencia visual con la representación ideal."[71] Ou como diz John Weiger, "the cave experience is a psychodrama, a theater of the interior, so to speak, and thus Don Quixote emerges from it with his eyes closed".[72]

O episódio da "Cueva", que deu origem a inúmeras e diversificadas interpretações, sempre contou com um consenso ao menos: o reconhecimento, por parte da crítica, de seu alto poder sugestivo.[73] O próprio cavaleiro necessita todos os capítulos

---

70 - Avalle - Arce, J.B. "Vida y arte; sueño y ensueño". **Don Quijote como forma de vida**. Valencia, Fund. Juan March/Ed. Castalia, 1976, p. 173 -213.

71 - Id.ib.,p. 201.

72 - WEIGER, John G. **The Individuated Self - Cervantes and the Emergence of the Individual**. Ohio, Ohio University Press, 1979, p.143.

73 - Para Percas de Ponseti, no episódio da "Cueva de Montesinos", que apresenta simbolismos oníricos, místicos e psicológicos, Cervantes constrói uma alegoria da natureza humana: "No se trata de construir un rompecabezas con clave, sino de entregarle al lector el rompecabezas de la naturaleza humana advirtiéndole los peligros de la palabra, los engaños de los sentidos, y los precipicios del pensamiento. En cuanto a la verdad absoluta en el terreno de lo humano no es un disparate. La única aproximación es la de la verdad poética, con sus zonas imprecisas, y sus multivalentes sugerencias. Por ella, los que penetran en la cueva, la de Don Quijote o la propia, se enfrentan con la esencial soledad intelectual del hombre. Su misterio

seguintes ao da descida à "Cueva" para chegar a digerir sua experiência de forma radical, no leito da morte. Enquanto essa hora não chega, ele busca a certeza sobre si mesmo, através dos outros; especialmente aqueles, que dispondo de supostos poderes mágicos como Mestre Pedro e seu macaco adivinhador, podem legitimar sua experiência.

Nesse momento Dom Quixote equipara a descida à "Cueva de Montesinos" ao relato mentiroso de Sancho a respeito de sua viagem sobre Clavilenho, na tentativa de que as fraquezas de um compensem as incertezas do outro. Dentro de pouco tempo, Dom Quixote não dispõe nem sequer da companhia de seu escudeiro para compartilhar alguns segredos.

Desde o dia em que Sancho se converte em escudeiro de Dom Quixote, um projeto pelo menos o consola nos momentos mais aflitivos: a possibilidade de um dia tornar-se governador de uma "ínsula" qualquer, conquistada pela reconhecida fama do ilustre cavaleiro da Mancha.

Após a aventura do barco encantado, no Capítulo XXX da Segunda Parte, não apenas Dom Quixote está um tanto deprimido, como também Sancho, que entra num profundo desconsolo quando percebe que parte dos poucos reais de seu amo ficou como pagamento dos prejuízos causados ao barco. O único pensamento que lhe resta é planejar o abandono dessa vida e o regresso a sua casa. Mal sabia ele que estava na eminência de tornar-se governador.

---

oculto tal vez sea el de los múltiples rostos de la verdad misma, o la imposibilidad del conocimiento racional del universo." (**Cervantes y su concepto del arte**. Madrid, Gredos, 1975, p.447.)

Quando Sancho avista os Duques à distância, ele esquece por completo os recentes pensamentos desalentadores e entrevê dias agradáveis e fartos na companhia destes ricos senhores. O espaço suntuoso não o intimida e afinal, o sonho do governo que parecia algo cada vez mais impossível, já está assegurado por decisão do Duque. Na conversa privada com a Duquesa, onde ela lhe pede que "se sentase como gobernador y hablase como escudero"[74], Sancho faz revelações fundamentais sobre a relação com seu amo, a falsa entrega da carta a Dulcinéia e seu encantamento atual. Provocadora como sempre, a Duquesa põe em cheque a viabilidade de seu governo, tendo em conta o equilíbrio duvidoso daquele que segue os passos de um amo louco.

Sancho trata de argumentar a seu favor e no desespero de ver em risco o governo de sua "ínsula", ele começa a justapor uma série de provérbios: imagens do homem simples que trata de defender-se da opressão da nobreza, mediante a manipulação de fórmulas da sabedoria ancestral, como se o saber contido nas pequenas sentenças, o livrasse das ameaças da Duquesa. Em meio a uma organização caótica, Sancho expressa algo que na verdade é o grande tema dessa conversa: a realidade enganosa das aparências.

> "yo he oído decir que detrás de la cruz está el diablo, y que no es oro todo lo que reluce, y que entre los bueyes, arados y coyundas sacaron al labrador Wamba para ser rey de España"[75]

---

74 - **DQ**, II, Cap. XXXIII, Tomo VI, p. 69.
75 - **DQ**, II, Cap. XXXIII, Tomo VI, p. 76.

O resultado da conversa com a Duquesa inverte a situação de Sancho que de enganador se converte em enganado. O suntuoso espaço do Palácio, o contato direto com a aristocracia, faz com que Sancho alinhave os retalhos de seu conhecimento sobre as novelas de cavalaria e se sinta, definitivamente, como um eminente governador. Por mais que relute em arriscar-se a disparatadas aventuras como a de Clavilenho, Sancho não consegue negar nenhum pedido dos Duques, que têm em suas mãos, o trunfo da "ínsula".

Na viagem sobre o imóvel cavalo de madeira, sua imaginação prolifera pelos ares, e da perspectiva de quem olha o mundo das alturas, a terra e os homens estão absurdamente redimensionados: tudo não passa de um insignificante "grão de mostarda". A visão grandiosa de Sancho expressa, de forma sintética, a essência da sua futura experiência como governador: sua visão paradisíaca acaba sendo demoníaca pois não passa de uma ilusão enganadora. Em contraposição, a visão de Dom Quixote é rasteira, própria daquele que não alçou vôo algum. O futuro governador já incorporou no imaginário a autoridade. Sua viagem sobre Clavilenho o coloca no centro do mundo e o próprio cavalo de madeira não se incomoda de ficar imóvel por quase três cuartos de hora, enquanto o pueril escudeiro se distrai com as "siete cabrillas".[76]

Passada a experiência de Baratária, quando o ex-governador decide regressar ao Palácio, acaba caindo numa grota: movimentos espaciais bastante simétricos de ascensão e queda que marcam as ilusões e decepções do exercício do poder. Entretanto, não se trata

76 - "siete cabrillas" é o nome popular que se dá `as Plêiades.

apenas do poder específico e efêmero de tornar-se governador, mas também do poder que ameaça subverter, de forma mais declarada, a hierarquia amo/criado. Inconformado, o cavaleiro se dá conta das fantasias do escudeiro e, com ares de desprezo, contesta o relato de Sancho:

> " y pues no nos asurramos, o Sancho miente, o Sancho sueña."[77]

Sancho consegue não apenas usufruir da visão privilegiada do alto, como também é capaz de perceber incoerências presentes em cenas do Palácio. Com os pés no chão, é o rústico escudeiro que acusa a contradição do Diabo que está al lado de Merlim, Montesinos e Dulcinéia e que, em meio ao desfile na floresta, fala em nome de Deus. Da mesma forma, sua lucidez aflora no momento em que está totalmente envolvido com a representação e embalado com a idéia de ter se tornado governador. Isto é, ao despedir-se de Dom Quixote, na saída para Baratária, é Sancho quem descobre a máscara do ator:

> " así como Sancho vió al tal mayordomo, se le figuró en su rostro el mesmo de la Trifaldi, y volviéndose a su señor, le dijo:
>
> - Señor, o a mí me ha de llevar el diablo de aquí de donde estoy en justo y en creyente, o vuesa merced me ha de confesar que el rostro deste mayordomo del Duque, que aquí está, es el mesmo de la Dolorida."[78]

Dom Quixote evita encarar a incoerência dos fatos e percebe o perigo dessa contradição:

---

77 - **DQ**, II, Cap. XLI, Tomo VI, p. 220.
78 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VI, p. 270.

> "que a serlo, implicaría contradicción muy grande, y no es tiempo ahora de hacer estas averiguaciones, que sería entrarnos en intrincados laberintos"[79]

Sem discordar de Sancho, ele simplesmente afasta um dos argumentos que pode, não apenas acabar com o teatro dos Duques, mas também ameaçar seu equilíbrio. Embora Dom Quixote tente evitar as contradições, não despreza as observações de Sancho e lhe pede que dê notícias de tudo aquilo que descobrir nesse sentido. O papel desempenhado pelos "encantadores", que sempre respondem pelas incoerências do cavaleiro entre a imaginação romanesca e a realidade prosaica, está agora de forma dissimulada nas mãos dos Duques. Embora camuflada, a contradição aparece; entretanto agora ela escapa do domínio dos encantadores e ameaça trazer a desconfiança para um espaço onde amo e criado compartilham do mesmo ângulo de visão.

A suspeita permanece e não é à toa que na carta em que Dom Quixote escreve para o governador de Baratária, ele insiste em saber que coisas mais o escudeiro teria descoberto a respeito da coincidência entre o Mordomo e a Condessa Trifaldi.

---

79 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VI, pp. 270-271.

3.6 A luta dos princípios contra a tentação dos prazeres

Sancho pede a benção de seu amo e parte para Baratária, levando consigo os sábios conselhos de Dom Quixote para a alma e o corpo. A partir de agora, o cavaleiro está só: não se trata da solidão almejada da Serra Morena e tampouco da que experimenta nas profundezas da "Cueva de Montesinos". Trata-se da solidão que conta com grande entorno social e que deixa mais vulnerável algumas fraquezas pessoais. Dom Quixote se ressente da ausência de Sancho nos primeiros momentos. A Duquesa se dá conta disso e toma em seguida várias providências. O narrador, por sua vez, se aproxima de Dom Quixote e não hesita em lançar olhares indiscretos que vasculham as veleidades do fidalgo que restaram no cavaleiro.

Assim que Sancho pede a benção a seu amo, a Duquesa se aproxima e, aparentando grande amabilidade, tenta seduzir o cavaleiro, oferecendo-lhe "escuderos, dueñas y doncellas". Contando com a perda do escudeiro, a Duquesa põe em risco algo imprescindível para qualquer cavaleiro e ao mesmo tempo, assunto tão delicado para Dom Quixote: a fidelidade a "la sin par Dulcinea".

O oferecimento da Duquesa tem um caráter demoníaco que trata de rebaixar o herói, distanciando-o das motivações romanescas e atraindo-o para a paródia realista. Fingindo inspirar-se nas boas intenções, ela trata de provocar o lado mais prosaico do cavaleiro. Ao mesmo tempo, a ambiguïdade que paira no seu oferecimento, encontra uma resposta límpida nas palavras de Dom

Quixote. A recusa à presença de "escudeiros, dueñas y doncellas" para servi-lo, vem acompanhada de um desejo radical que revela uma cisão interior:

> "Para mí - respondió don Quijote - no serán ellas como flores, sino como espinas que me puncen el alma. Así entrarán ellas en mi aposento, ni cosa que lo parezca, como volar. Si es que vuestra grandeza quiere llevar adelante el hacerme merced sin yo merecerla, déjeme que yo me las haya conmigo y que yo me sirva de mis puertas adentro; **que yo ponga una muralla en medio de mis deseos y de mi honestidad**, y yo no quiero perder esta costumbre por la liberalidad que vuestra alteza quiere mostrar conmigo"[80]

Um dos objetivos dos Duques será ameaçar a muralha de Dom Quixote enquanto que para ele, a confusão entre os desejos e a honestidade ameaça sua própria integridade. Afinal, como leitores da Primeira Parte os Duques já conhecem os desejos incontidos do cavaleiro em relação a Maritornes.[81] A Duquesa assegura-lhe que ele ficará só em seus aposentos; e mais, com a porta trancada. Cumprindo com essa promessa, e ao mesmo tempo tentando seduzir sua honestidade por outras vias, a tentação se dará ironicamente, não pela porta, mas pelas grades da janela.

Se nos primeiros momentos de solidão nenhuma mulher invade seu quarto, o narrador indiscreto lança um olhar para além da porta e conduz o leitor para o espaço privado do cavaleiro que

---

80 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VI, p. 274. (O negrito é nosso.)

81 - Para Carroll Johnson, com um enfoque mais psicológico, Dom Quixote padece de um terror pelas mulheres combinado, paradoxalmente, com uma energia erótica acentuada. Este conflito emerge em várias situações, entre elas, nos episódios em que intervém Altisidora. (**Don Quixote - The Quest for Modern Fiction**. Boston, Twayne Publishers, 1990, p. 66.)

começa a despir-se. A riqueza de seus princípios esbarram-se com a pobreza de suas vestes; se a honestidade se mantém íntegra, os pontos de sua meia verde, em contrapartida, se desfazem deixando-a como uma "celosía".

O suposto autor também assiste à cena e se mostra indignado com a pobreza de Dom Quixote que, a seu modo de ver, está mais para pícaro que para cavaleiro. Sem os pontos da meia e sem os fios de seda verde[82] para remendá-la, Dom Quixote consola-se com umas "botas de camino" que Sancho havia deixado ali. Com isso, o cavaleiro salva sua honra na realidade com aquilo que o escudeiro abandonou para instalar-se na ficção. Na sua solidão, faz conjeturas:

> "Finalmente, él se recostó pensativo, y pesaroso, así de la falta que Sancho le hacía, como de la irreparable desgracia de sus medias, a quien tomara los puntos aunque fuera con seda de otra color, que es una de las mayores señales de miseria que **un hidalgo** puede dar en el discurso de su prolija estrecheza."[83]

Não fica claro se todos estes pensamentos são oriundos do cavaleiro "pensativo" e "pesaroso" ou se estão confundidos e prolongados por pareceres do próprio narrador. De qualquer

---

82 - Percas de Ponseti, analisa as variações simbólicas presentes em diversos episódios da obra. Entre elas está o **verde** que ganha simbologia própria: Cervantes se aparta del simbolismo tradicional del verde desde la antigüedad. En vez de ser para él símbolo del amor con sus variantes de sensualidad, concupiscencia, erotismo o esperanza, el verde es símbolo de todo género de decepciones y falsedades en el terreno de lo humano." (**Cervantes y su concepto del arte**, p. 386.) Referindo-se especificamente a ausência dos "fios verdes" para remendar as "meias verdes", diz Percas de Ponseti: "El remendar con hilo de otro color era de pobre [...] , pero también puede tener sentido metafórico del predominio del **parecer** sobre el **ser**, cuando ya no se es quien se era. La abundancia del verde en su vestir corresponde aquí a su auto-engaño." (p. 393)

83 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VI, p. 281. (O negrito é nosso.)

forma, seja o ilustre cavaleiro, seja o narrador, Dom Quixote começa a ser percebido como um fidalgo decadente que prima pela precariedade e pela pobreza. Os Duques abalam a muralha interior e Dom Quixote, assaltado pela falsa crença desses que dizem acreditar naquilo que verdadeiramente ele não é, acaba desacreditando de si mesmo. A portas fechadas e na intimidade de seus pensamentos, como quem vai despindo sua fantasia, ele parece esquecer o cavaleiro andante e, com olhos desacreditados, identifica-se com um fidalgo.

Uma cisão interior instala-se entre os altos ideais cavalheirescos e a tentação dos vulgares prazeres mundanos. É essa ambigüidade que compromete a integridade de princípios de Dom Quixote, que os Duques irão explorar.

Não conseguindo dormir pelo calor que fazia, Dom Quixote levanta-se e abre a janela. Nesse momento escuta atentamente uma conversa entre Altisidora e Emerência que representam uma cena onde uma faz confidências à outra. Paixão de uma donzela, confissão amorosa, segredos e sussurros, semelhança com as leituras, fidelidade à Dulcinéia, desejos e interdições: tudo se confunde na cabeça de Dom Quixote. Seduzido pela tentação, e ao mesmo tempo, lutando para manter os princípios, o cavaleiro - ou o fidalgo - limita-se a dar um fingido espirro, como mostra de sua disposição para ouvir a canção de Altisidora.

Dividido pelos amores, Dom Quixote lastima-se da atração que causa às donzelas e, dando um grande suspiro, concede a Dulcinéia o privilégio de sua paixão.

> "- ¡Qué tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore...! !Qué tenga de ser tan corta de ventura la sin par Dulcinea del Toboso, que no la han de dejar a solas gozar de la incomparable firmeza mía ...! ...Dejad, dejad a la miserable que triunfe, se goce y ufane con la suerte que Amor quiso darle en rendirle mi corazón y entregarle mi alma."[84]

Confundido pela atração que supõe causar às donzelas, Dom Quixote transfere as suas vacilações amorosas para as ameaças que Dulcinéia sofre. No entanto, nem por isso as declarações de Altisidora, somadas à perda dos pontos da meia, permitem que o cavaleiro consiga pregar os olhos durante a noite. Essa intimidade irônica do narrador com as inquietações de Dom Quixote, desacraliza os princípios e, pouco a pouco, ele passa a ser vulnerável às paixões mais volúveis.

No dia seguinte ao das declarações de Altisidora, Dom Quixote encontra-se com a donzela que finge desmaiar-se quando o vê. Perseguindo mais os devaneios que seus princípios, Dom Quixote decide acalmar os amores da jovenzinha e para isso pede a Emerência que ponha um alaúde em seus aposentos. Justifica esse "deslize" através do bem que prestará a Altisidora dissuadindo-a de seus amores logo no princípio.

O cavaleiro tenta disfarçar qualquer suspeita da vulnerabilidade de seus princípios a partir de seus interesses pela donzela e preocupa-se em esconder de todos seus impulsos mais interiores. O desejo é algo que deve se manter no silencioso espaço privado, o que não quer dizer que não deva ser atendido nos

---

84 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VI, p. 289.

bastidores, em nome do bem que se pratica. Desta forma, o cavaleiro encobre o desejo e ao mesmo tempo projeta sua realização.

