ROSEMEIRE DA SILVA

INGENUIDADE E PERSPICÁCIA. SANCHO PANÇA NO MUNDO CAVALEIRESCO DE DOM QUIXOTE.

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Pós-Graduação de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof.a Dr.a Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo, 2000.

ROSEMEIRE DA SILVA

INGENUIDADE E PERSPICÁCIA. SANCHO PANÇA NO MUNDO CAVALEIRESCO DE DOM QUIXOTE

Dissertação de Mestrado apresentada à Área de Pós-Graduação de Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.

Orientadora: Prof.a Dr.a Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo, 2000.

Agradecimentos

A todos os amigos e parentes que apoiaram, das mais diversas formas, a realização deste trabalho.

Ao CNPq, pela bolsa concedida durante dois anos do Mestrado.

A Maria Augusta da Costa Vieira, que despertou em mim a paixão pelo *Quixote*, pela inestimável orientação, por sua valiosa amizade, pelo apoio, carinho e motivação constantes, sem os quais eu possivelmente não teria concluído este trabalho.

Ao prof. Joaquim Aguiar, com especial carinho, pelo incentivo recebido desde a graduação, por suas aulas inesquecíveis e pela leitura admirável que realizou do meu trabalho de qualificação.

À prof.a Neide Maia González, que acolheu de forma entusiasmada minha idéia sobre o estudo das formas de tratamento no episódio dos *batanes*.

Aos meus irmãos Adilson e Eduardo, pelas variadas formas de ajuda e carinho, e as minhas cunhadas Simone e Ana, pela paciência e apoio.

À amiga Ana Beatriz Ottoni de Mesquita, pelas longas e divertidas horas de discussão sobre a vida e sobre o *Quixote*, das quais nasceu a análise do episódio dos *batanes*.

A Neusa Bizerra Sanchez, pelos anos gostosos de convivência diária e pela amizade que a distância não enfraquece.

A Gabriela Betella, leitora paciente, pelos bons tempos da graduação e pelo conforto de suas preciosas opiniões no momento da redação final do trabalho.

A Susana Vaz e a Silvia Mera Ponce, pela disponibilidade durante todo este ano.

A Cristina Bassi, ao Francisco Moisés e a Glaucia Ottoni de Mesquita, pelos delicados gestos de amizade.

Ao Alberto Pereira Filho, que iluminou de maneira peculiar parte do processo de construção deste trabalho.

Finalmente, ensaio um projeto quixotesco ao tentar agradecer, numa única frase, o companheirismo, a paciência, os incontáveis gestos de carinho do Carlos Minchillo, da Cristina Minchillo e da Izeti Fragata, amigos incondicionais de todos os dias, todas as horas.

Dedico este trabalho aos meus pais, Gonçalo e Leute, cuja coragem para enfrentar os muitos obstáculos da vida serviu-me como exemplo para não desistir diante das dificuldades.

Resumo

O trabalho busca apresentar aspectos significativos da constituição da personagem Sancho Pança em sua caminhada com Dom Quixote. Na longa jornada que empreende com o cavaleiro, o camponês conquista, de forma gradual, espaço de personagem central da obra de Cervantes. Ao travar contato com o fidalgo manchego, Sancho não apenas começa a compreender a estranha "lógica" que move o herói, como se aproveita desse conhecimento para interferir na vida cavaleiresca de Dom Quixote, quase sempre no intuito de obter vantagens pessoais. Essas intervenções tornam-se problemáticas para o cavaleiro em diferentes medidas: o escudeiro explicita, com freqüência, o fracasso das aventuras quixotescas, promove o encantamento de Dulcinéia e, em última instância, subverte as relações hierárquicas amo/criado, escudeiro/cavaleiro, fidalgo/camponês inicialmente estabelecidas.

Resumen

Este trabajo tiene por objeto presentar algunos aspectos significativos de la constitución del personaje Sancho Panza en sus andanzas con Don Quijote. En la larga jornada que emprende con el caballero, el campesino conquista gradualmente un espacio de personaje central en la obra de Cervantes. Al trabar relaciones con el hidalgo manchego, Sancho no sólo empieza a comprender la extraña "lógica" que mueve al héroe, sino que usa ese conocimiento para interferir en la vida caballeresca de Don Quijote, generalmente en provecho propio. Dichas intervenciones se vuelven problemáticas para el caballero en diversos sentidos: el escudero expone a menudo el fracaso de las aventuras quijotescas, fomenta el encantamiento de Dulcinea y, en última instancia, subvierte las relaciones jerárquicas amo/criado, escudero/caballero, hidalgo/campesino que se habían establecido inicialmente.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO *10*

CAPÍTULO I – SANCHO PANÇA: DE CAMPONÊS A PERSONAGEM NOVELESCA *20*

1. Em busca de modelos – na vida e na literatura *21*

2. Sancho Pança como elemento complementar de Dom Quixote *26*

3. Sancho Pança como síntese do "bobo/astuto" *36*

3.1. Fontes das dualidades de Sancho: o estudo de Márquez Villanueva *41*

4. Sancho e a tradição folclórico-popular: a análise de Maurice Molho *45*

4.1.. A tese de Molho – mecanismo de reversibilidade de Sancho *49*

5. Sancho como paródia de escudeiros *55*

5.1. As ordens cavaleirescas *56*

5.2. Literatura cavaleiresca e pensamento cristão *58*

5.2.1. A cavalaria religiosa e o Libro de Llull *62*

5.2.2. O princípio da cavalaria e o ofício que é próprio do cavaleiro *63*

5.3. A matéria artúrica em terras espanholas *68*

5.3.1. Amadis de Gaula *como modelo da paródia cervantina* *70*

CAPÍTULO II – SANCHO EN-CENA *77*

1. Escudeiro de cavaleiro "por escárnio" *78*

1.1. Monta-se a cena e distribuem-se os papéis *79*

2. Sobram luzes na noite dos encamisados *84*

3. Faltam luzes e aventura na noite dos batanes *89*

4. Insubordinações e novas formas de alternância *100*

4.1. Sancho narrador *101*

4.2. Agressões de Sancho *106*

5. Instabilidade nas formas de tratamento *108*

5.1. As formas de tratamento no Século de Ouro *109*

5.2. Sancho e Dom Quixote trocam insultos... e pronomes *111*

6. Invenção e inversão: Sancho e o encantamento de Dulcinéia *115*

6.1. Entre o riso e o choro *132*

CAPÍTULO III – SANCHO PROTAGONISTA NO PALÁCIO DOS DUQUES *136*

1. Sancho às voltas com o sucesso *137*

2. Sancho no mundo romanesco: a viagem em Clavilenho *140*

2.1. Dom Quixote quer cumplicidade *146*

2.2. E haja oscilação na forma de tratamento *150*

3. O desejo realizado – preparativos de Sancho para o governo da Ilha *153*

3.1. Nada como ser "cristão velho" na Espanha de Cervantes *157*

3.2. Um governo "discreto" *162*

3.3. A partida da Baratária: Sancho de volta a sua posição *169*

4. Ascensão e queda das personagens *174*

4.1. Expectativa romanesca e "deslocamento realista" no governo de Sancho *179*

4.2. "Deslocamento realista" no episódio dos batanes *181*

CONSIDERAÇÕES FINAIS *187*

BIBLIOGRAFIA *194*

Dois princípios, loucura fidalga e sabedoria plebéia, existem lado a lado em quase todos os seres humanos. Se examinarmos a nossa própria mente, a que conclusão chegaremos sobre nós? Somos Dom Quixote ou Sancho Pança? É quase certo que acabaremos por descobrir que somos os dois. Uma parte de nós gostaria que fôssemos um herói ou um santo, enquanto a outra é um homenzinho gordo que só enxerga as vantagens de nos mantermos vivos e com todos os ossos nos respectivos lugares. Ele é o nosso eu não oficial, a voz da barriga protestando contra a alma... é pura mentira dizer que ele não mora no nosso lá dentro, do mesmo modo que mentimos ao dizer que Dom Quixote não é parte de nós.

George Orwell

Introdução

> *Dom Quixote é um livro do mundo. [...] Foi uma aventura arrojada escrevê-lo, e a aventura receptiva que significa lê-lo tem as mesmas condições.*
>
> Thomas Mann

São 659 as personagens que compõem o *Quixote*[1]. Não bastasse esse número admirável, a entrada de grande parte delas e o início dos acontecimentos estão acompanhados, com freqüência, por sons múltiplos que ecoam na obra. Muitos desses 659 seres que passeiam pelas páginas do livro têm o que dizer, quase sempre, histórias para contar, sejam elas fruto de viagens ou de acontecimentos cotidianos. Os narradores das diversas histórias paralelas à trama central do *Quixote* constituem-se basicamente pelas duas categorias que Walter Benjamin identifica como típicas da antiga tradição oral, ou seja, os que chegam após longas ou curtas viagens e aqueles que, conhecedores de sua própria aldeia, relatam fatos ocorridos nas proximidades. Os representantes arcaicos desses dois grupos são exemplificados "um pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante"[2]. No conjunto, o *Quixote* conserva, portanto, importante relação com a tradição da narrativa oral. Aqueles que desejam falar

---

[1] Cf. Helmut Hatzfeld em *El Quijote como Obra de Arte del Lenguage*. 2.a ed. española refundida y aumentada. Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Revista de Filología Española – Anejo LXXXIII. Madri: Gredos, 1949, p.4.

[2] Em "O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". *Magia e Técnica, Arte e Política*. 5.a ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1993, pp.199.

ainda contam com um público interessado em ouvir, embora já não esteja em evidência o valor *da experiência*[3].

Num livro em que se ouvem tantas histórias, em que os sons chegam a competir com a visão, os ruídos freqüentes, se por um lado garantem a permanência de traços próprios da narrativa oral, funcionam, por outro, como encadeamento das aventuras, sem as quais a trama arquitetada por Cervantes não poderia ser sustentada. Aventura, afinal, é palavra-chave numa obra que privilegia o relato de episódios com os quais as personagens se deparam em virtude de suas andanças pelos caminhos da Espanha. O próprio espírito errante dos protagonistas corrobora a idéia de que é fundamental a presença da viagem que propicia aventura[4]. Vagar livremente por um lugar qualquer é, na verdade, o que proporciona maior felicidade a Dom Quixote e Sancho:

> *– La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y*

---

[3] É fundamental lembrar que o narrador da tradição oral apresentado por Benjamin é "um homem que sabe dar conselhos", evidentemente a pessoas que acreditam no valor da *experiência* que esses conselhos carregam. Segundo Walter Benjamin, o romance, que nasce com o *Quixote* de Cervantes, não procede da tradição oral nem a alimenta. Entendendo o gênero como a "arte da segregação", o crítico afirma que "a origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. [...] O primeiro grande livro do gênero, o *Dom Quixote*, mostra como a grandeza de alma, a coragem e a generosidade de um dos mais nobres heróis da literatura são totalmente refratárias ao conselho". *Idem*, p.201. Aliás, pode-se acrescentar que as personagens do *Quixote* nada têm de exemplares, ao contrário, são muito pouco recomendáveis.

[4] Como a aventura representa um dos pontos de sustentação da trama, a obra faz lembrar o "livro de estrada", "de "viagem". Sendo assim, ao primeiro romance moderno seria concedida também a condição de precursor de romances como o "easy rider", o "road movie", o "on the road" e outras espécies do gênero.

debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres [5] (II, 58, 456).

Assim, o desejo de liberdade, a expectativa por aventuras, o trânsito constante de seres variados, a disposição que todos demonstram para ouvir e contar diferentes espécies de relato, tudo isso resulta num certo ar de saudável "vagabundagem", seja dos protagonistas, seja das personagens secundárias, o que de forma alguma desvaloriza a obra, ao contrário, propicia uma considerável superposição de situações, gêneros, vozes e comportamentos humanos. No conjunto, são aspectos que compõem um livro barulhento, colorido, representativo de diferentes espaços, recheados por uma intensa e constante movimentação social. Constitui, sem dúvida, o que Thomas Mann chama um "mar de narrativa", "um livro do mundo" [6], cuja complexidade é, no fundo, relativamente desconhecida, mesmo por grande parte das pessoas que citam o romance em diferentes momentos e circunstâncias. Apesar de se estender também a outros clássicos da literatura, a recorrência ao *Quixote* é particularmente freqüente, mesmo quando o conhecimento do texto cervantino é parco ou duvidoso.

O caráter simbólico alcançado pelas personagens Dom Quixote e Sancho Pança provavelmente contribui de maneira decisiva para esse fato.

---

[5] Miguel de Cervantes Saavedra. *El Caballero don Quijote de la Mancha.* Edição de John Jay Allen. Madrid: Cátedra, 1994, p.456. Utilizo essa edição para todas as transcrições da obra presentes no trabalho. O *Quixote* de 1605, intitulado *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*, será denominado também primeira parte, e o de 1615, segunda parte. Entre parênteses, no final das transcrições, apresento parte (I ou II), número do capítulo e das páginas, respectivamente.

[6] Em "Viagem Marítima com Dom Quixote". *Ensaios*. Seleção de Anatol Rosenfeld. São Paulo: Editora Perspectiva, 1988, p.158.

Descritos com cuidado por Cervantes, os protagonistas tornaram-se figuras muito plásticas, o que acentua a impressão de que eles são velhos conhecidos de todos. As imagens do cavaleiro e do escudeiro já não se produzem por uma criação subjetiva do leitor, oportunidade normalmente dada pelos livros, mas partem de uma representação mais ou menos coletiva do mito, o que justifica a sensação de segurança tantas vezes responsável pelas referências à dupla manchega. Esse certo *déjà vu* complementa-se, possivelmente, pelo papel privilegiado atribuído ao texto de Cervantes, no século XX, por importantes estudiosos do romance moderno. Concedendo ao *Quixote* a condição de primeira obra do novo gênero, a crítica colaborou decisivamente para a cristalização de características genéricas que se tornaram senso comum em relação ao livro e a seu protagonista.

Diante desse quadro, não é raro que a referência ao *Quixote* esteja freqüentemente reduzida aos famosos moinhos de vento e à suposta intolerância de um mundo que se recusa a compreender a nobreza de elevados projetos. São duas imagens que, associadas, remetem imediatamente ao cavaleiro manchego que sai pelos campos em busca de aventuras, no intuito de ressuscitar um ideal cavaleiresco baseado na leitura de histórias de homens valorosos de outros tempos que não os seus. É assim que Alonso Quijano deixa de ser um fidalgo decadente da Espanha imperialista do final do século XVI e começo do XVII, para se transformar em Dom Quixote de la Mancha. Essa transposição mereceu variadas formas de estudo, pois naturalmente provoca grande interesse que um fidalgo de mais de cinqüenta anos deseje tornar-se cavaleiro andante, esperando, com essa atitude, ganhar estatuto de personagem novelesca.

A intenção paródica de ridicularizar as novelas de cavalaria é evidente na constituição e trajetória iniciais do herói, seja pelos movimentos de Dom Quixote, seja por seus traços físicos, que não guardam qualquer semelhança com os cavaleiros andantes das histórias medievais. Contudo, com o passar do tempo, a obra conquistou uma amplitude injustificável apenas pelo elemento paródico. Aliás, conforme observa com muita felicidade Martín de Riquer, o *Quixote* é uma paródia em que o parodiado pouco interessa ao leitor atual, que, mesmo distanciado do universo das novelas de cavalaria, se diverte e se emociona com as esquisitices do cavaleiro manchego.

Mas Dom Quixote, como se sabe, não está sozinho em sua jornada. Ele conta com a companhia de um fiel escudeiro que, gradativamente, se torna tão importante na trama quanto o próprio cavaleiro. Para Auerbach, o grande tema do romance é justamente a relação de Dom Quixote e Sancho Pança:

> *O mais variado suspense e a mais sábia alegria do livro mostram-se na relação em que Dom Quixote se encontra constantemente: a relação com Sancho Pança. Esta relação não é, de forma alguma, tão univocamente descritível, não estão sempre e ininterruptamente unidos em amor e fidelidade. [...] Mas a experiência da personalidade de Dom Quixote não é captada por ninguém de forma tão total, não é trabalhada imediatamente como um todo tão puro quanto por Sancho, [...] que penetra na sua vida, e a doidice e a sabedoria de Dom Quixote tornam-se produtivas para ele; embora não possua, nem de longe suficiente senso crítico para poder formular e exprimir uma sentença sintética a seu respeito, é através dele, em toda sua atitude, que entendemos melhor Dom Quixote.*[7]

[7] Erich Auerbach. *Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental.* 2.a ed. revisada. Trad. Suzi Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1987, p.305.

A relação de Dom Quixote e Sancho constitui, de fato, um aspecto vital da obra, o que, por si, justifica o objetivo deste trabalho de apresentar dados textuais que possam contribuir para o estudo da configuração da personagem Sancho Pança. A escolha do tema complementa-se pela indiscutível falta de tradição da crítica brasileira no âmbito dos estudos cervantinos. Se, como mencionado anteriormente, há em geral um conhecimento pouco aprofundado sobre as questões que envolvem o cavaleiro, menos se sabe com certeza sobre o escudeiro, salvo a idéia de que Sancho é um rústico camponês, preocupado com os aspectos materiais da vida. Apesar de correta, essa caracterização apenas completa, providencialmente, por assim dizer, a oposição idealismo/realismo que constitui a simbologia associada à dupla manchega.

Caracterizações gerais como essas apresentam, evidentemente, uma das leituras possíveis e, aliás, consagradas da obra. Improvável que, como leitores modernos, discordemos de que no *Quixote* a "prosa do mundo se choca com a poesia do coração", assim como tendemos a considerar que, ainda que Dom Quixote seja um louco rematado e desconectado com seu tempo em tudo que se ligue a sua idéia fixa, o mundo em que vive parece ter perdido a encantadora possibilidade de sonhar e de compreender ideais deliciosamente desejáveis, ainda que aparentemente despropositados. Semelhantes observações, todavia, representam um dos principais resultados de longos debates que envolveram o *Quixote* especialmente a partir da revalorização da obra pelo Romantismo alemão, depositário da leitura que idealizou o herói como um símbolo do mundo moderno, tão fragmentado, desumanizado e intolerante. A

própria distinção física dos protagonistas e seus universos culturais marcadamente distanciados foram essenciais, nesse contexto, como argumentos do embate sonho/realidade.

Mesmo confirmando a coerência de todos esses aspectos, o mergulho no "mar de narrativa" tão vertiginosamente variado revela-nos, logo de início, quão pouco realmente se conhece sobre as ações do estranho fidalgo e do curioso camponês da Mancha. É como se o contato primeiro com o livro conduzisse a um afastamento do mito, proporcionado por mecanismos narrativos que constituem a complexidade da paródia e compõem as características de um novo gênero. Só então parecemos retornar, nunca ilesos, ao mito quixotesco. Observar o comportamento tantas vezes instável das personagens representa, nesse sentido, aspecto fundamental para a compreensão da obra, pois a atuação de Sancho e Dom Quixote, que Cervantes modela de acordo com as necessidades perceptíveis em cada circunstância, sustentará a complexidade de uma arquitetura narrativa capaz de criar o germe do romance moderno que a ficção posterior confirmará definitivamente.

Centrada em Sancho Pança, esta dissertação procura demonstrar que certos procedimentos compreendidos gradativamente pelo escudeiro promovem a desestabilização da hierarquia inicialmente estabelecida na paródia, o que configura um dos elementos inovadores do *Quixote*. A insubordinação do camponês, que já não se resigna a obedecer cegamente ao amo, representa um dos traços da modernidade da obra. No intuito de explicitar certas peculiaridades da construção da personagem Sancho, será apresentado, no primeiro capítulo

deste trabalho, um pequeno histórico das análises consolidadas como referência fundamental para o entendimento da constituição do escudeiro de Dom Quixote.

Para isso, é preciso considerar que buscar a gênese literária de Sancho supõe, por um lado, recolher aspectos significativos da tradição popular espanhola, seja por meio do folclore, seja pela aproximação do camponês a tipos teatrais e novelísticos presentes na literatura anterior a Cervantes; por outra parte, a configuração da personagem requer uma referência a eventuais modelos cavaleirescos utilizados para a composição de seus traços escuderis. Como se trata de uma paródia explícita, não se pode desconsiderar a evidente motivação paródico-literária do autor. Sendo assim, o capítulo I compõe-se pelos dois aspectos que sintetizam a personalidade de Sancho: sua condição de homem do povo e seu papel de escudeiro da cavalaria andante.

No capítulo II, a análise da figura do escudeiro recai sobre sua participação em momentos diferenciados da narrativa. Para isso, trato em especial de dois episódios em que Sancho conduz a ação, ocupando um papel que caberia a Dom Quixote pela natureza das funções originais de cada uma das personagens. A escolha do primeiro deles, conhecido como episódio dos *batanes*[8], justifica-se em virtude de o narrador preocupar-se, a meu ver, em desenhar determinados contornos da personalidade de Sancho nesse momento. O episódio, central neste trabalho, explicita, pela primeira vez, o enfrentamento entre cavaleiro e escudeiro, com resultados muito negativos para Dom Quixote.

[8] Será mantido, ao longo de todo este trabalho, o termo espanhol *batanes*, que em português significa pisão (de moinho d'água), monjolo.

Além de enganar o herói, nos *batanes* o camponês o desafia claramente, pedindo salários, rindo e imitando um discurso do amo, enfim, os papéis hierárquicos estão instáveis, a tal ponto que a insubordinação de Sancho revela-se inclusive pela linguagem que emprega, uma vez que chega a dispensar um tratamento menos respeitoso a Dom Quixote.

Na seqüência do capítulo II, serão verificados procedimentos de Sancho no episódio do encantamento de Dulcinéia, promovido pelo escudeiro para se desembaraçar de um problema em que se encontra por haver mentido a Dom Quixote sobre uma carta que o amo enviara à amada. A análise do episódio revela que o escudeiro realmente não hesitará em atacar qualquer elemento do mito cavaleiresco do herói caso precise safar-se de algum problema de ordem prática. Movido pelo medo de ser descoberto, o camponês cria um argumento coerente com a lógica do cavaleiro ao apresentar a Dom Quixote uma camponesa como se ela fosse Dulcinéia, pois imagina, com razão, que o amo atribuiria aquela visão a algum encantador que não deseja o sucesso da jornada.

O capítulo III apresenta Sancho num outro momento de sua configuração. O escudeiro, recebido com o amo no palácio de alguns duques que tratam a dupla manchega como verdadeiros heróis, experimenta uma nova realidade. Pela primeira vez, o mundo concreto apresenta-se em consonância com o universo mencionado com freqüência pelo cavaleiro, de modo que Sancho finalmente se sente uma importante personagem livresca. A nova situação será analisada no episódio em que os protagonistas empreendem uma viagem sobre Clavilenho. Depois dessa viagem, o escudeiro cria fantasiosas visões que o vôo

teria proporcionado a ele. Há uma diferença sensível em relação aos episódios anteriores: aqui, o camponês aprende a inventar, o que é muito diferente de mentir, como no episódio dos *batanes* e no encantamento de Dulcinéia. Tudo isso se deve ao crescimento de seu papel na trama, afinal, ele será em breve governador de uma "ilha", quando atingirá seu principal desejo desde suas primeiras andanças com Dom Quixote. É exatamente o governo da Baratária o último episódio do *Quixote* analisado no capítulo III.

A composição dos três capítulos da dissertação tenciona percorrer, assim, primeiramente o caminho trilhado por parte da crítica cervantina dedicada aos estudos sanchescos no intuito de observar peculiaridades do camponês transformado em escudeiro; na seqüência, analisar episódios em que a atuação de Sancho seja significativa, fundamentando a passagem de sua condição inicial de personagem secundário a protagonista. Essa mudança ocorre, ao que parece, a partir do momento em que Sancho começa a compreender como funciona a lógica do cavaleiro, conseguindo, com esse conhecimento, vantagens particulares nos momentos em que se evidencia alguma debilidade do herói. O escudeiro parece divertir-se com a desordem que tantas vezes provoca nas hierarquias sociais. Suas atitudes acabam por instalar, com certa freqüência, uma tensão evidente nas relações de poder instituídas entre ele e seu senhor, de modo a criar situações delicadas para o herói. Com os “deslizes” do amo, Sancho vai ganhando confiança e cresce sensivelmente no decorrer da narrativa, subvertendo a ordem tradicional cavaleiro/escudeiro, amo/criado, fidalgo/camponês, ao mesmo tempo em que contribui para que a paródia inicial apresente contornos de inovação.

CAPÍTULO I – SANCHO PANÇA: DE CAMPONÊS A PERSONAGEM NOVELESCA

1. Em busca de modelos – na vida e na literatura

> "*Toda obra individual se desprende de un patrimonio común, refleja de un modo u otro una conyuntura histórica de la literatura y modifica, a la vez, el equilibrio de ésta, convirtiéndose en legado para otros poetas, según una especie de operación* ad extra *no menos interesante también para la crítica*."
>
> Francisco Márquez Villanueva

Buscar as fontes que teriam inspirado Cervantes na constituição da trama ou das personagens do *Quixote* é um dos temas recorrentes no âmbito dos estudos cervantinos. Até o final do século XIX, houve um considerável – e vão – esforço na tentativa de encontrar "modelos vivos" que pudessem ter sido utilizados para a composição da obra. Chegou-se a procurar algum documento que desse notícia de que um tal *Quijada* ou *Quijano* fosse um conhecido de Cervantes[1], assim como se aventou a hipótese de que a ascendência de Sancho Pança viria de um criado que Cervantes empregara na época de suas tumultuadas comissões andaluzas[2].

---

[1] Na tentativa de encontrar "modelos vivos" de Dom Quixote, método muito valorizado no século XIX, chegaram a ser sugeridas algumas figuras de carne e osso que teriam servido como fonte de inspiração a Cervantes. Entre elas, um tio da mulher do autor é provavelmente a mais importante. Consta que esse parente, de sobrenome Quijada (Quijano ou Quejana), acreditava na veracidade dos romances de cavalaria. Américo Castro considera "*procedente reconocer el hecho de existir una correlación entre la forma inicial de la figura del Hidalgo de la Mancha y el hecho histórico de haberle servido de base un Hidalgo de la familia de los Quijada de Esquivias, en la Mancha toledana*". Entretanto, por não haver outras coincidências entre Dom Quixote e o *Hidalgo Quijada*, o crítico acredita que "*lejos de ser modelo para don Quijote, iba a ser arcilla moderable para él.*" *Cervantes y los Casticismos Españoles.* Madrid: Alianza Editorial, 1974, p. 130-131.

[2] Citando algumas hipóteses dos estudiosos dos "modelos vivos" em relação a Sancho, Francisco Márquez Villanueva afirma que um certo Ramón Antequera identifica Sancho Pança com um lavrador do Toboso chamado Melchior Gutiérrez (*Juicio Analítico del* Quijote, Madrid, 1863), enquanto R. Porras Barrenechea sugere a possibilidade de que a carta de Sancho governador a

Emblemática, a figura de Dom Quixote suscitou sempre maior interesse que a de Sancho para a história crítica da literatura. Afinal, os tempos modernos viram o cavaleiro ser convertido, graças à leitura dos românticos alemães a partir das primeiras décadas do século XIX, num dos mais representativos mitos ocidentais do idealismo e da ética. Nesse contexto, dedicou-se a Sancho, comparativamente, uma alusão por contraste, uma vez que o pragmatismo atribuído ao escudeiro constitui uma oposição natural à nobreza do projeto quixotesco, sustentado por um desejo de revitalizar os mais altos valores morais e guerreiros da cavalaria andante, tudo para alcançar a unidade perdida desde a Idade de Ouro. É verdade que a Escola Romântica não deixou de valorizar Sancho Pança, entretanto, isso se deveu, em especial, a suas origens populares, traço significativo para essa Estética.