> "- Haga vuesa merced, señora, que se me ponga un laúd esta noche en mi aposento; que yo consolaré lo mejor que pudiere a esta lastimada doncella; que en los principios amorosos los desengaños prestos suelen ser remedios calificados.
>
> Y con esto se fué, por que no fuesen notado de los que allí le viesen."[85]

Afinando a viola e limpando a garganta, Dom Quixote prepara-se para responder às declarações de Altisidora, com os versos que ele próprio compôs. Confessa seu amor a Dulcinéia - o elo que ainda o mantém vinculado à prática da cavalaria andante - e rejeita as paixões de Altisidora, mostrando muito cuidado na elaboração de sua negativa. Fiel, porém quase seduzido, o cavaleiro se surpreende, em meio a suas cantorias, com os ruidos produzidos por uns gatos, sendo que parte deles chega a invadir seus aposentos e causar-lhe vários danos físicos.

Dom Quixote explica o incidente através daqueles que constantemente o perseguem e vê nos gatos a encarnação dos "encantadores", que não apenas interrompem seus versos, mas também o chamam, de forma indireta, para retornar à vida de cavaleiro andante. Os Duques o socorrem pois o cavaleiro não consegue livrar-se nem de um gato enfurecido. Resta um sentimento ambíguo de agradecimento aos Duques pela

---

85 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VII, pp. 32-33.

interferência e ao mesmo tempo, um descontentamento por não o terem deixado vencer por seus próprios braços. Quem já se dispôs a lutar contra um leão, no momento é incapaz de defender-se de alguns gatos.

É a própria Altisidora que faz os curativos nas muitas arranhaduras que os gatos deixaram em Dom Quixote e para isso ela não deixa de falar, aos sussurros, de suas paixões; o cavaleiro, suportando a muralha já abalada, limita-se a dar um profundo suspiro.

As aventuras no Palácio são exaustivas e caminham no sentido de imobilizar no leito, por razões excêntricas, aquele que se diz hábil nas armas para defender necessitados.

Após seis dias encerrado em seus aposentos, numa noite Dom Quixote põe-se a pensar nas suas desgraças e na perseguição de Altisidora. Ouvindo ruídos que destracam a porta, o cavaleiro pensa ser a donzela apaixonada que tenta invadir sua intimidade. Seu maior temor é não resistir à tentação e para isso recorre à Dulcinéia: quanto mais ameaçado pela sedução, mais tenta amparar-se na etérea dama; quanto maior o temor, maior a vontade.

Abre-se a porta e Dom Quixote, em pé na cama, aguarda a entrada de Altisidora.

> "Púsose en pie sobre la cama, envuelto de arriba abajo en una colcha de raso amarillo, una galocha en la cabeza, y el rostro y los bigotes vendados; el rostro por lo aruños; los bigotes, porque no se le desmayasen y cayesen; en el cual

> traje parecía la más extraordinaria fantasma que se pudiera pensar."[86]

O olhar indiscreto do narrador invade o espaço privado de Dom Quixote e a descrição de sua aparência revela a essência de algumas de suas preocupações. A vaidade bate em sua porta e sem perceber, Dom Quixote mostra a preocupação com o estado de seu bigode. Arrebatado pelo medo, o cavaleiro começa a persignar-se precipitadamente. O herói elevado do romanesco que inspirou o fidalgo, desaparece das motivações de Dom Quixote. A vaidade e o medo se sobrepõem aos princípios.

Em lugar dos inimigos do bem, da verdade e da justiça, Dom Quixote espera - após os ruídos da porta - a entrada de Altisidora. Em seguida, observando o vulto à distância, ele pensa tratar-se de uma bruxa, insistindo sempre na figura feminina. Dona Rodriguez anuncia o motivo de sua vinda e o cavaleiro decide ouvi-la. Enquanto a senhora sai para acender sua vela que havia caído em meio ao sobressalto, Dom Quixote põe-se a fazer conjeturas, temendo perder-se ante a volúpia de seus pensamentos:

> "Y quien sabe si esta soledad, esta ocasión y este silencio despertará mis deseos que duermen, y harán que al cabo de mis años venga a caer donde nunca he tropezado? Y en casos semejantes, mejor es huir que esperar la batalla. Pero yo no debo de estar en mi juicio, pues tales disparates digo y pienso; que no es posible que una dueña toquiblanca, larga y antojuna pueda mover ni levantar pensamiento lascivo en el más desalmado pecho del mundo. Por ventura hay dueña en la tierra que tenga buenas carnes?"[87]

---

86 - **DQ**, II, Cap. XLVIII, Tomo VII, p. 70.
87 - **DQ**, II, Cap. XLVIII, Tomo VII, pp. 74 -75.

Nesse sentido prosseguem os pensamentos de Dom Quixote. Surpreso consigo mesmo, ele parece ver renascer desejos já adormecidos e distanciados dos princípios da cavalaria andante e cada vez mais se mostra atraído pelos efêmeros prazeres mundanos. No entanto, todas suas reflexões não passam de um grande equívoco - uma grande inversão que, ironicamente, jogam com suas intenções. Na verdade, a dama da Duquesa está plenamente convencida de que Dom Quixote é um legítimo cavaleiro andante. Isenta de qualquer intenção erótica, Dona Rodriguez o procura para uma ação digna de um verdadeiro cavaleiro.

Até então, o entendimento que Dom Quixote tinha da cena se situava no campo dos desejos; a partir de agora, ele trata de saltar a muralha e situar-se no campo dos princípios, orientados pelos valores da cavalaria andante. Mas mesmo assim, ele precisa recorrer à "muralha" e explicitar para sua interlocutora as ameaças que sofre a honestidade, no sentido de que os desejos, aproveitando-se das circunstâncias, sobreponham-se a ela.

> "- A vos y de vos la pido - replicó don Quijote -; porque ni yo soy de mármol, ni vos de bronce, ni ahora son las diez del día, sino media noche, y aun un poco más, según imagino" [88]

Quanto mais próxima a tentação, maior deve ser o recato. Contentando-se com um discreto beija-mão, Dom Quixote deita-se em seu leito e cobre-se todo deixando apenas o rosto descoberto.

---

88 - **DQ**, II, Cap. XLVIII, Tomo VII, p. 77.

Ouve com muita atenção as lamentações de Dona Rodriguez e o pedido de sua interferência na realização do casamento de sua filha com o filho do lavrador rico. Através desse relato, Doña Rodríguez traz à tona algumas verdades sobre os Duques.

Às escondidas, a Duquesa e Altisidora acompanham toda a cena e quando percebem que as revelações atingem temas que elas não gostariam que se tornassem públicos, invadem os aposentos e agridem os dois fisicamente. A partir daí, Dom Quixote tranca-se no silêncio e sua voz apenas reaparece no Capítulo LI, quando envia uma carta a Sancho.

A intervenção de Dona Rodriguez nesse momento é fundamental para o reequilíbrio do cavaleiro. O espaço teatral do Palácio, que conta com damas e donzelas, vai colocando Dom Quixote do lado do avesso. Todos os personagens que o cercam são fingidores que se divertem com sua "muralha" abalada e com seu lado mais prosaico sobrepondo-se aos valores elevados. Dona Rodriguez, no entanto, está fora desse grupo. Desde o início ela se mostra convencida do fato de que Dom Quixote e Sancho são cavaleiro e escudeiro autênticos. Quando Sancho lhe pede para que cuide do seu jumento, na entrada do Palácio, Dona Rodriguez não se conforma com tal aviltamento, o que revela que de sua perspectiva, toda a cena transcorre no mais alto grau de seriedade. Mais tarde, na conversa reservada de Sancho com a Duquesa e suas "dueñas", ela revela grande ingenuidade, atribuindo o estatuto de verdade aos "romances".

A atuação mais expressiva de Dona Rodriguez acontece quando ela procura Dom Quixote para interceder na questão do casamento de sua filha. A recorrência ao cavaleiro é feita com

plena convicção de ser ele um autêntico cavaleiro andante, semelhante aos das histórias que leu e ouviu. Desprovida de qualquer máscara, Dona Rodriguez é - além do Eclesiástico - a personagem que em todo o Palácio dirige-se ao cavaleiro sem nenhum fingimento.

Em meio à narração, acaba revelando segredos que dizem respeito à origem do poder econômico dos Duques. A vida sobeja do Palácio deve-se sobretudo a uma boa quantia de dinheiro que o Duque - um autêntico sangue azul - tomou emprestado de um vizinho seu, desprovido de nobre linhagem, porém rico lavrador. Sinal dos tempos!

O Duque é na verdade aquele que põe seus interesses pessoais acima da justiça e do cumprimento da palavra principalmente quando se trata de melindrar alguém que lhe empresta dinheiro; Altisidora, entre outras coisas, é muito presunçosa e a Duquesa ,por sua vez, carrega uma máscara que encobre sua verdadeira personalidade. Segundo Dona Rodriguez, graças a umas "fuentes"[89] que a Duquesa leva escondidas por baixo de sabe-se lá quantas saias, todo seu enorme mau humor desagua por aí e inverte as disposições de seu espírito. Todos escudam-se atrás de máscaras e são na verdade, bem diferentes do que aparentam.

Dona Rodriguez é o único personagem que sem representar, acredita ingenuamente na representação de cavaleiro que Dom Quixote impõe a si mesmo e, ao mesmo tempo, é capaz de desmascarar os fingidores do Palácio. Revelando as máscaras,

---

89 - Segundo Covarrubias, "*Fuentes* ['úlceras supurantes'] son ciertas llagas en el cuerpo del hombre, que por manar podre y materia les dieron este nombre, y algunas son hechas a sabiendas, para descargar por ellas el mal humor". (Luis Andrés Murillo, **Don Quijote**, Madrid, Castalia, 1989, Tomo II, p. 403, nota 18.)

Dona Rodriguez será punida imediatamente pela Duquesa e Altisidora. Quem acredita no "fingimento" de Dom Quixote como cavaleiro andante é exatamente quem desmascara o fingimento dos demais personagens, enquanto que aqueles que fingem acreditar na sua profissão, encobrem a realidade com a máscara da representação.

Com revelações de Dona Rodriguez, Dom Quixote entra em contato com a natureza contraditória de suas relações com os Duques e tranca-se no silêncio. Apenas dirige a palavra a estes senhores para anunciar sua decisão de retomar a luta cavalheiresca.

Antes disso escreve uma carta para o governador de Baratária e lhe dá uma série de conselhos - uma forma de retomar a relação amo/criado. Advertindo o seu escudeiro quanto aos perigos trazidos pela humildade, Dom Quixote ressalta a importância de andar bem vestido. A aparência passa a ocupar o primeiro lugar e apenas depois dela, situam-se os princípios de justiça, autoridade e humildade, que Sancho deve preservar durante seu governo. Em seguida, comentando brevemente os males causados pelos gatos, Dom Quixote diz:

> "yo he estado un poco mal dispuesto, de un cierto gateamiento que me sucedió no muy a cuento de mis narices, pero no fué nada; que si hay encantadores que me maltraten, también los hay que me defiendan."[90]

As palavras de Dom Quixote revelam alguma dúvida uma vez que os Duques o salvaram dos gatos: seriam eles os encantadores

90 - **DQ**, II, Cap. LI, Tomo VII, pp. 153-154.

que o defenderam? A desconfiança em relação aos Duques vai se delineando mais claramente quando Dom Quixote justapõe o assunto dos encantadores à provável coincidência do Mordomo com a Condessa Trifaldi, ventilada por Sancho no momento de sua partida. Revelando seus desejos de abandonar em breve essa vida ociosa, Dom Quixote comenta com seu escudeiro o pedido que lhe foi feito por Dona Rodriguez.

> "Un negocio se me ha ofrecido, que creo que me ha de poner en desgracia destos señores; pero aunque se me da mucho, no se me da nada, pues, en fin en fin, tengo de cumplir antes con mi profesión que con su gusto, conforme a lo que suele decirse: *Amicus Plato, sed magis amica veritas*." [91]

A desconfiança em relação aos Duques com o desejo de retornar à vida de cavaleiro andante. Lentamente a narrativa vai buscando um caminho plausível para livrar-se dos dias de ócio no Palácio. Por outro lado, após a experiência de Sancho bastante nefasta em Baratária, ele também se dá por satisfeito e decide reencontrar seu amo. Por melhor governador que ele tenha sido, as ilusões com o poder já são veleidades passadas.

Resta ainda a última aventura no Palácio: o duelo com o filho do lavrador rico para salvar a honra da filha de Dona Rodriguez. O cavaleiro desafia o mancebo e, em meio a outras palavras, ele sugere nas entrelinhas de seu discurso, uma crítica aos Duques:

---

91 - **DQ**, II, Cap. LI, Tomo VII, p. 154.

> ..."el principal asumpto de mi profesión es perdonar a los humildes y castigar a los soberbios; quiero decir: acorrer a los miserables y destruir a los rigurosos." [92]

Aparentando facilitar a batalha - quando na verdade a está inviabilizando - o Duque dispõe-se a trazer o filho do lavrador para o duelo. Enquanto esse dia não chega, Dom Quixote dispõe de tempo para recuperar o cavaleiro que traz dentro de si. Exercitando-se com Rocinante, Dom Quixote, por uma feliz coincidência, depara-se com Sancho desamparado numa grota. O governador, que havia experimentado as alturas do poder, se encontra agora na posição inversa de quem está na dependência de alguma boa alma que passe por esse lugar ermo e que se disponha a salvá-lo.[93] O reencontro do amo com o escudeiro se dá através de uma disposição espacial privilegiada: Dom Quixote, no alto, montado em Rocinante; Sancho, junto com seu jumento, perdido nas profundezas de uma grota. A disposição hierárquica favorece a aproximação de ambos e coloca no devido lugar o escudeiro que acaba de ser governador e o cavaleiro que viveu alguns dias como um prosaico fidalgo, vítima de intrigas palacianas. A ajuda do cavaleiro reestabelece a hierarquia amo/criado e viabiliza andanças futuras, sem evitar, evidentemente, problemas de disputa de

---

92 - **DQ**, II, Cap, LII, Tomo VII, p. 170.

93 - Para Perca de Ponseti, "el episodio de la caída de Sancho en la sima (LV) después del desastroso fin de su gobierno insular es de sentido opuesto al del descenso de Don Quijote a la cueva de Montesinos. Así como para Don Quijote se trata de una involuntaria toma de conciencia *de no ser ya quien es* y de fracaso de sus ideales - "No sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos", dirá algún tiempo después (II, 471) -, para Sancho significa la aceptación incondicional de *ser quien es* , de "conocer que no se le ha de dar nada por ser gobernador, no que de una ínsula, sino de todo el mundo". (**Cervantes y su concepto del arte**. Madrid, Gredos, tomo II, 1975, p. 630.)

poder. Entre amistosas conversas, o cavaleiro dá alguns conselhos a seu escudeiro: um deles refere-se ao encontro de si mesmo com sua consciência, descartando palpites alheios: "por la libertad, asi como por la honra, se puede y debe aventurar la vida".[94]

Com muita solenidade chega o dia do duelo. Para Dom Quixote, os "encantadores" intervêm substituindo magicamente o filho do lavrador por um lacaio do Duque. Com a decisão de casar-se com a filha de Dona Rodriguez, Tosilos declara-se vencido. Sem duelo e sem derrota, Dom Quixote sai vencedor.

Se no dia de sua entrada triunfal no Palácio ele "conoció y creyó ser caballero andante verdadero y no fantástico"[95], no momento de sua saída, o reconhecimento inicial de um autêntico cavaleiro se transforma na grotesca acusação de ladrão de peças íntimas de uma donzela. Uma irônica inversão que já não o incomoda; na verdade o que ele busca agora é somente a liberdade dos caminhos.