Foi, em parte, justamente a leitura romântica uma das responsáveis involuntárias pelo maior cuidado com que a crítica do século XX, principalmente a partir da década de 60, passou a observar a figura do camponês manchego. Isso se explica, de forma parcial, por uma longa discussão estabelecida dentro dos estudos cervantinos, que envolve a questão do gênero do romance: o *Quixote* é uma obra de caráter trágico ou cômico? [3] O Romantismo, ao considerar sublimes

---

sua mulher constitua uma sátira a uma outra carta, escrita em circunstância parecida, pelo governador do Peru, Cristóbal Vaca de Castro, a sua mulher. (*Cervantes y el Peru*. *¿La carta del gobernador del Perú a su mujer inspiró a Cervantes la célebre carta de Sancho Pança a su mujer Teresa Panza?*, 1943); em *Fuentes Literarias Cervantinas*, Madrid: Gredos, 1976, p.21.

[3] As discussões sobre o caráter trágico ou cômico do *Quixote* mobilizaram, durante alguns anos, parte da crítica dedicada à obra de Cervantes. Ambas as correntes encontraram fervorosos defensores, assim como surgiram estudos que consideram o livro uma combinação dos dois aspectos. O debate foi tão significativo que há uma nomenclatura específica constituída por pares

as ações e a loucura do cavaleiro, atribui à obra um viés trágico até então sem precedentes na história da leitura do *Quixote*[4]. Os realistas, porém, entendem que essa interpretação conduz a um afastamento quase absoluto da obra e das intenções de Cervantes, pois despreza a paródia e privilegia aspectos simbólicos que praticamente independeriam da existência do texto.

Embora já não tenha a mesma repercussão no âmbito dos estudos cervantinos, o tema é dos mais instigantes. Um clássico lido como cômico, quando, em essência, é trágico? Ou na verdade um texto cômico, interpretado como trágico? Por ser um problema que remete à recepção da obra, a polêmica será sempre inevitável, dado o caráter do *Quixote.* Dificilmente, mesmo num primeiro contato, a leitura deixa de suscitar uma reação instintiva de divertimento ou certo pesar. Ou ambas. Muitos leitores, inclusive, confessaram mudar de sentimento em relação ao romance no decorrer da vida ou após uma nova leitura[5]. Isso demonstra que o *Quixote* parece conservar potencialmente os dois pólos opostos, razão pela qual as sensações diversas são aceitáveis e até esperadas. É

---

de opostos representantes de cada uma das duas correntes: a leitura que privilegia o trágico é chamada de romântica, enquanto a que tende para o cômico, realista. Os críticos são conhecidos como *soft* e *hard*, ou ainda *blandos* e *duros*, respectivamente. Para um estudo mais aprofundado dessa e de outras questões que envolvem a Fortuna Crítica do *Quixote*, ver Maria Augusta da Costa Vieira, *O Dito pelo Não-Dito: Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, pp.57-74.

[4] Cf. Maria Augusta da Costa Vieira, "Ao contrário dos críticos modernos, tão sisudos, e avessos ao divertimento, os críticos antigos, até 1750 aproximadamente, encontravam no *Quixote* um verdadeiro prodígio do riso. No entanto, esse território hilariante foi abalado drasticamente pela leitura romântica, que desloca a comicidade de seu lugar privilegiado e instala o trágico, para grande decepção dos leitores predispostos às gargalhadas." *Idem*, p.64.

[5] Um famoso exemplo mencionado com freqüência em relação a esse tema é o suposto arrependimento de Heine, por causa de uma "Introdução" que ele escreveu sobre o *Quixote*, lido inicialmente por ele como uma obra muito triste, para, após várias leituras e experiências de vida, ser considerado um texto cômico. Ver Maria Augusta da Costa Vieira, *Idem,* p.73.

uma impossibilidade natural não podermos comportar-nos como o leitor do século XVII, cuja familiaridade com os livros de cavalaria o tornava muito mais propenso ao riso que a paródia evidente provocava.

O leitor do século XIX, cultural e temporalmente afastado do universo cavaleiresco, foi, portanto, o principal responsável pela atribuição à figura ridícula e notável de Dom Quixote de uma espécie de grandiosidade inimaginável na época de Cervantes. Considerar apenas o caráter sublime da loucura do cavaleiro obviamente constitui um dos muitos excessos românticos, todavia não se pode negar o alcance da imagem do herói como um homem idealista que se choca contra um mundo desprovido da graça e sensibilidade necessárias para compreender a nobreza de seus ideais. Essa representação simbólica e romântica do cavaleiro faz parte do imaginário de todos, talvez com maior força ainda para aqueles que não leram a obra ou não ultrapassaram muito mais do que o oitavo capítulo do romance, no qual se relata a luta emblemática de Dom Quixote contra os moinhos de vento.

Por outro lado, a leitura de tendência realista apresenta o argumento consistente e facilmente comprovável, ao menos de maneira parcial, de que a obra é cômica. Essa tese apóia-se, em particular, na intenção declarada por Cervantes de construir uma paródia dos livros de cavalaria. No intuito de executar tal plano, o autor do *Quixote* põe em movimento duas personagens burlescas que, em toda a primeira parte, se envolvem em situações ridículas, constitutivas de divertidos episódios que não causaram outra reação senão o riso nos leitores dos séculos XVII e XVIII. Precisamente nessa abordagem realista, Sancho ganha

especial destaque, uma vez que seu caráter paródico é explícito. Impossível não sorrir com as graças de um camponês transformado em escudeiro que jamais na vida ouvira falar em cavalaria andante. Acrescente-se a isso sua participação na trama: os conselhos que dá a Dom Quixote no intuito de convencer o cavaleiro da realidade, a linguagem simples, repleta de confusões de sentido, os freqüentes provérbios, a preocupação com a vida prática, os enganos, o medo, a crença cega no governo da ilha, enfim, tudo faz com que Sancho Pança explicite os desatinos do cavaleiro manchego, suas próprias contradições e, conseqüentemente, a comicidade da obra.

Os estudos referentes à figura do escudeiro não estiveram, contudo, limitados às discussões sobre gênero. Alheios ao tema do riso ou do choro no *Quixote*, muitos cervantistas descentralizaram o olhar crítico da figura do herói e buscaram as prováveis origens da "segunda personagem". Depois da comprovada ineficácia quanto à possibilidade de encontrar os almejados "modelos vivos", assistiu-se, em especial na segunda metade do século XX, a uma investida em obras anteriores a Cervantes no intuito de compreender a configuração de Sancho, personagem cujos traços primordiais estão apoiados na sua condição de lavrador pobre e analfabeto. Embora seja uma paródia dos escudeiros dos livros de cavalaria, a maior parte das análises sobre Sancho privilegiou as principais funções atribuídas pela tradição literária culta e popular ao rústico campesinato, de modo a encontrar aspectos que pudessem revelar algum parentesco entre tais personagens e Sancho Pança.

Todos esses esforços compõem um quadro valioso dos antecedentes literários do *Quixote*. Ao mesmo tempo, alcançam bons resultados quanto ao objetivo de justificar certas atitudes, crenças e, principalmente, dualidades da personagem. Resta sempre, no entanto, uma espécie de perplexidade em relação às constantes transformações que o comportamento de Sancho sofre em diferentes momentos da narrativa. Esse motivo com certeza garantirá, por muito tempo ainda, o contínuo e legítimo desafio de construir hipóteses e novas explicações minimamente aceitáveis no intuito de desvendar a complexidade do famoso escudeiro da Mancha.

2. Sancho Pança como elemento complementar de Dom Quixote

> "*La historia viene a depender de los diálogos entablados entre caballero y escudero y de las intervenciones que éste, en ausencia de verdaderas aventuras y amores, se ve obligado a realizar."*
>
> Eduardo Urbina

Sancho é, comprovadamente, a personagem complementar do livro. Criado por Cervantes apenas no sétimo capítulo do *Quixote*[6] de 1605, o escudeiro aparece na trama, em especial na primeira parte, como um acompanhante necessário – e gracioso – nas andanças de Dom Quixote. É a

[6] Embora apareça apenas no sétimo capítulo, já no capítulo IV Dom Quixote planeja convidar, para ser seu escudeiro, "un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería" (I, IV, 117).

personagem Sansão Carrasco que, dentro do romance [7], confirma a condição de Sancho como uma das personagens constitutivas de um par que gradualmente se torna indissociável:

> *– Y de mí, dijo Sancho –; que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes della.*
>
> *(...)*
>
> *– Mala me la dé Dios, Sancho amigo – dijo Sansón – si no sois vos el segundo personaje de la historia* (II, 3, 49).

Por se tratar de um princípio fundamental da tradição cavaleiresca, a figura de um escudeiro não poderia faltar a Dom Quixote. Por isso mesmo, é inesperado que o ainda fidalgo Alonso Quijano, compondo durante tantos dias seu universo cavaleiresco, não tenha pensado em ninguém para cumprir essa função. Por que Cervantes teria deixado o cavaleiro partir sozinho na primeira saída? Tencionava, de fato, como acreditam alguns, escrever apenas uma novela curta? Como seria temerário tentar adivinhar intenções do autor, resta somente a possibilidade de analisar um resultado alcançado com essa estratégia: o aparecimento tardio de Sancho impede, no mínimo, que ele presencie a farsa da armação cavaleiresca de Dom Quixote, de modo que, quando a dupla se encontra pela primeira vez, o herói já é um cavaleiro armado. Essa *verdade* não será jamais contestada pelo escudeiro durante todo o romance.

---

[7] A possibilidade de que as personagens do *Quixote* de 1615 expressem suas opiniões em relação ao volume I da obra, publicado em 1605, deve-se ao engenhoso artifício utilizado por Cervantes de colocar, na segunda parte, os leitores da primeira. Dom Quixote e Sancho, durante o *Quixote* de 1615, serão reconhecidos como personagens famosas, em virtude da suposta publicação do primeiro livro em que se narram as aventuras da dupla manchega.

O surgimento de Sancho apenas no sétimo capítulo converte-se, nesse sentido, numa escolha *providencial*, pois facilita sua crença absoluta na condição cavaleiresca do amo. Para Martín de Riquer, caso o camponês houvesse participado do momento da sagração, imediatamente teria percebido que a venda não era castelo, que o vendeiro não era fidalgo e, mais ainda, duvidaria de que as duas prostitutas que acompanham a armação do cavaleiro pudessem ser castas donzelas[8]. Dessa forma, o ridículo e a farsa evidentes provavelmente dificultariam a aceitação, por parte de Sancho, do papel escuderil. Se a primeira aventura de Dom Quixote que o camponês testemunha – a luta contra os famosos moinhos de vento – basta para fazê-lo desconfiar da lucidez do amo, seria natural que não acreditasse jamais numa "cerimônia" cavaleiresca presidida por um vendeiro.

A partir de sua primeira saída com o amo, o escudeiro conquista, pouco a pouco, maior espaço na narrativa até tornar-se, definitivamente, também protagonista do romance. A Sancho é dada inclusive a possibilidade de ouvir, ele mesmo, pela voz do bacharel Sansão Carrrasco, a afirmação de que é, com efeito, a segunda personagem da obra, composta pela associação indiscutível entre cavaleiro e escudeiro. Identifica-se, dessa maneira, a configuração "oficial" de uma dupla homogênea, cujos papéis estão assim definidos para muitos leitores: "*algunos [lectores] que son más joviales que saturninos dicen: 'vengan más quijotadas, embista don Quijote, y hable Sancho Panza, y sea lo que fuere, que con eso nos contentamos'* "(II, 4, 56). Ao sintetizar esse desejo dos leitores,

[8] Ver Martín de Riquer. "El *Quijote*". *El Siglo del Quijote (1580-1680). Historia de la Cultura Española.* Tomo II. Madrid: Espasa-Calpe, 1996, p.201.

Sansão Carrasco desvenda um esquema representativo das personagens quanto à recepção da obra: o falar é sanchesco e o fazer é quixotesco[9].

Atribuir a ação a Dom Quixote e o discurso a Sancho contraria a expectativa básica da constituição dos protagonistas, pois o homem culto, que expõe com clareza suas idéias, desde que não se relacionem à cavalaria, é Dom Quixote, enquanto o escudeiro emprega uma linguagem simples, utiliza com freqüência ditos populares e, ingenuamente ou não, confunde uma série de expressões e vocábulos. Tudo isso deveria demonstrar que a Dom Quixote estaria relacionado não apenas o fazer, como também o falar. Muitos leitores, entretanto, manifestam preferência pelas graças de Sancho, sejam elas produzidas por malícia ou inocência.

As freqüentes confusões lingüísticas que o camponês provoca e que tanto divertem os leitores são ainda responsáveis por uma série de desvios[10] em relação à norma culta, o que se tornou mais um dos elementos representativos da personagem. Na verdade, esse tipo de desvio era um velho recurso cômico do

---

[9] Maurice Molho, em seu brilhante estudo "Raíz Folklórica de Sancho Pança", em *Cervantes: Raíces Folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976, afirma que "una *quijotada* es un *hacer* heroico-agresivo (=embestir) + un *decir*; el *hacer* es *quijotiano*; el *decir*, sanchesco, como si la función de Sancho fuera producir una glosa perpetua del hacer de don Quijote, proclamado, criticado, asumido y finalmente trasmutado en lenguaje y, por lo mismo, expresamente expuesto, por ingenuidad y/o malicia a toda clase de prevaricaciones pues sabido es que todo que Sancho nombra e invoca se equivoca por equívoco de vocablo, o, como dice él, equivocando, de *voquible*". pp.232-233.

[10] Entre a crítica cervantina, atribui-se o termo "prevaricación" aos desvios lingüísticos de Sancho em relação à norma culta. Isso ocorreu a partir da publicação do ensaio fundamental de Amado Alonso intitulado "Las Prevaricaciones Idiomáticas de Sancho", em *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Año II, México: El Colegio de Mexico, 1948, pp.1-20. O termo "prevaricador" é utilizado primeiramente pelo próprio Dom Quixote, no capítulo 19 do *Quixote* de 1615. Diz o cavaleiro: " – Fiscal has de decir – dijo don Quijote –, que no friscal, prevaricador del buen lenguaje, que Dios te confunda". p.169.

teatro. Cervantes, por um lado, divertia-se com a linguagem empolada, o que se pode verificar na constante oposição que estabelece entre a fala de Dom Quixote e o prosaísmo ou o burlesco da situação apresentada. Em contrapartida, critica também a fala vulgar, o que fica claro no riso zombeteiro que os absurdos ditos por Sancho provocam nos leitores e nas próprias personagens da obra. Dom Quixote, por sua vez, apresenta claramente sua posição frente aos desvios da norma culta, mantendo-se coerente com sua atividade cavaleiresca: ele se auto-proclama um "enemigo de los tuertos de lenguaje", talvez na tentativa de promover um enobrecimento, dessa vez da língua[11].

Contudo, é preciso considerar que, para o cavaleiro, a "correção" lingüística nunca supera o sabor da narrativa. Quando se trata de escolher entre escutar a linguagem rústica ou ser privado de uma história, desconsidera a rusticidade, afinal, nenhuma forma de enobrecimento lingüístico pode substituir o mundo maravilhoso do relato[12]. Isso ocorre nas inúmeras vezes em que Dom Quixote ouve com interesse as variadas e praticamente ininterruptas conversas e histórias de Sancho, ou ainda no contato com outras personagens, como o pastor que conta a história de Crisóstomo, empregando uma linguagem repleta de desvios em relação à norma culta da língua:

---

[11] Ver Ángel Rosenblat, *La Lengua del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1995, pp.33-35.

[12] O gosto de Dom Quixote pela narrativa e pelas longas discussões constitui uma das marcas fundamentais da personagem e da própria composição do romance, o que se comprova pelos constantes diálogos entre ele e seu escudeiro, pelos diálogos extensos entre personagens diversas e pelas inúmeras histórias que o cavaleiro propõe-se a escutar com prazer. Finalmente, não se pode esquecer que Dom Quixote enlouquece em virtude de seu apaixonado envolvimento com o mundo do relato.

– *Decid Sarra – replicó don Quijote, no pudiendo sufrir el trocar de los vocablos del cabrero.*

– Harto vive la sarna – respondió Pedro – ;[...] y si es, señor, que me habéis de andar zaheriendo a cada paso los vocablos, no acabaremos en un año.

– *Perdonad, amigo – dijo don Quijote – ; [...] y proseguid vuestra historia, que nos os replicaré más en nada. [...] que el cuento es bueno, y vos, buen Pedro, le contáis con muy buena gracia*" (I, 12, 177-178).

A explicitação constante na obra dessas duas formas diferentes de falar, que Dom Quixote e Sancho Pança representam respectivamente, são também marcas evidentes de dois mundos distintos[13]. Amado Alonso observa que, naquele momento, falar bem se havia constituído num novo valor social e individual que o século XVI transformara em indispensável[14]. Por fazer parte da boa formação intelectual, essa característica expressa abertamente a diferença entre aqueles que tinham ou não maior acesso à educação. O crítico acredita ainda que, de certo modo, Cervantes parecia zombar da mania de correção, tanto de Dom Quixote como de outras personagens. O próprio Sansão Carrasco é criticado por Sancho ao corrigir um dos deslizes lingüísticos do escudeiro no começo da segunda parte:

---

[13] Ver Angel Rosenblat, *La lengua del* Quijote. *Op. cit.*, pp. 33-35.

[14] No ensaio "Prevaricaciones Idiomáticas de Sancho", publicado na *Nueva Revista de Filología Hispánica*, *Op. cit*., Amado Alonso afirma que, "aunque siempre ha habido personas que hablan mejor y peor, 'el buen lenguaje' era entonces un valor nuevo como exigencia social y como aspiración del individuo, un valor puesto como primordial en la vida de relación por el Renacimiento en el siglo XVI". p.14.

– Y de mí, dijo Sancho –; que también dicen que soy yo uno de los principales presonajes della.

– Personajes, que no presonajes, Sancho amigo – dijo Sansón.

– ¿Otro reprochador de voquibles tenemos? (II, 3, 49).

É possível que Cervantes estivesse, de fato, utilizando os desvios de linguagem de Sancho como um modo de criticar a mania de correção das pessoas mais instruídas de seu tempo ou até mesmo sorrisse da tentativa de estendê-la a uma parte da população para quem esse valor, do ponto de vista prático e cultural, tão pouco representava[15]. Não se deve desconsiderar, porém, que tal recurso, além do traço gracioso que atribui ao escudeiro, foi interpretado por alguns cervantistas como um meio eficiente de criar uma linguagem capaz de provocar uma duplicidade de interpretação que permitiria à classe dominada, da qual Sancho faz parte, tecer variadas formas de crítica de maneira indireta – e mais segura – à classe dominante.

Um exemplo mencionado como modelo clássico do potencial subversivo dos desvios lingüísticos de Sancho ocorre no capítulo 20, da primeira parte do romance. Dom Quixote e o escudeiro estão esperando o dia amanhecer, para que possam descobrir a razão de um ruído estranho e intermitente que os

[15] Dom Quixote, no episódio das bodas de Camacho (II, 19-21), critica mais um desvio lingüístico de Sancho, ao que o escudeiro responde: "No se apunte vuestra merced conmigo, pues sabe que no me he criado en la corte, ni he estudiado en Salamanca, para saber si añado o quito alguna letra a mis vocablos. Sí, que ¡válgame Dios! no hay para qué obligar al sayagués a que hable como el toledano, y toledanos puede haber que no las corten en el aire en esto de hablar polido." O licenciado que participa da conversa concorda com Sancho: "no pueden hablar tan bien los que se crían en las Tenerías y en Zocodover como los que se pasean casi todo el día por el claustro de la Iglesia Mayor, y todos son toledanos. El lenguaje puro, el propio, el elegante y claro, está en los discretos cortesanos, aunque hayan nacido en Majalahonda[...]" (II, 19, 169).

acompanha numa noite escura que passam a céu aberto. Sancho propõe-se a narrar um conto, numa tentativa de gastar o tempo. Antes do relato, recorre à máxima "*y el mal, para quien lo fuere a buscar*", supostamente do romano Catón Censorino[16]. O emprego da frase está bem adequado à crítica que Sancho deseja e consegue dirigir a Dom Quixote: o cavaleiro age mal em não seguir o conselho do escudeiro de fugir do eventual perigo que os cerca. Ao referir-se ao autor da máxima (aliás, nunca encontrada entre os ditos atribuídos a Catón), Sancho confunde-se e nomeia o romano como Catón Zonzorino, transformando Censorino em Zonzorino, termo que remete à palavra "zonzo"[17] e rebaixa, de forma aparentemente inocente, uma autoridade à condição de tonto.

Esse tipo de procedimento é considerado, por Agustín Redondo, um método que Sancho encontra de subverter a "verdade oficial" de diferentes

---

[16] A tradição popular havia convertido o romano Catón Censorino (234-149 a.C.), desde a Idade Média, em uma autoridade de refrãos e máximas. Além disso, a obra tardia *Dictas Catonis* (ou *Dichos de Catón*) se popularizou por se ter dado o nome *el Catón* a livros de leituras para escolas. Cf. nota de Luis Andrés Murillo, *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha I*. 5.a edição. Madrid: Castalia, 1991, p. 242.

[17] Segundo Amado Alonso, a palavra "zonzo" aparece registrada como "idiota" no *Diccionario Nuevo de la Lengua Española y Francesa*, de 1705, por Francisco Sobrino, que "recoge preferentemente la lengua literaria del siglo anterior". Alonso acrescenta ainda que a Academia também tem os olhos voltados para o Século de Ouro, do qual recolhe exemplos de que a palavra "zonzo" pode apresentar ainda o sentido de "bellaco". Em "Prevaricaciones Idiomáticas de Sancho". *Op. cit.,* pp.1-2. Outras definições para os termos "zonzo" e "bellaco" estão registradas no *Dicionário de Autoridades* da Real Academia Espanhola: com a palavra "zonzo", na época de Cervantes, "metaphoricamente llaman al que es poco advertido, sin viveza, o gracia en lo que hace o dice", enquanto "bellaco" designa "el hombre de ruines y malos procederes, y de viles respetos, y condición perversa y dañada. La etimología de esta voz, que algunos deducen del Toscano "Villaco", y por consiguiente la escriben con "v", diciendo Vellaco (como la trae Corrubias, aunque no se afirma en ello) la sacan del nombre Villa, o Villano, porque los villanos naturalmente suelen ser de baxos y viles pensamientos." O termo apresenta, ainda, o sentido de "perverso y ajeno de razón", assim como "se suele muchas veces tomar por el que es advertido, astuto, sagaz, y de no muy ingenua intención, difícil de engañar, y que pica en demasiada reflexa." *Dicionario de Autoridades*. Real Academia Española. Madrid: Editorial Gredos, 1990.

maneiras, em momentos distintos, defendendo-se, a seu modo, da classe dominante. Para o crítico, o artifício representa uma carnavalização[18] da linguagem, na medida em que o escudeiro consegue inverter e parodiar, "*a tontas y a locas*", nomes, autoridades e situações, estabelecendo um *mundo ao revés*[19]. Para Sancho, a linguagem carnavalesca adquire, nesse sentido, grande importância, porque Cervantes teria atribuído ao escudeiro um papel particular, uma vez que "las prevaricaciones idiomáticas del campesino y la utilización de refranes corresponden a la creación de un lenguaje específico capaz de revelar otra verdad del mundo"[20].

Tanta perspicácia e malícia demonstradas em determinadas circunstâncias levou a que muitos leitores, mesmo favoráveis ao livro e a Sancho, questionassem a crença irrestrita do escudeiro no governo da ilha prometida por

---

[18] O termo carnavalização é empregado segundo o estudo de Bakhtin, *A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o Contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993. Entendendo o Carnaval como um dos momentos privilegiados das classes subalternas, Bakhtin afirma que, na Idade Média, "esses ritos e espetáculos organizados à maneira cômica apresentavam uma diferença notável, uma diferença de princípio, poderíamos dizer, em relação às formas do culto e às cerimônias oficiais sérias da Igreja ou do Estado feudal. Ofereciam uma visão do mundo, do homem e das relações humanas totalmente diferente, deliberadamente não-oficial, exterior à Igreja e ao Estado; pareciam ter construído, ao lado do mundo oficial, *um segundo mundo e uma segunda vida* aos quais os homens da Idade Média pertenciam em maior ou menor proporção, e nos quais eles *viviam* em ocasiões determinadas. Isso criava uma espécie de *dualidade do mundo*." pp.4-5.

[19] A idéia do *mundo ao revés* é fundamental para o conceito de carnavalização. Conforme Bakhtin, "todas as formas e símbolos da linguagem carnavalesca estão impregnados do lirismo da alternância da renovação, da consciência da alegre relatividade das verdades e autoridades no poder. Ela caracteriza-se, principalmente, pela lógica original das coisas 'ao avesso', 'ao contrário', das permutações constantes do alto e do baixo. [...] A segunda vida, o segundo mundo da cultura popular constrói-se de certa forma como paródia da vida ordinária, como um 'mundo ao revés'." *Idem*, p.10.

[20] Ver Agustín Redondo. “El Quijote y la Tradición Carnavalesca”. *Miguel de Cervantes. Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Barcelona: Anthropos, n.o 98/99, 1989, p.96.

Dom Quixote. É outra vez Sansão Carrasco, em delicioso diálogo com a dupla manchega, o porta-voz dessa inquietação: "*[...] hay quien diga que anduvistes demasiadamente de crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula ofrecida por el señor don Quijote, que está presente*" (II, 3, 49).

Antes que Sancho tivesse qualquer reação, Dom Quixote trata de afirmar que o escudeiro ainda não se encontra totalmente preparado para o cargo. Com certeza, quanto mais idade tiver, mais apto estará para governar. Sancho, entretanto, discorda do amo, manifestando seu desejo de receber quanto antes o benefício prometido, pois acredita que já tem anos suficientes para exercer a função. Criticando abertamente a lentidão de Dom Quixote, o escudeiro declara que não é a idade que lhe impede o governo, mas sim o fato de a tal ilha – que "*se entretiene no sé dónde*" (II, 3, 49) – não ter sido ainda conseguida. A resposta dada e a seqüência do diálogo representam, ao que parece, uma forma indireta encontrada por Cervantes para desviar os rumos do tema proposto por Sansão em nome dos leitores. Tanto Dom Quixote quanto Sancho evitam discutir a idéia de que denota extrema credulidade o escudeiro imaginar que poderia ganhar, como recompensa pelos trabalhos prestados, uma ilha para governar.

A ilha configura-se, assim, num ponto de interesse indiscutível na constituição de Sancho. Trata-se do motivo principal da aceitação, por parte do camponês, da função escuderil, além de ser uma crença que não se esvanece ao longo da narrativa, mesmo quando ele duvida de todos os mitos e ações cavaleirescas de Dom Quixote. O olhar um tanto perplexo dos leitores em relação a essa credulidade suscita o desejo e sobretudo a curiosidade de compreender

qual poderia ser a explicação pelo menos razoável para as contradições que a personagem manifesta. Como Cervantes abstém-se de, por meio da voz do próprio Dom Quixote ou de Sancho Pança, responder à questão apontada por Sansão Carrasco, isso foi o que muitos cervantistas tentaram elucidar, buscando a possível gênese do camponês-escudeiro.