3.7 *Admiratio,* sim; mas confundida com algumas gargalhadas

Logo após a saída de Sancho para Baratária, no Capítulo XLIV da Segunda Parte, o narrador intervém e se dirige ao leitor,

94 - **DQ**, II, Cap. LVIII, Tomo VII, p. 268.
95 - **DQ**, II, Cap. XXXI, Tomo VI, p. 10.

reafirmando o seu domínio da narração. A separação de Dom Quixote e Sancho, embora anunciada desde o Capítulo XXXII, estabelece nova ordem narrativa que se bifurca, dividindo-se equitativamente entre o governador e o cavaleiro que, no momento, limita-se ao Palácio. A intervenção do narrador vem no sentido de motivar o leitor para aventuras futuras, prometendo bons momentos de deleite. Entretanto, em meio a poucas palavras, o narrador explicita aquilo que para ele corresponde a uma das funções básicas do romance:

> "Deja, lector amable, ir en paz y en hora buena al buen Sancho, y espera dos fanegas de risa, que te ha de causar el saber cómo se portó en su cargo, y en tanto, atiende a saber lo que le pasó a su amo aquella noche; que si con ello no rieres, por lo menos, desplegarás los labios con risa de jimía, porque **los sucesos de Don Quijote, o se han de celebrar con admiración o con risa.**"[96]

Riley foi quem primeiro destacou a importância da *admiratio* como função básica da narrativa cervantina. Como diz, por essa

---

96 - **DQ**, II, Cap. XLIV, Tomo VI, pp. 272-273. (O negrito é nosso.) Na tradução de Eugênio Amado - a mais recente tradução brasileira do **Quixote** - o tradutor optou por omitir um termo deste fragmento, talvez convencido de que a combinação do substantivo com a locução adjetiva resultaria em algo estranho para o vernáculo. Desta forma, a "risa de jimía" é traduzida simplesmente por um ameno "sorriso" ("se com isso não rires, despregarás pelo menos os lábios num sorriso"... Belo Horizonte, Itatiaia, Vol. II, 1983, p. 310.). Com essa omissão, o leitor brasileiro se priva de uma ironia que o autor do **Quixote**, dirige especialemente ao leitor. O macaco se destaca entre os animais pois é o que tem a capacidade de imitar o homem. No entanto, como diz Percas de Ponseti ao referir-se ao "mono adivino" de Mestre Pedro, o macaco para Cervantes, é o menos original dos animais, na medida em que se converte em símbolo da imitação literal e vazia da natureza (**Cervantes y su concepto del arte**. Madrid, Gredos, 1975, Vol II, p. 398.). Quando o narrador, neste fragmento do Capítulo XLIV, adivinha os movimentos mais impulsivos do leitor, ele procede a uma inversão: em lugar do macaco imitar o homem, é o leitor, um tanto implacável, que imita o macaco num movimento mecânico, caso as façanhas de Dom Quixote não sejam suficientes para provocar o riso humano declarado..

palavra, "se entendía fundamentalmente, al parecer, una especie de excitación estimulada por todo lo que fuera excepcional, ya por su novedad, por su excelencia, o por otras características extremas."[97] Na verdade, como bem adverte Riley, o conceito de admiração é tão antigo quanto a arte e todo narrador oral, por mais primitivo que seja, sabe muito bem da importância fundamental de surpreender seus ouvintes. No entanto, para Cervantes, um dos maiores problemas da literatura era justamente saber conciliar a admiração com a verossimilhança.[98] Embora ele se refira diversas vezes à admiração, não chega a aprofundar suas idéias a respeito do tema, certamente porque "daba por supuesta la función de la admiración".[99]

Segundo Riley, a admiração, sendo um princípio intelectual, pode atingir tipos opostos de leitores pois tanto pode provocar o ignorante quanto o curioso que está no caminho da sabedoria. Assim, como outras funções literárias como a de deleitar, a admiração apresenta um aspecto duplo, determinado basicamente pelo tipo de leitor a quem o autor se dirige: "Sorprender a los instruidos no era lo mismo que sorprender a los ignorantes."[100]

Por outro lado, o aspecto duplo da admiração pode estar presente não apenas no leitor mas também na própria matéria

---

97 - RILEY, E. C. **Teoría de la novela en Cervantes**. Trad. Carlos Sahagún. Madrid, Taurus, 1971, pp.146-147.

98 - Como indica Riley, a origem desta idéia se encontra em Aristóteles que ressaltou a importância do maravilhoso na tragédia e na epopéia. Também na **Retórica**, Aristóteles reforça a admiração como qualidade do estilo: "O estilo excita igualmente as diversas impressões que os homens experimentam perante os estrangeiros e perante seus compatriotas. Pelo que, importa dar ao estilo um ar estrangeiro, uma vez que os homens admiram o que vem de longe e que a admiração causa prazer." (Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964, Livro III, Capítulo II, p. 189.)

99 - RILEY, **op. cit.**, p. 148.

100 - Id. **ibidem.**, p. 150.

encarregada de suscitar admiração, na medida em que ela se situa num terreno restrito, podendo às vezes descambar do maravilhoso e surpreendente para o ridículo. Nesse sentido, diz Riley,

> "la distinción que [...] se sugiere entre lo 'admirable' y lo ridículo se halla [...] presente en las plabras de Cervantes cuando nos dice que 'los sucesos de Don Quijote, o se han de celebrar con admiración, o con risa'. En mi opinión, la explicación de esta distinción no del todo evidente hay que buscarla en la idea de que lo verdaderamente 'admirable' ha de poseer verosimilitud. Cuando no sucede así, escribe El Pinciano, 'la admiración de la cosa se convierte en risa'."[101]

Seguramente, as idéias estéticas de Pinciano influenciaram de maneira decisiva as criações cervantinas, como bem mostrou Canavaggio.[102] No centro desses preceitos, assim como nas criações de Cervantes, uma preocupação se apresenta de forma insistente: a justificação ética da literatura de imaginação. Daí, certamente a ênfase reiterada em torno da importância da verossimilhança. A mentalidade medieval desconfiava da literatura, especialmente quando ela corria o risco de mostrar-se como fictícia e consequentemente, distanciada da religião e abandonada aos prazeres profanos.[103] Esta rejeição medieval à ficção foi substituída

---

101 - Id. **Ibidem**., p. 152.

102 - Jean-François Canavaggio. "Alonso Lopez Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el **Quijote**." **Anales cervantinos**. CSIC, Tomo VII, 1958, pp. 13-107.

103 - Há uma passagem curiosa da vida de Bocaccio que ilustra o temor medieval em relação ao caráter moral da literatura. Por volta de 1362, Bocaccio recebe a mensagem de um cartuxo de Siena que, por sua grande santidade, teria poderes de profetizar o futuro. O monge lhe adverte de sua morte eminente e condenação eterna, caso não renunciasse à poesia e à literatura profana. Ao que parece, estas premonições apavoraram de tal forma o grande prosador italiano que teve a idéia de consagrar-se à vida religiosa. Quando comunicou sua decisão a Petrarca, este bem mais sagaz, aconselhou-lhe que abandonasse temores supersticiosos e que retornasse, sem mais, `as letras. (Sanford Shepard. **El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro**. Madrid, Gredos, 1962, p.14.)

durante o Século de Ouro pela adoção do conceito aristotélico de verossimilhança, o que não quer dizer que em plena idade dourada, tratadistas e preceptores respeitados não se preocupassem em censurar radicalmente obras julgadas de caráter puramente imaginário.[104]

Do ponto de vista da teoria literária, foi de fundamental importância o aparecimento da **Philosophía Antigua Poética** de López Pinciano em 1596 - quarenta e oito anos após a primeira edição crítica da **Poética** de Aristóteles, de Robortelli. Como diz Shepard,

> "La originalidad de Pinciano consiste em haber reunido muchos elementos relativos a la teoría aristotélica formando con ellos una unidad aceptable a la mentalidad renacentista, aun cuando tuviera que modificar los conceptos originales. La finalidad de Pinciano no es, por tanto, creadora, sino más bien organizadora. [...] Para Pinciano, [...] el criterio de la literatura creativa es fingir plausiblemente."[105]

Ao longo do diálogo à maneira de Platão, estão presentes, não apenas os preceitos aristotélicos, mas também os horacianos. Se por um lado a literatura deve proporcionar prazer, por outro, deve também ter utilidade ao estilo do *utile dulce* de Horacio:

---

104 - Martín de Riquer, em "Introducción a la lectura del **Quijote**" (**Don Quijote**. Barcelona, Editorial Labor, 1973, 4a. ed., pp. X-LXVIII.), enumera as críticas de vários pensadores, entre eles Juan Luis Vives, Juan de Valdés e Antonio de Guevara, dirigidas especificamente às novelas de cavalaria. A censura recaía, não apenas sobre as obras em si, mas incluia também os autores (vistos como ociosos e despreocupados, iletrados, mentirosos, inimigos da verdade e da história autêntica) e seus leitores (considerados como pessoas incitadas ao vício e à sensualidade que perdem tempo à toa e vivem no ócio.). Diante de críticas tão severas, os pensadores não hesitavam em condenar estas obras à fogueira e se mostravam inconformados, quando era outorgado o privilégio de impressão a estas obras.

105 - Op.cit., pp. 27-28.

> "Las artes que sólo aspiran al deleyte propio muy malas fueron acerca de toda buena philosophía."[106]

E mais adiante, trata das "mentiras verdadeiras" da literatura. Para isso, recorre a um tema aparentemente alheio à discussão sobre a poética: por que Cícero teria colocado o comércio entre as artes nobres:

> ..."torno a decir que es noble la mercancía en gruesso, noble la agricultura, nobles las armas y nobles las letras; y añado que la Poética, como parte de las philosóphicas, es noble, noble por la virtud que enseña, y noble por la vniuersalidad de la gente que de las obras de ella se aprovecha, y noble por la vniuersalidad de las materias que toca, como otro día se dirá. Y no vale dezir: es mentirosa facultad [...] , porque en la verdad, adelante se verá cómo ay mentiras officiosas y virtuosas; y, en tanto que esta razón llega, digo: [...] ay muchas cosas en la Poética, y palabras ta[*m]* bién, q[*ue*] parece[*n*] mentirosas y no lo son, porque las cosas en lo lite[*página 84*] ral falsas, muchas veces se miran verdaderas en la alegoría, [...] . Desto se hallará más especialme[*n*]te quando el poético lenguaje se huziere alguna conuersación, y de aquello muy presto, quando se tratara de las mentiras vtiles al mundo, y, en cierta manera, necessarias por ser suadidoras de la virtud."[107]

Se a literatura deve guardar o caráter do deleite combinado com o do ensinamento, ela deve ser também verossímil e ao mesmo tempo maravilhosa, provocando a admiração no leitor: uma combinação árdua que obriga o poeta a encontrar para a criação

---

106 - LOPEZ PINCIANO. **Philosophia antigua poética**. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 1973, Tomo I, p. 156.
107 - Ibid., Tomo I, pp. 161-163.

um ponto equilibrado entre forças tão divergentes. O próprio Pinciano, ao tratar da fábula, chama a atenção para a importância de se fazer combinar o verossímil com a admiração:

> "Vamos a la tercera condición de la fábula, que es: ha de ser admirable y verisímil. Ha de ser admirable porque los poemas que no traen admiración, no mueuen cosa alguna, y son como sueños fríos algunas vezes. [...]
>
> Yo lo deseo mucho, dixo Pinc[*iano*], porque parece que tienen contradicción lo admirable y lo verisímil.
>
> Vgo respondió: Sí; esta cosa de fábula tiene mucho que co[*n*]siderar, y en ella se veen muchos ñudos, [...] .
>
> Agora bien, dixo Fadrique,[...] quiero poner el fundamento a esta fabrica de la verisimilitud, y digo que es tan necessaria, que, adonde falta ella, falta el ánima de la poética y forma, porque el que no haze acción verisímil, a nadie imita. Assí que el poeta de tal manera deue ser admirable, que no salga de los términos de la semejança a verdad."[108]

O Cônego de Toledo, no Capítulo XLVII da Primeira Parte, em meio ao prolongado diálogo com Dom Quixote, trata, entre outras coisas, da importância da admiração. Como bem lembra Alban Forcione, este diálogo reúne as mais completas e profundas declarações acerca da teoria literária.[109] Nas palavras do Cônego aparece, não apenas a crítica aos efeitos perniciosos das novelas de cavalaria, mas também alguns dos preceitos horacianos, junto com a importância da verossimilhança combinada com a admiração.

---

108 - Ibid., Tomo II, pp. 56 -62.

109 - FORCIONE, Alban. "The Dialogue Between the Canon and Don Quixote" in **Cervantes, Aristotle and the Persiles**. Princeton, Princeton University Press, 1970, p. 91.

> "- Verdaderamente, señor Cura, yo hallo por mi cuenta que son perjuduciales en la república estos que llaman libros de caballerías; [...] son cuentos disparatados, que **atienden solamente a deleitar, y no a enseñar**; [...] Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo puedan conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desaforados disparates; [...] Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira, y que así, no están obligados a mirar delicadezas ni verdades, responderles hía yo que **tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera**, y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Hanse de casar la fábula mentirosa con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte, que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, **suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen** y entregan de modo, que anden a un mismo paso la **admiración y la alegría juntas**; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la **verisimilitud y de la imitación**,"[110]

Retornando ao ponto inicial, após essa longa digressão a propósito de alguns dos princípios estéticos dos tempos de Cervantes, o narrador, no Capítulo XLIV, promete ao leitor duas reações básicas a partir do que sucederá a Dom Quixote na noite da saída de Sancho para Baratária: "admiración" ou "risa". É curioso notar que nas palavras do Cônego, a admiração não exclui a alegria (em lugar do riso); ao contrário, ele ressalta que ambas reações do leitor caminham juntas. Seria possível pensar que essa alternância entre reações exclusivas e reações integradas se deva a uma leitura dos postulados de Pinciano: apenas poderia provocar a admiração confundida com a alegria aquilo que, sendo maravilhoso,

---

110 - **DQ**, I, Cap. XLVII, Tomo III, pp. 345-349. (O negrito é nosso.)

fosse ao mesmo tempo verossímil; ao contrário, o que suscita admiração mas escapa dos princípios da verossimilhança, pode, mais que nada, provocar o riso.

Para Urbina, o uso da *admiratio* no **Quixote** é mais amplo e contém nuances diversificadas, dados os diferentes casos onde ela aparece (mais de duzentas vezes, tendo em conta as variantes léxicas "admirar", "admirable", "admiración", sem predominância em nenhuma das duas partes da obra).[111] Tendo em conta essa grande variedade, Urbina propõe uma divisão em três categorias: admiração positiva, negativa e ambivalente. A admiração positiva é a que emana da beleza e da harmonia e provoca aceitação e agrado, coincidindo com o ideal do Cônego de fazer conciliar o maravilhoso com o verossímil. A admiração de signo negativo também suscita uma reação de assombro mas que se deve a algo que provoca estranheza por ser extravagante, anacrônica ou simplesmente, descabido. Este tipo de admiração tem sua origem, não apenas no que é feio ou no que apresenta um tipo de deformidade física ou mental, mas também no que carece de verossimilhança. A admiração ambivalente, por sua vez, justapõe as reações provocadas pela admiração positiva e negativa, provocando uma reação dupla por parte do observador e leitor. A base da admiração é a surpresa e a reação que ela provoca pode ser de assombro e aceitação, maravilhamento e rejeição, sem que seja possível separar estas reações uma da outra. Esta reação conflitiva, diz Urbina, "es la esencia del concepto de lo grotesco y

---

111 - URBINA, Eduardo. "El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el **Quijote**". **Cervantes**. Vol. IX, No. I., 1989, p. 17 - 33. O tema é retomado num trabalho mais amplo, publicado no ano seguinte: **Principios y fines del Quijote**. Maryland, Scripta Humanística, 1990.

de la tensión creativa que lo provoca."[112] Observa que enquanto a admiração positiva e negativa aparecem alternadamente em toda a obra, a ambivalente tem entradas mais definidas, intervindo no final da Primeira Parte e ao longo da Segunda. E ainda complementa Urbina:

> "La reacción ambivalente ante los hechos de Don Quijote es signo de su carácter grotesco, de la creación de una respuesta a un nivel en el que coexisten los extremos. El principio del deleite abre la puerta a un tipo e ficción que podrá resultar verosímil a pesar de su radical inverosimilitud porque se basa en la verdad de una experiencia intratextual, de páginas adentro, en lugar de la experiencia de una verdad extratextual de páginas afuera."[113]

No caso do episódio dos Duques, a reação que é suscitada no leitor é a admiração ambivalente. Já não se trata simplesmente da admiração ou riso, como propõe o narrador, dada a verossimilhança que o episódio guarda. De certa forma, a reação provocada se aproxima mais das colocações feitas pelo Cônego, onde o maravilhoso e o verossímil estão conciliados. No episódio dos Duques, a verossimilhança tem o caráter especial de "páginas adentro" - para utilizar a expressão de Urbina - que acaba conciliando contrários numa relação de ambivalência. Afinal, se o

---

112 - "El concepto de *admiratio* ..." p. 22. Para Urbina, a ambivalência presente neste tipo de reação do leitor, faz com que o texto assuma as características do grotesco, entendido como "modo ambivalente donde es posible se den en equilibrio, sin conflicto y de manera irreconciliable, extremos opuestos: admiración y risa". (p. 21) Em **Principios y fines del *Quijote***, insistindo na idéia da juxtaposição irresolúvel de reações contrárias presentes na obra, como as aventuras irreais que provocam o riso e, por outro lado, a presença do ânimo e vontade reais que suscitam a admiração, Urbina encontra, nessa convivência ambígüa, o conceito de "grotesco ambivalente", fundamental para o estudo que desenvolve sobre a obra. (pp. 79 - 128)

113 - Ibid., p. 27.

encontro de Dom Quixote com os Duques se situa no campo do risível, por outro lado desperta a compaixão no leitor; se tudo parece verdade para uns, tudo não passa de grande mentira para outros.[114]

O elemento que favorece a criação dessa perfeita ambivalência no episódio, tem sua origem no fato deles serem leitores da própria obra, antes de serem personagens. A incorporação da prática teatral acirra o dilema do cavaleiro de querer trazer para a realidade da vida, as mil folhas de papel impresso. Como bem lembra Williamson, a *admiratio* criada por Cervantes vai além do que haviam experimentado seus predecessores tratando de encontrar o equilíbrio entre o maravilhoso e o verossímil; ele redefine a própria natureza do maravilhoso deslocando-a do campo do sobrenatural e instalando-a na densa loucura do protagonista.[115] Ao mesmo tempo que a convivência com os Duques alimenta a vaidade de Dom Quixote através do reconhecimento, a violência risível das artimanhas que eles criam, especialmente as que se limitam ao espaço circunscrito dos aposentos, deixam suspeitar de algumas verdades que o cavaleiro prefere silenciar.

Como diz Trueblood[116], parece que Cervantes conhecia a propriedade que tem a verbalização de aliviar as tensões internas e contribuir para a manutenção do equilíbrio psicológico. Ao mesmo

---

114 - É interessante observar que o episódio dos Duques comporta leituras divergentes por parte da crítica, mais que outros episódios do **Quixote**, talvez pelo fato de que alguns críticos não encontrem aí a ambivalência entranhada na experiência do cavaleiro. Para o sisudo Don Miguel de Unamuno por exemplo, neste episódio "la historia de nuestro ingenioso hidalgo se hunde en despeñaderos de lamentable miseria" (**Vida de Don Quijote y Sancho**, Madrid, Espasa-Calpe, 1971, p. 147.).

115 - WILLIAMSON, E. **El Quijote y los libros de caballerías**. Madrid, Taurus, 1991, p.134.

116 - TRUEBLOOD, Alan S. "El silencio en el **Quijote**". **Nueva revista de filología hispánica**. Colegio de México/ University of Texas, Año XII, No.2, 1958, pp. 160-180.

tempo, tudo parece indicar que ele também sabia que o silêncio guarda valores de fortaleza e sabedoria como reação secular dos homens que se vêm obrigados a se conformarem com um mundo que, inexoravelmente, não coincide com os seus desejos.

3.8 Similitudes e diferenças

Quando Dom Quixote retorna ao Palácio no Capítulo LXVIII, o que mais o atordoa já não é a verdade ou falsidade do ocorrido na "Cueva de Montesinos". Tampouco é a lastimável condição em que se encontra Dulcinéia que ainda não mereceu a devida atenção de Sancho para livrá-la, de uma vez por todas, do insuportável encantamento. Sem dúvida, o que permeia seus pensamentos cavalheirescos como verdadeiros "golpes a compás", é a derrota fatal nas praias de Barcelona para o Cavaleiro da Blanca Luna.

No caminho de regresso ao povoado, a passagem pelo Palácio é uma imposição indireta do Duque que envia um grupo de homens ao encontro de Dom Quixote e Sancho, perdidos na escuridão dos campos, e os conduzem, como se fossem prisioneiros, sem permitir que digam nenhuma palavra. Após uma caminhada, Dom Quixote reconhece o Palácio: "Sí que en esta casa todo es cortesía y buen

comedimiento; pero para los vencidos el bien se vuelve en mal y el mal en peor."[117]

Outra representação aguarda a chegada do cavaleiro. Desta vez, Altisidora finge que está morta para poder ressuscitar nos braços mágicos de Dom Quixote. Os Duques estão perfeitamente informados a respeito dos últimos acontecimentos e esclarece Cide Hamete, desde o dia em que o Pagem levou a carta da Duquesa para Teresa Pança, uma enorme aliança se travou entre Sansão Carrasco, que presenciou a cena, e os Duques. O astuto Bacharel trata de informar-se com o Pagem sobre a real situação de Dom Quixote e Sancho, e não tarda muito para chegar ao Palácio e intercambiar com os Duques relatos de cenas divertidas. Desta forma, os Duques já tinham pleno conhecimento dos duelos do cavaleiro com o Cavaleiro dos Espelhos e com o da Branca Lua:

> "Llegó, pues, al castillo del Duque, que le informó el camino y derrota que Dom Quijote llevaba, con intento de hallarse en las justas de Zaragoza. [...] Hízolo así el Bachiller; partióse en su busca; no le halló en Zaragoza; pasó adelante y sucedióle lo que queda referido. Volvióse por el castillo del Duque y contóselo todo, con las condiciones de la batallha, y que ya don Quijote volvía a cumplir, como buen caballero andante, la palabra de retirarse un año en su aldea, en el cual tiempo podía ser, dijo el Bachiller, que sanase de su locura;"[118]

A aliança dos leitores da Primeira Parte do **Quixote** favorece a troca de informações entre eles e substitui o texto, depositário dos percursos do cavaleiro e escudeiro. Esta aliança se faz nos

---

117 - **DQ**, II, Cap. LXVIII, Tomo VIII, p. 176.
118 - **DQ**, II, Cap. LXX, Tomo VIII, p. 195-96.

bastidores e, apenas no Capítulo LXX, Cide Hamete decide esclarecer como ela se formou. A intervenção dos Duques é mais concentrada, ao contrário da intervenção de Sansão que é intermitente.

Primeiro, numa conversa com Dom Quixote no Capítulo II, Sancho dá notícias de um certo Bacharel de nome Sansão Carrasco, que se diz leitor das histórias deles próprios, que, por sua vez, já anda impressa em livro. Em seguida, nos Capítulos III, IV e VII Sansão dialoga com Dom Quixote revelando-lhe detalhes e apreciações sobre a Primeira Parte publicada. Do Capítulo XII ao XV, Sansão se fsantasia de Cavaleiro dos Espelhos e desafia Dom Quixote para um duelo. Novamente no Capítulo LXIV, Sansão intervém disfarçado de Cavaleiro da Branca Lua e o desafia para o duelo fatal. No Capítulo LXV, aparece outra versão do ocorrido nas praias de Barcelona através da conversa entre Sansão e Dom Antonio Moreno. Finalmente, no Capítulo LXXIII e LXXIV o Bacharel Sansão Carrasco recebe o cavaleiro que regressa a sua casa, ouve o relato das últimas experiências e do novo projeto de tornar-se pastor e tenta, em vão, entusiamá-lo na luta contra a morte.

Tanto os Duques quanto Sansão utilizam o teatro e seus correlatos como a máscara, a fantasia, a invenção para se relacionarem com Dom Quixote. O ritual da cavalaria tenta ser respeitado em alguma medida e favorece o próprio cavaleiro na credibilidade da cena vivida. Aqueles que conhecem Dom Quixote como ser de papel e ser de carne e osso, sabem perfeitamente que sua loucura se alimenta da razão cruel das similitudes. O louco ou o Diferente, como diz Foucault é aquele que não reconhece a

Diferença e por toda parte encontra semelhanças e signos da semelhança: "para él todos los signos se asemejan y todas las semejanzas valen como signos. [...] el loco carga todos los signos con una semejanza que acaba por borrarlos."[119]

Na verdade, a loucura de Dom Quixote se baseia num tipo de conhecimento que vê os signos entrelaçados `as próprias coisas. Já não se trata da linguagem na plenitude de sua forma primeira como signo certo e transparente do mundo[120], mas da linguagem que, de alguma forma, continua sendo o espaço das revelações da verdade. Se ela perdeu sua visibilidade original, por outro lado não se recobriu pelo mistério que a poderia ter tornado acessível apenas aos privilegiados. De certa forma, a linguagem se debruça sobre um mundo que está constantemente em vias de ser resgatado e que encontra na escritura, a expressão privilegiada das palavras cingidas `as coisas.

A invenção da imprensa domina o Renascimento e atribui à linguagem a natureza de ser escrita.[121] Como diz Foucault, a primazia do escrito se encarrega de eliminar qualquer distinção entre o visto e o lido, entre o observado e o relatado, criando uma capa única e lisa onde o olhar e a linguagem se entrecruzam infinitamente.[122] A verdade de Dom Quixote já não se baseia na

---

119 - FOUCAULT, Michel. "Representar" in **Las palabras y las cosas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo Veintiuno, 1972, 4a. ed., p. 56.

120 - "Los nombres estaban depositados sobre aquello que designaban, tal como la fuerza está escrita sobre el cuerpo del león, la realeza en la mirada del águila y tal como la influencia de los planetas está marcada sobre la frente de los hombres: por la forma de la similitud. Esta transparencia quedó destruida en Babel para castigo de los hombres." ("La prosa del mundo" in **Las palabras y las cosas**, p. 44.)

121 - "Lo que Dios ha depositado en el mundo son las palabras escritas; Adán, al imponer sus primeros nombres a los animales, no hizo más que leer estas marcas visibles y silenciosas; la Ley fue confiada a las Tablas, no a la memoria de los hombres; y la verdadera palabra hay que encontrarla en un libro." (Ibid., p. 46)

122 - Ibid., p. 47.

relação de similitude entre as palavras e as coisas e sim na sutil relação das palavras com elas mesmas. Seu ponto de partida são os livros que trazem em si a chave para a decifração do mundo.

No final do Renascimento a cultura se reorganiza radicalmente e este jogo complexo desaparece. Os signos já não se assemelham às coisas e, a duras penas, no final de sua trajetória, Dom Quixote chega à conclusão de que os livros de cavalaria não são depositários de verdade alguma. A lucidez conquistada é o resultado de reiteradas buscas de similitudes entre o lido e o vivido, compensadas pela explicação mágica de encantadores errantes, sempre dispostos a arcar com a responsabilidade das diferenças.

Em outros termos, é possível dizer que Dom Quixote padece da forte tendência a considerar apenas o sentido denotativo da linguagem e como diz Williamson, torna-se especialmente difícil para ele captar a natureza metafórica da arte.[123] Se o louco é incapaz de perceber a Diferença, o poeta, em contrapartida, trata de encontrar a semelhança fugidia das coisas, o parentesco que há entre elas disperso na vida cotidiana. O cavaleiro, por sua vez, credita à linguagem uma propriedade que ela não dispõe: a de servir como meio de comunicação inequívoco:

> Al hacer a Don Quijote el defensor de esta estabilidad linguística utópica, Cervantes demuestra con mayor efectividad el opuesto, el verdadero carácter del lenguaje: su

123 -Um exemplo desta dificuldade aparece no encontro com os atores de **Las Cortes de la Muerte**. Um deles, fantasiado de Diabo, explica para o cavaleiro a ocupação de cada um dos atores, identificando-os. Mas em seguida, quando ocorre um incidente com Rocinante, Dom Quixote já deixa de considerar que se trata de simples atores disfarçados de personagens e passa a considerar a fantasia como denotação de uma identidade verdadeira. Algo semelhante acontece quando o cavaleiro presencia a representação da história de Melisendra e Don Gaiferos no retábulo de Mestre Pedro. Ver Edwin Williamson, **El Quijote y los libros de caballerías** (Trad. Ma. Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991, p.186).

> desconcertante vacuidad y la resultante posibilidad de utilizarlo para ocultar intenciones y engañar.[124]

Afinal, nos tempos do **Quixote** já não era mais possível incorporar realidades ideais `a experiência humana sem certo desconforto provocado por uma sensação de ironia. Alguns personagens da obra se encarregam exatamente de incrementar a vacuidade da linguagem ampliando o espaço das intenções ocultas e se relacionando ironicamente com o cavaleiro. Sancho é o primeiro deles. Desde a noite dos "mazos de batán", quando Sancho conseguiu impor sua vontade a Dom Quixote através de subterfúgios, ele percebeu que o ocultamento de sua real intenção tornava mais eficiente a consecução de seus interesses. No momento crucial do encontro com Dulcinéia, não lhe aflige desvirtuar ironicamente a linguagem descritiva e idealizada de seu referente imediato: as rústicas lavradoras montadas em seus burricos.

Além de Sancho, o Vigário e o Barbeiro também ocupam-se em favorecer situações irônicas no final da Primeira Parte, como na hospedagem de Juan Palomeque, ao conduzir de volta para o povoado o cavaleiro enjaulado. No entanto, mais que eles, e de forma mais intensa, quem se encarrega de ampliar o espaço irônico, são os próprios leitores do **Quixote**: Sansão Carrasco e os Duques, além do **Quixote** de Avellaneda, que não deixa de ser também uma leitura da própria obra.

Sansão e os Duques possuem a mesma estratégia para se relacionarem com o cavaleiro: carregados de intenções ocultas eles

---

124 - Id., **Ibid.**, p. 188.

se mostram solidários na loucura, fingindo acreditar na realidade ideal da cavalaria. Conhecedores das motivações de Dom Quixote eles utilizam sua lógica de conhecimento que tem como critério único a busca incansável das similitudes. No entanto, vão atrás das similitudes para fazer despontar as diferenças. Toda a ação destes terríveis leitores orienta-se através da ironia. As aparências não deixam suspeitar de suas reais intenções.

No Palácio dos Duques, a ironia é levada ao extremo e em alguns momentos faz com que o texto esbarre na farsa, especialmente porque eles não têm outro propósito senão o puro divertimento. Dom Quixote perde a razão de exercitar-se no universo das similitudes pois o próprio mundo palaciano se encarrega disso. No entanto, a identificação com os rituais da cavalaria está totalmente minada pelas intenções ocultas. A ironia segue seu rumo certeiro e não dispensa nenhuma oportunidade para revelar a fragilidade daquele que se julga invencível nas armas e na fidelidade à amada.

Acima da ironia dos Duques, está a do autor, que vira o feitiço contra o próprio feiticeiro: os Duques se surpreendem com o sucesso de Sancho no governo de Baratária e com a vitória de Dom Quixote no duelo contra Tosilos. Os destinos das cenas vão escapando das intenções ocultas dos próprios idealizadores da representação.

Embora utilizando também a estratégia de criar o espaço das similitudes com os livros de cavalaria, Sansão tem um propósito consequente em relação ao cavaleiro. Ele quer a todo custo usar a ironia para combater a loucura de Dom Quixote; criar a atmosfera de perfeita similitude entre os livros de cavalaria e as

circunstâncias da vida ordinária para fazer emergir a diferença intransponível entre o lido e o vivido. Os Duques, ao contrário, menos ambiciosos, não querem nada mais além do riso provocado pelo constrangimento alheio.

3.9 Um leitor nada ingênuo

Depois de quase um mês de descanso das armas, o Vigário e o Barbeiro decidem visitar Dom Quixote, no primeiro Capítulo da Segunda Parte. Através de poucas palavras, eles já percebem que a loucura do cavaleiro persiste, e que, apesar dos cuidados da Ama e Sobrinha com a alimentação "confortativa" apropriada para o cérebro e coração, o silêncio de Dom Quixote foi meramente casual. Exatamente como em outros tempos, ele continua na defesa da cavalaria e sua resplandecente idade de ouro. Mostrando sagacidade imaginativa, ele rebate o conto irônico de loucos relatado pelo Barbeiro e chega a afirmar que viu com os próprios olhos Amadis de Gaula.

Em meio à entusiasmada conversa sobre cavalaria, chega Sancho que é impedido de entrar na casa pela Ama e Sobrinha. Apenas com a intervenção de Dom Quixote, Sancho vence a barreira e tudo indica que o retorno do cavaleiro às armas parece cada vez mais eminente. Como diz o Canônigo ao Barbeiro, "cuando menos lo pensemos, nuestro hidalgo sale otra vez a volar la

ribera."[125] No entanto, antes de retomar as armas, Dom Quixote precisa certificar-se de alguns detalhes importantes que dizem respeito a sua fama. O cavaleiro expressa sua preocupação pela opinião pública e, na intimidade de seu aposento, entremeando com comentários sobre momentos difíceis e desagradáveis vividos na Primeira Parte, Dom Quixote pergunta a Sancho o que dizem a respeito dele no povoado - uma preocupação íntima por sua imagem pública.

A resposta de Sancho não é em nada animadora e, segundo ele, a opinião sobre o cavaleiro se restringe a umas poucas considerações aparentemente contraditórias: "loco, pero gracioso", "valiente, pero desgraciado", "cortés, pero impertinente".[126] A forma que Dom Quixote encontra para justificar estas apreciações indesejáveis, recai na fraqueza humana que, obstinadamente, persegue as virtudes daqueles que se destacam. De qualquer modo, um parecer um pouco mais consistente sobre sua imagem pública ainda está por vir. Sancho anuncia que está no povoado um Bacharel de nome Sansão Carrasco, estudante de Salamanca que leu a Primeira Parte da história do **El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha**. Além disso, Sancho adianta que ele próprio e Dulcinéia estão presentes na história e que o autor se chama Cide Hamete Berenjena - o que faz o cavaleiro supor sua origem árabe. Sancho vai à busca do Bacharel para maiores esclarecimentos.

Enquanto espera, o cavaleiro faz conjeturas e o narrador, por sua vez, ousa o estilo indireto livre, adentrando-se nos movimentos

125 - **DQ**, II, Cap. II, Tomo IV, p. 69.
126 - **DQ**, II, Cap. II, Tomo IV, p. 75.

mais internos do personagem. O conhecimento por parte de Dom Quixote da própria vida publicada em livro e das impressões de um leitor, esbarra no olhar indiscreto do narrador em relação ao personagem, vasculhando suas ponderações a respeito dos eventuais resultados de sua profissão de cavaleiro. A partir de agora, até mesmo as insinuações restritas ao espaço mais privado, correm o risco de serem devassadas pela vida pública.

As reflexões de Dom Quixote se traduzem por um entusiasmo "a medias" com conclusões ambíguas. Por exemplo, como teria havido tempo suficiente para a publicação de suas andanças quando ainda não tinha secado em sua espada o sangue do último inimigo morto? Afinal, como seria este sábio encantador: amigo ou inimigo? Qual seria sua real intenção: engrandecê-lo ou rebaixá-lo? Dois fatos trazem maior desconforto: por um lado, um livro de cavalaria que se detém em histórias de escudeiro; por outro - e este muito mais grave - a questão da origem moura de seu autor. Se dos mouros "no se podía esperar verdad alguna"[127], que valor teriam todos seus princípios, tão bem guardados ao longo de suas andanças?

A conversa com Sansão Carrasco faz com que se acentue a ambiguidade em relação ao autor, à obra e ao perfil dos próprios personagens. O Bacharel deixa claro que a história está repleta de altos e baixos e se Dom Quixote, em sua apologia da boa literatura, abre mão dos "baixos" em nome dos grandes mestres clássicos, Sansão, por sua vez, não prescinde da verdade, em nome do que se espera de um historiador de fato.

---

127 - **DQ**, II, Cap. III, Tomo IV, p. 80.

O cavaleiro quer saber de sua imagem refletida no livro mas a conversa não segue o rumo de seus interesses. Os comentários de Sansão concentram-se na atuação de Sancho como escudeiro e sua ilusão de um dia tornar-se governador. Se nos livros de cavalaria o cavaleiro sempre mereceu todo destaque ao passo que o escudeiro esteve relegado a um plano inferior, no livro que se acaba de publicar, tudo leva a crer que eles - cavaleiro e escudeiro - estão, pelo menos, em pé de igualdade.

Sem chegar a delinear a própria imagem, o tema da conversa vai se restringindo, e mais especificamente, recai sobre alguns procedimentos do autor. Um deles diz respeito à inclusão de histórias alheias às aventuras do cavaleiro como a do **El curioso impertinente** - que leva Dom Quixote a concluir que o autor não é sábio. Ao contrário, trata-se de um falador ignorante e inconsequente que constrói uma narração incompleta, necessitando sempre de comentários à parte para auxiliar na compreensão do texto. Ou seja, em outros termos, Dom Quixote conclui que seu autor não domina bem a pena e que padece do grave defeito da obscuridade. Mas se ele vai ajustando um juízo preciso sobre a obra que conta sua própria história, em contrapartida Sansão se encarrega de derrubar sua segurança, advertindo que a obra é extremamente clara, conta com um grande contingente de leitores ("están impresos más de doce mil libros"[128]), e mais, oferece enorme deleite sem utilizar palavras desonestas e princípios não católicos.