3. Sancho Pança como síntese do "bobo/astuto"

> "...*Sancho Panza 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 condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créelo todo; cuando pienso que va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones, que le levantan al cielo. Finalmente, yo no le trocaría con otro escudero, aunque me diesen de añadidura una ciudad.*"
>
> Dom Quixote (II, 32, 275)

Depois de buscar, na vida, eventuais figuras que pudessem ter inspirado Cervantes, a crítica voltou seus olhos para os modelos literários que ecoam no *Quixote*. Já no contexto do moderno cervantismo[21], Charles Philip Wagner publica, em 1903, um estudo cujo objetivo era analisar, em particular, uma personagem de nome Ribaldo, escudeiro do cavaleiro Zifar. No decorrer da

[21] Márquez Villanueva atribui ao cervantismo anterior a 1900 o termo "viejo cervantismo", em oposição ao "moderno cervantismo" do século XX. *Fuentes Literarias Cervantinas*. *Op. cit*., p.20.

narrativa, Ribaldo torna-se mais um acompanhante que escudeiro do amo e caracteriza-se por sua origem popular, pelo tratamento familiar que dispensa ao cavaleiro, pela habilidade em se livrar de apuros mediante truques e enganos e pela linguagem repleta de provérbios que emprega.

Por essas semelhanças tão evidentes em relação a Sancho, foi natural a rápida aceitação de que *El Caballero Zifar* pudesse ter sido uma das fontes literárias de Cervantes para a composição do escudeiro manchego. Contudo, o próprio Wagner procede com extrema cautela ao sugerir a aproximação entre Ribaldo e Sancho Pança, principalmente pela incerteza de que Cervantes pudesse ter tido qualquer contato com *El Caballero Zifar*, que não foi sequer mencionado na queima de livros da biblioteca de Dom Quixote. Além disso, a novela teria sido uma obra obscura, que sobreviveu numa única edição[22].

Ainda assim, a idéia de Wagner foi bem acolhida pela crítica, e não faltaram estudiosos para defender vigorosamente a teoria apenas deixada no ar por esse autor. Mesmo no âmbito dos estudos cervantinos contemporâneos, a suposta relação entre Ribaldo e Sancho conserva alguns fervorosos defensores, embora, deve-se ressaltar, a grande maioria desconsidere tal ascendência. Um exemplo de fiel partidário dessa hipótese é Helmut Hatzfeld, em cuja reconhecida

[22] Posteriormente ao estudo de Wagner, W. S. Hendrix, em *Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century*, afirma que a obra *El Caballero Zifar* teve somente uma solitária edição sevilhana *apud* Cromberger em 1512, descrita por Francisco Escudero y Poderoso, *Tipografia Hispalense*, Madrid, 1894, n.168, p.136, na qual se dá notícia da conservação de apenas um exemplar. *Apud* Francisco Márquez Villanueva. *Idem*, p.25. Além disso, conforme nota de Eduardo Urbina, *El Caballero Zifar* foi publicado em 1529 pela última vez e todos os livros citados no escrutínio apareceram depois de 1547. *El Sin Par Sancho Panza: Parodia y Creación.* Barcelona: Anthropos, 1991, p.23.

obra *El Quijote como obra de arte del lenguaje*, publicada em 1927, aceita Ribaldo como precedente literário indiscutível de Sancho Pança. Para ele, os elementos básicos do escudeiro de Zifar que teriam servido a Cervantes são a malícia aldeã e o utilitarismo, pois representam uma contraposição natural ao altruísmo e sabedoria aristocrática de Dom Quixote[23].

Em 1925, entretanto, a teoria de que Ribaldo pudesse ter sido o antecedente literário de Sancho Pança havia sofrido um decisivo ataque com a publicação do estudo *Sancho Panza and the Comic Types in the Sixteenth Century*, do hispanista britânico W. S. Hendrix. O autor, analisando a arte dramática espanhola primitiva[24], separa, nesse âmbito, dois tipos cômicos fundamentais aos quais relaciona a figura do escudeiro manchego: o "bobo" e o "astuto". Segundo Hendrix, Sancho representa uma transposição novelística dos tipos cômicos anteriores ao teatro de Lope de Vega, sem excluir de tal noção uma série de obras de literatura dialogada, meio dramática, meio novelística, das continuações de *La Celestina* e obras afins. Desse modo, o estudo de Hendrix muda sensivelmente o enfoque dado à gênese de Sancho Pança, uma vez que busca suas origens não em escudeiros dos livros de cavalaria, mas sim na produção dramática primitiva anterior a Cervantes.

---

[23] Segundo Helmut Hatzfeld, depois de utilizar essas duas características básicas de Ribaldo, Cervantes inspirou-se também no escudeiro do cavaleiro Zifar no que se refere ao emprego de provérbios, acrescentando-os a Sancho somente no decorrer do romance, cada vez em maior quantidade. *El Quijote como Obra del Arte del Lenguage*. 2.a ed. española refundida y aumentada. Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Revista de Filología Española – Anejo LXXXIII. Madrid: Gredos, 1949, p.4.

[24] A arte dramática primitiva designa, no âmbito da história literária espanhola, o conjunto da produção dramática anterior ao teatro de Lope de Vega (1562-1635).

As marcas fundamentais identificadas por Hendrix em relação ao "bobo" são a credulidade, a estupidez e um imensurável desejo de satisfazer as necessidades elementares – comida, bebida e sono. Da mesma maneira, associam-se a ele a familiaridade excessiva com seus superiores, a covardia e a ilusão absurda por recompensas desproporcionais a sua condição, assim como o emprego de uma linguagem simples, repleta de deslizes que comprometem o sentido do que dizem[25]. O "astuto" é caracterizado como uma figura capaz de representar o papel de amigo e confidente do protagonista, de quem recebe recompensas por seus serviços. Ladino e sinuoso, é dotado de sagacidade e sabedoria para comentar o que observa com apartes sarcásticos, seja sobre as situações, seja sobre o amo. Além disso, emprega provérbios em excesso, é capaz de tomar as rédeas da ação e dar conselhos e avisos ao mestre. Algumas vezes, é um canalha e com freqüência, um covarde[26].

Valendo-se dos procedimentos caracterizadores dos dois tipos populares, Cervantes teria alcançado em Sancho Pança uma síntese da tese e

---

[25] Segundo Hendrix, "The stupid type is characterised by his crass stupidity, his credulity, his superstition, his constant desire to satisfy his animal appetite, especially eating, drinking, and sleeping, his dialectic pronunciation of words, his repetition of silly nonsensical sayings (*necedades*), his cowardice, and his familiarity with his superiors. The most of this type is rustic, usually the shepherd. It will be noted at once that these qualities are found in Sancho." Em "Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century". *Homenaje Ofrecido a Menéndez Pidal – Miscelánea de Estudios Lingüísticos, Literarios e Históricos.* Tomo Segundo. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, p.489.

[26] Afirma Hendrix que "The clever type of the sixteenth century is usually the confidencial of the principal character, often directs de action of the book, advises his master in important matters, receives rewards for his services, often makes sarcastic asides about his master, is sometimes a rogue, and frequently is a coward. In the dialogued novels, particularly from the middle of the century on, this type uses proverbs to excess. Those familiar with Cervantes' masterpiece will recall that Sancho has many of these characteristics." *Idem*, p.492.

antítese "bobo x astuto", cujo mútuo equilíbrio determina a figura tão complexa e recheada de vida do escudeiro de Dom Quixote. Essa hipótese de Hendrix é bastante consistente, visto que Cervantes conhecia profundamente a literatura dramática anterior a Lope de Vega, como demonstram sua própria atividade literária, suas constantes decepções por não conseguir produzir obras dramáticas de grande sucesso e, ainda, os constantes elogios que faz ao escritor teatral Lope de Rueda[27]. Finalmente, seria inconcebível que Cervantes escrevesse suas comédias[28] sem o conhecimento prévio do que estava sendo produzido em sua época e no período imediatamente anterior a ele.

A referência a uma ascendência dramática de Sancho trouxe enormes contribuições para os estudos cervantinos e para a sistematização de tipos fundamentais que compõem o teatro pré-lopista. Acrescente-se ainda que as mais importantes obras posteriores que se propõem a estudar a gênese literária de Sancho Pança referem-se, de maneira quase obrigatória, ao texto de Hendrix publicado no começo do século, mesmo que o enfoque posterior seja dado à gênese de Sancho como modelo paródico das novelas de cavalaria.

Nesse sentido, conhecer a trajetória percorrida pela crítica dedicada à caracterização do escudeiro manchego supõe, como passo quase inicial, "descobrir" a consistente tese do hispanista britânico. Muitos cervantistas interessados na figura de Sancho Pança partem do ensaio de Hendrix, para

---

[27] Ver Márquez Villanueva. *Op.cit*., p.27.

[28] O termo comédia, no teatro do Século de Ouro, representa qualquer tipo de peça teatral, tenha ela viés cômico ou não.

acrescentar novos dados e obras que possam comprovar – ou não – a idéia de que o escudeiro é um composto de "bobo-astuto". Duas análises imprescindíveis para o aprofundamento das eventuais raízes populares e folclóricas de Sancho foram realizadas por Francisco Márquez Villanueva e Maurice Molho. Do mesmo modo que ambos não podiam desconsiderar o pequeno artigo de Hendrix, o leitor contemporâneo que manifeste interesse pela ascendência literária do Sancho camponês terá que recorrer a seus dois excelentes estudos.

3.1. Fontes das dualidades de Sancho: o estudo de Márquez Villanueva

Declarando-se partidário da tese de Hendrix, Márquez Villanueva propõe-se a acrescentar novos dados ao estudo do hispanista britânico, baseados na análise de algumas obras do século XVI que eventualmente possam ter inspirado Cervantes na caracterização ambígua de Sancho. Seu objetivo é buscar personagens específicas cujos traços centrais possam corroborar a hipótese de que as dualidades de Sancho Pança devem-se, de fato, a uma síntese dinâmica das figuras do "bobo" e do "astuto"[29].

[29] Márquez Villanueva, assim como Hendrix, considera que a obra de Cervantes teria recebido considerável influência do autor Toledano Sebastián de Horozco (1510?-1580). Buscando encontrar argumentos consistentes para tal hipótese, o crítico analisa especificamente a obra intitulada *Representación de la famosa historia de Ruth*, que teria influenciado em particular a constituição do personagem Sancho Pança, pois nessa obra há um Bobo cujas características o aproximariam, de forma indiscutível, do escudeiro manchego: "en ningún otro ejemplo de personaje cómico, que hasta ahora sepamos, se hallan combinadas tales características en función de una fórmula tan parecida. [...] Si bien no hay nada tan común entre los rústicos del teatro como una tierna y fraternal afición por asnos y caballerías, sólo en las dos obras que nos ocupan [a *Representación* e o *Quixote*] quedan recogido este rasgo en la peregrina idea de escudero

Segundo Márquez Villanueva, o paradigma do pastor ou camponês rústico mais ou menos "bobo" surgiu no teatro de Juan del Encina[30]. Enriquecida pelo autor Torres de Naharro, constitui a figura cômica mais freqüente e capital do teatro pré-lopista. Na obra desses autores, de tendência humanista, não há nenhuma simpatia pelo camponês "verdadeiro", uma vez que a rusticidade do campesinato representava justamente valores contra os quais lutavam, em particular, a velha cultura que eles almejavam superar. Não surpreende, por isso mesmo, que o "bobo" seja uma figura de caracterização fixa, vestido com uma autêntica "máscara" que impossibilita o acréscimo ou a retirada de qualquer de suas marcas essenciais[31].

Na arte dramática primitiva, somente os humanistas cristãos de orientação erasmista revelavam alguma benevolência em relação ao rústico "bobo", na verdade mais teórica do que prática, por verem no campesinato a encarnação de uma idéia moral de laboriosidade contraposta justamente ao espírito econômico dos novos tempos. Márquez Villanueva recorda que apenas no reinado de Felipe II temas como a linhagem e o dote camponês, até então ridicularizados, recebem uma alusão que os dignifica de fato. Graças ao teatro de

---

caballero en pollino". (p.43) Na seqüência, Márquez Villanueva apresenta um estudo sobre possíveis influências do *Libro de Proverbios* o *Refranes Glosados* compilado pelo mesmo Horozco. Finalmente, o autor refere-se à *Segunda Comedia de la Celestina* (1534) como outra suposta fonte de inspiração de Cervantes. *Op. cit.,* pp. 34-63.

[30] Juan del Encina (1469?-1529) foi um importante dramaturgo espanhol, autor de várias éclogas representáveis. Foi também músico e poeta.

[31] Conforme Márquez Villanueva, "las infinitas variantes [de la figura del rústico] no se proponen sino el juego con una caracterización bastante fija, con una perfecta y auténtica *máscara* a la que no se pretende añadir ni quitar nada esencial." *Op. cit,* p. 69.

Lope de Vega, há uma inversão polar no tratamento do camponês, a partir da qual o termo *villano* passa a ser pronunciado com solene respeito.

Em muitas caracterizações do teatro pré-lopista, a rudeza da figura do camponês é enfatizada por uma menção risível ao seu gosto por tudo que se relacione a asnos e burros de carga. Também é de grande interesse a freqüência com que tipos rústicos do teatro primitivo crêem que, de fato, podem receber recompensas absurdas e totalmente desproporcionais aos seus próprios méritos, o que representa, para Márquez Villanueva, o principal elemento de ligação entre Sancho e os tipos cômicos do teatro primitivo: "*la ilusión con la ínsula o el condado constituye así uno de los nexos más visibles entre la figura de Sancho y sus modestos antepasados dramáticos*" [32] imediatamente anteriores a Cervantes.

Em razão de todos esses aspectos, não é difícil compreender por que as características de Sancho Pança o aproximam dos "bobos": o escudeiro de Dom Quixote foi pastor e criador de porcos na juventude, sente uma ternura fraternal por seu asno, adora dormir, odeia confusões, delicia-se com os fiambres e o vinho da bota e, finalmente, é um incurável sonhador no que se refere a sua eventual ilha ou condado. Permanece, portanto, marcadamente fiel à caracterização dramática do rústico. Mas o fato de Sancho surgir de um tecido de contradições demonstra, para Márquez Villanueva, que o escudeiro supera os tipos dramáticos: simples, porém agudo; materialista, em um sentido, sonhador e abnegado em outro. Sob a máscara do rústico vislumbra-se um homem

[32] *Idem,* p.66.

moralmente bom, sensato e brando de coração em meio a seus defeitos, de modo que a aspereza dos vícios dissolve-se, restando na verdade apenas certas debilidades humanamente compreensíveis e legítimas, que poderiam representar as contradições de qualquer pessoa.

O estudo dessas fontes literárias cervantinas demostra, para Márquez Villanueva, que a caracterização de Sancho é resultado de um desejo de Cervantes de construir uma obra ao mesmo tempo dentro e fora da tradição literária de sua época. De alguma forma, a "máscara" do rústico precisava ser repudiada em virtude de sua estética caricatural, que não combinava com os propósitos de Cervantes, que teria tentado representar, por meio de suas personagens, homens de carne e osso, de corpo e alma. As páginas do livro deveriam fazer viver seres individualizados, fossem por suas excentricidades ou contradições, não importa, desde que a composição fugisse do maniqueísmo de personagem tipo – o autor parecia considerar que a personagem unilateral ficava sem presente e, em particular, sem futuro na literatura, como foi o Sancho composto pelo escritor Avellaneda, no *Quixote apócrifo*, que fez do escudeiro apenas um "bobo", desprezando sua complexidade[33].

[33] Enquanto Cervantes estava escrevendo o *Segundo Quixote*, surgiu na Espanha uma novela que se proclamava a Segunda Parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha.* Uma das críticas centrais que se faz a esse *Quixote apócrifo*, escrito sob o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda, publicado em 1614, é justamente a visão maniqueísta do autor em relação a Dom Quixote e, em particular, a Sancho Pança, desprovido das contradições que o constituem como protagonista no *Quixote* de Cervantes.

4. Sancho e a tradição folclórico-popular: a análise de Maurice Molho

> *"El personaje de Sancho Panza [...] no es ninguna entidad estática, aprehensible en una fórmula cristalizada. Su movilidad no es sino la manifestación múltiple de las virtualidades contradictorias inscritas en el personaje."*
>
> Maurice Molho

Estabelecendo um evidente diálogo com as análises de Hendrix e de Márquez Villanueva, Maurice Molho busca também a filiação de Sancho à literatura popular anterior a Cervantes. O crítico tratará de encontrar, todavia, não apenas exemplos de figuras coincidentes com aspectos genéricos da personalidade do escudeiro, mas principalmente um mecanismo arquetípico que moveria, no âmbito do folclore, tais personagens. A tese de Molho baseia-se na hipótese de que as características de Sancho estão primeiramente relacionadas às obras da tradição folclórico-popular, a partir das quais teria surgido, por meio de uma transposição literária, a figura do tipo cômico "bobo".

O estudo de Hendrix recai na tentativa de explicar, de certo modo, as ambigüidades de Sancho, objetivo perseguido também por Márquez Villanueva. A análise baseada na história filológica da literatura realizada pelos dois críticos é considerada, porém, insuficiente e inadequada por Molho, ainda que reconheça como correta a definição de Hendrix de que Sancho Pança compõe-se por meio de uma combinação do "bobo-astuto" e de determinadas qualidades de caráter próprias dos tipos teatrais e novelísticos do século XVI. Sem dúvida, a importância e o acerto do estudo do hispanista britânico devem-se, em particular, a ter sido ele

o primeiro a perceber que o escudeiro constitui-se por uma síntese de dois tipos, o que oferece um argumento convincente para justificar certas contradições do caráter de Sancho. Essa intuição, aliás, vai ao encontro do comentário de Sansão Carrasco sobre os leitores da época de Cervantes: aqueles que tendiam a classificar o escudeiro como "astuto" criticavam sua "bobice" em crer incondicionalmente no governo da ilha. Entretanto, essa crença torna-se menos contraditória caso se considere que Sancho é, a sua maneira, também um "bobo", por revelar que sua figura carrega consigo uma longa tradição de rústica simplicidade.

Embora ressalte que cada uma das características do "bobo" da tradição literária espanhola tenha recebido tratamento específico na configuração do escudeiro, Maurice Molho apresenta detalhadamente os traços mais significativos do "bobo". Essas idéias podem ser sintetizadas no quadro seguinte:

Bobo	*Sancho*
normalmente não são aldeões ricos	aldeão pobre
pastores e aldeãos curtos de engenho	faz parte de um proletariado camponês
primitivismo	o lugar que ocupa é dos mais baixos
simplicidade e ingenuidade infantis	simplicidade
recebem muitas vezes maus tratos	vítima de toda classe de maus tratos, desde surras e manteamentos até a burla dos duques
tema do roubo ou perda do asno	identificação com seu jumento e o roubo do animal – reiteração do tópico da bobeira
credulidade absoluta, radical e infinita	credulidade + incredulidade como princípio básico
glutonaria	A palavra "pança" evoca o aldeão comilão
covardia e conseqüente afastamento do manejo de armas	covardia – consciente e racional – no episódio em que necessita defender a ilha Baratária
saiaguês das éclogas primitivas; "erro" em decorrência de desconhecimento da linguagem culta	"erro" em decorrência de fingimento – tonto fingido; desvios lingüísticos propositais

Diante dessa comparação, são múltiplos os traços que aproximam Sancho do "bobo" cômico, o que reafirma parte da análise de Hendrix, aprofundada por Márquez Villanueva. Molho afirma, contudo, que o segundo elemento constitutivo do par *tonto-listo*, o "astuto"[34], representado principalmente pelos criados das comédias, parece não ter deixado impressa nenhuma marca específica em Sancho. O crítico, no entanto, não expõe de forma detalhada as características do "astuto", como faz com o "bobo". Esse procedimento invalida, deliberadamente ao que parece, um dos pares que Hendrix assinala como constitutivos do escudeiro, argumento necessário para demonstrar que a hipótese do hispanista britânico é insuficiente.

Molho admite que Cervantes era, com efeito, um profundo conhecedor do teatro de seu tempo, porém entende que existem outras fontes mais importantes que teriam inspirado o autor. Sua tese parte da afirmação aparentemente simples de que o "bobo" teatral é uma representação literária do "tonto" folclórico-popular, figura muito mais complexa que a do "bobo". Por isso mesmo, Sancho guarda relação com os "bobos", mas esse tipo cômico não é suficiente para explicar o leque de variações perceptíveis no comportamento do escudeiro. Além disso, por ser o teatro espanhol do século XVI "aristocrático, forjado por intelectuales adictos a los valores feudalo-agrarios" de modo algum

[34] Segundo Molho, "a los astutos, el tipo que mejor los representa sería el criado o confidente de comedia, que conduce la acción, da su opinión en todo, recibe el galardón de sus servicios, juzga al amo en sarcásticos apartes. En general, es un canalla, y com frecuencia cobarde. Hendrix observa además que esos personajes manejan profusamente proverbios y refranes." *Op. cit*., p.235.

recogerá de la tradición folklórica más que lo que de momento importe a los intereses hegemónicos"[35].

Para reforçar essa idéia, Molho recorda que da literatura folclórico-popular procedem tanto os "bobos" quanto Sancho, com a diferença de que, ao escudeiro, foram acrescentados traços que o teatro primitivo, para satisfazer a classe dominante, não tinha por que reter. Um papel que cabe ao artista é justamente submeter ao filtro intelectual os elementos que recolhe da tradição popular, de acordo com o objetivo desejado. Isso significa que já não lhe será oferecida uma personagem completa, mas um mecanismo arquetípico que traz o germe de toda classe de situações potenciais. Ou seja, pode ser que não exista nenhum Sancho Pança na tradição popular anterior, porém há várias figuras que, como ele, derivam de um mesmo arquétipo original.

Cada uma dessas figuras estaria inscrita, segundo Molho, numa relação binária contrastiva por meio da qual se opõe ao seu correlato (como Sancho/Dom Quixote ou o "bobo/astuto"), formando uma figura única desdobrada interiormente em duas personagens, que são suas duas articulações. Tudo isso leva a definir Sancho como um "bobo" específico, muito diferente dos de Juan del Encina, de Sebastián Horozco ou Lope de Rueda. Para Molho, o escudeiro de Dom Quixote não participa do triunfo do poder e da razão senhorial, ao contrário, inverte as hierarquias "a torto e direito" em um jogo relacional dinâmico por meio do qual tira malícia da simplicidade.

---

[35] *Idem,* pp. 244-245

Assim, Sancho contém em si as tensões antagônicas vislumbradas por Hendrix, que apenas se teria enganado em seu desejo de referi-las a modelos literários cultos, quando, na verdade, coexistem mecânica e dialeticamente numa única personagem do modelo folclórico. Em outros termos, ao invés de relacionar Sancho com os "astutos" e "bobos" do teatro primitivo, bastava, segundo o crítico, fazer referência não ao "bobo", mas ao "tonto" folclórico-popular, do qual o "bobo" é uma transfiguração culta, e a seu contrário, o "esperto". Ambos são figuras inversas que se complementam solidariamente no âmbito da tradição popular, com freqüência numa mesma personagem que carrega consigo duas articulações formadoras do tipo *tonto-esperto*[36].

4.1. A tese de Molho – mecanismo de reversibilidade de Sancho

Por entender que Sancho Pança define-se por um jogo de contrastes dinâmicos oferecidos a Cervantes pelo folclore e não pelo teatro primitivo popular, Molho pretende traçar o arquétipo do *tonto-esperto*. Logicamente, Sancho não é uma personagem do folclore tradicional, mas seu princípio construtor estaria centrado em uma mecânica operante em toda a tradição folclórica, fonte que teria

[36] Segundo Molho, "nuestro arquetipo lleva un nombre en la nomenclatura general de los arquetipos folklórico-populares. Se lo dio el humorista checo Jaroslav Hasek en un episodio de su *Soldado Chveik*, en que suscita a un periodista que, encargado de dirigir un semanario zoológico y harto de escribir sobre animales conocidos, se dedica a inventar especies imaginarias. Una de ellas es el *necio-astuto* o *tonto-listo*." *Idem,* p. 248.

oferecido a Cervantes os elementos para conceber e edificar a figura do escudeiro.

No intuito de desmascarar a especificidade do mecanismo arquetípico do modelo folclórico que remete a Sancho Pança, Maurice Molho realiza a análise de vários contos da tradição folclórica. Em parte significativa desses contos há uma personagem central chamada Juan Tonto rodeada por pessoas que, embora teoricamente representem o oposto da "bobeira", terminam por demonstrar que não são tão "espertas" como parecem. O "tonto", por sua vez, resolve as situações apresentadas de modo a confirmar que a sua "bobeira" encobre uma boa dose de malícia. A título de exemplo vale destacar uma trama em que Juan Tonto atua contra um malvado ogro, um de seus adversários mais constantes.

Nesse conto, o arquétipo está dividido em duas personagens que apresentam, no entanto, o mesmo nome: os dois irmãos são Juan – "Había una madre que tenía dos hijos que se llamaban Juan Listo y Juan Tonto". O mais velho – o "esperto" – vai trabalhar para um amo cruel, de quem é vítima de terríveis maltratos. Entre Juan Listo e o ogro havia uma espécie de desafio a ser vencido: "a quien se enoje primero con el otro, se le sacan una lista de pellejo". É o menino que sai derrotado, após não suportar as violências do patrão. Juan Tonto decide tomar o lugar deixado pelo irmão, aceitando condições e desafio idênticos. O "tonto" executa todas as tarefas dadas a ele, porém as realiza de qualquer maneira, ao contrário do que fazia o obediente irmão. Assim, Juan Tonto "terminava" todos os serviços propostos, contudo, não os havia acabado de fato, o

que desesperava o patrão. A personagem utiliza sua bobeira para triunfar contra o trabalho cotidiano do campo: com um mau amo como o ogro, ser tonto consiste em trabalhar bem, como fazia Juan Listo. Desse modo, a bobeira do Tonto se inverte, transformando-se em malícia.

Inversões desse tipo, segundo Molho, são as mesmas que regem, no mais profundo da vida psíquica, o contraste ativo/passivo, ou seja, o de uma atividade suscetível de inverter-se dinamicamente em passividade, ou vice-versa. Essa estrutura é idêntica à morfologia dos contos folclórico-populares, nos quais apenas se promove uma situação angustiosa para invertê-la no final por efeito de um mecanismo liberador, constitutivo de personagens essencialmente reversíveis. A estratégia revela-se uma excelente forma de subverter os papéis iniciais e, de certa forma, termina por representar um mecanismo de defesa dos mais frágeis na comicidade popular. A busca da revanche compensatória, e por isso catártica, certamente não deixa de ter estreita relação com a situação que se atribui, nas estruturas sócio-econômicas, aos grupos subalternos. É uma possibilidade de suavizar minimamente o estado de dependência e impotência daqueles que se encontram em condição social inferior.

É evidente que Juan Tonto é uma coisa e Sancho é outra. Entretanto, Molho acredita que, se diferem profundamente em sua substância, o mecanismo que os move é análogo. A conclusão do crítico, depois de um ótimo estudo sobre a literatura folclórica, é a de que a mecânica interna pela qual a personagem Sancho Pança funde sua raiz em uma difundida tradição do folclore é precisamente a da reversibilidade. Essa seria a única marca que liga Sancho a

personagens folclóricas, de modo que a personagem de Cervantes não se configura somente como um sutil composto de bobeira e agudeza, mas alia à sua composição o fator dinâmico, sem o qual esse mesmo *tonto/listo* seria um boneco sem vida própria e preso a estáticas convenções que impossibilitariam tamanha complexidade.