A conversa com Sansão caminha nesse jogo ambíguo que enaltece o cavaleiro quando ele constata os "baixos" da obra

128 - **DQ**, II, Cap. III, Tomo IV, p. 82.

publicada e que se encarrega de rebaixá-lo, quando sua vaidade e entusiasmo se explicitam. Um poco decaído, o cavaleiro vai concluindo que uma história sobre ele não pode contentar muitos leitores. Sansão, declarando o juízo pejorativo disfarçado numa citação latina, contrapõe ao parecer pessimista do cavaleiro, o sucesso que a obra atingiu:

> -Antes es al revés; que como *stultorum infinitus est numerus*, infinitos son los que han gustado de la tal historia;[129]

Com habilidade, Sansão desloca o comentário a respeito do virtual desinteresse que pode provocar o personagem, para a parvoíce dos leitores e, em seguida, desvia a conversa para detalhes sobre os esquecimentos do autor. Sempre escamoteando, Sansão fala da obra e não chega a responder com clareza à pergunta inicial de Dom Quixote: "qué se dice de mí en la referida historia".[130]

No Capítulo IV, a conversa já não retorna sobre o retrato do cavaleiro estampado pelas palavras de Cide Hamete. Além dos comentários sobre os descuidos do autor, Dom Quixote desponta com outra pergunta:

> - Y por ventura - dijo don Quijote -, promete el autor segunda parte?
>
> - Sí promete - respondió Sansón -; pero dice que no ha hallado ni sabe quién la tiene, y así, estamos en duda si saldrá o no; y así por esto como porque algunos dicen: "Nunca

129 - **DQ**, II, Cap. III, Tomo IV, p. 101.
130 - **DQ**, II, Cap. III, Tomo IV, p. 87.

> segundas partes fueron buenas", y otros: "De las cosas de don Quijote bastan las escritas", se duda que no ha de haber segunda parte; aunque algunos que son más joviales que saturninos, dicen: "Vengan más quijotadas: embista don Quijote y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere; que con eso nos contentamos."[131]

Na verdade, no final da Primeira Parte o autor não assegura a continuidade da história[132]. Sansão habilmente confirma a continuidade da Segunda Parte em nome do autor, sem deixar de acrescentar algumas dúvidas que favorecem a verossimilhança: afinal como é possível ter certeza da continuidade de uma história que ainda não aconteceu? De qualquer forma, neste processo que trata de inverter a ordem das coisas, é o leitor que assume ares de autor e abre as portas para a atuação do personagem.

Até então, apesar de todos os indícios da persistência da loucura, Dom Quixote não havia mencionado sua decisão de retomar as armas. Sancho, por sua vez, com os estímulos de Sansão mostra-se completamente convencido, não apenas de sua profissão de escudeiro mas também de seu papel de personagem, prometendo oferecer para o autor substanciosa matéria narrativa. A partir da confirmação do leitor das intenções do autor, o cavaleiro consegue ler nos relinchos de Rocinante a chamada eminente para a vida de aventuras. De certa forma, o destino de

---

131 - **DQ**, II, Cap. IV, Tomo IV, p. 109.

132 - No Capítulo LII, Parte I, o narrador diz que apesar das buscas feitas pelo próprio autor a respeito da continuidade dos atos do cavaleiro, não encontrou nada ("a lo menos por escrituras auténticas") além da fama que restou na memória dos manchegos e que contava que Dom Quixote saiu pela terceira vez e foi parar nas justas de Saragoça. Apenas no Prólogo das **Novelas ejemplares,** Cervantes anuncia claramente seu projeto de dar continuidade à história de Dom Quixote e Sancho: "primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de Don Quijote y donaires de Sancho Panza" (**Novelas ejemplares**. Edición de Harry Sieber. Madrid, Cátedra, 1989, p.53.).

sua vida já não está completamente em suas mãos: a decisão da terceira saída depende de confirmações e sinais alheios.

Com a decisão de sair daí a três ou quatro dias, Dom Quixote se aconselha com Sansão a respeito do trajeto. A sugestão do Bacharel não poderia ser mais estimulante e coerente com os livros de cavalaria: participar das justas de Saragoça durante a festa de São Jorge. Além disso, Dom Quixote pede a ele para que componha uns versos acrósticos com o sonoro nome de "Dulcinea del Toboso".

De verdadeiro adversário, Sansão se disfarça de conselheiro e cúmplice a ponto do cavaleiro contar-lhe secretamente a determinação de sua terceira saída. Segundo o narrador, Sansão lhe promete guardar segredo ("Todo lo prometió Carrasco."[133]) para que especialmente o Vigário, o Barbeiro, a Ama e a Sobrinha não desconfiassem de seus projetos.

Segundo Avalle–Arce, o Bacharel Sansão Carrasco pode ser considerado um autor subsidiário do **Quixote**. Afinal, este que se veste com o hábito de São Pedro e que é eclesiástico de "órdenes menores" ("No tengo otras órdenes que las cuatro primeras"[134]) é também desleal e mentiroso pois não cumpre com o prometido: na primeira oportunidade conta para o Vigário e Barbeiro os planos de Dom Quixote. No entanto, o leitor apenas toma conhecimento

---

133 - **DQ**, II, Cap. IV, Tomo IV, p. 120.

134 - **DQ**, II, Cap. III, Tomo IV, p. 82. Para Avalle-Arce ("El bachiller Sansón Carrasco". **Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Barcelona, Ed. Anthropos, 1991, pp. 17-25.), a formação de Sansão se baseou na concepção de mundo regida pela lógica escolástica que salvaguarda, em condições ideais, o bem-estar comum. A loucura de Dom Quixote, vista da perspectiva desta lógica normativa representa uma ameaça para o equilíbrio da sociedade e portanto deve ser eliminada: "Para llevar a cabo tan benéfica tarea, Sansón aplicará el método de *similia similibus*, 'curar a algo con su semejante' - método favorito de la medicina escolástica, por cierto -, y, en consecuencia, se disfrazará de caballero andante." (p. 18)

desta enganação premeditada quando a história já caminhou bastante. Diz Avalle-Arce:

> "nos hallamos ante un caso tan maravilloso como inédito. El narrador se disocia de la prioridad ética desde el momento en que, después de registrar el hecho de la solemne promesa hecha por el clérigo de órdenes menores, evita con máximo cuidado declarar que esa promesa se vio rota de inmediato."[135]

Ainda para Avalle-Arce, quando o narrador passa a historiar as intervenções de Sansão na vida de Dom Quixote, o próprio narrador se converte numa voz de pouca credibilidade: retém e oculta informações para que o leitor forme juízo sobre os acontecimentos. Com isso, Cervantes subverte o pressuposto firmado até então entre o leitor e o autor baseado numa relação de absoluta confiança e cria o **narrador infidente**.[136]

Este que "todo lo prometió", além de ser eclesiástico de ordens menores, era também bacharel da conceituada Universidade de Salamanca - maior apoio intelectual da monarquia espanhola. A definição que Juan de Valdés dá ao vocábulo "bachiller" em **Diálogo de la lengua**, coincide em grande parte com o tipo altivo de Sansão:

---

135 - Id., **Ibid.**, p. 21.

136 - " Por primera vez en los anales de la novelística, nos hallamos ante el caso de un *narrador infidente*, del que no se puede fiar el lector, cultismo creado por mí para corresponder al tecnicismo usado por los críticos ingleses y norteamericanos del *unreliable narrator*. Me apresuro a agregar que la ofuscada crítica anglo-norteamericana observa las cosas desde una atalaya muy alejada de la mía, como que atribuyen el invento del *unreliable narrator* a Henry James. El *narrador infidente* es el artificio narrativo inventado por Cervantes, si bien no prospera en su época." (Id., **Ibid.**, p. 23.)

> "Bachiller o bacalario es el primer título de ciencia que dan en las universidades de Spaña a los que con el tiempo y el estudio hazen después licenciados, doctores y maestros; y porque estos presumen por el ordinario más que saben, quando alguno haze muestras de saber, lo llamamos bachiller, y a las tales muestras llamamos bachillerías."[137]

No entanto, ele próprio se encarrega de combater com armas e fantasias as loucuras de Dom Quixote, convertendo-se, assim que surgir a primeira oportunidade, no Cavaleiro dos Espelhos. Um grande manipulador que induziu a decisão da terceira saída do cavaleiro e tratou de controlar seus entusiasmos e decepções com relação à obra já publicada. Um verdadeiro autor/ator que decide o recomeço e o fim das andanças de Dom Quixote e que, apesar de bacharel e eclesiástico, não é nem um pouco digno de credibilidade.

3.10 Muitos espelhos e uma lua resplandecente

> "Cada día, Sancho - dijo don Quijote -, te vas haciendo menos simple y más discreto."

No Capítulo XII da Segunda Parte, após o encontro com os atores da carreta da Morte, o cavaleiro comenta a estreita relação entre a comédia, seus comediantes e a vida humana, como se o

---

137 - Juan de Valdés. **Diálogo de la lengua**. Edición de Antonio Comas. Barcelona, Ed. Bruguera, 1972, p.122.

teatro espelhasse as mais diversas ilusões do homem e o final do espetáculo equivalesse à eliminação das diferenças, restituindo, através da morte, a igualdade inexorável. Diante de pensamentos tão elevados, o rústico escudeiro, não apenas mostra que seguiu o raciocínio de Dom Quixote, como anuncia uma comparação com um grau maior de abstração: a do jogo de xadrez.[138]

A propriedade da comparação surpreende o cavaleiro e o entusiasma para expressar o elogio. Sancho, em contrapartida, querendo mostrar que seus avanços se devem aos méritos do amo, arrisca outra comparação irônica:

> "las tierras que de suyo son estériles y secas, estercándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído;" [139]

Inversão completa de um elogio grotesco. Se Sancho mostra-se ousado no uso da linguagem, isso deve-se mais que nada ao fato de ter ascendido a uma notável posição de poder em relação a seu amo. Nesta comparação ele ocupa a posição privilegiada, definindo-se como a terra estéril e seca enquanto que o amo é o esterco que incrementou o solo árido. Sancho sente-se fortalecido pelas últimas aventuras: ele acaba de convencer Dom Quixote a não iniciar a batalha contra a carreta da Morte e, um pouco antes, ele havia

---

138 - "Brava comparación - dijo Sancho - , aunque no tan nueva, que yo no la haya oído muchas y diversas veces, como aquella del juego de ajedrez, que mientras dura el juego, cada pieza tiene su particular oficio; y en acabándose el juego, todas se mezclan, juntan y barajan, y dan con ellas en una bolsa, que es como dar con la vida en la sepultura." (**DQ**, II, Cap. XII, Tomo IV, p. 256.)

139 - **DQ**, II, Cap. XII, Tomo IV, p. 257.

conseguido safar-se com muita habilidade do grande impasse que girava em torno de Dulcinéia.

No capítulo X da Segunda Parte, Sancho havia persuadido seu amo de que a rústica lavradora é a "sin par" Dulcinéia e tudo o que não corresponde `as expectativas do cavaleiro em relação a sua amada, é obra dos malígnos encantadores. Apesar da profunda decepção, é melhor aceitar a enganação de Sancho disfarçada com algumas pinceladas coerentes com os livros de cavalaria, que desacreditar de vez na Dulcinéia disfarçada de lavradora - o que poria em risco mortal sua profissão de cavaleiro.

A Dulcinéia encantada afeta profundamente a própria credibilidade de Dom Quixote em si mesmo, problematizando a conexão essencial entre o cavaleiro e uma das exigências básicas da cavalaria: a dama merecedora das mais elevadas ações do cavaleiro e depositária das mais nobres intenções.

Sancho acaba sendo o grande vencedor da situação. Segundo Madariaga, é possível encontrar nesta cena a explicitação exemplar do intercâmbio de qualidades entre Dom Quixote e Sancho que, "mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de Don Quijote de la ilusión a la realidad."[140] No entanto, além desta inversão, o que se altera radicamente é a relação de poder entre amo e escudeiro. A partir de agora, Sancho é capaz de manipular o amo segundo seus interesses, ganhando-o através dos próprios pressupostos da cavalaria.

No episódio dos "batanes", ele já havia experimentado uma situação semelhante mas sem abalar os vínculos de Dom Quixote

---

140 - MADARIAGA, Salvador. **Guía del lector del "Quijote" - Ensayo psicológico sobre el "Quijote"**. Madrid, Espasa-Calpe, 1978, p. 145.

com a cavalaria. No episódio da Dulcinéia encantada, a visão da amada desfigurada perturba a própria identidade, trazendo para o cavaleiro consequências nefastas ao longo de toda a Segunda Parte.

Sancho também terá que pagar por isso a partir do momento em que a Duquesa toma conhecimento da farsa que ele próprio criou para seu amo. Terá que arcar com os três mil e seiscentos açoites enquanto Dom Quixote nem sequer foi designado para a ação mais digna de um cavaleiro: salvar sua própria dama. O trunfo do desencantamento, revelado bem adiante, concentra-se nas mãos do escudeiro velhaco.

Logo após o encontro com as lavradoras, Sancho trata de reanimar o cavaleiro inconformado com o que acaba de ver:

> "- Señor, las tristezas no se hicieron para las bestias, sino para los hombres; pero si los hombres las sienten demasiado, se vuelven en bestias:"[141]

Com grande ironia, Sancho se põe a elaborar, junto com seu amo, estratégias para que se averigüe o encantamento de Dulcinéia. Na aventura seguinte, a da carreta da Morte, Dom Quixote se encontra com um grupo de comediantes. Os atores se confessam atores e justificam o porquê das fantasias. O cavaleiro se diz um grande admirador do teatro - "en mi mocedad se me iban los ojos tras la farándula"[142]- mas em pouco tempo, a confusão entre o palco e a vida se impõe e, por um incidente que envolve o jumento de Sancho, Dom Quixote decide travar uma batalha

141 - **DQ**, II, Cap. XI, Tomo IV, p. 235.
142 - **DQ**, II, Cap. XI, Tomo IV, p. 244.

contra os comediantes. Sancho tenta convencê-lo da impropriedade de tal empresa utilizando argumentos próprios dos livros de cavalaria: "entre todos los que allí están, aunque parecen reyes, príncipes y emperadores, no hay ningún caballero andante."[143] Com isso Dom Quixote se convence lembrando que um cavaleiro apenas pode lutar contra outro cavaleiro. Também agora é o escudeiro que decide o destino de seu amo ("gracias sean dadas al saludable consejo que Sancho Panza dió a su amo"[144]).

Sancho ganhou poder de argumentação instruído pelas normas da cavalaria. Na comparação entre ele e seu amo, ele próprio se considera a terra estéril enquanto que o cavaleiro é o esterco que fertilizou a terra para que ela frutificasse. Embora o esterco favoreça a mudança, ele é primordialmente um elemento vil, a escória repugnante que se consome na terra transformada.

Amparado pelo escudeiro, Dom Quixote se prepara sem saber, para a aventura seguinte mas antes, a través da "persuasión de Sancho"[145], o cavaleiro come e repousa sob árvores altas. Em seguida, utiliza um vocativo - "¡Hermano Sancho!"[146] - que põe abaixo a hierarquia cavalheiresca.

O encontro com o Cavaleiro do Bosque se inicia com uma prolongada conversa acerca da cavalaria, enquanto Sancho troca idéias com o escudeiro de nariz desproporcional. O juízo que emite a respeito de seu amo centra-se sobre a ingenuidade pueril:

> ..."tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, sino bien a todos, ni tiene malicia alguna: un niño le hará

143 - **DQ**, II, Cap. XI, Tomo IV, p. 251.
144 - **DQ**, II, Cap. XI, Tomo IV, p. 252.
145 - **DQ**, II, Cap. XII, Tomo IV, p. 253.
146 - **DQ**, II, Cap. XII, Tomo IV, p. 262.

> entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga."[147]

Evidentemente, Sancho está impressionado com os últimos acontecimentos nos quais suas manobras tiveram sucesso e como consequência, sente certa dose de responsabilidade.

Paralela à conversa dos escudeiros, o Cavaleiro do Bosque atinge com facilidade seu objetivo: travar um duelo com Dom Quixote, impondo a condição de que o vencido fique à disposição do vencedor.

A cena preparatória do duelo se apresenta de forma convincente para Dom Quixote, embora o diálogo com o Cavaleiro do Bosque se articule sobre uma mentira evidente: a afirmação de que já houve um duelo onde o Cavaleiro da Mancha confessou que Casildea era mais bela que Dulcinéia. Mas como o próprio Dom Quixote lembra, a perseguição dos encantadores é tão insistente que tudo é possível, até mesmo a Dulcinéia transformada em lavradora. O duelo proposto pelo Cavaleiro do Bosque é legítimo; afinal ele se mostra como um cavaleiro digno de disputar a beleza de Casildea através da força do braço.

A vestimenta do adversário chama a atenção de Dom Quixote e lhe sugere que se trata de um cavaleiro poderoso. Um detalhe parece ser bastante revelador do sentido da batalha:

---

147 - **DQ**, II, Cap. XIII, Tomo IV, p. 283.