Analisando as crenças de Sancho, Molho afirma que o argumento mais imediato da reversibilidade do escudeiro é o desejo de ser governador da ilha, único elemento do universo cavaleiresco de Dom Quixote que o escudeiro deseja. A constituição da ilusão quixotesca sustenta-se pela crença absoluta nos elementos presentes nas novelas de cavalaria, razão pela qual Molho considera que se pode atribuir ao cavaleiro uma credulidade positiva, já que Dom Quixote não descrê, durante sua trajetória, dos mitos que construiu. Sancho, ao contrário, representa a personagem que compõe a oposição da dupla, pois desacredita quase completamente das empresas cavaleirescas do herói. Acredita sem restrições, no entanto, no governo da ilha, ao ponto de suas principais tensões estarem centradas nessa sua ilusão maior. A ambivalência de Sancho define-se, dessa forma, pelo par contraditório crer/descrer no universo cavaleiresco, persistindo na personagem sem se anular jamais, num processo dialético contínuo: cada ato do escudeiro resulta de uma momentânea prevalência de crer ou descrer sobre a atitude contrária. Para Molho, a partir do momento em que o camponês aceita participar do sonho do amo (ou pelo menos de um aspecto essencial desse universo), a ilusão cavaleiresca impõe-se também a ele, condicionando a totalidade de seu comportamento psíquico.

A aparente contradição do escudeiro estaria pontualmente configurada, portanto, na crença de que pode governar uma ilha, pois essa "credulidade positiva" representa o oposto de seu papel constante, que é o da incredulidade negativa[37]. Em virtude desta última, seria muito mais coerente que Sancho estendesse também ao cargo de governador sua freqüente descrença em relação ao mito cavaleiresco, porém em nenhum momento o escudeiro põe em dúvida a existência da ilha, nem que ela lhe seja dada como recompensa por seus leais serviços. Aceitando pelo menos um aspecto das disparatadas crenças de Dom Quixote, Sancho envolve-se no mundo novelesco do herói, o que não deixou de surpreender os primeiros leitores da obra ou, no mínimo, os menos afeitos a contradições.

O raciocínio de Molho não apenas garante uma justificativa convincente para essas ambigüidades de Sancho, mas expõe ainda um mecanismo dialético que seria o responsável pelas inúmeras possibilidades de a personagem subverter as relações de poder no momento em que escolhe ser "tonto" ou "listo". A evidente mobilidade de Sancho estaria relacionada, nesse contexto, ao fato de o escudeiro ter sido extraído diretamente do folclore, numa transposição literária de um arquétipo. Isso faria dele uma personagem muito mais flexível que o "bobo" caricatural da maior parte das representações da arte dramática primitiva.

Embora brilhante na maneira de conduzir sua hipótese, vez por outra Molho precisa forçar determinadas comparações entre características dos contos

[37] *Idem,* p.233.

da tradição popular e Sancho, ou inclusive desconsiderar qualquer relação entre o escudeiro de Dom Quixote e os "astutos". De todo modo, parece não haver dúvida de que Cervantes utilizou, em alguma medida, traços próprios de figuras típicas da tradição folclórico-popular para a composição de Sancho[38], assim como são também incontestáveis certas características que o aproximam do "bobo", ou de seus equivalentes[39], e do "astuto".

Nesse sentido, mesmo quando o estudo de Molho procura afastar-se do trabalho de Hendrix, o ensaio do hispanista britânico parece configurar uma espécie de pano de fundo sobre o qual são colocadas as discussões apresentadas por Molho. Certamente, o texto de Hendrix representa uma das mais importantes bases de apoio da crítica cervantina voltada ao estudo da configuração do escudeiro manchego, uma vez que constrói uma tese praticamente irrefutável em relação ao meio do qual Cervantes teria "retirado" os traços primordiais do Sancho-camponês – local de inspiração para tantas outras personagens relacionadas à tradição popular. A própria tese de Molho, que busca invalidar um dos elementos apontados por Hendrix na constituição de Sancho, deve sua idéia inicial ao mesmo Hendrix, uma vez que o suposto mecanismo de

---

[38] Vale a pena lembrar que a cultura popular está representada de diferentes maneiras no *Quixote*: há contos da tradição oral, personagens que se expressam em uma linguagem simples e repleta de deslizes em relação à norma culta, o emprego freqüente de provérbios e, claro, a figura central de Sancho, que guarda, no mínimo, relação com os camponeses pobres e analfabetos da época de Cervantes.

[39] Em 1969, Anthony Close publicou um estudo intitulado "Sancho Panza: Wise Fool", no qual afirma que Sancho deriva de três tipos: "el tonto, el loco y el bufón". O texto de Close está diretamente relacionado à revalorização do *Quixote* como obra paródico-burlesca das novelas de cavalaria. *Apud* Eduardo Urbina, *El Sin Par Sancho Panza*. *Op. cit.,* p.9

reversibilidade presente em Sancho conserva as marcas centrais de personagens opostas entre si, semelhantes ao "bobo" e ao "astuto". No fundo, são estudos que se complementam; além disso, representam um avanço considerável no intuito de desvendar mecanismos perceptíveis em obras anteriores a Cervantes que expliquem, ainda que parcialmente, a criação de Sancho Pança.

5. Sancho como paródia de escudeiros

> "*...el caballero no quiere dejar las cosas como están, sino que ha decidido hacer que su compañero se comporte como un escudero. Aunque no es apto para ser caballero andante, no se puede permitir que Sancho permanezca en su ignorante condición de campesino bruto; debe ser educado para que pueda ocupar el lugar que le corresponde en el restaurado mundo de la caballería.*"
>
> Edwim Williamson

Embora sejam fundamentais as origens populares do escudeiro, Sancho Pança só ganha sentido como elemento paródico caso se considere que sua condição de camponês pobre e analfabeto, de meia idade, opõe-se a um padrão básico estabelecido por um código que norteia a constituição da cavalaria andante. Cervantes conhecia muito bem os traços centrais dos livros cavaleirescos com os quais os leitores de sua época estavam familiarizados, enquanto Dom Quixote, reconhecendo a distância entre seu escudeiro e o modelo literário, manifesta o constante desejo de "educar" Sancho. Tudo isso com certeza

garantia a comicidade tanto das situações narradas no *Quixote* quanto das características das personagens. Muitos críticos afirmam, inclusive, que o afastamento temporal dos leitores modernos com o contexto imediato dos livros de cavalaria levou a interpretações contrárias às percepções que a obra provocou até o século XVIII, em particular a idéia de que Dom Quixote e Sancho Pança são figuras meramente cômicas.

5.1. As ordens cavaleirescas

As funções escuderis de Sancho dependem, antes de mais nada, da figura do cavaleiro medieval. O termo "cavaleiro" remete, claro está, à idéia de "montador de cavalo". Na Alta Idade Média, "os cavaleiros feudais, ou seja, os que deram origem à cavalaria, pilhavam o campo e massacravam os fracos; para conter a ameaça deles a Igreja Cristã tratou de civilizar a cavalaria. Nesse tocante, os resultados mais espetaculares foram os obtidos no período das cruzadas, que vai de 1096 a 1291" [40]. Já no final do século XI e começo do XII, após a vinculação entre o ofício do cavaleiro e a ética do evangelho, surgiram grandes ordens militares-religiosas. Inspiradas inicialmente no ideal de vida monástico,

[40] Cf. Ian Watt, em *Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoé*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p.65.

essas ordens, em muito pouco tempo, tornaram-se ricas e poderosas[41]; com seu rígido código de conduta, alcançaram o apogeu ainda no século XII[42].

Em virtude de todo seu desenvolvimento e abrangência, no mesmo século XII surge, com a obra de Chrétien de Troyes e Marie de France, uma literatura associada à cavalaria – o *romance*[43]. Centradas na matéria artúrica, essas novelas cavaleirescas representam o conjunto das primeiras obras escritas em vernáculo na Europa. É provável que tenham existido produções anteriores que apresentem os mitos e o folclore célticos nos quais a novela artúrica se inspira, no entanto, esses supostos modelos nunca foram encontrados, de modo que se considera a primeira obra referente a esse ciclo a novela *Erec et Enide*, de Chrétien, escrita por volta de 1170.

---

[41] Johan Huizinga afirma que as "primeiras grandes ordens, as do Templo, de S. João e dos Cavaleiros Teotônicos, nascidas na mútua penetração das idéias monásticas e feudais, cedo assumiram o caráter das instituições econômicas e políticas. Bem cedo o seu fim não era já em primeiro lugar a prática da cavalaria; esse elemento, tanto como as suas aspirações espirituais, tinha sido mais ou menos apagado pela sua importância financeira e política." Em *O Declínio da Idade Média*. Trad. Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978, p.81.

[42] Ver Ian Watt. *Op. cit.,* pp.65-66.

[43] O emprego da palavra "romance" causa normalmente grande confusão, pelo sentido variado que adquiriu em diferentes línguas. No francês antigo, *romanz* designava a forma popular da língua "romana", em oposição ao latim clássico. Não tardou muito para que o termo denominasse todo o conjunto da produção escrita em vernáculo, em especial os extensos ciclos de contos relacionados a Carlos Magno, ao rei Artur e aos cavaleiros que lhes serviam. O sentido cotidiano de "romance" como caso de amor ou uma história sobre o tema decorre também desse período, em razão da maneira como o sentimento amoroso foi tratado nos romances arturianos e carolíngios. Ver Ian Watt. *Idem*, pp.66-67.

5.2. Literatura cavaleiresca e pensamento cristão

O sistema narrativo criado por Chrétien não pode ser diretamente vinculado às ordens cavaleiresco-religiosas. Reflete, ao contrário, a crescente sofisticação da vida aristocrática dos palácios provençais, combinando ideal cavaleiresco e amor cortês[44], cuja interdependência representa uma novidade em relação às funções próprias da cavalaria. Outra característica importante da obra de Chrétien é o estabelecimento de uma divisão platônica entre o plano das aparências e o plano das essências; os enganos, os disfarces, as mentiras, depois de desvendados, revelam-se instrumentos capazes de demonstrar a existência de um mundo organizado e coerente por trás das aparências, representativo da verdade que realmente importa. Cabe ao autor, no contexto dessa literatura, o papel de agente da Divina Providência dentro do mundo da ficção[45].

As freqüentes crises pelas quais os heróis passam no mundo ficcional de Chrétien se produzem por uma *insensatez* da personagem, em geral resultante de uma preponderância do sentimento sobre a razão. O autor providencial, centro estável dos valores e ideais que reinam nesse universo cavaleiresco, será o responsável pela feliz resolução do conflito vivido pelas personagens[46]. Embora haja perigos, crises, sofrimentos, encenações constantes,

---

[44] O famoso e controverso código do amor cortês é anterior aos *romances* medievais.

[45] A idéia é desenvolvida por Edwin Williamson no artigo "Cervantes y Chrétien de Troyes: la destrucción creadora de la narrativa caballeresca". *Evolución Narrativa e Ideológica de la Literatura Caballeresca*. Ed. María Eugenia Lacarra. Bilbao: Servicio Editorial / Universidad del País Vasco, 1991, pp.145-163..

[46] Ver Edwin Williamson, *Idem*, pp.145-163.

o mundo converte-se num lugar seguro, tempos alentadores e bem-aventurados, aqueles para os quais "*o céu estrelado é o mapa dos caminhos transitáveis e a serem transitados, e cujos rumos a luz das estrelas ilumina*" [47]. Caso pudéssemos confiar, tal como Dom Quixote, que existe uma Providência Divina verdadeira, que sorri diante das nossas dificuldades porque sabe que não seremos abandonados no momento crucial da resolução de um conflito, muitos de nós talvez teríamos tentado reinventar o universo que tanto fascina Dom Quixote.

O tipo de organização de mundo perceptível na obra de Chrétien parece estar relacionado a uma das formas iniciais encontradas para estruturar, na Idade Média, a cavalaria, ou seja, "*uma concepção de cavalaria como forma sublime da vida secular [que] podia ser definida como um ideal estético revestindo o aspecto de ideal ético. Tem por base a fantasia heróica e o sentimento romântico*"[48]. Essa concepção, no entanto, encontra forte resistência nesse mesmo contexto, dado que o "*pensamento medieval não permitia formas ideais de nobreza independentes da religião*"[49], motivo pelo qual rapidamente se estabelecem a virtude e a piedade como a essência da vida cavaleiresca[50]. Sendo assim, é natural que o *romance* de Chrétien tenha sofrido importantes alterações ideológicas ao longo do século XIII.

---

[47] Georg Lukács. *A Teoria do Romance: um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000, p.25.

[48] Johan Huizinga. *O Declínio da Idade Média. Op. cit.,* p.63

[49] *Idem*, p.64.

Uma das mais significativas mudanças dentro do universo criado por Chrétien decorre justamente do enfoque menos cortesão e mais religioso das novelas do século XIII, no intuito de conciliar os ideais do amor cortês aos valores cristãos[51]. O sucesso desse propósito foi alcançado graças à estratégia de deslocar, durante o mesmo século XIII, a produção da literatura cavaleiresca do ambiente palaciano para o rígido ambiente religioso dos mosteiros, dentro dos quais "*el interés por la ortodoxia y la claridad didáctica llevó a una cristianización aún más profunda de los elementos míticos del género con el fin de hacer más accesibles las historias artúricas a un público no aristocrático*"[52].

Assim, enquanto na Provença do século XII produziu-se o *romance* artúrico dissociado tanto dos mitos quanto da noção de pecado cristãos, na Espanha de final de século XIII havia terreno fértil para o surgimento de uma obra cavaleiresca de caráter tão religioso como o *Libro de la orden de caballería*,

---

[50] Huizinga comenta que a função ética da cavalaria centrada na virtude e na piedade nunca foi perfeitamente alcançada, em especial porque a própria origem terrena das ordens cavaleirescas impede que isso ocorra. *Idem*, p.65.

[51] Após o ciclo dos romances de Chrétien, os romances medievais podem ser divididos basicamente em dois grandes grupos, intitulados *Vulgata* e *Post-Vulgata.* A primeira, atribuída a Gautier Map, compõe-se de cinco livros que narram uma história iniciada com José de Arimatéia na Inglaterra, depois passa pelo mago Merlin e a relação adúltera da rainha Genevra (mulher de Artur) e Lancelote. As histórias sobre a busca do Graal como cálice sagrado e a morte de Artur, com o conseqüente fim de seu reino, completam as histórias constitutivas da *Vulgata*. Menos popular que a anterior, a *Post-Vulgata*, trilogia atribuída a Robert de Boron, foi uma compilação cuja versão original desapareceu. O último dos três livros teria dado origem à *Demanda do Santo Graal*, novela do ciclo bretão produzida em português arcaico. Para um aprofundamento das questões sobre a *Vulgata* e a *Post-Vulgata*, ver Roger Sherman Loomis (ed.), *Arthurian Literature in the Middle Ages*. Oxford, Clarendon, 1974; Heitor Megale. "Introdução", em *A Demanda do Santo Graal.* São Paulo, T. A. Queiroz/Edusp, 1988, 1-21; Edwim Williamson, *El* Quijote *y los libros de caballerías*. *Op. cit*., pp.27-108.

[52] Cf. Edwin Williamson. *El* Quijote *y los Libros de Caballerías*. *Op. cit.*, p.63.

escrito por Ramón Llull[53]. Sustentado pelos valores da cavalaria cristã, o livro teve enorme influência na Península Ibérica[54] e grande difusão em outros países da Europa. Traduzido ao francês pouco tempo depois de ser escrito[55], o *Libro de Llull* alcançou rápida popularidade, o que leva a crer que tenha sido utilizado como modelo em muitas novelas de cavalaria, em particular no que se refere às características físicas e morais "apropriadas" a cavaleiros e escudeiros.

Claramente dissociado da cavalaria amorosa, que demora a ganhar terreno na Espanha, o *Libro de Llull* apresenta sete pressupostos obrigatórios da ordem cavaleiresca: o próprio princípio da ordem; o ofício do cavaleiro; o exame pelo qual precisa passar o escudeiro quando deseja entrar para a cavalaria; o modo como o cavaleiro deve ser armado; o que as armas do cavaleiro significam; os costumes que são próprios dos cavaleiros; a honra devida ao cavaleiro. De acordo com tais pressupostos, que são também títulos dos capítulos que compõem o livro, desvenda-se a função do escudeiro como uma etapa constitutiva da aprendizagem na formação do cavaleiro.

---

[53] O *Libro de Llull* não busca construir uma ficção cavaleiresca, mas sim constituir-se num verdadeiro manual do bom cristão. Llull (1235-1316) pertenceu a uma família rica e nobre. Em 1264 abandonou a vida cortesã e tornou-se um exaltado missionário da fé cristã. Por volta de 1275 escreveu o *Libro de la Orden de la Caballería* que, por sua beleza e brevidade, teve uma rápida difusão. Cf. Luis Alberto Cuenca, na "Nota preliminar" do *Libro de Orden de la Caballería*. Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp.7-13.

[54] Don Juan Manuel, o mais importante prosador espanhol do século XIV, escreve um livro intitulado *Libro del Caballero et del Escudero*, inspirado na obra de Ramón Llull.

[55] Logo depois de ter surgido na Espanha, o *Libro* foi traduzido ao francês. Esta edição francesa serviu de original para o tipógrafo William Caxton, editor de Malory, para a publicação da obra em Westminster em 1489. Trata-se de um livro que teve uma influência significativa não apenas no estabelecimento de um código básico que marcou grande parte da tradição cavaleiresca posterior a sua publicação, como também reuniu características que já estavam presentes nas obras anteriores a ele.

5.2.1. A cavalaria religiosa e o Libro de Llull

A composição do *Libro de Llull* parte de uma circunstância da vida de um cavaleiro específico, que se vê impedido, pela velhice, de continuar realizando façanhas por meio da força de seu braço. Depois de defender a ordem da cavalaria com nobreza e coragem durante tantos anos, decide tornar-se um ermitão. Deixa todos os bens aos filhos e vai viver num bosque. O motivo de sua decisão causa certa perplexidade no leitor moderno: o cavaleiro sente que precisar afastar-se de todos, porque representa uma desonra a fraqueza de seu corpo, que já não lhe propicia a condição de seguir percorrendo com ventura os caminhos próprios de tão honrado e valoroso cavaleiro.

Todos os dias, o ermitão dirige-se a um prado: ali há uma árvore carregada de frutos e uma fonte maravilhosa. Naquele local, ele reza e agradece a Deus por toda graça e honra alcançados durante a vida. Há um previsível excesso de adjetivação, tanto na apresentação do espaço, quanto na do alto valor da personagem. Um dia, a chegada de um escudeiro transforma o cotidiano do ermitão. O jovem, viajando em direção à corte de um rei que prometera armar cavaleiro a muitos aspirantes, dorme em seu cavalo e é conduzido – providencialmente – ao bosque. Ao acordar, vê aquele velho ermitão, vestido apenas com uns trapos, de barbas e cabelos longos, magro e sem cor, lendo um livro.

Ambos se sentem imediatamente maravilhados um com o outro: o ermitão por estar solitário há muito tempo e o jovem pela maneira como é levado

ao lugar. Explicado o motivo da viagem, o cavaleiro alerta o rapaz para o alto dever que significa manter a honra da ordem cavaleiresca da qual fará parte. Como o escudeiro surpreendentemente desconhece essa ordem, o ermitão, atendendo o pedido do jovem, concorda em explicar a ele os valores cavaleirescos primordiais que lhe seriam necessários para participar do mundo oficial da cavalaria. As regras, presentes no livro que o ermitão lia, fazem com que o rapaz compreenda, no final da leitura, que um cavaleiro é um homem eleito entre mil para ter o ofício mais nobre entre todos. O velho oferece-lhe o livro, para ser levado à corte no intuito de ensinar como um cavaleiro deve lutar e quais são os princípios básicos de sua ordem. O jovem, tendo recebido a bênção do cavaleiro, parte e divulga ao rei e a sua grande corte, de modo sábio e discreto, os ensinamentos contidos no livro. Todo aspirante à ordem ganha o direito de copiar a obra, para que, cada vez que a leia, recorde quais valores determinarão suas atitudes e sentimentos.

5.2.2. O princípio da cavalaria e o ofício que é próprio do cavaleiro

Na seqüência do *Libro de Llull,* o autor desvincula o código de cavalaria de qualquer narrativa relacionada a personagens específicas. Os capítulos apresentam o suposto conteúdo do livro cujos ensinamentos teriam constituído o modelo de conduta do cavaleiro cristão. Para justificar o surgimento

da figura do cavaleiro, Llull afirma que houve um momento em que começou a faltar justiça, verdade, lealdade e caridade no mundo, o que tornou necessário que a justiça fosse retomada por meio do temor. Dividiu-se todo o povo em grupos de mil e, de cada mil, foi escolhido o homem mais amável, sábio, leal, forte, com o mais nobre espírito, dotado da melhor instrução e criação. Em seguida, buscou-se, entre as bestas, a mais bela, veloz e capaz de suportar maior trabalho para servir ao homem. Como o cavalo é o animal mais nobre e conveniente para tal tarefa, elegeu-se o melhor cavalo para ser dado ao homem escolhido entre os mil homens. Por isso, esse homem foi chamado cavaleiro. Uma vez que o ser humano e o animal estavam escolhidos, selecionaram-se as armas mais nobres entre todas, pois o cavaleiro necessitaria delas não só para combater os inimigos, como também para defender-se das feridas e da morte.

Llull ressalta que, por todas essas características, os cavaleiros deviam ser amados pelos justos e temidos pelos vis. O amor seria transformado, por meio da nobreza cavaleiresca, em caridade e cortesia, e o temor, em verdade e justiça. Ações práticas e valores morais do cavaleiro fazem dele um ser único e representam os dois modos pelos quais pode alcançar a justiça: cavalgar, participar de torneios, jogar lanças, ir armado, tomar parte em justas, fazer távolas redondas, esgrimir, caçar cervos, ursos, javalis, leões e demais atividades como essas são parte do ofício prático do cavaleiro; sabedoria, caridade, lealdade, sinceridade, humildade, força, esperança, experiência e todas as outras virtudes semelhantes são próprias de seu valor moral.

Cavaleiro nenhum pode ser malvado. Uma das maiores provas de nobreza de coração existe naquele que vence e submete muitos cavaleiros que representam a maldade, porque sua façanha simboliza a queda dos inimigos da ordem da cavalaria. Logicamente, traidores, ladrões e salteadores serão perseguidos, porque é ofício cavaleiresco destruir os homens maus. Um cavaleiro não pode roubar, mas comete maior latrocínio contra a alta honra da cavalaria quando priva a esta de si próprio do que quando rouba dinheiro e outros bens. Jurar em falso contraria os preceitos cavaleirescos, assim como a luxúria e o orgulho. Preservar a paz é fundamental: as guerras apenas são justificáveis caso apresentem como objetivo final apaziguar situações conturbadas e perigosas.

Todas essas ações e valores morais que compõem a figura exemplar do cavaleiro devem estar, acima de tudo, em nome daquilo que é o ofício central de sua função: defender a santa fé católica. Se ele não cumpre esse papel, não é um cavaleiro verdadeiro, mesmo que assim seja chamado. Segundo Llull, Deus teria dado ao clero a função de manter a fé por meio do estudo das Sagradas Escrituras e de sua predicação aos fiéis e aos infiéis. O cavaleiro também é um escolhido de Deus, porém sua função é subjugar os infiéis e vencê-los não pela palavra, mas pela força das armas. Desse modo, dentre todos os ofícios que o Criador atribuiu aos homens, os dois mais importantes seriam o de clérigo e o de cavaleiro.

De maneira geral, a exposição do papel do cavaleiro, no *Libro de Llull*, segue um padrão que está baseado na defesa da ordem social, política e religiosa existentes, uma vez que todas as funções a ele atribuídas lhe vetam a

possibilidade de lutar contra qualquer um de seus "senhores naturais": deve sobretudo amar a Deus e lutar em nome de seu senhor terrenal contra o povo ou qualquer homem que se revolte contra rei e príncipe. Enfim, não pode desamar nenhuma outra ordem estabelecida ou lutar contra ela. O ofício do cavaleiro tem uma clara relação com os benefícios sociais. É honroso e caracteriza-se pelo desinteresse.

Fraqueza e covardia desordenariam a cavalaria: quanto mais faltem companheiros, armas e provisão, mais coragem e esperança o cavaleiro precisa ter contra aqueles que são contrários a sua ordem. Morrer por honra à cavalaria é símbolo representativo daquele que mais ama a ordem. Nenhum desses valores, entretanto, pode advir da loucura e da falta de sabedoria. Seria, sem dúvida, inadmissível contar com um cavaleiro louco dentro da ordem. No livro de Llull, a sabedoria e a loucura são opostos irreconciliáveis, precisamente um dos traços que mais surpreendem em Dom Quixote. O herói de Cervantes, embora sem dúvida esteja louco, muitas vezes é reconhecido como sábio, seja por outras personagens da obra, seja pelos leitores do romance.

Segundo Llull, é indispensável que um cavaleiro tenha, no mínimo, um escudeiro que lhe sirva e se ocupe dos animais. Esse mesmo escudeiro cumpre importante papel, no sentido de que futuramente será um cavaleiro, e sua experiência como servidor lhe fará atribuir o devido valor à condição tanto de cavaleiro quando de escudeiro. Aos filhos de cavaleiros devem ser ensinadas as funções escuderis, pois precisam de grandes mestres que possam mostrar que as regras da ordem têm que ser mantidas a todo custo. Não se pode desconsiderar

que a figura do escudeiro representa apenas uma etapa de um tipo de aprendizagem que supõe como resultado final a ascensão à ordem da cavalaria. Sendo assim, logicamente o escudeiro deve possuir as mesmas características primordiais que os cavaleiros: nobreza de coração, amor e temor a Deus. Ainda que Sancho proclame-se tantas vezes *cristiano viejo*, demonstre temer a Deus e seja um homem de bom coração, requisitos como coragem e nobreza de ideais são qualidades que raramente lhe podem ser atribuídas, já que são patentes seu senso prático, o medo que sente em variadas situações e, sobretudo, o interesse em obter vantagens materiais.

Não bastassem esses aspectos, o escudeiro que aprende o ofício cavaleiresco deve ser jovem o suficiente para estar em processo de aprendizagem. Não pode, de forma alguma, ser muito velho, porque haverá debilidade em seu corpo. Na verdade, é sempre fundamental o equilíbrio: nem muita pressa, nem muito atraso no desejo de pertencer à cavalaria. Além disso, o escudeiro não pode ser gordo (pobre Sancho!), da mesma maneira que um cavaleiro não deve ser exageradamente magro e dado a enfermidades. Finalmente, escudeiro que ande mal vestido, seja sujo, glutão, desleal, mentiroso e preguiçoso não poderá fazer parte da cavalaria andante. Logicamente, apenas os fidalgos podem ser escudeiros e, conseqüentemente, cavaleiros.

Embora seja pouco provável que Cervantes tenha tido contato com o *Libro de Llull*, a referência a essa obra é importante em relação à constituição de um código cavaleiresco em que se apóiam muitas novelas posteriores. Por sua grande aceitação, é muito possível que vários dos aspectos que constituem o

Libro tenham sido aproveitados em livros que, ainda que não tenham sido diretamente conhecidos por Cervantes, fazem parte de uma tradição literária que culmina nas obras que ele deseja parodiar. O *Libro de Llull* cria uma simbologia do cavaleiro e do escudeiro como figuras cuja moral é irrepreensível, assim como suas qualidades físicas. Quanto mais se conhece o livro, mais se reconhece a base paródica das figuras de Dom Quixote e Sancho, o que, de forma alguma, torna as personagens cervantinas menos complexas.

5.3. A matéria artúrica em terras espanholas

A literatura relacionada à matéria artúrica foi introduzida na Espanha tanto pela considerável quantidade de casamentos entre as cortes de Castela e a realeza anglo-normanda da Inglaterra, como pela influência do amor cortês, especialmente em terras catalãs, graças aos muitos contatos e à proximidade geográfica com a Provença[56]. Entretanto, tardou muito até que essas novelas atingissem um público mais amplo e distanciado do ambiente cortesão[57]. Apenas no século XIV iniciaram-se as traduções de textos artúricos para línguas

[56] E. Williamson, "Cervantes y Chrétien de Troyes: la destrucción creadora de la narrativa caballeresca". *Op. cit*., 145-163.

[57] A literatura espanhola dos séculos XII e XIII apresenta um caráter bastante realista, o que justifica uma certa distância em relação às novelas cavaleirescas. Alia-se a isso a religiosidade típica da Península e o fato de os espanhóis terem vivido a Guerra da Reconquista contra os árabes ao longo da Idade Média, o que exigia um caráter mais real às ordens cavaleirescas, vinculadas ainda aos conflitos religiosos e territoriais. Curiosamente, os livros de cavalaria alcançaram enorme sucesso na Espanha em pleno século XVI.

ibéricas[58], embora, ainda assim, tenham tido enorme influência na composição de livros de cavalaria da Península, dentre os quais se destaca o *Amadis de Gaula*[59].

A figura do cavaleiro (Amadis) apaixonado em segredo por uma dama da realeza (Oriana), a presença de um grande rei (Lisuarte), cujos cavaleiros dedicam-se a defender a ordem cavaleiresca, um encantador malvado (Arcalaus) e uma fada bondosa (Urganda, a Desconhecida) são características reveladoras da inspiração da trama do *Amadis de Gaula* nas típicas novelas francesas[60], em especial os modelos posteriores à primeira fase do *romance* artúrico cujas características centrais estão presentes na obra de Chrétien de Troyes.

Como já no século XIII os livros de cavalaria haviam passado por uma espécie de cristianização, o tratamento dado à matéria artúrica sofrera também modificações ideológicas significativas – em lugar de se considerar o conflito vivido pelo herói uma simples falha moral, a influência cristã, ainda mais fortemente marcada na Península, fará surgir a idéia de pecado cometido pelo cavaleiro. As crises internas experimentadas pelas personagens de Chrétien, com freqüência causadas por um dilema entre as exigências opostas do amor cortês e da honra cavaleiresca, em *Amadis* serão resultado de violações inquestionáveis

---

[58] Segundo Williamson, na Península Ibérica "han sobrevivido completa o parcialmente una serie de redacciones y traducciones del *Roman du Graal*, o *Post-Vulgata*, pero de las versiones españolas de la trilogía del *Lancelot en prosa* sólo quedan redacciones fragmentarias. También hay fragmentos de copias españolas del *Tristán en prosa* francés y un único ejemplar de la historia de Tristán, el *Tristán de Leonís*." *El* Quijote *y los Libros de Caballerías. Op. cit.,* p.73.

[59] A edição mais antiga do *Amadis de Gaula* de que se tem notícia é de 1508 (Zaragoça), mas existem fragmentos de uma versão primitiva que remonta ao século XIV. Cf. nota de John Jay Allen. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. *Op. cit.,* p.130.

das leis da Igreja. Por essa razão, não há, nos textos posteriores aos de Chrétien, tanto interesse na busca interior e pessoal da virtude, mas se coloca em relevo a ética social do pecado, na qual o castigo e a recompensa são administrados pelas intervenções diretas de Deus e seus delegados[61], não mais de um agente da Providência Divina.

5.3.1. Amadis de Gaula como modelo da paródia cervantina

Dom Quixote, cumprindo penitência na Serra Morena, imita declaradamente Amadis de Gaula. Nesse momento, reconhece-o como o mais importante cavaleiro de todos os tempos: "*quiero, Sancho, que sepas que el famoso Amadís de Gaula fue uno de los más perfectos caballeros andantes. No he dicho bien* fue uno*: fue el solo, el primero, el único, el señor de todos los cuantos hubo en su tiempo en el mundo*" (I, 25, 303). No admirável episódio do escrutínio da biblioteca de Dom Quixote, o Cura deseja atirar o livro à fogueira, porém, depois de um diálogo com o Barbeiro, o *Amadis* salva-se do fogo que queimará quase toda sua descendência:

---

[60] Existe a idéia de que a trama fundamental de Amadis pode ser encontrada também no *Lancelot* da *Vulgata*. *El* Quijote *y los Libros de Caballerías. Op. cit.,* p.73.

[61] Ver Williamson. *Idem*, p.80.

> – *Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen deste; y así, me parece que, como dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin escusa alguna, condenar al fuego*.
>
> *– No, señor – dijo el barbero –; que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar.*
>
> – *Así es verdad – dijo el cura –, y por esa razón se le otorga la vida por ahora...* (I, 6, 130).

Contrariando o desejo da Ama e da Sobrinha de Dom Quixote, que não aceitam piedade com nenhum dos livros da biblioteca do fidalgo, os dois responsáveis pelo julgamento final incrivelmente acolhem com benevolência a obra que inicia *secta tan mala* em terras espanholas. Ao contrário das duas mulheres, o Barbeiro e o Cura são grandes leitores e, como tal, sentem pena de queimar livros que consideram de excelente qualidade literária. Intacto no escrutínio, o *Amadis* não terá a mesma sorte ao longo do *Quixote*, pois será o principal modelo cavaleiresco parodiado por Cervantes[62].

Assim, não apenas as referências ao herói Amadis serão importantes para a paródia, mas também a referência a Gandalim, o mais mencionado escudeiro, no *Quixote*, entre todos que serviram a cavaleiros andantes na Idade Média. A ascendência literária de Sancho está explicitamente relacionada a Gandalim, inclusive no que se refere à ilha, pois o próprio Dom Quixote comenta com o camponês que Amadis de Gaula transformou seu escudeiro em conde. Ilha

[62] Muitos crêem que, na tentativa de destruir o gênero, Cervantes tenha, paradoxalmente, imortalizado os valores mais significativos dos livros de cavalaria, representados principalmente pelo *Amadis de Gaula*.

ou condado, não importa, Sancho deseja receber algum benefício por seus serviços. Se Gandalim consegue, por que não ele?

A esperança de alcançar, em suas andanças com o amo, alguma espécie de vantagem, mesmo algo extraordinário como receber uma ilha ou condado, aproxima o escudeiro de um traço próprio do modelo literário cavaleiresco em que se inspira Cervantes. Sendo assim, a crença no governo não pode ser justificada apenas pela aproximação de Sancho com traços próprios de figuras populares ou folclóricas da tradição espanhola, uma vez que é também característica constitutiva dos livros de cavalaria. No fundo, sua "bobice" parece residir na freqüente falta de consciência de que ele não é um escudeiro, como era de fato Gandalim. Esse *detalhe* de sua jornada, que mistura ficção e realidade, leva-o a confiar na possibilidade de receber os mesmos benefícios que seus antecessores na função escuderil, o que as próprias circunstâncias reforçam, em razão de muitas delas obrigarem-no a agir de acordo com seu novo papel.

O certo é que Sancho revela uma dualidade que não o abandona: por um lado, a personagem comporta-se como o tosco lavrador que de fato é e havia sido com segurança até o convite disparatado de Dom Quixote; por outro, experimenta em inúmeras oportunidades os encargos de uma nova missão que não compreende o bastante, mas que lhe agrada em muitos aspectos. Tanto a provável ascendência popular quanto a inspiração num motivo literário-cavaleiresco (paródico) fundidos parecem compor a peculiaridade do escudeiro manchego.

Percorrer os caminhos dos escudeiros medievais que teriam influenciado Cervantes representa, assim, encontrar fontes também constitutivas de Sancho, esforço bem realizado por Eduardo Urbina, cujo objetivo é sublinhar os principais traços desse tipo de personagem presentes em obras da cavalaria medieval. O crítico considera que a paródia de Cervantes estende-se não apenas às novelas imediatamente anteriores ao *Quixote*, mas a textos que muito provavelmente nem foram conhecidos por Cervantes, idéia que se justificaria por ser o *Amadis de Gaula* um livro em que culmina toda uma tradição iniciada séculos antes e em evolução constante desde seu surgimento. A proliferação do gênero, fomentada na Espanha em especial pelo enorme sucesso do *Amadis*, levou à produção de obras muito inferiores, motivo pelo qual Cervantes ataca sem piedade os livros que enlouquecem Dom Quixote. Talvez pela qualidade literária que certamente lhe agradava, Cervantes tenha conservado longe da fogueira, o "primeiro livro", que tanto encanta o Barbeiro.

A figura de Sancho, interesse central deste trabalho e do estudo de Urbina, encontra-se, segundo o crítico, em meio a todos os motivos herdados pelo autor do *Quixote*, desde os escudeiros da cavalaria religiosa até aios, acompanhantes e escudeiros dos cavaleiros medievais[63]. Como Cervantes teria recebido, de forma direta ou indireta, o conjunto desses procedimentos e

[63] No intuito de encontrar certa variedade entre os acompanhantes dos cavaleiros medievais, Eduardo Urbina procede a uma análise não apenas dos escudeiros das novelas de cavalaria, mas também de personagens que ocupam semelhante papel nas tramas narradas. Gorvalam, aio, confidente, guia, protetor e conselheiro de Tristão, assim como anões, que com freqüência aparecem como mensageiros ou acompanhantes dos cavaleiros novelescos, são modelos apresentados no estudo. Em *El Sin Par Sancho Panza*. *Op. cit.,* p.27-34.

características, Urbina não analisa escudeiros de textos imediatamente anteriores ao autor do *Quixote*, ao contrário, termina o panorama que compõe seu estudo sobre a produção cavaleiresca justamente em Gandalim. Depois de comentar traços essenciais do *Libro de Llull*, Urbina estabelece relação entre o Cavaleiro Zifar e Ribaldo, entre Tristão e Gorvalam[64], apresenta um estudo sobre *Tirante, el Blanco*[65], para finalmente deter-se no *Amadis*, ressaltando sua influência na constituição do escudeiro de Dom Quixote.

Modelo incontestável de Sancho, Gandalim é, desde o começo do livro, escudeiro fiel e companheiro dedicado. Amadis o salva e o ampara, o que conserva sua posição de herói, enquanto dá ao escudeiro a confiança de estar

---

[64] Em relação à literatura artúrica, Eduardo Urbina comenta a proximidade de Tristão e Gorvalam, em *O Romance de Tristão e Isolda*. O interesse do crítico nesse relacionamento deve-se a uma suposta correspondência entre Sancho e Gorvalam, seja pela fidelidade e presença constante deste último como aio e companheiro de Tristão ou pela recompensa que Gorvalam recebe de Tristão no final da obra. *Idem*, p.27-34.

[65] *Tirante, el Blanco,* salvou-se no episódio do escrutínio da biblioteca de Dom Quixote. Essa novela, assim como o *Quixote*, afasta-se da matéria artúrica, embora por razões diferentes: Martorell procura descrever a cavalaria autêntica de seu tempo, porém utiliza temas e personagens vinculadas a uma cavalaria passada e literária; Cervantes, depois da febre imitadora do modelo artúrico que se espalha pela Espanha, objetiva parodiar um gênero literário deformado. Outra característica que aproxima as duas obras é a feição realista e a presença do humor, contrariamente às novelas que proliferam no século XVI. No *Tirante* há, segundo Eduardo Urbina, duas tradições que entram em inevitável conflito: por um lado a cavalaria doutrinal e messiânica, aprendida de Llull, representativa de uma cavalaria ortodoxa, não artúrica, e por outro a cavalaria amorosa em que se nota a burla e a ironia como produto do abandono e perversão do cavaleiro em um mundo de corte burguês. O conflito fica diluído: predomina o espírito militar, guerreiro, com diferentes episódios amorosos, no entanto, os dois mundos aparecem quase isolados. Cervantes teria apreciado as possibilidades paródicas presentes no *Tirante*, aproveitando talvez o estilo heterogêneo das fontes, o realismo, a humanidade do herói, a ironia e o tratamento rebaixado da matéria artúrica. Quanto aos escudeiros, não há uma figura em especial que possa aproximar-se de Sancho, embora haja com freqüência acompanhantes, mediadores e escudeiros. O problema reside na diversidade desses mesmos acompanhantes, que não devem ter sido "fontes" para a composição do escudeiro de Dom Quixote. No *Tirante*, o mais importante escudeiro – Hipólito – não parece guardar semelhanças com Sancho. Outras duas personagens teriam mais relação com Sancho: Felipe, quinto filho do rei da França, incrivelmente um ignorante e grosseiro que representa a personagem inadequada, cômica e indefesa em contraste direto e constante com o herói, e Diafebus, confidente da paixão de Tirante, também mensageiro e intermediário entre os amantes, por isso é o que mais se aproxima dos escudeiros da matéria artúrica. *Idem*, p.34-39.

sempre protegido. Além das características básicas que cabem a um escudeiro, tais como cuidado com as armas, sabedoria para aconselhar, presença constante nas aventuras cavaleirescas e fidelidade ao amo, o jovem Gandalim participa de forma decisiva no conflito amoroso entre Amadis e sua amada Oriana. Este último aspecto representa um ponto importante de semelhança entre os dois escudeiros, uma vez que Sancho, no decorrer da trama, ganhará papel destacado no que se refere à resolução do conflito de Dom Quixote em virtude de um suposto encantamento de Dulcinéia.

A constituição desse Sancho-escudeiro contempla três necessidades básicas da função que lhe cabe: em primeiro lugar, a tarefa escuderil primordial, desde o acarreio das armas e cuidado do cavalo, até seu papel de mensageiro, conselheiro, guia, consolador e protetor. Em segundo, a presença nas aventuras como testemunha e eventualmente como participante. Por último, o papel de confidente do cavaleiro em relação ao amor à dama e a participação no conflito amoroso vivido pelo herói[66]. Sancho, entretanto, é totalmente oposto a Gandalim, salvo em relação à fidelidade e dedicação ao amo. Afinal, a própria escolha de um camponês simples e bonachão como escudeiro supõe uma subversão paródica do modelo, o que se acentua pelas sucessivas e desastrosas interferências de Sancho no universo cavaleiresco de Dom Quixote.

Diante da diversidade das situações que lhe são gradativamente oferecidas, Sancho Pança supera suas possíveis fontes literárias e concretiza o

projeto cervantino de construir uma obra ao mesmo tempo dentro e fora da tradição literária de seu tempo. Valendo-se, ao que parece, tanto de procedimentos típicos dos livros de cavalaria quanto da tradição popular, Cervantes compõe uma personagem que, em vista de suas manifestações independentes e criativas, vive de maneira autônoma, à margem da paródia da qual é veículo e objeto ao mesmo tempo. A cada situação, o escudeiro cresce segundo as possibilidades que a própria narrativa propicia[67], em vista das diferentes formas de atuação que precisa desenvolver no novo mundo com o qual toma contato e, a seu modo, manifesta enorme interesse por conhecer.

---

[66] Eduardo Urbina utiliza esses três aspectos como pontos de referência para a análise da figura paródica de Sancho como escudeiro no *Quixote*. Segundo o crítico, todos eles são fundamentais na caracterização de Gandalim, escudeiro de Amadis de Gaula.

[67] Segundo Urbina, "Sancho es, ante todo, un personaje complejo que, a partir de un germen folklórico-literario inicial y una premisa narrativa básica, crece según las posibilidades que la ficción aporta. Aislar a Sancho en un momento u otro y adjudicarle entonces una fuente según el caso, no sólo contradice su naturaleza sintética, sino que pone en olvido el proceso de creación paródica al que debe su ser". *Op. cit*., p.87.

CAPÍTULO II – SANCHO EN-CENA

1. Escudeiro de cavaleiro "por escárnio"

> "*Díjole (el ventero a don Quijote) que en aquel castillo no había capilla, y para lo que restaba de hacer tampoco era necesaria; que todo el toque de quedar armado caballero consistía en la pescozada y en el espaldarazo, según él tenía noticia del ceremonial de la orden, y que aquello en mitad de un campo se podía hacer*" (I, 3, 115).

A nobreza de ideais que sustenta a base ideológica das ordens cavaleirescas não constituiria razão suficiente para impedir que Dom Quixote fosse cavaleiro andante. Embora louco e completamente fora da idade conveniente para a função, não lhe faltam os valores éticos primordiais da ordem ou a condição social de fidalgo. Talvez o mais significativo impedimento à realização do projeto quixotesco deva-se ao fato, desconhecido pelo herói, de que ele jamais foi armado cavaleiro andante. Martín de Riquer lembra esse aspecto quase sempre desconsiderado, mas que sem dúvida fazia rir os leitores do século XVII, que percebiam a falsa premissa da condição cavaleiresca de Dom Quixote, isto é, a crença de que verdadeiramente havia sido sagrado cavaleiro[1].

O próprio rei Dom Alfonso X alerta para a gravidade de que uma cerimônia de armação cavaleiresca não seguisse os preceitos das grandes ordens[2]. Além da paródia perceptível nas características da figura quixotesca e na

---

[1] Ver Martín de Riquer. "El *Quijote*", *El Siglo del Quijote (1580-1680). Op. cit.*, p.200.

[2] Para Martín de Riquer, a armação cavaleiresca de Dom Quixote não deve ser apenas interpretada a partir de textos literários, mas também com "la ley XII del título XXI de la Segunda Partida", em que se legisla que "non deve ser cavallero el que una vengada oviesse recibido cavallería por escarnio". *Idem*, p.200.

loucura que move suas ações, Dom Quixote recebeu cavalaria "por escárnio", pois o ritual executado pelo vendeiro é, salvo para o maior interessado, explicitamente cômico. Sendo assim, se o herói não é um cavaleiro, Sancho configura-se, antes de mais nada, num escudeiro "por escárnio", de modo que a paródia cervantina estende-se a elementos variados da composição primordial de cada um dos protagonistas. Cada aspecto abordado consolida a enorme distância entre o par Dom Quixote-Sancho Pança e seus modelos literários; em igual medida, confirma-se a organização minuciosa da arquitetura paródica da obra de Cervantes.

1.1. Monta-se a cena e distribuem-se os papéis

Desde o momento em que Dom Quixote decidiu ser cavaleiro, seus dias estiveram voltados para a configuração de um universo cavaleiresco. Encontrou as armas de seu bisavô, naturalmente bastante velhas; usando papelão e selagem, arrumou, colou, emendou. Restaurou-as durante uma semana, tempo curto, levando-se em consideração que tais armas, pela força do braço, lhe trariam enorme fama e honra. Viu, no entanto, seus remendos irem por terra ao fazer um teste para verificar se eram seguras: ao primeiro golpe de espada, todo seu trabalho se desfez. Não desanimou, colocou ferro no meio do papelão e novamente se sentiu preparado para executar a nova função, embora tenha preferido não fazer outros testes.

Passados os trabalhos manuais, começaram as tarefas intelectuais: quatro dias de meditação resultaram no sonoro nome Rocinante para seu cavalo; mais oito dias e transformava-se a si mesmo em Dom Quixote de la Mancha. Ainda havia, contudo, que encontrar uma donzela a quem amar. Esse aspecto fundamental das novelas cavaleirescas preocupou o herói até se lembrar de uma aldeã por quem se havia interessado tempos antes. Após nomeá-la Dulcinéia del Toboso, restava somente sair em busca de aventuras pelos campos de Montiel.

No primeiro dia, chegou a uma venda que imaginou ser castelo. Depois de seu envolvimento em uma série de confusões, o vendeiro, no intuito de evitar maiores problemas, concordou em fazer daquele estranho homem um cavaleiro, não sem antes lhe dar importantes conselhos: era preciso encontrar um escudeiro que o acompanhasse, levar consigo camisas limpas e algum dinheiro.

Saindo da venda, o já armado cavaleiro envolve-se em duas aventuras. Fere-se na segunda, é socorrido e levado de volta para casa por um camponês de sua aldeia. Depois de alguns dias na cama, recupera-se e arquiteta a segunda saída. Para isso, procurou um lavrador vizinho seu, chamado Sancho Pança, prometendo-lhe, entre outros benefícios, o governo de uma ilha, caso se tornasse seu escudeiro. Explicou ao homem, que nada sabia de histórias de cavalaria, que era bastante comum os cavaleiros ganharem ilhas como prêmios por suas vitórias, as quais eles normalmente transferiam aos escudeiros pelos serviços prestados. O camponês, seduzido pela retórica de Dom Quixote e pela ambição de ser governador, concordou em sair pelo mundo em busca de aventuras.

Segundo o código cavaleiresco, as características de Sancho deveriam desautorizá-lo a exercer a função de escudeiro, uma vez que é um camponês de meia idade, rústico, baixo e gordo que nada sabe sobre a cavalaria andante. Tais características, entretanto, completam o intuito paródico inicial de Cervantes, apoiado na idéia absurda de Alonso Quijano, um fidalgo decadente da Espanha do fim do século XVI, de aproximadamente cinqüenta anos, acreditar-se cavaleiro e, mais que isso, o homem escolhido para restaurar, em "tempos de ferro", a Idade do Ouro.

Assim, a dupla formada pelas duas personagens demonstra, desde o princípio do livro, um enorme descompasso entre o par Sancho/Dom Quixote e seus modelos medievais. De qualquer forma, o escudeiro, assim como a armadura, o cavalo, a amada representam o *pastiche*, o simulacro das insígnias cavaleirescas. Finalmente, a presença de Sancho é primordial para a obra, uma vez que os irresistíveis diálogos travados entre ele e Dom Quixote sustentam o fio condutor da narrativa, estabelecendo o principal elemento de unidade da obra.

Parceria definida, combina-se a saída: nem Sancho nem Dom Quixote despedem-se da família, saem à noite, como dois fugitivos: "*una noche salieron del lugar sin que persona los viese; en la cual caminaron tanto, que al amanecer se tuvieron por seguros de que no los hallarían aunque los buscasen*". (I, 7, 143) O herói, defensor de tão nobres ideais, sai na surdina, acompanhado de um camponês que não tem praticamente noção nenhuma de qual deverá ser seu papel, levando consigo armas restauradas com papelão, selagem e cola. A ironia da situação antecipa ao leitor possíveis fracassos da personagem, afinal, o modo

encontrado para organizar o plano de ação é caricatural. Tudo faz lembrar uma grande mascarada, como se montar uma farsa fosse a única maneira de lutar por ideais do Ouro em tempos de Ferro... e Papelão!

Depois dessa segunda saída, Dom Quixote enfrenta algumas aventuras – entre elas, a dos moinhos de vento e a das ovelhas que o cavaleiro imaginou serem exércitos. Nos dois episódios, Sancho se assusta, pois ainda não conhecia bem o amo. Tenta alertá-lo em ambos, declarando que não há gigantes, apenas moinhos; não há exércitos, mas ovelhas. O cavaleiro, no entanto, não o escuta, afinal, para ele, Sancho "não sabe ver corretamente as coisas", isto é, não enxerga a realidade que verdadeiramente interessa aos propósitos do herói.

Esse procedimento tão recorrente de Dom Quixote deve-se, ao que parece, a sua crença de que o mundo sensível esconde a realidade que ele busca. Não lhe importam as negativas, o cavaleiro se pauta por uma verdade concretamente imperceptível, o que diferencia a forma como ele e as outras personagens do romance enxergam as mesmas situações. Um modo de explicar a visão peculiar de Dom Quixote justifica-se por uma possível associação mental que o cavaleiro estabelece entre as histórias lidas, uma situação concreta específica e um método comparativo por semelhança e analogia, típico da Idade Média: "*para la tarea de identificar cualidades ocultas relacionadas con la caballería, adopta el venerable criterio medieval de la semejanza y la analogía: se aferra a todo lo que le recuerde los libros de caballerías como si fueran señales*

providenciales de una identidad caballeresca subyacente, y así lo defiende ante cualquier evidencia empírica de lo contrario"[3].

As ações do cavaleiro estão pautadas, assim, por um desejo legítimo de fazer emergir à aparência o mundo subjacente que ele não duvida existir. As aventuras quixotescas por excelência, ou seja, aquelas em que a realidade aparente é "transformada" pelo cavaleiro, constituem-se quando Dom Quixote suspeita que a situação observável concretamente guarda alguma semelhança, ainda que tênue, com as histórias que leu. Atuando segundo uma *reminiscência literário-cavaleiresca*[4], Dom Quixote manifesta o constante desejo de encontrar o universo subjacente dos livros que lhe servem como modelo. Sendo assim, nenhuma menção ao mundo sensível, feita por quem quer que seja, interessa verdadeiramente ao cavaleiro em sua busca por valores encontráveis apenas sob a realidade empírica.

Uma aventura tipicamente quixotesca sustenta-se, portanto, por uma seqüência natural mais ou menos fixa: o aparecimento concreto de algum elemento ou situação que despertem uma *reminiscência literário-cavaleiresca* em Dom Quixote, imediatamente seguido de uma "transformação" dessa visão em aventura potencial. Estabelecida a possibilidade de aventura, o cavaleiro lança-se ao ataque à moda livresca, segundo as ordens da cavalaria medieval, até que, finalmente, sai derrotado. Admitir o fracasso é possível, desde que se possa usar

---

[3] Cf. Edwin Wiliamson. *El* Quijote *y los Libros de Caballerías***.** *Op. cit.,* p. 144.

[4] O termo é empregado por Edwin Williamson em *El* Quijote *y los Libros de Caballerías.*

o argumento recorrente de que algum encantador maligno alterou propositadamente a realidade, para impedir a glória e a fama de Dom Quixote.

A forma de organização dessas aventuras tipicamente quixotescas sofre, entretanto, uma importante alteração no capítulo 20 da primeira parte, no chamado episódio dos *batanes*. Sancho Pança, até então apenas um gracioso acompanhante que nada entendia de histórias de cavalaria, atuará de modo a impedir a ação do herói. Nesse momento, o narrador parece alterar o ritmo anterior da narrativa para apresentar novas nuances tanto da trama como, especialmente, da caracterização das personagens. Dom Quixote expõe-se a uma situação ridícula, e Sancho Pança aproveita-se da frustração do amo, o que revela um dado fundamental da personalidade do escudeiro: Sancho demonstra que começa a perceber como funciona a "lógica" de Dom Quixote, único modo possível para conseguir algum resultado com esse estranho herói.

2. Sobram luzes na noite dos encamisados

> "*...estuvieron quedos, mirando atentamente lo que podía ser aquello y vieron que las lumbres se iban acercando a ellos, y mientras más llegaban, mayores parecían*" (II, 19, 238).

A noite em que ocorre o episódio dos *batanes* traz duas aventuras: a primeira, no capítulo 19, deve-se a um grande número de luzes, e a segunda, no 20, a uma total falta delas. É uma noite em que Sancho e Dom Quixote terão que

atuar basicamente pelos sentidos, o que antecipa, de certo modo, os resultados negativos para o cavaleiro, em geral traído – ou deixando-se trair – pelos sentidos.