> "Sobre las armas traía una sobrevista o casaca, de una tela, al parecer, de oro finísimo, sembradas por ella muchas lunas pequeñas de resplandecientes espejos,"[148]

Os espelhos espalhados pelo manto do cavaleiro afinal refletem a imagem daquele que se coloca em frente. O duelo proposto por Sansão Carrasco, ou melhor, pelo travestido Cavaleiro dos Espelhos, concentra seu sentido no reflexo que busca alterar a auto-imagem de Dom Quixote, na tentativa de trazê-lo para a realidade através de uma artimanha: as similitudes na busca da diferença. Os espelhos que recobrem o manto do Cavaleiro, transformam o grande adversário de Dom Quixote nele próprio, que se reflete nas muitas pequenas luas reluzentes, e contra quem ele investe com a lança.

A vitória de Dom Quixote é tão surpreendente quanto a revelação da identidade de seu adversário.

A primeira tentativa de Sansão Carrasco de combater as loucuras de Dom Quixote recai ironicamente no tema do "burlador burlado", deixando um saldo positivo para o vencedor. Afinal ainda é muito cedo para que a história de Dom Quixote chegue ao fim.

As duas experiências próximas do cavaleiro - a da Dulcinéia encantada e a do Cavaleiro dos Espelhos - têm em comum a presença dos encantadores. Eles se encarregam de oferecer coerência mágica aos fatos que não encontram cabida, seja no universo imaginário da cavalaria, seja nas situações reais que se apresentam. Por um lado a dama encantada tem que suportar o peso da aparência desvirtuada; por outro, o cavaleiro adversário

---

148 - **DQ**, II, Cap. XIV, Tomo IV, p. 307.

encarna no amigo e leitor Sansão Carrasco. As duas revelações são extremamente surpreendentes para Dom Quixote: uma incide na tradição amorosa que viabiliza a identidade de cavaleiro; outra, no valor do seu desempenho nas armas que justifica a opção pela cavalaria. Na primeira, da perspectiva de Dom Quixote, é a própria visão que falsea a natureza, convertendo o que seria sublime em grotesco; na segunda o gosto da primeira e legítima vitória, que contou com um percurso semelhante ao dos livros, se embaralha com a revelação da identidade do adversário.

O motivo aparente do duelo com o Cavaleiro dos Espelhos é a superioridade da "sin par" Dulcinéia dentre todas as demais damas: contradição terrível para Dom Quixote que certamente ainda carrega o peso da amada desfigurada. Ao concluir o duelo, ele faz uma exigência ao adversário:

> "- Muerto sois, caballero, si no confesais que la sin par Dulcinea del Toboso se aventaja en belleza a vuestra Casildea de Vandalia; y demás de esto habéis de prometer [...] de ir a la ciudad del Toboso, y presentaros en su presencia de mi parte, para que haga de vos lo que más en voluntad le viniere; y si os dejare en la vuestra, asimismo habéis de volver a buscarme [...] y a decirme lo que con ella hubiéredes pasado;"[149]

Afinal, ele próprio quer ouvir outras versões a respeito do estado da amada. De qualquer forma o duelo contra o cavaleiro dos Espelhos preenche os vazios que estavam se formando no interior das convicções de Dom Quixote a respeito dos vínculos com a cavalaria. A vitória lhe restitui a confiança ainda que

149 - **DQ**, II, Cap. XIV, Tomo IV, p. 316.

temporariamente e reforça a crença de que Dulcinéia - não a que ele viu e sim a que ele imagina - é a mais bela das mulheres.

A tentativa de Sansão de colocar fim às loucuras do cavaleiro utilizando a lógica do universo andantesco, terá que aguardar o momento oportuno nas praias de Barcelona. Enquanto isso, sorrateiramente ele segue os passos de Dom Quixote.

A aventura do Cavaleiro dos Espelhos tem duas consequências básicas: por um lado a vitória irônica de Dom Quixote lhe auxilia na recuperação de seus vínculos com a cavalaria no momento em que Dulcinéia/lavradora ameaça o cerne de suas convicções; por outro, a missão obstinada de Sansão de livrar o cavaleiro da loucura converte-se em questão de honra, descaracterizando, por completo, a missão ética e assumindo de vez os impulsos mais instintivos:

> "pensar que yo he de volver a la mía hasta haber molido a palos a don Quijote es pensar en lo escusado. Y no me llevará ahora el deseo de que cobre su juicio, sino el de la venganza; que el dolor grande de mis costillas no me deja hacer más piadosos discursos."[150]

O inconformismo do perdedor está compensado pela "alegría, contento y ufanidad"[151] do vitorioso. Como diz o narrador no Capítulo XVI da Segunda Parte, Dom Quixote se esquece de todos os momentos amargos de suas andanças e se apega à recente batalha gloriosa. O grande risco da euforia é que ela é sustentada pelo mesmo emaranhado que ampara a Dulcinéia encantada.

---

150 - **DQ**, II, Cap. XV, Tomo V, p. 10.
151 - **DQ**, II, Cap. XVI, Tomo V, p. 13.

Apelando para a razão, Dom Quixote não encontra cabida para justificar que seu adversário no duelo tenha sido Sansão Carrasco; por outro lado, apelando para o irreal maravilhoso, a transformação do cavaleiro adversário no Bacharel é tão coerente quanto a de Dulcinéia em lavradora. De qualquer modo, o entusiasmo se equipara à decepção, na busca de fazer articular critérios racionais com explicações mágicas. Por outro lado, é possível afirmar com Avalle-Arce que a recorrência aos encantadores é o princípio usado por Dom Quixote para explicar o fato extremamente desconcertante de que com frequência, as pessoas e as coisas oferecem a aparência do que realmente são.[152]

Se a primeira tentativa do leitor no combate das loucuras do personagem é fracassada, outros leitores - os Duques - gozam de algum sucesso pois conseguem minar o projeto de Dom Quixote até que o golpe decisivo de Sansão se efetive numa madrugada em Barcelona. Com o Cavaleiro dos Espelhos, ao contrário do que sucederá no Palácio dos Duques, as dúvidas de Dom Quixote não vêm à tona e as certezas se recuperam do susto que a amada acaba de lhe reservar. A tática das similitudes não funcionou a contento e a auto confiança do cavaleiro se restaura, a ponto de lhe impelir à aventura inglória e puramente vaidosa que lhe concede o nome de Cavaleiro dos Leões.

O Cavaleiro dos Espelhos, através de sua fantasia, é uma metonímia do Cavaleiro da Branca Lua. As muitas luas resplandecentes que cobriam o manto do Cavaleiro dos Espelhos ofereciam uma imagem fragmentada do adversário. Agora os

---

152 - AVALLE-ARCE, Juan Bautista. **Don Quijote como forma de vida**. Valencia, Fundación Juan March/Ed. Castalia, 1976, p. 136.

espelhos partidos concentram a imagem na "luna resplandeciente"[153] pintada no escudo do Cavaleiro da Branca Lua. O golpe é eficiente e a morte do cavaleiro, através desse combate que aponta para a luta consigo mesmo, está decretada: "¡Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra!"[154]

Por um lado a Dulcinéia encantada atordoa os vínculos de Dom Quixote com a cavalaria ao longo de toda a Segunda Parte; por outro, seus próprios leitores - os Duques e Sansão Carrasco - criam situações onde a ilusão de ser cavaleiro vai se desfazendo de toda e qualquer certeza.

A imagem de Dulcinéia atua principalmente no espaço privado das convicções de Dom Quixote, por mais pública que se torne a história de seu encantamento/desencantamento. O cena do encontro com as lavradoras esteve restrita ao cavaleiro e escudeiro e a notícia que circula acerca do encantamento, é deliberação de Dom Quixote e Sancho. As respostas que a situação constrangedora exige dependem da elaboração pessoal de Dom Quixote diante da situação inaceitável da amada. A crença naquilo que não poderia ser real o conduz à consulta aos oráculos que tanto podem estar nas profundezas da "Cueva de Montesinos" quanto nos cochichos de um macaco adivinhador, ou mesmo, nas palavras de uma "cabeça encantada". De qualquer forma, o que está em jogo é a legitimidade dos vínculos de Dom Quixote com a cavalaria a partir da amada. Por mais pública que tenha se tornado

153 - **DQ**, II, Cap. LXIV, Tomo VIII, p. 119.
154 - **DQ**, II, Cap. LXIV, Tomo VIII, p. 123.

a história da Dulcinéia encantada, é mais que nada no âmbito privado que ela se torna problema.

Por sua vez, os leitores da própria obra colocam a ênfase de suas ações no vínculo problemático do cavaleiro com a cavalaria. O alvo é a fragilidade e a inadequação de Dom Quixote - sua loucura - que devem ser reveladas em pleno palco da vida pública. A situação criada pelo Cavaleiro da Branca Lua explicita, publicamente, a incapacidade do cavaleiro nas armas e repercute, drasticamente, na sua interioridade. Se no âmbito dos amores a legitimidade estava abalada, no âmbito das armas a queda nas areias de Barcelona decreta a morte. Tanto no espaço privado quanto no público as convições estão minadas e, para a nobreza de princípios de Dom Quixote, a honra comprometida desfaz no seu interior o sonho do cavaleiro andante.

3.11 Da palavra ao documento : *Veritas filia temporis*

> ..."estos santos y caballeros profesaron lo que yo profeso, que es el ejercicio de las armas; sino que la diferencia que hay entre mí y ellos es que ellos fueron santos y pelearon a lo divino y yo soy pecador y peleo a lo

> humano. Ellos conquistaron el cielo a fuerza de brazos, porque el cielo padece fuerza, y yo hasta agora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos." (**DQ**, II, LVIII)

No Capítulo LIX da Segunda Parte, Dom Quixote e Sancho chegam a uma estalagem e para espanto do próprio autor Cide Hamete, o cavaleiro não a confunde com um castelo.[155] Após a luta contra os touros, Dom Quixote está bastante deprimido e decepcionado com os resultados que a vida lhe reserva e passa a pensar na morte de maneira obstinada:

> "Yo, Sancho, nací para vivir muriendo, y tú para morir comiendo, y por que veas que te digo verdad en esto, considérame impreso en historias, famoso en las armas, comedido en mis acciones, respetado de príncipes, solicitado de doncellas; al cabo al cabo, cuando esperaba palmas, triunfos y coronas, granjeadas y merecidas por mis valerosas hazañas, me he visto esta mañana pisado, y acoceado, y molido, de los pies de animales inmundos y soeces. Esta consideración me embota los dientes, entorpece las muelas, y entomece las manos, y quita de todo en todo la gana del comer, de manera, que pienso dejarme morir de hambre, muerte la más cruel de las muertes."[156]

Paralisado nos movimentos e muito cruel consigo mesmo, Dom Quixote não vê conciliação possível entre seu real valor e as circunstâncias degradantes às quais esteve submetido; duas

---

155 - "Digo que era venta porque don Quijote la llamó así, fuera del uso que tenía de llamar a todas las ventas castillos." (**DQ**, II, Cap. LIX, Tomo VIII, p. 12.)
156 - **DQ**, II, Cap. LIX, Tomo VIII, p. 9.

vertentes de seu narcisismo que não encontra meio termo entre dois graus superlativos. Se neste pequeno fragmento, estar "impresso em histórias" é considerado uma glória, na estalagem para onde eles se dirigem, ele toma conhecimento da existência do falso **Quixote** - para desgraça do cavaleiro que já não conta com o amparo dos encantadores.

Os leitores do falso **Quixote** - Dom Juan e Dom Jerônimo - se convencem rapidamente de que aquele Dom Quixote e Sancho Pança de carne e osso devem ser os verdadeiros e não os que aparecem no livro do autor aragonês.[157] São também estes leitores que explicitam a ida do falso cavaleiro às justas de arnês em Saragoça - o que faz Dom Quixote desviar o trajeto e dirigir-se a Barcelona, na tentativa de fabricar a grande mentira do livro de Avellaneda.

Em Barcelona, durante a visita ao estabelecimento que anuncia na porta de entrada "Aquí se imprimen libros", Dom Quixote encontra, entre outros títulos, a "**Segunda parte del Ingeniosos Hidalgo don Quijote de la Mancha** compuesta por un tal, vecino de Tordesillas."[158]

Segundo Gilman, certamente Avellaneda era dominicano, ou pelo menos eclesiástico, muito mais preocupado com as idéias contra-reformistas de atacar os efeitos perniciosos das novelas de cavalaria sobre o público leitor do que criticar o valor artístico do

---

157 - É o próprio Dom Quixote que percebe a origem aragonesa do autor justificada pelo escasso uso de artigos ("el lenguaje es aragonés, por que tal vez escribe sin artículos" Cap. LIX, p. 22.). Segundo Rodríguez Marin, são pouquíssimas as vêzes em que se omite o artigo no **Quixote** de Avellaneda (Ver Tomo VIII, nota 12, p. 22). Certamente outras razões, como uma que se indicará a seguir, fizeram com que Cervantes afirmasse a origem aragonesa do autor.

158 - **DQ**, II, Cap. LXII, Tomo VIII, p. 93.

gênero.[159] A atitude moral se impõe para Avellaneda no combate contra os perigos do sonho mundano. Desta forma, as razões que levaram Cervantes a criticar as novelas de cavalaria não coincidem em nenhum ponto com as que motivaram Avellaneda na criação do falso **Quixote**.[160]

Apesar das diferenças, Gilman se ressente de alguma estranheza inerente à leitura do livro do autor aragonês.[161] As pesquisas de Martín de Riquer[162] relacionadas com o **Quixote** apócrifo e o original podem esclarecer o que até então parecia inexplicável, ou melhor, estranho, aos olhos de Gilman. Martín de Riquer alinhava vários pontos, entre eles a questão biográfica de ambos autores e a relação satírica que teria provocado grande vingança. Riquer elabora uma "hipótese" - como ele próprio prefere designar os resultados da pesquisa: a identificação de Alonso Fernández de Avellaneda com o autor de **Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte.**

Gerônimo de Passamonte foi soldado contemporâneo de Cervantes e, assim como ele, esteve na Itália e lutou na Batalha de Lepanto. Era aragonês, profundamente religioso e simpatizante

---

159 - GILMAN, Stephen. **Cervantes - Avellaneda - Estudio de una imitación**. Trad. Margit Frenk Alatore. México, Colegio de México, 1951, p. 38.

160 - "Avellaneda y Cervantes criticaban, pues, los libros de caballerías por razones diametralmente opuestas: Avellaneda, ateniéndose por completo a la ortodoxia contrarreformista, los atacaba porque fundaban un mito en el plano humano, excluyendo así el divino; Cervantes, porque la rígida trascendencia irracional de ese mito no daba cabida al valor absoluto y definitivo que para él tenía la existencia del individuo en el plano humano. Este contraste influirá en el carácter de las aventuras que cada uno invente, en el de cada personaje, en el de cada línea de sus respectivos estilos." (Gilman, **Cervantes y Avellaneda**, p. 47.)

161 - "En cuanto novela, [la lectura del **Quijote** apócrifo] me llamó la atención por ser tan distinto de cualquier otra novela española que yo conozca. Es un libro extraño y, a mi ver, significativamente ajeno al **Quijote** original, y además no parece tener paralelo en ninguno de los tipos de novela contemporáneos." (Gilman, **Cervantes y Avellaneda**, p. 12.)

162 - RIQUER, Martín. **Cervantes, Passamonte y Avellaneda**. Barcelona, Sirmio, 1988.

da Ordem de São Domingos. Foi condenado ao cativeiro turco, tendo que submeter-se à condição difícil, porém digna, de remador de galeras. Escreveu a autobiografia intitulada **Vida y trabajos de Gerônimo de Passamonte**.

O galeote astuto que se depara com Dom Quixote no Capítulo XXII da Primeira Parte, segundo Martín de Riquer, é a versão satírica de Cervantes de seu companheiro de guerra. Ginés de Passamonte também escreve sua autobiografía: **Vida de Ginés de Passamonte** - e pelo que tudo indica deve ser a autobiografia de um malfeitor. Como personagem foi rebaixado à condição de condenado à galé para purgar seus delitos. As semelhanças entre Gerônimo e Ginés de Passamonte são convincentes e tudo leva a crer que o soldado aragonês era um tipo vingativo que não gostou do "sinónomos voluntarios" - como diz no prólogo do **Quixote** apócrifo[163] - que Cervantes lhe teria atribuído ao substituir Ginés por Gerônimo. Não gostou, não apenas do sinónimo, mas de toda a configuração de um verdadeiro pícaro que Cervantes impôs ao soldado honrado, aragonês e católico convicto.

As divergências entre as duas obras aparecem, não apenas nas motivações dos autores, mas também nos caminhos que segue a criação literária de cada um. Para Manuel Durán, o **Quixote** de Avellaneda apresenta perdas preciosas e ganhos indesejáveis em relação ao **Quixote** de Cervantes: por um lado se perde todo o refinamento psicológico; por outro, se ganha um conjunto de atos

163 - Diz Martín de Riquer: "Al hacer esta referencia a los "sinónomos voluntarios", Avellaneda, muy a pesar suyo, se ha desenmascarado y, sobre todo, ha revelado inequívocamente su identidad a Cervantes, que sabía más que nadie a quién había ofendido al convertir a Gerónimo de Passamonte en su sinónimo Ginés de Passamonte." (**Cervantes, Passamonte y Avellaneda**, p. 123.)

totalmente previsíveis e grotescos, além de um autor perverso em relação aos próprios personagens.[164]

Avellaneda não se simpatiza com Dom Quixote e, conseqüentemente não vê outra saída para a loucura do cavaleiro senão conduzi-lo a um asilo de loucos em Toledo no final da história. Apesar das diversidades radicais, o **Quixote** apócrifo é uma paródia do texto de Cervantes e mantém uma relação parasitária com o verdadeiro **Quixote**. Por outro lado, a própria paródia intervém no texto original, alterando seus projetos (a substituição de Saragoça por Barcelona) e enriquecendo sua história.