As personagens não conseguem encontrar nenhum lugar para dormir. Tudo acontece, portanto, a céu aberto, pelos caminhos da Mancha, num espaço próprio da vida dos cavaleiros andantes de outros tempos. A primeira vez em que a dupla manchega dorme a céu aberto ocorre no final do capítulo 10. Não encontrar lugar seguro para passar a noite desagrada Sancho, mas satisfaz Dom Quixote: "*cuanto fue de pesadumbre para Sancho no llegar a poblado, fue de contento para el amo dormirla al cielo descubierto, por parecerle que cada vez que eso le sucedía era hacer un acto positivo que facilitaba la prueba de su caballería*". (I, 10, 167) Nesse capítulo, entretanto, para decepção do herói, ele não tem oportunidade de empreender nenhuma ação cavaleiresca, pois alguns pastores acolhem Dom Quixote e Sancho, oferecendo-lhes comida e local para dormir.

No capítulo 19, ninguém aparecerá para lhes dar abrigo, e as personagens encontram-se diante de uma típica aventura quixotesca. Cavaleiro e escudeiro caminham, dialogando, após o episódio desastroso com os carneiros que o cavaleiro imaginou serem exércitos: "[...] *en estas pláticas les tomó la noche en la mitad del camino, sin tener ni descubrir donde aquella noche se recorriesen*" (I, 20, 238). O narrador observa que "*la noche cerró con alguna escuridad*" para, a partir dessa informação aparentemente despretensiosa, tecer uma cuidadosa rede de complicações para os protagonistas do romance. A escuridão avança – "*yendo, pues, desta manera la noche escura*" – até surgir o elemento de desequilíbrio para as personagens, que vêem uma "*gran multitud de lumbres, que no parecían sino*

estrellas que se movían", prováveis substitutas das estrelas que não estavam no céu escuro. Ambos ficam parados, sem imaginar o que seriam tais luzes; Sancho começou a tremer e Dom Quixote ficou com os cabelos eriçados. Animando-se um pouco, no entanto, o cavaleiro relacionou-as com alguma perigosa aventura: "*esta, sin duda, deve ser grandísima y peligrosa aventura, donde será necesario que yo muestre mi valor y esfuerzo*" (I, 19, 238).

Quando a comitiva aproximou-se, cavaleiro e escudeiro perceberam que eram *encamisados* [5], o que fez com que Sancho tremesse ainda mais. Algumas das pessoas vinham enlutadas, muitas conversavam entre si numa voz baixa e compassiva. Segundo o narrador, esta *"extraña visión, a tales horas y en tal despoblado, bien bastaba para poner miedo en el corazón de Sancho y aun de su amo*" (I, 19, 239). Contudo, Dom Quixote imagina que no esquife que traziam devia estar algum cavaleiro morto ou ferido, a quem ele teria que vingar. Criando tal aventura, mantinha-se em coerência com os princípios cavaleirescos que trazia como leis. "*Sin otro discurso*", lançou-se à batalha; os *encamisados* correram, restando apenas um, cujo pé ficara preso em sua própria mula. O homem explicou serem eles sacerdotes que acompanhavam um corpo até Segóvia. Não era necessária a provável vingança imaginada por Dom Quixote, uma vez que o virtual cavaleiro morrera naturalmente.

---

[5] A palavra *encamisados* "significaba gente armada que usaba camisa encima de la ropa para reconocerce en las sorpresas nocturnas. Estos se designan con este término por el parecido con los militares así vestidos". Cf. nota de John Jay Allen, *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. *Op. cit.* p.239.

Sancho, que a tudo observava entre admirado e assustado, gostou, pela primeira vez desde sua saída com Dom Quixote, do resultado da aventura, não pela valentia e esforço que reconheceu no amo, mas por ter conseguido obter a comida dos sacerdotes no momento do "corre-corre". Para o escudeiro, uma aventura era considerada positiva ou negativa de acordo com o que de concretamente proveitoso restava dela. Ao contrário de outras ocasiões, na aventura com os *encamisados* tudo terminara bem: não se envolvera em nenhuma complicação, não se ferira e ainda conseguira boa comida.

Embora a aventura em si, como todas as anteriores, resulte de uma observação equivocada de Dom Quixote, há dois novos aspectos no capítulo, ambos relacionados a Sancho: o escudeiro atribui a Dom Quixote o nome apelativo de *Cavaleiro da Triste Figura* e pronuncia o primeiro de uma série de ditos populares que caracterizará sua fala. A atribuição do epíteto a Dom Quixote ocorre no final da confusão com os encamisados, quando Sancho dirige-se ao sacerdote que ficara preso sob a mula, declarando:

> – *Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso Don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el <Caballero de la Triste Figura>* (I, 20, 242).

Depois que a comitiva seguiu seu caminho, Dom Quixote interrogou Sancho sobre o motivo que teria levado o escudeiro a chamá-lo *Cavaleiro da Triste Figura*. O camponês respondeu que a fome ou a falta de dentes (perdidos

na aventura com as ovelhas) deixara Dom Quixote com péssima aparência. O cavaleiro, entretanto, não se aborrece, pois acredita que um sábio, supostamente encarregado de escrever sua história, teria sido o responsável pelas palavras de Sancho. Maravilhado com o epíteto, decide usá-lo como seu nome apelativo. Na visão do herói, apenas um sábio poderia colocar palavras tão apropriadas na boca de um escudeiro camponês que nada conhecia sobre a andante cavalaria. Curiosamente, Dom Quixote parece admitir sua própria descrença de que Sancho tivesse qualquer possibilidade de participar de aspectos cavaleirescos da vida do herói ou até mesmo de entendê-los. Se a afirmação de que um sábio fora o responsável pelas palavras do escudeiro confirma que o cavaleiro anseia por algum sinal que indique o êxito de sua jornada cavaleiresca, também denuncia que até mesmo Dom Quixote parece ter consciência de que criou um *pastiche* de cavaleiro.

No final do capítulo, dialogando com o amo sobre o perigo que corriam, Sancho diz que "*no hay que hacer sino retirarnos con gentil compás de pies, y como dicen, <váyase el muerto a la sepultura y el vivo a la hogaza>*" (I, 20, 243). O emprego de um provérbio, cujas funções, no *Quixote*, são, comumente, as de interpretar uma aventura ou configurar uma *moral* para a situação experimentada, ratifica o perfil de Sancho como um homem de origens populares, traço que permite aproximá-lo não apenas dos camponeses da Espanha do Século de Ouro, mas também de outras figuras da tradição popular e folclórica espanhola.

No capítulo 19 estão presentes, portanto, dois eixos centrais da ambigüidade camponês/escudeiro perceptíveis no decorrer do romance: por um lado, ao resvalar no universo cavaleiresco de Dom Quixote, propondo um epíteto que agrada ao herói, Sancho interfere num importante aspecto da vida cavaleiresca do amo, cumprindo seu novo papel; por outra parte, emprega o primeiro dos seus inúmeros refrãos, marca fundamental de sua fala, representativa das origens populares. Essa característica será mantida durante toda a narrativa, mesmo quando o escudeiro aparenta estar absolutamente envolvido nas loucuras de Dom Quixote. Sendo assim, o narrador parece fechar gradualmente seu foco de visão na figura de Sancho Pança nesse momento da narrativa, delineando traços singulares de sua personalidade, ao mesmo tempo em que aponta tendências de seu comportamento que serão desdobradas no decorrer da obra.

3. Faltam luzes e aventura na noite dos batanes

> "*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*" (I, 20, 246).

Se as luzes assustam Dom Quixote e Sancho no capítulo 19, chegando mesmo a ofuscar a visão das personagens em determinado momento,

por contraste, será exatamente sua falta (juntamente com os ruídos incessantes e misteriosos) que sustentará a tensão do episódio apresentado no capítulo 20. Imediatamente após a aventura com os sacerdotes, Sancho e Dom Quixote chegam a um lugar muito escuro e sentem-se felizes a princípio, pois escutam barulho de água, exatamente o que buscavam. Entretanto, é uma felicidade passageira, pois um ruído estrondoso, aliado ao assobio do vento batendo nas folhas, à escuridão e ao isolamento, amedronta-os verdadeiramente. A atmosfera reveste-se de mistério e instala-se o medo. A noite que chegara "*con alguna oscuridad* " transforma-se em escuridão total e tenebrosa.

Nesse momento, não há uma aventura inventada pela loucura de Dom Quixote, mas sim um eventual perigo caprichosamente escondido pela escuridão absoluta daquela noite. Todas as reações e atitudes das personagens estão baseadas num ruído assustador que ouvem, que os envolve, mas que não conseguem compreender. É uma situação inteiramente nova para os protagonistas e para o próprio leitor, também atraído pelo clima de mistério, uma vez que não conhece a razão daquele ruído até o amanhecer, quando é chamado a participar, juntamente com Sancho e Dom Quixote, do desenlace da aventura: "*Y eran si no lo has (-oh lector!) seis mazos de batán*". Não se antecipa nenhuma informação ao leitor, como ocorrera até o capítulo 20.

Há, ainda, por parte do narrador, uma visível preocupação com o tempo cronológico, muito bem marcado na noite dos *batanes*, já que a primeira aventura tem início justamente com o cair da noite, enquanto a segunda apenas se resolve com o clarear do dia, que traz a solução do problema. Isso representa

também um aspecto significativo de diferenciação entre o capítulo 20 e os anteriores, nos quais não há preocupação clara com os limites temporais. Ainda que haja referências ao "*dia seguinte*", "*anterior*", à "*chegada da noite*" ou "*da manhã*", o que se privilegia é o "tempo de aventuras"[6], típico das novelas de cavalaria, em que há uma constante intervenção do acaso, do destino, da Fortuna. Esse mesmo tempo surge no momento em que existem acontecimentos que rompem as séries temporais normais, reais, legítimas para dar um rumo inesperado e imprevisível ao enredo.

As novelas de cavalaria levaram a um extremo tão grande o encontro com o inesperado que, segundo Bakthin, o "de repente" como que se normaliza: "*o mundo inteiro se torna maravilhoso e o próprio maravilhoso se torna habitual (sem deixar de ser maravilhoso). O próprio eterno 'imprevisto' deixa de ser algo imprevisto. O inesperado é esperado e só se espera o inesperado. O mundo inteiro limita-se à categoria do* '*de repente*' "[7]. A seqüência está organizada em uma série de circunstâncias que representam as aventuras, de tal modo que a avalanche de encontros, desencontros, coincidências e batalhas, além de sustentarem a estrutura das novelas cavaleirescas, não causam nenhum estranhamento.

As aventuras anteriores ao capítulo 20 do *Quixote* estão muito voltadas para a organização temporal própria dos livros de cavalaria, pois Dom

---

[6] A expressão é empregada por Mikhail Bakhtin. *Questões de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance*. 3.a ed. São Paulo, Editora Unesp/Editora Hucitec, 1993, p.268.

[7] *Idem,* p.269

Quixote encontra (cria) constantes situações que rompem a normalidade da vida ordinária. Os capítulos iniciais estão centrados, portanto, num "tempo de aventuras": mal o cavaleiro se desvencilha de uma empresa cavaleiresca, já se depara com outro perigo que lhe aparece pelo caminho. Tal organização revela estreita coerência com o raciocínio de Dom Quixote, em particular na primeira parte da obra, na qual sua experiência está pautada única e exclusivamente pela leitura dos romances de cavalaria. É compreensível que qualquer situação que guarde a mínima semelhança com uma aventura típica das sempre movimentadas estradas medievais seja interpretada por Dom Quixote como uma possibilidade real de viver, como deseja, o tempo do "de repente".

No capítulo 19, mantém-se a estrutura do encontro repentino com algo que não se sabe o que é. A única distinção relevante deve-se ao fato de que a ignorância inicial advém não da loucura de Dom Quixote, mas sim da escuridão que domina aquela noite tenebrosa e acompanha, pouco a pouco, os passos das personagens. De qualquer forma, o cavaleiro não hesita, lança-se à eventual batalha, como em todas as outras situações vividas. No capítulo 20, relata-se uma aventura daquela mesma noite, no entanto, o modo de organizar a trama será bastante diferenciado, pois há uma visível aproximação ao tempo real, na medida em que as personagens terão que acompanhar involuntariamente cada minuto daquela noite.

Mesmo que a apresentação inicial da aventura construa-se de forma a confirmar o "de repente" (os assustadores e inesperados ruídos), o desenvolvimento do capítulo dissolve o "tempo de aventuras". Na verdade, nem

sequer se sabe qual é a aventura ou se há uma aventura, tudo isso reforçado pelo desconhecimento do local em que se encontram e pela imobilidade de Dom Quixote. Nesse sentido, o dinamismo factual dos relatos de aventuras dá lugar à descrição de pensamentos, atitudes e sensações das personagens, propiciando uma maneira distinta de explorar a relação cavaleiro-escudeiro e apresentar novas particularidades da organização narrativa.

Os protagonistas encontram-se diante de um mesmo problema, pois nenhum dos dois imagina a causa daquele terrível barulho, como ambos também não conseguiam ver o que eram as luzes que vinham pelo caminho no capítulo anterior. Naquele momento, passado o ofuscamento, Dom Quixote logo imagina uma aventura e ataca os *encamisados*. Agora, simula também uma encenação cavaleiresca ao subir em seu Rocinante e começar, repentinamente, um longo discurso sobre o importante papel da cavalaria andante que tenciona ressuscitar:

> *– Sancho amigo, has de saber que 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. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos ficieron. Bien notas, escudero fiel y legal, las tinieblas desta noche, su estraño silencio, el sordo y confuso estruendo destos árboles, el temeroso ruido de aquella agua en cuya busca venimos, que parece que se despeña y derrumba desde los altos montes de la Luna, y que el incesable golpear que nos hiere y lastima los oídos; las cuales cosas todas juntas y cada una por sí, son bastantes a infundir miedo,*

> *temor y espanto en el pecho del mesmo Marte, cuanto más en aquel que no está acostumbrado a semejantes acontecimientos y aventuras. Pues todo eso que yo te pinto son incentivos y despertadores de mi ánimo, que ya hace que el corazón me reviente en el pecho, con el deseo que tiene de acometer esta aventura, por más dificultosa que se muestra. [...]* (I, 20, 246).

Esse discurso, entretanto, começa de uma maneira tão despropositada que parece servir como uma fuga do mundo concreto, que o assusta. Evidente que há uma tentativa de provar sua valentia e ressaltar sua posição de cavaleiro, que poderia ser abalada caso sentisse o medo sugerido pela situação, mas é inegável também que o próprio Dom Quixote não se sente seguro frente a algo que nem imagina o que possa ser. Diante dos *encamisados*, simplesmente observou que aquela poderia ser uma perigosa aventura, porém, "*sin hacer otro discurso*", dirigiu-se à batalha, enquanto no episódio dos *batanes* há uma visível tentativa de retardamento da ação: Dom Quixote articula um discurso enorme e estabelece um diálogo extenso com Sancho.

Se o cavaleiro parece hesitar frente ao perigo "real" que, de fato, não foi inventado por sua loucura, Sancho Pança, segundos antes chamado pelo próprio Dom Quixote de *escudero fiel y legal*, tratará de demonstrar que fidelidade também tem limite. De fato, será ele a personagem que, ironicamente, atuará na cena e, pela primeira vez, enganará o amo. Como já havia aconselhado, sem sucesso, uma estratégica mudança de rota e a espera do amanhecer, tremendo ante possibilidade de ficar sozinho, amarrou as patas de Rocinante, de maneira

que o cavalo não pudesse andar, atribuindo a imobilidade do animal a alguma intervenção divina:

> – *Ea, señor, que el cielo, conmovido de mis lágrimas y plegarias ha ordenado que no se pueda mover Rocinante; y si vos queréis porfiar y espolear, y dalle, será enojar a la Fortuna, y dar coces, como dicen, contra el aguijón*" (I, 20, 248).

O herói fica totalmente sem ação. Estático, escuta um conto de Sancho e os terríveis sons alternados que garantem a tensão do episódio durante toda a noite. Na verdade, é um longo intervalo de tempo no qual Dom Quixote não consegue imaginar nada. O herói que "encanta" a realidade por meio de seus conhecimentos cavaleirescos está impossibilitado de transformá-la ou de atuar sobre ela a seu modo, como o fizera até então.

O fragmento transcrito mostra exatamente o momento em que, depois de amarrar Rocinante, Sancho articula um discurso que "*incluye una referencia erudita a la Fortuna y una alusión a las Sagradas Escritura*"[8], termos mais aproximados das argumentações de Dom Quixote que propriamente das habituais expressões populares do escudeiro. Tal procedimento é uma inovação na conduta de Sancho, que até esse momento da narrativa tentara convencer o amo da realidade concreta – não havia gigantes ou exércitos, mas sim moinhos e ovelhas. Agora, entretanto, como as referências que utiliza estão melhor fundamentadas na linguagem cavaleiresca, alcança a lógica de Dom Quixote, o

[8] Edwin Williamson. *El* Quijote *y los Libros de Caballerías. Op. cit*., p.191.

que se comprova pela total falta de questionamento do cavaleiro sobre a possível intervenção *providencial.*

Sancho é, assim, o responsável pela não ação do herói, ao mesmo tempo em que subverte os papéis previamente fixados no estreito universo da cavalaria. Nesse sentido, não apenas consegue minar a hierarquia preestabelecida no mundo romanesco[9] que Dom Quixote tenciona restaurar e representar, como também contradiz o princípio do relacionamento de ambos, pois desde o "*inicio de su larga relación, Cervantes establece la diferencia fundamental entre ellos. [...] El caballero se conduce según las leyes de la caballería tal y como las recuerda de los libros, y por contraste, Sancho ni siquiera sabe leer o escribir; don Quijote es un hidalgo culto, interesado en ideas y preceptos morales, mientras que Sancho es un campesino ignorante que sigue sus inclinaciones naturales sin preocuparse con otra cosa*"[10].

Esses aspectos demonstram que a situação apresentada pelo narrador no capítulo 20 é muito delicada para Dom Quixote. Além de enfrentar algo absolutamente novo, que termina por representar uma derrota, o herói vê os papéis hierárquicos subvertidos por seu escudeiro. Todas as aventuras anteriores se distinguem do episódio dos *batanes* por estarem as "derrotas" do cavaleiro

---

[9] Emprego, ao longo deste trabalho, o termo romanesco segundo a acepção de Northrop Frye, isto é, no sentido de ficção idealizante, em oposição à tendência realista própria do romance moderno. Os elementos básicos constitutivos das tramas romanescas são, nos termos de Frye, o amor e a aventura, cujo tratamento, ao desprezar qualquer correspondência com o mundo da experiência ordinária, se opõe à ficção de viés mais realista. *La Escritura Profana*. Trad. E.Simons. Caracas: Editorial Monte Ávila, 1970.

[10] Ver Edwin Williamson. *El* Quijote *y los Libros de Caballerías***.** *Op. cit*., p.191 p.188.

alicerçadas na loucura. Resultava simples para sua lógica que ele fizesse aparecerem os encantadores - seus eternos inimigos, que não querem sua fama e reconhecimento –, pois esse recurso conserva intacta a idéia fixa. No caso dos *mazos de batán*, porém, Dom Quixote tem consciência do ridículo da situação. Não imagina nada, não encanta nada, não demonstra nenhuma intenção de averiguar o que está acontecendo com Rocinante e, no final, sai derrotado. Esse acabou sendo para Sancho um "*triunfo muy especial, pues ha aprendido a ganarle a Don Quijote en su propio terreno y beneficiarse al mismo tiempo*"[11].

Em meio a tantos problemas, estabelece-se ainda uma espécie de cumplicidade entre as personagens, ainda que contrária à vontade do cavaleiro, que discordara da sugestão feita por Sancho de desviar do caminho para fugir do perigo, uma vez que estavam absolutamente sozinhos. Recusando-se a compartilhar um segredo dessa natureza com o escudeiro, Dom Quixote manifesta o desejo de manter transparentes todas suas ações, contudo, no final da aventura, por ser absolutamente visível o ridículo da situação, o cavaleiro precisa comentar com o escudeiro que, apesar de que realmente tivesse sido um tanto engraçada, a aventura não deveria ser contada, por recear que outras pessoas não soubessem "*poner en su punto las cosas*". Sancho, que na venda-castelo havia afirmado ser "enemigo de guardar mucho las cosas" quando Dom Quixote lhe pedira segredo de um pensamento, dessa vez concorda e obedece, não só por compreender que está em absoluta vantagem sobre o amo, mas provavelmente por também perceber a impossibilidade ou inadequação de revelar a inversão de papéis que

[11] *Idem,* p.191

promovera. De todo modo, o herói precisa dividir com o criado, testemunha única do episódio, uma derrota explícita em relação à sua experiência como cavaleiro.

A consciência do desconforto de Dom Quixote explicita-se pelo comportamento ousado de Sancho que, no momento em que o herói enfatiza a necessidade de respeito e de distância que deve haver entre amo e criado, pergunta sobre seu próprio salário e se, por acaso, seu senhor sabia quanto ganhavam os escudeiros na época da andante cavalaria. Sancho chega a duvidar abertamente de que Dom Quixote conseguirá obter sucesso em sua vida cavaleiresca:

> – *Está bien cuanto vuestra merced dice - dijo Sancho - pero querría yo saber (por si no llegase el tiempo de las mercedes y fuese necesario acudir al de los salarios*) *cuanto ganaba un escudero de un caballero andante en aquellos tiempos, y si se concertaban por meses, o por días, como peones de albañil* (I,20, 256).

O escudeiro, sempre preocupado com o resultado concreto de uma aventura, muda visivelmente seu comportamento. Mesmo apanhando de Dom Quixote, a ousadia e a confiança indisfarçáveis de suas palavras demonstram que ele tem consciência do resultado positivo de seu procedimento, que ocorreu pela primeira vez de maneira coerente com a idéia fixa de Dom Quixote. Isso lhe dá uma nova opção para resolver eventuais problemas que lhe surjam em suas futuras andanças com o cavaleiro. Além disso, ao perguntar sobre o salário nesse momento exato, embora aparentemente não conteste as hierarquias pré-estabelecidas, Sancho questiona as possíveis vantagens associadas a essa

hierarquia: ao escudeiro não lhe interessa que Dom Quixote viva, imaginariamente, um tempo de fábula e magia, afinal, na vida prosaica a força do trabalho vale um preço que o cavaleiro não faz nunca o menor gesto para pagar. A menção ao salário merece o desprezo absoluto de Dom Quixote, que, convenhamos, não está tão louco assim no que se refere aos aspectos práticos da vida cotidiana, menos ainda em relação à classe social da qual faz parte. Sancho, por sua vez, põe por terra de forma notável qualquer eventual romantismo de que sua função de escudeiro pudesse estar revestida: naquele momento, ele compara-se, como lhe convém, a "peones de albañil".

Discutir sobre o salário insere Sancho, de algum modo, numa nova ordem: o criado não se resigna a servir o amo pela posição social que ambos ocupam e por eventuais recompensas futuras, o que revela a consciência de que a força do trabalho tem um custo que, aliás, Dom Quixote não parece disposto sequer a discutir. Contudo, como não consegue livrar-se do assunto, o cavaleiro termina por declarar que nunca soube de escudeiro que trabalhasse por salário, mas sim por "mercês". Além disso, Sancho não tem razões para se preocupar, já que seria beneficiado no testamento que Dom Quixote deixara fechado em sua casa. A paz se restabelece, o escudeiro compromete-se a respeitar "las cosas de vuestra merced", enquanto Dom Quixote, sempre bastante lúcido quanto às hierarquias sociais, relembra ao escudeiro que, depois dos pais, é preciso respeitar aos amos como se fossem os próprios pais, aludindo novamente a uma relação que não se baseia no valor do trabalho. De qualquer forma, a longa discussão em torno ao tema vai afastando, cada vez mais, Dom Quixote de seus

modelos literários e inserindo-o, involuntariamente, em meio aos valores de outra época.

4. Insubordinações e novas formas de alternância

> "(*Dom Quixote e Sancho) não estão sempre unidos em amor e fidelidade. [...] O caráter vacilante e mesclado das relações humanas, o caprichoso e o que depende do instante nas nossas ligações, mesmo nas mais próximas, isto é mostrado uma e outra vez ao leitor.*"
>
> Erich Auerbach

Na noite dos *batanes*, Sancho Pança é, de forma única no *Quixote* de 1605, a grande personagem da suposta aventura que as personagens pensam encontrar. Decide ser ele o condutor da ação – ou não-ação – de Dom Quixote, naquela escuridão assustadora, em nome do medo profundo que realmente sente. Sua atuação deve-se a princípio, portanto, a um temor legítimo de ser abandonado pelo amo naquele misterioso cenário. O motivo que o leva a amarrar Rocinante é absolutamente compreensível e perdoável, embora o escudeiro esteja cometendo uma agressão contra Dom Quixote, pois frustra o herói da empresa cavaleiresca. Essa frustração, contudo, não será a única que o cavaleiro sofre na noite dos *batanes*. Tampouco será a pior. Sancho reserva ao amo outras

decepções[12] e nova formas de insubordinação. São atitudes que subvertem as hierarquias e já não podem ser justificadas apenas pelo medo.

4.1. Sancho narrador

Como não tem saída, Dom Quixote se dispõe a ouvir um conto popular que Sancho havia prometido contar, para entreter o herói durante aquela tenebrosa noite. A história do escudeiro apresenta, basicamente, uma tradicional trama pastoril. Lope Ruiz y Torralba[13] são dois protagonistas cujos sentimentos representam, de certo modo, o arquétipo desse tipo de novela: quando ele a ama, ela não o quer, porém, no momento em que ele deixa de querê-la, ela se apaixona pelo pastor e passa a persegui-lo. Lope decide fugir para longe, logicamente levando consigo suas cabras. Quando chega à beira de um rio, descobre que a única maneira de atravessá-las é uma a uma, num pequeno barco que ali se encontra. Enquanto o barqueiro conduz as cabras ao outro lado do rio, Torralba, que segue Lope, aproxima-se cada vez mais.

---

[12] Segundo Maurice Molho, na noite dos *batanes*, Dom Quixote sofre três frustrações, todas elas cometidas por Sancho: "a) la de la demanda caballeresca: impedido Rocinante por la astucia de Sancho, todo acceso a la aventura queda cerrado; b) la del entretenimiento y placer que el caballero esperaba sacar del contracuento mal narrado por Sancho; c) la de la misma aventura: en lugar de la maravillosa empresa que se disponía a acometer, no son sino mazos de batán los que se ofrecen al valor de don Quijote". *Cervantes: Raíces Folklóricas. Op. cit.*, 229-230.

[13] Segundo John Jay Allen, o conto de Lope Ruiz e Torralba era bastante conhecido na tradição oral espanhola e fazia parte de uma série de coleções. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. *Op. cit*., p.251.

Centrada, portanto, na alternância, a estrutura do conto pode representar, de certo modo, o próprio episódio dos *batanes*[14]. Por um lado, a relação entre os pastores está baseada na variação dos desejos, nunca coincidentes. O movimento, também alternado, de ida e volta do barco que leva as cabras do pastor garante a tensão da trama, pois Lope será alcançado pela jovem que o segue, caso não consiga atravessar, antes da chegada da pastora, todos os animais para o outro lado do rio. Há, portanto, uma lógica interna nesse conto que reside na alternância tanto dos papéis ocupados pelos amantes na relação que os aproxima (ou separa) quanto no vaivém do barco que conduz as cabras[15].

No contexto da noite dos *batanes*, há também uma oscilação das posições dos protagonistas: a ação cabe ao escudeiro, não ao cavaleiro, as hierarquias estão subvertidas, enquanto a tensão vivida pelas personagens centraliza-se, basicamente, no intermitente ruído "a compás", que ora vai, ora vem. Ou seja, o mecanismo que move a história dos pastores aproxima-se do movimento do capítulo, na medida em que há uma alternância de posições entre Lope e Torralba, enquanto a tensão da trama reside justamente no vaivém das cabras.

Do ponto de vista interno do capítulo, o conto representa mais uma forma de engano que o escudeiro impõe a Dom Quixote. Imobilizado Rocinante, Sancho escolhe uma narrativa que depende, para a continuação, de que o ouvinte

---

[14] Ver Cesáreo Bandera, *Mimesis Conflictiva. Ficción Literaria y Violencia en Cervantes y Calderón.* Madrid: Gredos. 1975, pp.113-125.

[15] *Idem*, pp.113-125.

tenha capacidade suficiente para guardar o número de cabras que já atravessou o rio, sob pena de não conhecer o final da história. Depois de interferir duas vezes na maneira como Sancho está narrando, pedindo-lhe maior rapidez e clareza, Dom Quixote interrompe-o no momento mais inoportuno, isto é, quando o escudeiro-narrador está fazendo atravessar, lentamente, cada uma das cabras no barquinho. Ao ser interrogado por Sancho sobre o número que já havia cruzado o rio, Dom Quixote admite não sabê-lo, na verdade, não vê nenhuma razão para que tal informação pudesse, com efeito, ter alguma relevância. Entretanto, por não ter contado a quantidade de cabras, o cavaleiro não pode conhecer o final da trama pastoril:

> *– ¿Cuántas han pasado hasta ahora? – dijo Sancho.*
>
> *– Yo ¿qué diablos sé? – respondió don Quijote.*
>
> *– He ahí lo que yo dije: que tuviese buena cuenta. Pues por Dios que se ha acabado el cuento, que no hay pasar adelante.*
>
> *– Cómo puede ser eso? – respondió don Quijote – ¿Tan de esencia de la historia es saber las cabras que han pasado, por estenso, que si se yerra una del número no puedes seguir adelante con la historia?*
>
> *– No, señor, en ninguna manera – respondió Sancho –; porque así como yo pregunté a vuestra merced que me dijese cuántas cabras habían pasado, y me respondió que no sabía, en aquel mesmo instante se me fue a mí de la memoria cuanto me quedaba por decir, y a fe que era de mucha virtud y contento.*
>
> *– ¿De modo – dijo don Quijote – que ya la historia es acabada?*
>
> *– Tan acabada es como mi madre – dijo Sancho (I, 20, 251).*

Uma narrativa sem final. Na verdade, segundo Cesáreo Bandeira, a história de Lope e Torralba é uma versão rústica e um tanto paródica da típica

história de amor pastoril, a relação entre os dois é, de certo modo, arquetípica, porque normalmente uma história de amor pastoril apresenta uma situação em que uma desdenhosa pastora termina por se arrastar pelo então desdenhoso pastor. Tal oscilação é o aspecto básico que possibilita a continuação desse gênero de novela. Se Torralba chega a alcançar o pastor, Cervantes sabe que a história entre eles se repetirá. Enfim, nada muda caso sejam apresentados cem casais iguais, com problemas idênticos, ou o mesmo mote seja multiplicado cem vezes num só relato. Ou trezentas, como as cabras de Lope. A história deles não tem final. Vítimas do desejo mimético, eles nunca conseguirão encontrar-se verdadeiramente. A novela pastoril, como a de cavalaria, também não tem fim. Seus finais são completamente arbitrários, o que explica, por exemplo, que os mesmos pares renasçam constantemente[16].

Dom Quixote, todavia, escutaria trezentas histórias iguais e seria capaz de descobrir alguma diferença fundamental entre cada cabra. Por isso mesmo, ao privar o cavaleiro do final prometido, Sancho frustra-o de forma terrível, o que evidencia a crueldade da escolha do conto, pois justamente Dom Quixote, calado, teria que contar cada uma das cabras, sem se intrometer no modo de narrar de Sancho, tarefa impossível para alguém que "*es incapaz de permanecer distanciado o impasible ante ninguna historia o cuento por trivial e insignificante que sea; [...] su nerviosa impaciencia ante el estilo y la manera que tiene Sancho de contar su historia son dos aspectos complementarios de una*

[16] *Idem*, p.118.

misma actitud, de una misma susceptibilidad ante cualquier cosa que tenga la más mínima relación con el fascinante mundo de la literatura"[17].

A história da pastora Torralba é, por sua estrutura, nada mais do que um *conto de nunca acabar* – burlesco – ou típico das canções de ninar infantis, em que o relato prometido nunca se realiza. Trata-se, na verdade, de um contraconto que tem como finalidade provocar a decepção do outro, que se vê ludibriado por sua própria curiosidade[18]. Quanto às questões literárias que suscita, a falta de um final para a história de Lope Ruiz e Torralba faz crer que Cervantes aproveita-se do conto para parodiar esse tipo de relação. Podiam ser outros pastores e pastoras, outro lugar que não a Extremadura, apresentados pela voz de um outro narrador, que o resultado seria igualmente previsível: o pastor desdenhará a pastora e vice-versa, uma vez que o encontro final realmente não importa.

Resta, assim, a sensação de que a repetição constante, que tanto incomoda Dom Quixote, e a opção por um conto cujo final pouco significa são recursos bem escolhidos para uma noite em que o tempo precisa ser gasto, mas não por meio de ações. Ainda assim, ao analisar a estrutura do relato, é visível que a seleção feita por Sancho não se deu ao acaso. Por um lado, a trama narrada pode realizar com sucesso o objetivo de matar o tempo, por outro, porém, não deve ser interpretada como um mero conto de ninar, afinal, em meio às tantas histórias do folclore popular que certamente conhece, Sancho optou por relatar um

---

[17] *Idem,* pp.114-115.

[18] Ver Maurice Molho, *Cervantes, Raíces Folklóricas. Op. cit.,* p.223.

conto em que se desvenda um narrador consciente de que enganará o ouvinte, o que se revela coerente com as várias formas de subversão realizadas pelo escudeiro na noite dos *batanes*.

4.2. Agressões de Sancho

As possibilidades subversivas de Sancho não se esgotam nas frustrações que o escudeiro impõe a Dom Quixote. Quando está amanhecendo, Sancho impinge-lhe duas formas muito violentas de agressão: a primeira delas revela-se na cena grotesca em que o narrador descreve as necessidades fisiológicas do escudeiro, quando já está amanhecendo. Dom Quixote reclama, porém sem violência, da atitude de Sancho. O escudeiro, no entanto, culpa o amo pelo pavor que sentiu durante toda aquela longa noite, medo esse que o teria impedido de mover-se para "*hacer lo que otro no pudiera hacer por él*". O cavaleiro percebe a irreverência do ato e da fala de Sancho, motivo pelo qual sua resposta tenciona alertar o escudeiro para a existência de uma clara relação hierárquica entre eles:

> *– Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo.*
>
> *– Sí, tengo – respondió Sancho –; mas ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?*
>
> *– En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar – respondió Don Quijote.*
>
> *– Bien podrá ser – dijo Sancho -, mas yo no tengo la culpa, sino vuestra merced, que me trae a deshoras y por estos no acostumbrados pasos.*

> *– Retírate tres o cuatro allá, amigo – dijo don Quijote (todo esto sin quitarse los dedos de las narices), y desde aquí adelante ten más cuenta con tu persona y con lo que debes a la mía; que la mucha conversación que tengo contigo ha engendrado este menosprecio* (I, 20, 252).

Logo depois, amanhece. Sem que Dom Quixote perceba, Sancho desamarra Rocinante. O cavaleiro parte em busca dos terríveis ruídos que os haviam assustado durante toda a noite. O escudeiro chora: "*destas lágrimas y determinación tan honrada de Sancho Pança saca el autor desta historia que debía de ser bien nacido y, por lo menos, cristiano viejo*". (II, 20, 253) É uma observação que comprova a hipótese de que a "lente da câmara" do narrador está, nesse capítulo, direcionada especialmente ao escudeiro, que até então servira apenas como um gracioso acompanhante de Dom Quixote, cuja personalidade se apresenta melhor delineada desde os capítulos iniciais do livro.

Receoso, Sancho caminha também em direção aos ruídos, até que ambos descobrem, afinal, que os estrondos assustadores eram não mais que *batanes*. O escudeiro explode numa gargalhada. É verdade que Dom Quixote também não consegue conter o riso diante da situação ridícula em que se encontra, mas Sancho exagera na gargalhada, alternando-a com a repetição de partes do discurso de Dom Quixote sobre ser o escolhido para restaurar a Idade do Ouro:

> *Cuatro veces sosegó, y otras tantas volvió a su risa, con el mismo ímpetu que primero; de lo cual ya se daba al diablo con don Quijote, y más cuando le oyó decir, como por modo de fisga:*

- "Has de saber, ¡oh Sancho amigo!, que yo nací, por querer del cielo, en esta nuestra edad de hierro, para resucitar en ella la dorada, o de oro. [...]"

Y por aquí fue repitiendo todas o las más razones que don Quijote dijo la primera vez que oyeron los temerosos golpes (I, 20, 254).

Sancho recebe duas pauladas nas costas pela insolência. O riso zombeteiro e agressivo parece representar uma revanche contra todo o medo que, no seu entendimento, fora causado pelas atitudes de Dom Quixote naquela noite longa e tenebrosa. Assim, justamente no momento em que se concretiza a negação da empresa cavaleiresca que tantas frustrações custaram a Dom Quixote, restou ao cavaleiro somente bater no escudeiro, no intuito de garantir algum respeito e ordem na relação entre ambos.

5. Instabilidade nas formas de tratamento

"...de pronto, en el habla del caballero, o del escudero, o en mitad de los discursos, aparece una expresión del hampa, o una fórmula notarial o mercantil, o varios versos, o una frase de nivel social y expresivo discordante, en una especie de extraña promiscuidad lingüistica."

Angel Rosenblat

No capítulo 20, há um detalhe discursivo relacionado às formas de tratamento que corrobora a idéia de que o episódio representa um momento de instabilidade quanto à posição hierárquica inicialmente estabelecida por Cervantes entre os dois protagonistas da obra. Observa-se, no episódio dos *batanes*, uma

mudança na maneira como as personagens se tratam: tanto Sancho – aspecto mais significativo – quanto Dom Quixote dirigem-se um ao outro diferentemente da maneira mais habitual.

Por se tratar de uma oscilação decorrente de um fenômeno verificável na vida cotidiana da Espanha daquele momento, será apresentado sucintamente um panorama sociolingüístico observado nos usos de tais formas. Por um lado, as situações cotidianas, por outro, os paradigmas que se mantêm, de modo geral, na literatura do Século de Ouro espanhol.

5.1. As formas de tratamento no Século de Ouro

A instabilidade das formas de tratamento nos séculos XV, XVI e XVII na Espanha é um aspecto de grande interesse para os estudiosos de várias áreas da Lingüística, em especial por ser um dos fenômenos diferenciadores das variantes peninsular e parte das americanas. A raiz dessa divergência está, basicamente, no chamado *voseo*, ou seja, a preferência (ou convívio), em parte da América, pela forma pronominal de segunda pessoa plural do espanhol arcaico *vos* no lugar de *tú*, o que acarretou significativas mudanças a essas variantes.

O pioneiro mais destacado no estudo do *voseo* é Cuervo, que afirma que o uso do *vos*, em parte da América, é um vulgarismo. Para ele, essa forma sobreviveu por causa dos conquistadores que, "*oriundos en su mayoría de una clase social humilde empleaban el vos entre sí; a los indios y mestizos los trataban*

por vos, asumiendo un aire de superioridad"[19]. Assim, o *vos* possivelmente chegou à América no momento em que na Espanha havia uma grande mistura entre as formas de tratamento. No século XV, surge a forma respeitosa *vuestra merced*, que começa a substituir a primitiva forma de cortesia *vos*. Esta última vai perdendo prestígio como tratamento respeitoso, para competir com o antigo *tú* no tratamento entre iguais ou para indicar familiaridade. Na conversação diária, já no século XV há uma alternância constante entre o *vos* e o *tú*, porém, com a perda gradual do valor de respeito de *vos*. Assim, no começo do século XVI, o uso do *vos* com freqüência "*implicaba si no un insulto, al menos familiaridad íntima o rango social superior por parte del hablante*"[20].

Como se sabe, na Espanha, o *tú* foi a forma preferida para a relação informal, enquanto na América, em muitas regiões, seguiu-se utilizando o *vos* trazido pelos conquistadores, que já não tinham claros os usos de uma ou de outra forma. No tratamento formal, tanto na Espanha quanto na América, a forma preferida foi *usted*, resultado da evolução de *vuestra merced*[21]. Sua aceitação foi rápida e natural desde o surgimento, o que obviamente afastou o *vos* das situações formais de fato.

Do ponto de vista literário, pode-se observar que no século XVI há um paradigma relativamente fixo da utilização das formas de tratamento: o *tú*,

---

[19] Antonio Garrido Domínguez. *Los Orígenes del Español de América.* Madrid: Editorial Mapfre, 1992, p.190.

[20] Cf. Charles Kany. *Sintaxis Hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1969, p.82

[21] Embora alguns estudiosos não estejam de acordo quanto aos passos da evolução da forma *usted*, há um consenso de que seu ponto de partida foi o *vuesa* ou o *vuestra merced*.

entre outros usos, era empregado no tratamento com "*persona de condición humilde y rango inferior o de igual condición en tono de intimidad familiar*"[22], enquanto o *vos* era "*la forma interpelativa habitual con los iguales en la conversación formal o para dirigirse respetuosamente a un superior y a un inferior con respetuosa consideración*"[23]. Além disso, o *vos*, quando usado com uma pessoa a quem ordinariamente se tratava por *tú*, constituía "*evidente seriedad airada*"[24]. Na literatura, essas formas são empregadas, segundo Charles Kany, como convenção durante todo o Século de Ouro, podendo ser encontradas, inclusive, até o século XVIII.

5.2. Sancho e Dom Quixote trocam insultos... e pronomes

Além dos aspectos apontados na análise do capítulo 20, a mudança da forma de tratamento corrobora a idéia de que Sancho tem clara consciência de que há um jogo de poder no episódio. Pela primeira e única vez no *Quixote* de 1605, o escudeiro usa a forma *vos* ao dirigir-se a Dom Quixote[25], quando seria

---

[22] Charles Kany, *Op. cit*., p.83

[23] *Idem,* p.83

[24] *Idem*, p.83

[25] O segundo vos é utilizado por Sancho no final do *Quixote* de 1615, durante um sarau realizado na casa de dom Antonio, em Barcelona. Algumas jovens, por zombaria, fizeram com que Dom Quixote dançasse de maneira tão frenética, que no final o cavaleiro sentou-se no chão, no meio da sala, com o corpo *molido y quebrantado de tan bailador ejercicio*. Quando Dom Antonio pediu que levassem Dom Quixote ao quarto, o primeiro a se aproximar do cavaleiro foi seu escudeiro, dizendo: " - *¡Nora en tal, señor nuestro amo, lo habéis bailado! ¿Pensáis que todos los valientes son danzadores y todos los andantes caballeros bailarines? Digo que si lo pensáis, que estáis*

natural que tivesse mantido o tratamento respeitoso *vues(tr)a merced***,** ou ainda alguma de suas expressões costumeiras, usadas em lugar dos pronomes (*mi señor, mi amo*...), como faz durante toda primeira parte, mesmo quando discorda de Dom Quixote ou deseja ser irônico:

> – *Ea, señor, que el cielo, conmovido de mis lágrimas y plegarias ha ordenado que no se pueda mover Rocinante; y si vos queréis porfiar y espolear, y dalle, será enojar a la Fortuna, y dar coces, como dicen, contra el aguijón*" (I, 20, 248).

A classe gramatical dos pronomes, mais que outras categorias, pressupõe referências ao âmbito social da linguagem, pois as transformações sofridas por essas formas no decorrer do tempo podem ser explicadas, muitas vezes, por fatores sociolingüísticos que regem certa sociedade em determinada época[26]. Dentre tais pronomes, os de *"segunda persona están expuestos, más que los otros, a las oscilaciones que imponen las exigencias, razonables o ridículas, del trato social*"[27], evidentemente porque, por meio da relação direta entre emissor e interlocutor, apresentam-se também graus de intimidade, formalidade e da própria hierarquia social .

---

engañado: hombre hay que se atreverá a matar a un gigante antes que hacer una cabriola. Si hubiérades de zapatear, yo supliera vuestra falta, que zapateo como un gerifalte; pero en lo de danzar, no doy puntada". (II, 62, 498-499) O emprego do vos, nesse episódio, representa também um desrespeito, em especial porque se trata de uma zombaria maliciosa, dita para fazer rir aos demais e evidenciar o papel ridículo de Dom Quixote após a malfadada dança. Ainda assim, embora o escudeiro zombe publicamente do amo, a situação é atípica, nada tem de envolvimento com os valores cavaleirescos tão prezados pelo herói. Além disso, o cavaleiro nem sequer tem condições físicas de ouvir com clareza a chacota de Sancho.

[26]Cf. Antonio Garrido Domínguez, en *Los Orígenes del Español de América***.** *Op. cit*., p.190.

[27] *Idem,* p.192-193.

Lançando mão desse recurso, observa-se mais uma inovação narrativa no capítulo 20, agora relacionada ao aspecto discursivo propriamente dito. Se as formas de tratamento podem ser consideradas um signo das relações sociais, na medida em que marcam ou não certo grau de formalidade, está clara a posição de igualdade – ou até de superioridade – que Sancho sente em relação a Dom Quixote no episódio dos *batanes*. A oscilação do poder entre as duas personagens é tão clara que Cervantes aproveita o detalhe estilístico da mudança da forma respeitosa *vuestra merced*, que Sancho utiliza durante toda a primeira parte do romance, para apontar o equilíbrio da força entre os dois protagonistas.

No final do episódio, Dom Quixote e Sancho descobrem que os terríveis monstros ou gigantes que causavam o ruído eram nada mais que *batanes.* Sancho, gargalhando pelo que lhes acontecera, imita zombeteiramente o longo discurso cavaleiresco do herói. Dom Quixote se aborrece verdadeiramente com o escudeiro e, além de dar-lhe duas pauladas nas costas, muda também ele a forma de tratamento para dirigir-se a Sancho. O fragmento é delicioso:

> *– Pues porque os burláis, no me burlo yo – respondió Don Quijote –, Venid acá, señor alegre: pareceós a vos que, si como estos fueron mazos de batán fueran otra peligrosa aventura, no había yo mostrado el ánimo que convenía para emprendella y acaballa? Estoy yo obligado, a dicha, siendo, como soy, caballero a conocer y distinguir los sones, y saber cuales son de batán o no? Y más, que podría ser, como es verdad, que no los he visto en mi vida, como vos lo habréis visto, como villano ruin que sois, criado y nacido entre ellos. Si no, haced vos que estos seis mazos de batán se vuelvan en seis jayanes, y echádmelos a las barbas uno a uno, o todos juntos, y cuando yo no diere con todos patas arriba, haced de mi la burla que quisiéredes* (I, 20, 255).

Dessa maneira, no mesmo episódio, outra variação importante para a interpretação textual: Dom Quixote, que costumeiramente trata Sancho por *tú*, emprega o *vos*. Para os estudiosos desse aspecto, o uso de *vos* en lugar de *tú* entre amos e criados constitui, em geral, marca de diferenciação social: *"los amos, cuando se enfadaban, introducían el* vos *para marcar claramente la distancia de clase*"[28], ou ainda, como afirma Charles Kany, seu uso representa "*evidente seriedad airada*". Assim, o fato de que o cavaleiro esteja tão irritado com Sancho quando muda o habitual *tú* por *vos* provavelmente está relacionado à distância que quer - e precisa - impor a seu escudeiro. O próprio Dom Quixote enfatiza a diferença que há entre os dois: ele, um cavaleiro, Sancho, um *"villano ruin"*. Num momento de enfrentamento, qualquer marca que possa ser considerada distintiva, seja de superioridade ou de inferioridade, deve ser usada para manter a ordem tradicional instituída no princípio da relação cavaleiro/escudeiro.

A preocupação que tem Dom Quixote de mostrar a Sancho que há uma hierarquia entre os dois fica ainda mais clara no final do capítulo, quando tenta estabelecer limites na relação de ambos. Outra vez, Dom Quixote utiliza o *vos* como forma de tratamento: "*desde hoy en adelante, nos hemos de tratar con más respecto, sin darnos cordelejo, porque de cualquier manera que yo me enoje con vos, ha de ser mal para el cántaro. Las mercedes y beneficios que yo os he prometido llegarán a su tiempo; y, si no llegaren, el salario, a lo menos no se ha de perder, como ya os he dicho*" (I, 20, 256). Por mais respeito que peça Dom Quixote, a visível tensão sob a qual o capítulo esta construído determina uma

[28] *Idem,* p.193.

nova etapa na relação cavaleiro/escudeiro, confirmada pela própria maneira como as personagens dirigem-se uma à outra.

Justamente a partir do episódio dos *batanes,* Sancho vai ganhando espaço de forma gradual na trama de Cervantes, em especial porque passa a compreender, a seu modo, os procedimentos e princípios cavaleirescos de Dom Quixote, interferindo, por meio dessa sua "aprendizagem", na vida romanesca do herói. Além disso, ao questionar as hierarquias, o escudeiro demonstra uma consciência aguda de sua condição social. Essas sementes vingarão com maior força no *Quixote* de 1615, no qual uma série de intervenções desse tipo na vida cavaleiresca de Dom Quixote tornam-se naturais para Sancho, e a relação de ambos fica tão estreita que já não pensamos na figura alta e magra do cavaleiro sem relacioná-la, em um mesmo grau de importância, com a figura baixa e gorda de seu escudeiro.

6. Inversão e invenção: Sancho e o encantamento de Dulcinéia

> "¡*Oh encantadores aciagos y mal intencionados, y quien os viera a todos ensartados por las agallas, como sardinas en lercha! Mucho sabéis, mucho podéis y mucho más hacéis. Bastaros debiera, bellacos, haber mudado [...] sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus facciones de buenas en malas, sin que le tocárades en el olor; que por él siquiera sacáramos lo que estaba encubierto debajo de aquella fea corteza, aunque, para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura [...]* "
>
> Sancho Pança (II, 10, 99)

O discurso dirigido aos encantadores é, inacreditavelmente, de Sancho. Após o encontro entre Dom Quixote e a amada, o escudeiro indigna-se contra os malfeitores que teriam encantado Dulcinéia, atribuindo-lhe um péssimo odor e transformando a beleza da dama em feiúra. A reação de Sancho evidentemente causa surpresa, uma vez que estamos diante de alguém que parece acreditar de forma incontestável em maléficos encantadores, o que contraria a constituição inicial do camponês manchego.

O encontro entre Dom Quixote e a suposta Dulcinéia deve-se a uma nova maneira que Cervantes encontra para organizar as ações da segunda parte da obra. A novidade principal reside no fato de Sancho e Dom Quixote serem personagens famosas graças à publicação do primeiro volume do livro em que se narram suas aventuras. Por conseguinte, o herói não necessita provar a verdade de sua nova condição, visto que todos o reconhecem como inigualável cavaleiro. Essa confirmação é feita por ninguém menos que o bacharel Sansão Carrasco, recém chegado de Salamanca, local onde, segundo ele, as aventuras da dupla manchega são largamente conhecidas e admiradas.

As primeiras palavras de Sansão, ao encontrar Dom Quixote, remetem à linguagem com a qual tantas vezes as personagens dos livros de cavalaria dirigem-se a pessoas de alta posição social, assim como a cavaleiros famosos. Dom Quixote naturalmente não tem motivos para duvidar da saudação entusiasmada de um respeitável bacharel:

> *– Deme vuestra grandeza las manos, señor don Quijote de la Mancha; que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aún habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebién haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo en nuestro vulgar castellano para universal entretenimiento de las gentes* (II, 3, 46).

Dom Quixote, como sempre, não percebe a ironia das palavras de Sansão, está ocupado demais maravilhando-se com a notícia de que se transformara em personagem novelesca. A existência de um provável sábio escritor de suas façanhas representa o sinal indiscutível de que o cavaleiro está confirmando a verdade dos livros. Consagrado como espetacular herói, Dom Quixote alcança reconhecimento e fama. É hora de partir pela terceira vez[29], mas o teor de suas preocupações agora é outro: em primeiro lugar, deseja ir ao Toboso visitar Dulcinéia, depois, pretende participar das justas de Saragoça. Afinal, já não há necessidade de sair em busca de qualquer aventura que lhe surja pelo caminho, uma vez que está comprovado que ele é cavaleiro andante. Dom Quixote não evitará ou temerá eventuais perigos que apareçam diante dele, porém pode almejar objetivos mais específicos.

A famosa dupla parte, assim, com o intuito de realizar em particular dois propósitos centrais. O desejo que Dom Quixote manifesta de ir ao Toboso

[29] No final da primeira parte, após um artifício utilizado pelo Cura e pelo Barbeiro, Dom Quixote é levado de volta à aldeia, onde permanece por aproximadamente um mês antes de arquitetar nova saída. Na verdade, a terceira saída marca o início do *Quixote* de 1615. Os dez anos que separam a publicação das duas partes das obras estão representados, dentro do romance, por um mês.

preocupa Sancho, que percebe a urgência de se livrar de um problema delicado em que se encontra, por causa de uma mentira inventada na primeira parte: encarregado de levar uma carta de Dom Quixote a Dulcinéia, o escudeiro nem mesmo chegou ao Toboso, embora não tenha tido coragem de confessar ao cavaleiro o não cumprimento do encargo. Na verdade, os responsáveis diretos por Sancho não ter sequer procurado a amada do herói foram o Cura e o Barbeiro, com os quais o camponês encontrou-se na venda de Juan Palomeque, a caminho do Toboso. Sancho relutou em contar aos dois homens onde estava Dom Quixote e o que fazia, até que foi habilmente convencido a falar. Qualquer leitor sabe o que acontece quando "Sancho decide falar". Assim, revelou todos os detalhes de suas andanças com o cavaleiro desde o dia em que haviam deixado a aldeia até a incumbência que recebera de levar uma carta a Dulcinéia.

A trama muda sensivelmente seu curso: o Cura e o Barbeiro convencem Sancho de que a penitência do cavaleiro é desnecessária, razão pela qual armam um plano para interromper tamanho desatino. Os dois sujeitam-se a usar disfarces de donzela e escudeiro, fingindo necessitar da ajuda de Dom Quixote para se defender de um malfeitor qualquer. Sancho envolve-se nesse argumento e dispõe-se a mostrar onde está o amo. No caminho, surgem novas personagens, entre as quais a bela Dorotéia, que decide participar também da louvável tarefa de "salvar" o herói, utilizando um argumento indubitavelmente convincente: a jovem, declarando ser a princesa Micomicona, pedirá ao cavaleiro que a socorra. Como não pode recusar ajuda a donzelas desamparadas, Dom Quixote resolve o problema proposto e ganha o direito de se casar com a

princesa, o que o tornaria imperador do reino Micomicón. O herói, contudo, recusa o benefício, tudo em nome de sua absoluta e incorruptível fidelidade à Dulcinéia.