A partir do Capítulo LIX, certamente quando Cervantes tomou conhecimento da obra de Avellaneda, são várias as referências ao falso **Quixote**. O cavaleiro encontra com leitores do **Quixote** apócrifo, passa pelo local de impressão da obra em Barcelona, suporta a encenação de Altisidora no Capítulo LXX que menciona o autor aragonês e, finalmente, conversa com o cavaleiro mourisco - Dom Alvaro Tarfe - grande amigo e entusiasta das andanças do falso Dom Quixote.

Além das várias críticas enfurecidas de Dom Quixote quanto ao valor estilístico do texto apócrifo e quanto à deturpação de sua própria imagem, o encontro com uma versão literária de si mesmo tem repercussões na segurança pessoal do cavaleiro. Se os leitores

---

164 - DURAN, Manuel. "El **Quijote** de Avellaneda"in **Suma cervantina**. Ed. J.B.Avalle-Arce y E.C. Riley. London, Tamesis Books Limited, 1973, p. 361. Diz ainda Manuel Durán: ..."la caricatura del falso **Quijote** nos ayuda a apreciar con mayor claridad los rasgos del **Quijote** legítimo. No hay mejor homenaje, lisonja más completa, que el plagio. No sólo porque implica admiración frente a la obra plagiada, sino también porque la comparación de ambas obras, la autêntica y la falsa, nos obliga a comprender cómo y por qué una de ellas es valiosa y la otra no lo es." (p. 359)

do **Quixote** original vão minando os vínculos de Dom Quixote com a profissão de cavaleiro, a versão deturpada de si mesmo toca nas fibras de sua identidade. Cervantes consegue transformar aquilo que poderia se restringir à mera ação caluniosa de um contemporâneo vingativo num recurso que arredonda a construção do personagem e que abre espaço para uma nova forma de compreensão do mundo.

Na conversa com Dom Alvaro Tarfe[165], em tom de muita elegância, Dom Quixote pergunta: "-Y dígame vuesa merced, señor don Alvaro, parezco yo em algo a ese tal don Quijote que vuesa merced dice?"[166] Apesar da resposta negativa, Dom Quixote necessita certezas quanto sua verdadeira identidade. A palavra do cavaleiro mourisco (seria pelo fato de ser mourisco?) já não é garantia de nada. Dom Quixote necessita um papel escrito:

> "A vuesa merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración, ante el alcalde deste lugar, de que vuesa merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta agora y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquél que vuesa merced conoció."[167]

Dom Alvaro Tarfe providencia a petição para Dom Quixote e contando com a presença do alcaide, o notário lavra o documento.

---

165 - Giovanna Calabrò sugere a aproximação entre os dois personagens: Dom Alvaro Tarfe e Sansão Carrasco pois ambos desempenham o papel de recondutores de Dom Quixote à realidade, favorecendo sua loucura. No entanto, no caso do primeiro, o éxito é temporário e seguindo o modelo típico das novelas picarescas, se anuncia novas aventuras; no caso do segundo, o éxito de Sansão tem um sentido inverso pois a inesperada cura de Dom Quixote é a mostra de que somente a ele cabe a decisão de seu destino. ("Cervantes, Avellaneda y Don Quijote". **Anales cervantinos**. Madrid, CSIC, Tomo XXV-XXVI, 1987 - 88, pp. 87 - 100.)

166 - **DQ**, II, Cap. LXXII, Tomo VIII, p. 229.

167 - **DQ**, II, Cap. LXXII, Tomo VIII, p. 232.

Em nenhum momento necessitará apresentá-lo a alguém. Na verdade o documento, próprio da vida moderna, expressa a busca interna de uma certeza sobre si mesmo outorgada e garantida pelo poder público. Dom Quixote não tem dúvidas sobre a enorme distância que o separa do cavaleiro apócrifo e em nenhum momento se confunde com ele. No entanto, sua inquietação diz respeito a si mesmo: à sua identidade como cavaleiro andante que já vem derrotado pelo Cavaleiro da Blanca Luna. O próprio narrador ironiza esta atitude:

> "la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, con lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras."[168]

Já está distante aquele que dizia de peito aberto "Yo sé quien soy".[169] Agora, com o papel escrito para comprovar sua identidade, Dom Quixote aceita uma nova ordem do mundo.

Quando ainda arriscava os primeiros passos como cavaleiro, no Capítulo IV da Primeira Parte, Dom Quixote encontrou com uns mercadores toledanos que iam comprar seda em Múrcia. Sem mais nem menos, exigiu que eles confessassem que a "sin par" Dulcinéia era a mais bela das mulheres. Os mercadores espantados com a loucura do cavaleiro, e dispostos a levar a conversa adiante num tom de zombaria, dizem que é impossível tal confissão pois jamais viram a senhora Dulcinéia. Nesse momento Dom Quixote

---

168 - **DQ**, II, Cap. LXXII, Tomo VIII, p. 233.
169 - **DQ**, I, Cap. V, Tomo I, p. 179.

argumenta: "La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender;"[170]

Os mercadores insistem um pouco mais e pedem que ao menos lhes mostre um retrato dessa tão famosa senhora, "aunque sea tamaño como un grano de trigo".[171] A fúria de Dom Quixote não pode suportar tamanha injúria e não há outra saída senão a prova da verdade demonstrada não pelo retrato e sim pela força do braço.

Na verdade são duas ordens que estão em jogo, duas formas divergentes de percepção do mundo. Por um lado o cavaleiro pautado pela ordem da cavalaria que deposita em suas palavras a verdade inquestionável das coisas; por outro, os mercadores guiados pela mentalidade moderna do documento - um retrato ao menos - que autorize o juízo sobre os fatos.

Para Maravall, um traço marcante do homem moderno é a hipersensibilidade com relação à experiência do passar do tempo. A consciência do tempo e a consciência do movimento - em outros termos, a historicidade e o dinamismo - opondo-se à herança do pensamento clássico, são alicerces que definem uma nova concepção de mundo imbuída da idéia de progresso, de que o transcurso do tempo aperfeiçoa os homens e suas obras.[172]

No final de seu percurso, no Capítulo LXXII da Segunda Parte, Dom Quixote revela uma mentalidade semelhante à dos mercadores que pediam o retrato de Dulcinéia para emitirem o

---

170 - **DQ**, I, Cap. IV, Tomo I, p. 164.
171 - **DQ**, I, Cap. IV, Tomo I, p. 166.
172 - Diz José Antonio Maravall: "Movimiento, tiempo y progreso son las tres ideas que se articulan en la visión histórica propia de la modernidad, como etapa caracterizada en la Historia cultural de Europa."(**Antiguos y modernos**. Madrid, Alianza Editorial, 1986, p. 588."

juízo sobre sua formosura. O documento jurídico comprovando quem é ele - ou melhor, quem ele não é, uma vez que a declaração se faz pela negativa, provavelmente a única certeza de Dom Quixote - mostra que tampouco ele confia na palavra de um cavaleiro - Dom Alvaro Tarfe. Mais que isso, deseja o endosso burocrático do poder jurídico. Desta forma, Dom Quixote substitui a ordem da cavalaria por uma ordem secular, deixando para trás a credibilidade na transparência das palavras, própria de uma visão de mundo que nem padecia dos infortúnios, nem desfrutava dos prazeres provocados pela ironia.

A transformação de Dom Quixote - da credibilidade absoluta na palavra à recorrência ao poder burocrático instituído - o transporta do apego ao universo idealizado da cavalaria para a aceitação dos tempos modernos; em outros termos, Dom Quixote dá um passo no reconhecimento de sua verdadeira identidade; perde o sonho louco de fazer ressuscitar a idade de ouro e rende-se e à consciência do tempo: "ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño. Yo fuí loco, y ya soy cuerdo: fuí don Quijote de la Mancha, y soy agora, como he dicho Alonso Quijano el Bueno."[173]

Embora o fidalgo já viesse lentamente sobrepondo-se ao cavaleiro, a permanência em Barcelona é fatal: a cidade é incompatível com a cavalaria andante e o golpe certeiro de Sansão Carrasco legitima a impossibilidade da existência de uma figura anacrônica. O encontro solene de Dom Quixote com Roque Guinard (famoso bandoleiro da Catalunha), que antecede sua entrada em Barcelona, significa uma solidária despedida de duas

---

173 - **DQ**, II, Cap. LXXIV, Tomo VIII, p. 257.

épocas: "Tres días y tres noches estuvo Don Quijote con Roque, y si estuviera trescientos años, no le faltara qué mirar y admirar en el modo de su vida". Simbolicamente o cavaleiro deixa suas armas para o bandoleiro - provavelmente, o cavaleiro dos tempos modernos que arca com a marginalidade confundida com algum espírito de justiça e, apesar do nomadismo, tem acesso à vida urbana.[174]

Se é verdade que o "sentido da existência" é o centro em torno do qual se move o romance[175], o percurso de Dom Quixote conta a história da perda do sentido. No movimento pendular da obra que vai do romanesco ao romance, cada vez mais o cavaleiro tem que se submeter a uma concepção mais racional daquilo que é verdade, e o universo fabuloso, que o moveu em direção às armas, vai adquirindo a qualidade inexorável de algo puramente imaginário.

---

174 - VIEIRA HELENE, M. Augusta. "**Don Quijote** y **Grande Sertão: Veredas**". **Cuadernos Hispanoamericanos**. Nº 499, Enero, 1992, pp. 76 - 85.

175 - BENJAMIN, Walter. "O narrador" . **Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, p.74.

À GUISA DE CONCLUSÃO

> "De querer ser a creer que se es ya, va la distancia de lo trágico a lo cómico. Este es el paso entre la sublimidad y la ridiculez. La transferencia del carácter heroico desde la voluntad a la percepción causa la involución de la tragedia, su desmoronamiento, su comedia.
>
> Ortega y Gasset

Dom Quixote carece de limites. Desconhece a distância entre o querer ser e o ser de fato. A constatação definitiva de seu equívoco coincide com o final da obra. Dom Quixote põe fim à sua loucura que é a sua história.

À beira da morte, abomina os livros de cavalaria, arrepende-se da vida de cavaleiro e deseja recuperar a estima dos velhos amigos. Percebe que as estórias que leu não são verdadeiras; quer erradicá-las da mente dos Quijano. Condiciona os bens que pretende deixar para a Sobrinha ao desconhecimento, por parte de seu eventual futuro marido, dos livros de cavalaria.

A sensatez de Dom Quixote inicia-se no momento em que ele adquire uma certeza: a falácia das histórias de cavaleiros. Sua loucura funda-se em dois eixos que convivem independentemente e

possuem naturezas diversas. Um deles se baseia no princípio de que as novelas de cavalaria são verdadeiras e plausíveis; o outro acredita que ele próprio, Dom Quixote, é capaz de restituir ao mundo a ordem da cavalaria andante.

A loucura proveniente da atribuição de realidade aos livros tem um princípio externo que encontra no real o espelhamento da fição e vice-versa. Este eixo da loucura quixotesca não aceita nuances e alterações. É abstrato e portanto ignora a temporalidade. É totalitário e instala-se em bloco, impondo a aceitação plena ou a rejeição cabal. Não tolera a verificação de sua verdade e alimenta-se de um eterno *a priori*.

O outro eixo de sua loucura parte de um princípio interno; tem sua origem no âmbito do indivíduo. Depende do valor do cavaleiro - a força do braço - para trazer de volta ao mundo a ordem exemplar da cavalaria andante. Este eixo da loucura quixotesca nutre-se da experiência, e desta forma está sujeito ao tempo. Enquanto a loucura abstrata mantém-se inabalável e sustenta o cavaleiro, a loucura que se expressa através da experiência vai sofrendo abalos compassados e persistentes.

É na loucura de caráter temporal que as obliqüidades de Dom Quixote emergem. As dúvidas acerca de sua efetiva capacidade para restituir ao mundo a idade dourada vão minando o perfil do louco convicto.

A loucura com base na experiência tem uma escala ampla que vai do individual ao social. No âmbito individual, a grande cicatriz que carrega o cavaleiro ao longo da Segunda Parte, diz respeito à Dulcinéia encantada. A incompatibilidade da figura da lavradora com a amada idealizada torna problemática a conexão de Dom

Quixote com o universo da cavalaria.. Sem questionar sua loucura abstrata, Dom Quixote não se livra da imagem atormentada e ao mesmo tempo imprescindível da amada.

No âmbito social da loucura com base na experiência, a auto-referencialidade textual, que se realiza especialmente através da inclusão do leitor, favorece o desvelamento das obliqüidades de Dom Quixote: no âmago do cavaleiro vão emergindo traços do fidalgo. O encontro com seus leitores produz o espelhamento de sua loucura. A imagem refletida debilita a convicção acerca da própria identidade.

Enquanto isso, a loucura abstrata silenciou e a devoção de Dom Quixote aos livros manteve-se como princípio inabalável. Mas o extravasamento da loucura baseada na experiência ultrapassou os domínios da temporalidade e liquidou, com um tiro certeiro, a verdade absoluta das novelas de cavalaria.

BIBLIOGRAFIA

ALBERES, R. M. **Histoire du roman moderne**. Paris, Ed. Albin Michel, 1962.

ALFONSO, Pedro. **Disciplina clericalis**. Trad. E. Ducay. Introducción y notas de M. Jesús Lacarra. Zaragoza, Guara Ed., 1980.

ALLEN, John J. **Don Quixote: Hero or Fool? Part I and II.** Gainesville, University Presses of Florida, 1979.

_____,John J. "La Providencia divina en el Quijote". **Cervantes su obra y su mundo.** Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid, EDI-6, pp. 525-29.

ALONSO, Dámaso. **Poesia espanhola**. Trad. Darcy Damasceno. Rio de Janeiro, Instituto Nacional do Livro, 1960.

ALTER, Robert. "The Mirror of Knighthood and the World of Mirrors" **Partial Magic - The Novel as a Self-Conscious Genre**. Berkeley, University of California Press, 1975, 1-29.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. Porto Alegre, Ed. Globo, 1966.

_____. **Retórica**. Trad. Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1964.

ARRIGUCCI, Davi. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

AUDEN, W. H. "The Ironic Hero: Some Reflections on Don Quixote". **Cervantes - A Collection of Critical Essays**. Edited by Lowry Nelson, Jr. New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969, pp. 73-81.

AUERBACH, E. **Mimesis - A representação da realidade na literatura ocidental**. Trad. Suzi Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.

AVALLE-ARCE, J. B. e RILEY, E. "**Don Quijote**". **Suma cervantina**. Tamesis Books Limited, London, 1973, pp. 47-79.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. "Prólogo". **Galatea**. Madrid, Clásicos Castellanos, 1961.

_____. **Don Quijote como forma de vida**. Madrid, Fundación Juan March / Ed. Castalia, 1976.

_____. "El bachiller Sansón Carrasco". **Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Barcelona, Ed. Anthropos, 1991, p. 17-25.

AYALA, Francisco. "Experiencia viva y creación". **Cervantes y Quevedo**. Barcelona, Ariel, 1974.

AZNAR, José Camón. "**Don Quijote** en la teoría de los estilos". **Revista de Filología Española**. Madrid, CSIC, T. XXXII, Cuadernos Iº- 4º, pp. 429-465.

BAKHTINE, M. "Autor y personaje en la actividad estética" in **Estética de la creación verbal**. Trad. Tatiana Bubnova. México, Siglo Veintiuno Ed., 1985, 2a ed.,pp. 13-190.

_____. **Esthétique et théorie du roman**. Traduit par D. Olivier. Paris, Gallimard, 1978.

_____. **La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento**. Barcelona, Barral Ed, 1974.

BANDERA, Cesáreo. **Mimesis conflictiva - ficción literaria y violencia en Cervantes y Calderón**. Madrid, Gredos, 1975.

BATAILLON, Marcel. "Relaciones literarias". **Suma cervantina**. Editada por Avalle-Arce y Riley. Tamesis Book Limited, London, 1973, pp. 215-232.

BEER, Gillian. **The Romance**. Great Britain, Metluen & Co Ltd, 1970.

BENJAMIN, Walter. "O narrador". **Pensadores**. São Paulo, Abril Cultural, pp. 63-81.

BERCEO, Gonzalo de. **Milagros de Nuestra Señora**. Edición de Joaquín Benito de Lucas. Barcelona, Ed. Bruguera, 1980.

BERGSON, Henri. **O riso - ensaio sobre a significação do cômico**. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro, Zahar Ed., 1980.

BERNSTEIN, J. M. **Philosophy of the Novel**. Great Britain, The Harvester Press, 1984.

BERTRAND, J. J. A. "Renascimiento del cervantismo alemán". Trad. T. Zamarriego. **Anales cervantinos**. Madrid, CSIC, Tomo IX, 1961-1962.

_____. **Cervantes en el país de Fausto.** Trad. José Perdomo. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1950.

_____. **Cervantès et le romantisme allemand**. Paris, Librairie Felix Alcan, 1914.

BORGES, J.L. "Magias parciales del **Quijote**". **Otras inquisiciones**. Buenos Aires, Emecé Ed., 1964.

BOUTERWEK, M. **Histoire de la littérature espagnole**. Trad. Jean Muller. Paris, Renard/Pauline/Michaud, 1812.

BRAUDEL, F. **O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico**. Lisboa, Livraria Martins Fontes, Vol. II, 1984.

BRUGGEMANN, Werner. "Friedrich Schlegel y su concepción de la literatura española como quintaesencia del arte romántico". **Filología Moderna**. Madrid, Universidad de Madrid, Fac. Filos. y Letras, 15-16, Abr.-Ago, pp. 241-264.

CALABR0, Giovanna. "Cervantes, Avellaneda y Don Quijote". **Anales cervantinos**. Madrid, CSIC, Tomo XXV-XXVI, 1987 - 88, p. 87 - 100.

CANAVAGGIO, Jean-François. "Alonso Lopez Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el **Quijote**". **Anales cervantinos**. CSIC, Tomo VII, 1958, p. 13-107.

_____. Jean-François. **Cervantès**. Paris, Editions Mazarine, 1986.

CANDIDO, Antonio e outros. **A personagem de ficção**. São Paulo, Perspectiva, 1970.

CASALDUERO, Joaquín. "La persona en el **Quijote** de 1605 y en el de 1615". **Studia hispánica in honorem R. Lapesa**. Madrid, Cátedra/ Seminario Menéndez Pidal/ Ed. Gredos, 1974, pp. 171-180.

_____. "Introducción" in **Don Quijote**. Madrid, Alianza Ed., 1984, pp. I-XXII.

_____. "La composición del segundo **Quijote**" in **Realidad - Revista de ideas**. Buenos Aires, Vol.2. 1947, pp. 201-219.

_____. **Sentido y forma del Quijote**. Madrid, Insula, 1949.

CASCARDI, Anthony. **The Bounds of Reason - Cervantes, Dostoevsky, Flaubert.** New York, Columbia University Press, 1986.

CASTRO, Américo. **Cervantes y los casticismos españoles**. Madrid, Alianza Editorial, 1974.

_____. "Españolidad y europeización del **Quijote**". **Don Quijote**. México, Ed. Porrúa, 1985, pp. IX-LIX.

_____. **El pensamiento de Cervantes**. Barcelona, Ed. Crítica, 2ª ed., 1987.

CHEVALIER, Maxime. "Sobre crítica del **Quijote**". **Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas**. Barcelona, Anthropos, 1990, pp. 99-109.

_____. **Lectura y lectores en la España del siglo XVI y XVII**. Madrid, Ediciones Turner, 1976.

CLOSE, Anthony. **Cervantes - Don Quixote**. Cambridge, Cambridge University Press,1990.

_____. " Don Quixote as a Burlesque Hero". **Forum,** IX, 1974, pp. 365-78.

_____. **The Romantic Approach to Don Quixote - a Critical History of The Romantic Tradition in "Quixote" Criticism**. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.

DIEZ TABOADA, J.M. "La verdad del **Quijote**: unidad y variedad de su estructura". **Revista de literatura**. Madrid, CSIC, T. XLII, Nº 83, 1980, pp. 25-39.

DON JUAN MANUEL.. **Libro de los enxiemplos del Conde Lucanor e de Patronio**. Madrid, Cátedra, 1977.

DOSTOYEVSKI. **Obras completas**. Trad. Cansinos Assens. Madrid, Aguilar, 1943.

DURAN, Manuel. "El **Quijote** de Avellaneda". **Suma cervantina**. Ed. J.B.Avalle-Arce y E.C. Riley. London, Tamesis Books Limited, 1973.

_____. **La ambigüedad del Quijote**. México, Biblioteca de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Veracruzana, 1960.

EISENBERG, Daniel. "**Don Quijote** and the Romances of Chivalry: The need for a Reexamination". **Hispanic Review**. Philadelphia, University of Pennsylvania, N.41, 1973, pp. 511-523.

EL SAFFAR, Ruth. "La función del narrador ficticio en **Don Quijote**". **El Quijote**. Ed. de G. Haley. Trad. M.Juliá y G. Reyes. Madrid, Taurus, 1984, pp. 288-299.

_____. **Novel to Romance - A Study of Cevantes's Novelas Ejemplares**. Baltimore/ London, The Johns Hopkins University Press, 1974.

ERASMO. **Elogio da loucura**. Trad. M. Isabel G. Tomás. Lisboa, Europa-América, 1973.

FLAUBERT, Gustave. **Oeuvres complètes**. Paris, Club de l'Honnête Homme, 1974.

FORCIONE, Alban. **Cervantes, Aristotle and the Persiles**. Princeton, Princeton University Press, 1970.

FOUCAULT, Michel. **Doença mental e psicologia**. Trad. L.R.Shalders. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1975.

_____. **Las palabras y las cosas**. Trad. Elsa Cecilia Frost. México, Siglo Veintiuno, 4ª ed., 1972.

FRYE, Northrop. **Anatomia da crítica**. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo, Ed. Cultrix, 1973.

_____. **La escritura profana.** Trad. E. Simons. Caracas, Monte Avila Ed., 1970.

FUENTES, Carlos. **Cervantes o la crítica de la lectura**. México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1983.

GAOS, Vicente. "Las dos partes del **Quijote**" in **Cervantes - novelista, dramaturgo, poeta**. Barcelona, Ed. Planeta, Colleción Ensayo, 1979.

GILMAN, Stephen. **Cervantes - Avellaneda - Estudio de una imitación**. Trad. Margit Frenk Alatore. México, Colegio de México, 1951.

GIRARD, René. **Mentira romántica y verdad novelesca.** Trad. Joaquim Jordá. Barcelona, Editorial Anagrama, 1985.

GREEN, Otis. "El ingenioso hidalgo". **The Literary Mind of Medieval and Renaissance Spain**. Lexington, The University Press of Kentucky, 1970.

HALEY, George. "El narrador en **Don Quijote**: El retablo de Maese Pedro". **El Quijote**. Ed. G. Haley. Trad. L. González. Madrid, Taurus, 1984, pp. 269-287.

HAUSER, A. **Origem de la literatura y del arte moderno - El Manierismo, crisis del Renacimiento.** Trad. F. G. Vicens. Madrid, Ed. Guadarrama, Col. Punto Omega, 1974.

HEGEL. **Estética - Poesia**. Trad. Alvaro Ribeiro. Lisboa, Guimarães Ed., 1980.

HEINE, H. e outros. **Cervantes**. Madrid, José Esteban Ed., 1986.

HORACIO. **Arte poética**. Trad. R. M. Rosado Fernandes. Lisboa, Ed. Inquérito, 1984.

JOHNSON, Carroll. **Don Quixote - The Quest for Modern Fiction**. Boston, Twayne Publishers, 1990.

JOHNSON, Edgar. "Cervantes and the Conflict Between Idealism and Reality". **A Treasury of Satire**. New York, Simon and Schuster, 1945, pp. 141-145.

KAYSER, Wolfgang. "Origen y crisis de la novela moderna". **Cultura Universitária**. Universidad Central de Venezuela, N. 47, 1955.

LIDA DE MALKIEL, Mª Rosa. "De cuyo nombre no quiero acordarme". **Revista de Filología Hispánica**. Nº 1, 1939, pp.167-171.

LOPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophia antigua poética**. Ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Miguel de Cervantes, 1973.

LUKACS, Georg. **Teoria do romance**. Trad. de Alfredo Margarido. Lisboa, Ed. Presença, sd.

MADARIAGA, Salvador. **Guía del lector del "Quijote" - Ensayo psicológico sobre el "Quijote"**. Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

MANCING, Howard. **The Chivalric World of *Don Quijote***. Columbia & London, University of Missouri Press, 1982.

_____. "Alonso Quijano y sus amigos". **Cervantes - su obra y su mundo**. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid, EDI-6, 1981, pp. 737-741.

MANDEL, Oscar. "The Function of the Norm in Don Quixote". **Modern Philology.** The University of Chicago Press, Volume LV, Number 3, 1958, pp. 154 - 163.

MANN, Thomas. **Ensaios**. Seleção de Anatol Rosenfeld. Trad. Natan R. Zins. São Paulo, Perspectiva, 1988.

MARAVALL, José Antonio. **Antiguos y modernos**. Madrid, Alianza Editorial, 1986."

_____. **Utopía y contrautopía en el Quijote**. Santiago de Compostela. Ed. Pico Sacro, 1976.

MARTINEZ BONATI, Félix. "La unidad del **Quijote**". **El Quijote**. Ed. de George Haley. Madrid, Taurus 1980, pp. 349 - 372.

MATOS, L.F. Franklin de. **O leitor quixotesco - o leitor de Dom Quixote**. Tese de Doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1979.

MOLHO, Maurice. **Cervantes: raíces folklóricas**. Madrid, Gredos, 1976.

MONTERO DIAZ. "Cervantes en Turgueniev y Dostoyevski". **Revista de Estudios Políticos**. Madrid, Instituto de Estudios Políticos, n. 27-28, 1946, pp. 111-142.

MURILLO, Luis Andrés. "Cervantic Irony in **Don Quijote**: The Problem for Literary Criticism". **Homenaje a Rodríguez-Moñino**. Madrid, Ed. Castalia, 1966, pp. 21-27.

_____. "El verano mitológico: **Don Quijote de la Mancha** y **Amadís de Gaula**. **El Quijote**. Trad. Isabel Civil. Ed. G. Haley. Madrid, Taurus, 1984, pp. 91-102.

NELSON, Lowry. "Chaos and Parody: Reflections on Anthny Close's **The Romantic Approach to *Don Quixote***". **Cervantes**. Gainesville, N. 2, pp. 89-95,

ORTEGA Y GASSET, J. **Meditaciones del Quijote**. Madrid, Alianza Ed. 1981.

PARKER, Alexander. "El concepto de la verdad en el Quijote". **Revista de Filología Española**. Madrid, CSIC, Tomo XXXII, Cuadernos 1º - 4º, 1948, pp. 304-305.

PERCAS DE PONSETI, Helena. **Cervantes y su concepto del arte**. Madrid, Gredos, 1975.

PERISTIANY, J. G. **El concepto de honor en la sociedad mediterránea**. Barcelona, Ed. Labor, 1968.

PREDMORE, Richard. **El mundo del Quijote**. Madrid, Insula, 1958.

REDONDO, Agustín. "El Quijote y la tradición carnavalesca". **Miguel de Cervantes . Revista de documentación científica de la cultura**. Barcelona, Anthropos, Nº 98/99, 1989, pp. 93-98.

RILEY, E. C. **Teoría de la novela en Cervantes**. Trad. Carlos Sahagún. Madrid, Taurus, 1971.

_____. " Cervantes: una cuestión de género" **El Quijote.** Ed. de George Haley. Madrid, Taurus Ed., 1980, pp. 37-51.

_____. "Teoría literaria". **Suma cervantina**. Ed. Avalle-Arce y Riley. London, Tamesis Book, 1973, pp. 293-322.

_____. **Introducción al Quijote**. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona, Ed. Crítica, 1990.

_____. "Who's who in **Don Quixote**? Or an Apprach to the Problem of Identity". **Modern Languages Notes**. The Johns Hopkins Press, Vol. 81, N. 1, 1966, pp. 113-130.

RIQUER, Martín de. "Cervantes y la caballeresca". **Suma cervantina**. Ed. Avalle-Arce y E. Riley. London Tamesis Book, 1973. pp. 273-292.

_____. "Introducción a la lectura del **Quijote**". **Don Quijote**. Barcelona, Editorial Labor, 4ª ed., 1973.

_____. **Cervantes, Passamonte y Avellaneda**. Barcelona, Sirmio, 1988.

_____.**Nueva aproximación al *Quijote***. Barcelona, Ed. Teide, 7ªed., 1989.

ROBERT, Marthe. **Novela de los orígenes y orígenes de la novela**. Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid, Taurus, 1973.

ROSENFELD, Anatol. "A teoria dos gêneros". **O teatro épico**. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1985, pp. 13-36.

_____. "Reflexões sobre o romance moderno". **Texto/Contexto**. São Paulo, Perspectiva, pp. 75-97.

ROSENFELD, A. e GUINSBURG, J. "Romantismo e Classicismo" e "Um encerramento". **O Romantismo**. São Paulo, Ed. Perspectiva, pp. 261-274.

RÜEGG, August. "Lo erásmico en el **Don Quijote** de Cervantes. **Anales cervantinos**. Madrid, CSIC, Instituto Miguel de Cervantes, Tomo IV, 1954, pp. 1- 40.

RUSSELL, Peter. "**Don Quijote** y la risa a carcajadas". **Temas de la Celestina y otros estudios**. Trad. Alejandro Pérez. Barcelona, Ariel, 1978, pp. 409-440.

_____. **Cervantes**. Oxford, Oxford University Press, 1985.

SANCHEZ, Alberto. "Prólogo". **Don Quijote.** Barcelona, Ed. Noguer, 1976, pp. 11-73.

SARRAUTE, Nathalie. **L' ère du soupçon. Essais sur le roman**. Paris, Gallimard, 1956.

SCHELLING, F.W.J. **Filosofía del arte**. Trad. Elsa Tabernig. Buenos Aires, Ed. Nova. 1949, p. 295.

SCHOPENHAUER, A. **Parerga and Paralipomena**. Translated by E.F.J.Payne. Oxford, Clarendon Press, Vol. II, 1974.

SCHÜRR, Friedrich. "Cervantes y el romanticismo". **Anales Cervantinos.** CSIC . Tomo I, 1951, p. 43-70.

SEGRE, Cesare. " Construções retilíneas e construções em espiral no **Dom Quixote**". **As estruturas e o tempo**, São Paulo, Perspectiva, 1986, pp. 201-238.

SHEPARD, Sanford. **El Pinciano y las teorías literarias del Siglo de Oro**. Madrid, Gredos, 1962.

SIMONDE DE SISMONDI, J.C.L. **Historical view of the Literature of the South of Europe**. Translated by Thomas Roscoe. New York, Harper and Brothers Publishers, 1855.

SPITZER, Leo. **Classical and Christian Ideas of World Harmony**. Edited by Anna G. Hatcher, preface by René Wellek. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963.

_____. "Sobre el significado de **Don Quijote**". **El Quijote**. Ed. de G.Haley. Trad. Jordi Beltrán. Madrid, Taurus, 1984, pp. 387- 401.

_____. "Perspectivismo linguístico en el Quijote". **Linguística e historia literaria**. Madrid, Gredos, 1974, p. 135 - 187.

TODOROV T. **Os gêneros do discurso**. Trad. Elisa Angotti Kossovitch. São Paulo, Martins Fontes Ed., 1980.

TOGEBY, Knud. **La estructura del *Quijote***. Trad. Antonio Rodríguez Almodóvar. Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1977.

TRUEBLOOD, Alan S. "El silencio en el **Quijote**". **Nueva Revista de Filología Hispánica**. Colegio de México/ University of Texas, Año XII, Nº 2, 1958, p. 160-180.

UNAMUNO, Miguel de. **Vida de Don Quijote y Sancho**, Madrid, Espasa-Calpe, 1971.

URBINA, Eduardo. "El concepto de *admiratio* y lo grotesco en el **Quijote**". **Cervantes**. Gainesville, Vol. IX, No. I., 1989, p. 17 - 33.

_____. **Principios y fines del *Quijote***. Maryland, Scripta Humanistica; 73, 1990.

VALBUENA PRAT "Cervantes, creador de la novela moderna" . **Literatura castellana**. Barcelona, Ed. Juventud, 1974, 413-428.

VALDÉS, Juan de. **Diálogo de la lengua**. Edición de Antonio Comas. Barcelona, Ed. Bruguera, 1972.

VIEIRA HELENE, Maria Augusta. **"Don Quijote y Grande Sertão: Veredas". Cuadernos Hispanoamericanos**. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, N. 499, Enero, 1992, pp. 76 - 85.

_____. **O dito pelo não dito: Dom Quixote no Palácio dos Duques**. São Paulo, Dissertação de Mestrado apresentada `a FFLCH, Universidade de São Paulo, 1985.

VILANOVA, Antonio. **Erasmo y Cervantes**. Barcelona, CSIC, 1949.

VILAR, Pierre. "El tiempo del **Quijote**". **El *Quijote* de Cervantes**. Edición de G. Haley. Madrid, Taurus Ed., 1984, pp. 17-29.

VIVES, Juan Luis. **Tratado del alma**. Trad. José Ontañón, prólogo Martín Navarro,Introd. F.Watson. Madrid, Clásicos Castellanos, 1923.

WARDROPPER, Bruce W. "**Don Quixote**: Story or History?" **Modern Philology**. University of Chicago Press. N.1, Volume LXIII, 1965, pp. 1-11.

WATT, Ian. **The Rise of the Novel**. London, The Hogarth Press, 1987.

WEIGER, John G. "Cervantes ante el problema de la originalidad". **Cervantes su obra y su mundo**. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid, EDI-6, 1981. pp. 29-38.

_____. **The Individuated Self - Cervantes and the Emergence of the Individual**. Ohio, Ohio University Press, 1979.

WILLIAMSON, Edwin. **El *Quijote* y los libros de caballerías.** Trad. Mª Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991.

_____. "*Intención* and *invención* in the **Quixote**". **Cervantes**, Gainesville, Vol.VIII, N.I, pp 7-22.

_____. "Debajo de mi manto, al rey mato": Inspiración e ironía en el **Quijote**. **Cervantes su obra y su mundo**. Madrid, EDI - 6, 1981, p. 595-600.

ZUMTHOR, Paul. "A encruzilhada dos 'rhétoriqueurs': intertextualidade e retórica". **Poétique** N. 27. Trad. Clara Crabbé Rocha. Coimbra, Livraria Almedina, 1979.

RESUMO

A partir da década de cinqüenta, aproximadamente, um debate se impôs no interior da crítica cervantina: a leitura realista passou a contestar a intepretação romântica do **Quixote** que ressalta o caráter trágico e simbólico do cavaleiro. Preocupados em destacar o cômico, os críticos realistas privilegiam a paródia das novelas de cavalaria. Ambas abordagens são parciais pois generalizam aspectos da obra, não se detendo nas diferenças.

Através do estudo das diferenças entre a Primeira e a Segunda Parte, encontra-se no **Quixote** de 1615 procedimentos narrativos mais voltados para a construção do romance como gênero literário do que para a paródia das novelas de cavalaria.

Um desses procedimentos é a auto-referencialidade textual que se realiza através da inclusão do próprio leitor da Primeira Parte no universo ficcional. Este recurso, além de favorecer o questionamento das possibilidades narrativas da obra, amplia os domínios do narrador em relação à construção da personagem, arriscando um olhar indiscreto em direção à interioridade e favorecendo o aparecimento das dúvidas de Dom Quixote a respeito de sua capacidade para restituir ao mundo a ordem da cavalaria andante.