Sancho Pança sabe do disfarce do Cura e do Barbeiro, no entanto desconhece que a princesa Micomicona não tem sangue azul, por isso se desespera diante do desinteresse de Dom Quixote em receber um título de Imperador que poderia ascender Sancho, no mínimo, à posição de marquês. Por se tratar de uma insensatez que afeta diretamente os propósitos do camponês, ele decide demonstrar de forma explícita – e temerária – seu inconformismo:

> *– Voto a mí y juro a mí, que no tiene vuestra merced, señor don Quijote, cabal juicio. Pues, ¿cómo es posible que pone vuestra merced en duda casarse con tan alta princesa como aquésta? ¿Piensa que le ha de ofrecer la fortuna tras cada cantillo semejante ventura como la que ahora se le ofrece? ¿Es, por dicha, más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aun con la mitad, y aun estoy por decir que no llega a su zapato de la que está delante. Así, noramala alcanzaré yo el condado que espero, si vuestra merced se anda a pedir cotufas en el golfo. Cásese, cásese luego, encomiéndole yo a Stanás, y tome ese reino que se le viene a las manos de vobis, vobis, y en siendo rey, hágame marqués o adelantado, y luego, siquiera se lo lleve el diablo todo* (I, XXX, 373).

Dom Quixote descontrola-se completamente ao ouvir essas palavras. Outra vez – como no episódio dos *batanes* – agride Sancho, dando-lhe duas pauladas nas costas. A ousadia do escudeiro extrapola o razoável ao afirmar que Dulcinéia, em comparação à princesa Micomicona, "no llega a su zapato". O camponês realmente não se emenda, fazia não mais que dez capítulos que tinha

concordado, embora forçosamente[30], em "*respectar las cosas de vuestra merced*". Nesse momento, entretanto, não consegue conter-se, pois está interessado, com razão, no benefício concreto que receberia caso Dom Quixote se casasse com a princesa.

Mesmo que demonstre seguidas vezes sua fidelidade e admiração pela firmeza, coragem e sabedoria do amo, a atitude do escudeiro confirma que ele age de acordo com o que possa ser-lhe concretamente proveitoso. Em relação ao conjunto do universo cavaleiresco de Dom Quixote, Sancho envolve-se somente com eventuais aspectos que lhe propiciem algum tipo de vantagem prática. Sendo assim, quase sempre desconsidera o significado simbólico de cada um desses elementos o herói. O episódio com a princesa Micomicona constitui uma prova evidente de que o escudeiro pode atacar até mesmo o mais importante mito da loucura de Dom Quixote – a beleza da amada – caso haja eminentes razões práticas para fazê-lo.

No capítulo 10 da Segunda Parte, o escudeiro confirmará de forma definitiva que, para se livrar de uma situação pessoal delicada, é capaz de recorrer a qualquer expediente de que disponha. Ciente da impossibilidade de negar a existência daquela Dulcinéia que ele afirmara ter encontrado, Sancho tem medo da provável ira de Dom Quixote, caso descobrisse a mentira contada. Seria temerário retratar-se, afinal, como confessar que a mencionada alegria de Dulcinéia ao se saber amada por tão nobre cavaleiro fora apenas uma invenção?

---

[30] Sancho concorda em "respectar las cosas de vuestra merced" justamente no episódio dos batanes, quando também leva duas pauladas nas costas.

Havia também a detalhada descrição que fizera da dama. É verdade que as características de Dulcinéia apresentadas por Sancho são, por simplicidade ou malícia, bastante incoerentes com a idéia de nobreza e formosura de uma donzela de tão alta estirpe, contudo, isso não incomodara Dom Quixote. O cavaleiro soube muito bem "adequar" a fala de Sancho aos seus próprios desejos, modificando aspectos necessários para ressaltar a beleza que imagina. Diante dessa situação, o escudeiro encontra-se em um delicado problema cuja resolução satisfatória exigirá dele muita cautela e engenho.

Chegando à entrada do Toboso, numa visível tentativa de ganhar tempo, o camponês convence Dom Quixote de que não seria protocolar que tão famoso e reconhecido cavaleiro surgisse diante da amada sem ser anunciado, por isso, ele, Sancho, deve ir sozinho conversar com Dulcinéia. É uma maneira inteligente de retardar o temido encontro entre o amo e a amada, assim como garante ao escudeiro a possibilidade de pensar numa estratégia que o livre de tamanho desconforto.

Escondido durante algum tempo perto de onde estava com Dom Quixote, Sancho vê três lavradoras que vêm pelo caminho. Nesse momento, revela claramente ter entendido o funcionamento da loucura de Dom Quixote:

> *[...] Quizá con esta porfia, acabaré con él que no me envíe otra vez a semejantes mensajerías, viendo cuán mal recado le traigo dellas, o quizá pensará, como yo imagino, que algún mal encantador de estos que él dice que le quieren mal habrá mudado la figura por hacerle mal y daño* (II, 10, 95).

Chama o amo para ver a amada, imaginando (sabendo) que o cavaleiro certamente atribuiria aquela visão grotesca à ação de algum encantador maligno. Em vista das circunstâncias, a ação de Sancho parece evidenciar não uma maldade de sua parte, mas sim o fato humanamente compreensível de que ele tem medo das reações de Dom Quixote, caso o cavaleiro descubra as invenções do escudeiro. O fragmento transcrito denuncia, porém, que Sancho não descarta a possibilidade de Dom Quixote perceber que aquelas moças não são as damas que ele espera. Ainda assim, decide executar o plano, porque, se o amo negar-se a acreditar que aquela aldeã é Dulcinéia, talvez compreenda a inadequação de incumbir ao escudeiro semelhantes tarefas. A melhor tradução livre do pensamento expresso por Sancho talvez seja um insolente "bem-feito para Dom Quixote, se ele descobrir a verdade". Fiel e amigo, mas não tanto, nem sempre...

O cavaleiro chega ao local indicado pelo escudeiro, observa aquelas três camponesas e afirma sem hesitação: "*yo no veo, Sancho, sino a tres labradoras sobre tres borricos*". (II, 10, 96) O escudeiro insiste em sua idéia, jurando serem elas a maravilhosa dama e suas criadas, montadas em três hacanéias, porém o herói limita-se a declarar: *"Pues yo te digo, Sancho amigo, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy don Quijote y tú eres Sancho Panza; o al menos a mí tales me parecen*". (II, 10, 96-97) O cavaleiro demora a aceitar a idéia de que aquela aldeã pudesse ser sua amada e fica prostrado diante da situação. No silêncio de Dom Quixote, observa-se, por contraste, a ação de Sancho, que dirige toda a cena. Em primeiro lugar, desce do

asno e atira-se ao chão, ajoelhando-se aos pés das três mulheres, praticamente obrigando Dom Quixote ao mesmo gesto. Para completar a representação do estilo cavaleiresco que lhe cabe nesse momento, dirige-se a "Dulcinéia" por meio de um discurso cuja linguagem está muito elaborada:

> – *Reina y princesa y duquesa de la hermosura, vuestra altivez y grandeza sea servida de recibir en su gracia y buen talante el cautivo caballero vuestro, que allí está hecho piedra mármol, todo turbado y sin pulsos de verse ante vuestra magnífica presencia. Yo soy Sancho Pança su escudero, y él es el asendereado caballero Don Quijote de la Mancha, llamado por otro nombre el Caballero de la Triste Figura* (II, 10, 97).

As aldeãs não conseguem entender o que lhes está acontecendo. Assustam-se, a princípio, para em seguida demonstrar irritação por serem atrapalhadas por aqueles dois homens estranhos que cruzam seu caminho. Dom Quixote, passados os instantes iniciais de prostração, representa coerentemente seu papel, dirigindo à Dulcinéia um discurso belíssimo sobre seu amor, submissão e sofrimento por vê-la em condição tão rebaixada. A decepção do cavaleiro é infinita, pois, esperando encontrar a formosura da amada, depara-se com uma lavradora que jamais poderia, já por sua condição de aldeã, possuir as qualidades próprias das donzelas dos cavaleiros andantes. Aquela que, na imaginação do cavaleiro, era o que de mais belo e sublime podia existir, está reduzida a uma simples e feia lavradora, que vem montada em um burrico (do qual, além de tudo, cai no final da cena), tem péssimo odor, segundo constatou o próprio Dom Quixote e, finalmente, se expressa por meio de um estilo baixo.

Os diferentes níveis de linguagem constituem, segundo Erich Auerbach, o elemento que garante maior comicidade à cena. O solene discurso do cavaleiro, "*diante de Dulcinéia, só serve para o efeito contrastante; é a impertinente e rude resposta da camponesa que lhe dá o seu sentido; como estamos em meio ao estilo baixo, a elevada retórica de Dom Quixote só serve para tornar totalmente eficaz a cômica quebra estilística*"[31]. O herói, entretanto, não percebe – como normalmente ocorre – nenhuma quebra estilística entre seu discurso e o de Dulcinéia, ou a própria ruptura estilística da ação, representada pela ridícula queda da lavradora no final da cena[32]. Alheio a tudo, limita-se a comentar com Sancho que nunca houve cavaleiro tão malquisto como ele pelos encantadores, o que, se por um lado é terrível, por outro não deixa de revelar a indiscutível importância de Dom Quixote, que se crê perseguido de maneira inédita na tradição da cavalaria andante. O escudeiro, ao ouvir o comentário sobre o encantamento, tranqüiliza-se, pois percebe que a farsa montada por ele alcançou o resultado esperado.

Sancho age, nesse capítulo, de forma muito semelhante à do episódio dos *batanes*. É também ele quem atua efetivamente, de acordo com o que aprendera com o amo, utilizando a lógica de Dom Quixote ao criar um argumento coerente com o universo construído pela loucura do cavaleiro. Até mesmo a fala promovida pelo escudeiro ao dirigir-se à "Dulcinéia" está

---

[31] Ver Erich Auerbach. *Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental.* 2.a ed. revisada. Trad. Suzi Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1987, p.305.

[32] *Idem*, p.305.

explicitamente fundamentada na linguagem cavaleiresca de Dom Quixote, que, de forma parcial, foi sendo apreendida – e imitada – durante as longas andanças com o herói, seu único modelo. No capítulo 20 da primeira parte, a referência à Providência Divina e às Sagradas Escrituras revelam que Sancho experimenta acrescentar, a sua linguagem simples, elementos específicos que aludem ao universo em que Dom Quixote acredita; no capítulo 10, por comparação, sua fala está muito mais elaborada, constituída por recursos de linguagem que normalmente não compunham o universo lingüístico de rústicos camponeses como ele[33].

Como a fala que remete à tradição cavaleiresca cabe a Sancho no capítulo 10, ocorre uma inversão de papéis entre os protagonistas. No episódio dos *batanes*, a quebra do modelo inicial é menos acentuada, porque Sancho ainda está ensaiando sua capacidade de entender e manipular Dom Quixote, para alcançar os resultados que espera. Assim, o escudeiro sabiamente toma as rédeas da ação "às escuras", sem precisar expor-se durante aquela noite tenebrosa. Na Dulcinéia Encantada instala-se o *mundo ao revés* de forma absoluta: Dom Quixote não simula uma encenação à moda cavaleiresca em nenhum momento do capítulo, pois o encantamento é sugerido pela visão de Sancho, não pela mente do cavaleiro. Dessa forma, o camponês é a personagem que encena o romanesco, ao passo que o herói tem dificuldade de sair da

[33] Segundo Auerbach, o discurso de Sancho está constituído por "*alocução e sintaxe, metáforas e epítetos, descrição da atitude de seu amo e apelo para ser ouvido*." Em "A Dulcinéia Encantada", *Mimesis*, o crítico apresenta um estudo aprofundado dos recursos estilísticos presentes no capítulo 10 da Segunda Parte do *Quixote*.

realidade para denunciar a visão de uma Dulcinéia grotescamente rebaixada como obra dos encantadores.

No primeiro episódio, Sancho não dirige a cena de maneira tão explícita. Embora nos dois momentos Dom Quixote não perceba que está sendo enganado, no primeiro o escudeiro não chega a “transformar a realidade”, como faz no capítulo 10. Há uma inovação significativa no episódio da Dulcinéia Encantada, já que é a primeira vez que Sancho Pança reveste a realidade de encantamento, o que até então coubera a Dom Quixote. O procedimento do escudeiro inverte a estrutura do relato até então apresentado pelo narrador.

Nesses dois capítulos em que Sancho conduz a aventura cavaleiresca, a situação do herói é bastante delicada. No episódio dos *batanes* Dom Quixote defronta-se com a insubordinação do escudeiro, que chega a zombar de seu discurso elevado diante do prosaísmo dos *mazos de batán*; no capítulo 10, o problema é ainda mais grave, pois o ataque recai sobre sua amada, elemento fundamental na vida dos cavaleiros. Em ambas as circunstâncias, Dom Quixote reage praticamente da mesma maneira: fica tão estático quando descobre os *batanes* como no momento em que olha para aquela lavradora que Sancho afirma ser sua amada. Contudo, como no último caso está em jogo a perfeição da dama, o cavaleiro termina por adotar a posição prevista pelo escudeiro, declarando que apenas uma nova intervenção dos encantadores justificariam tamanha distorção.

As conseqüências do episódio, contudo, são muito sérias para Dom Quixote. A visão de uma Dulcinéia reduzida à lavradora cria uma tensão entre o

mundo imaginário criado pela loucura e a realidade em que vive. Não configura, portanto, uma derrota sofrida numa aventura típica de cavaleiro andante, mas sim uma desarmonia em relação a sua idéia fixa. O ataque se dá, desse modo, no elemento mais frágil de Dom Quixote, que é o romanesco. Todos os esforços e parte dos fracassos da personagem, a partir desse momento, estarão baseados unicamente no desencantamento da amada.

Nos *batanes*, o herói passa pelo incômodo de se ver "vencido" por uma circunstância adversa, entretanto, trata-se de uma situação aceitável no universo de sua experiência como cavaleiro. A aventura que imagina enfrentar não existe e o próprio Dom Quixote sabe muito bem que o final é digno das gargalhadas de Sancho. Na Dulcinéia Encantada, por outro lado, a transformação que o escudeiro promove constitui-se num verdadeiro dilema em relação ao preceito cavaleiresco que prevê a perfeição da amada como um dos mais significativos ideais romanescos. Por sua sublime dama, um cavaleiro honrado estabelece a interdependência entre armas e amor cortês, de modo que suas ações não apenas garantem fama e reconhecimento, como também elevam a mulher em nome da qual o herói é capaz de enfrentar os maiores perigos. Com o encantamento de Dulcinéia, a atitude de Sancho destrói um elo fundamental na conexão de Dom Quixote com o mundo da cavalaria e, por conseguinte, com a própria loucura que o move.

Entender determinados matizes da loucura quixotesca complementa e acentua os problemas que as diferentes formas de ataque de Sancho causam a Dom Quixote. Tanto pelo caráter peculiar e pela incorruptibilidade quanto pelos

ideais que proclama, a loucura quixotesca provocou sempre grande admiração. Não se deve desconsiderar, entretanto, que a própria loucura foi abordada de formas muito variadas no decorrer do tempo: "ao longo do século XV e até meados do XVII ainda estava integrada na vida social e, desde que não muito exagerada, ela continha boa dose de divertimento. A partir daí, no entanto, ela passa a ser excluída da sociedade[34]. Assim, o assunto é presença constante na época de Cervantes, seja na vida cotidiana, seja na literatura[35]. Foram outra vez os românticos os responsáveis pela atribuição de um valor sério e trágico à loucura do cavaleiro: a nobreza dos ideais quixotescos certamente não combinava com o modo marginal como o século XVIII e especialmente o XIX tratavam o tema.

Há sempre que se reafirmar, de qualquer forma, que Dom Quixote está mesmo rematadamente louco. Desatino tão grande quanto o do cavaleiro seria desconsiderar que todas as suas ações estão sustentadas por uma mente transtornada pela crença cega nos ideais extraídos de fantasiosos livros de cavalaria[36]. Segundo Martín de Riquer, essa loucura apresenta distintas nuances, cujos reflexos serão também variados no conjunto das crenças cavaleirescas que animam Dom Quixote. Para o crítico, a loucura da personagem leva-o a três

---

[34] Maria Augusta da Costa Vieira. *O Dito pelo Não-Dito: Paradoxos de Dom Quixote. Op. cit.,* p.70.

[35] É importante considerar, também, que o tema da loucura havia sido largamente difundido com o *Elogio da Loucura,* de Erasmo. Há, inclusive, uma série de análises que aproximam o *Quixote* à obra de Erasmo.

[36] Uma das críticas que se faz à interpretação romântica é a de praticamente desconsiderar a loucura de Dom Quixote, atribuindo-lhe um valor simbólico que nega a enfermidade do cavaleiro.

conclusões falsas, nas quais se apóiam seu caso patológico e toda a essência do romance. A primeira delas é conseqüência da crença sincera do fidalgo de que é um cavaleiro; a segunda relaciona-se ao fato de Dom Quixote estar convencido de que os livros revelam uma verdade histórica: são relatos fiéis de façanhas praticadas por reais cavaleiros em tempos passados; finalmente, ele confia que é possível reviver, na Espanha de Felipe III, a cavalaria de outrora e manter os ideais de justiça e igualdade, tal como proclamados pelas ordens medievais[37].

Dom Quixote, acrescente-se, não apenas acredita que é um cavaleiro, mas principalmente manifesta absoluta certeza de ser ele o escolhido para resgatar os mais altos valores éticos e amorosos da cavalaria medieval. Para isso, o herói constitui um universo imaginário cujos elementos e crenças mais significativas conservam-se intactos, em teoria, ao longo de toda a narrativa. Dois desses aspectos são sua própria ética e a beleza inigualável da amada. Para confirmar a condição de "cavaleiro eleito" que deve ressuscitar, em tempos de Ferro, a Idade de Ouro, Dom Quixote tem consciência da necessidade de provar, pela força do braço[38], que está correto em sua percepção. A prática para alcançar tal façanha não admite recusa de nenhuma atividade ou aventura semelhante às dos heróis que toma como modelo.

A crença de que é cavaleiro e de que foi escolhido como o homem capaz de restaurar a ordem da cavalaria acarreta uma espécie de divisão que

---

[37] A idéia é desenvolvida por Martín de Riquer. "El *Quijote*". *Los Siglos del* Quijote. *Op. cit.,* p.202.

[38] A insistência na idéia de atuar "pela força do braço" justifica-se pelas palavras do próprio Dom Quixote, que lamenta profundamente que a invenção da pólvora tenha impedido que os vencedores sejam aqueles que demonstrem maior coragem.

desdobra em dois níveis a loucura quixotesca. Embora complementares, esses aspectos estariam relacionados a mundos opostos: o ideal e o real. Ou seja, num primeiro nível, baseado na crença da veracidade histórica dos livros cavaleirescos, ficariam depositados os mitos que compõem o universo do herói. Esse nível, constitutivo do ideal cavaleiresco, não é questionado em nenhum momento do romance. Uma vez convencido, paradoxalmente, da realidade do mundo ideal, Dom Quixote parte em busca de aventuras, na tentativa de comprovar essa verdade. As ações que proporcionariam a ratificação do mito representam o segundo nível da loucura quixotesca. Nesse sentido, somente as batalhas e as arriscadas empresas de que participa podem demonstrar que ele tem força e coragem suficientes para executar a tarefa que lhe cabe[39].

Cada uma das experiências de Dom Quixote como cavaleiro andante é um instrumento de que ele dispõe para alcançar o ideal, um modo de o herói provar a autenticidade dos preceitos cavaleirescos que ele carrega como leis. Assim, Dom Quixote não se abate verdadeiramente com as derrotas que recaem no nível secundário de sua loucura, uma vez que elas fazem parte da vida de qualquer cavaleiro que sai em busca de desafios e perigos. O nível primário, entretanto, por representar o mito propriamente dito, deve manter-se intocado, para o bem do projeto quixotesco.

[39] Segundo Williamson, "[...] toda la novela se construye a partir de la división que existe entre la fe inquebrantable de don Quijote en la veracidad de los libros de caballerías y su capacidad para poner esta creencia en práctica." *El* Quijote *y Los Libros de Caballerías*. *Op. cit*. p.140

Aceita a hipótese, a atuação de Sancho no episódio dos *batanes* e no encantamento de Dulcinéia atingiria a loucura de Dom Quixote nos dois aspectos: na primeira, a derrota em sua experiência como cavaleiro é explícita, não há espaço para encantamentos, dúvidas, invenções; na segunda, ele vê destruído o sonho de encontrar a amada em toda sua formosura, o que representa um terrível ataque ao ideal quixotesco. Assim, Sancho Pança atinge os dois níveis da loucura de Dom Quixote em cada um dos episódios, demonstrando não apenas que vai conhecendo a lógica do cavaleiro, como também que não deixará de usar todos os recursos possíveis para se livrar de embaraçosas complicações de ordem prática.

Nos dois episódios, o escudeiro está preocupado com sua condição particular: nos *batanes* sente um medo – legítimo – de ficar sozinho naquela noite pavorosa, enquanto no segundo deseja livrar-se das conseqüências da mentira sobre a carta não entregue a Dulcinéia. Em ambos age em benefício próprio, o que sabe exatamente como fazer, afinal, em suas constantes caminhadas com o amo aprendeu que, para obter qualquer resultado almejado, é necessário adentrar de alguma maneira no nível primário e passivo da loucura desse herói desconectado com seu tempo e, a partir do encantamento de Dulcinéia, em desarmonia com o próprio universo que tenciona representar. Sancho já tem consciência de que as negativas e as idéias que contrariam as de Dom Quixote parecem fortalecer-lhe o ânimo, ao invés de abatê-lo.

Levando-se em consideração que todos os esforços do cavaleiro na Segunda Parte estarão concentrados na idéia de desencantar Dulcinéia, Sancho

é, por assim dizer, o responsável pelo rumo da vida cavaleiresca do herói. Aquele que surgira como um camponês simples, tornado um gracioso escudeiro, "*hombre de bien, pero de muy poca sal en la mollera*" (I, VII, 142) é agora o causador do maior problema que Dom Quixote tem que enfrentar durante todo o romance, ou seja, a dissonância absoluta entre seu universo e a visão de uma Dulcinéia grotesca e rebaixada.

Finalmente, após o encantamento se estabelece, como no episódio dos *batanes*, uma espécie de cumplicidade entre os protagonistas do romance, pois o cavaleiro precisa dos olhos de Sancho para ver *Dulcinea en su ser*. Dom Quixote tem que confiar inteiramente no escudeiro em relação a um aspecto essencial da vida de um herói romanesco, que se resume na formosura e na nobreza de sua amada. Outra vez a cumplicidade é forçada pela estratégia de Sancho que, ao agir nas duas situações, toca nos dois níveis da loucura cavaleiresca do herói. No primeiro episódio, atinge o nível secundário e ativo, ou seja, a ação baseada na força da experiência; no segundo, o nível primário e passivo, a verdade dos livros, ideal que sofre o mais grave abalo de toda a trajetória de Dom Quixote.

6.1. Entre o riso e o choro...

Em razão de o desencantamento de Dulcinéia tornar-se o fio condutor da segunda parte do *Quixote*, muitos críticos consideram que o capítulo

10 marca um momento a partir do qual se estabelece uma nuance mais trágica dentro do romance, em comparação com as aventuras apresentadas na primeira parte. A evidente prostração de Dom Quixote diante das três aldeãs e todos os esforços que empreende no intuito de reverter a condição de Dulcinéia desencadeiam o conflito que o cavaleiro enfrenta até o momento final de sua trajetória como Dom Quixote de la Mancha.

Novamente a questão remete à comicidade ou tragicidade do *Quixote*, motivo pelo qual a interpretação romântica defenda a idéia de que, no capítulo 10, instala-se uma das mais significativas razões da melancolia de Dom Quixote. A impossibilidade de resgatar a essência de Dulcinéia teria representado, nesse sentido, um abalo do qual o herói jamais se recupera. Para os realistas, no entanto, como a obra não apresenta qualquer característica trágica, o capítulo 10, como tantas outras situações, demonstra mais um momento que comprova o caráter divertido da paródia de Cervantes, que se compraz em ridicularizar as veleidades do cavaleiro nas mais diversas e cruéis situações.

Um dos mais conhecidos estudos sobre o encantamento de Dulcinéia e, na verdade, sobre o *Quixote* é o de Erich Auerbach[40]. Compartilhando a visão dos críticos realistas, Auerbach entende que nada existe de transcendente ou sábio na loucura de Dom Quixote, assim como não há um abatimento verdadeiro do herói em nenhum momento, nem mesmo diante da visão grotesca

[40] Maria Augusta da Costa Vieira apresenta um estudo sobre a visão de Auberbach em relação ao episódio da Dulcinéia Encantada. Para ela, a repercussão desse ensaio no Brasil deve-se ao especial – e justo – interesse que a obra de Auerbach sempre suscitou no âmbito dos estudos literários, e não a uma preocupação específica pela obra cervantina. *Op. cit*. pp.57-64.

da amada, pois tudo não passa de um jogo muito bem arquitetado por Cervantes, sempre preocupado em demonstrar que Dom Quixote é apenas um desajustado em relação ao mundo que o circunda: nem o cavaleiro atua sobre a realidade de modo a provocar alguma mudança, nem a realidade promove nele qualquer tipo de transformação, seja pelo caminho de uma loucura ainda mais profunda, seja pela cura de seu estado. Isso estaria claramente representado no capítulo 10, uma vez que o episódio pareceria anunciar uma crise eminente para o cavaleiro, mas tudo se resolve por meio de uma grande brincadeira, pois o fato de Dom Quixote afirmar que aquela visão decorre da ação dos encantadores é uma maneira de garantir-lhe a paz de espírito. Assim, não há, segundo Auerbach, nenhuma conseqüência séria decorrente daquela visão grotesca.

De todo modo, é preciso considerar que, se por um lado o excelente estudo de Auerbach desmascara de forma precisa o mecanismo narrativo que sustenta o capítulo, por outro desconsidera que o problema do desencantamento de Dulcinéia é muito sério para o cavaleiro no restante da obra. Dom Quixote com efeito não enlouquece de maneira ainda mais desatinada nem se cura de forma definitiva diante dessa cena – certamente a mais importante para ele desde sua constituição como personagem novelesca –, entretanto, as ações do herói na segunda parte têm por objetivo central resolver o problema em que se encontra Dulcinéia. Isso se comprova inclusive por uma sensível ausência de aventuras tipicamente quixotescas e pela presença de variados oráculos, a quem Dom Quixote trata de perguntar ansiosamente sobre o encantamento de Dulcinéia ou o modo possível de desencantá-la.

Se há algum viés trágico no *Quixote* ou não é uma questão a que dificilmente se responderá de forma consensual depois do século XIX, o que se explicita pela "batalha" entre *blandos* e *duros.* Outra parte da crítica, nem *hard* nem *soft*, prefere defender a idéia de que há, no romance, um misto de tragédia e comédia, de modo a acolher tanto a leitura que entende ser o cavaleiro uma figura melancólica quanto a que ri de suas esquisitices, enquanto outros ainda consideram a obra um exemplo inegável do estilo maneirista. Enfim, é até possível que não haja mesmo nenhuma tragédia no *Quixote*, porém não se pode negar que o episódio da Dulcinéia Encantada, engendrado unicamente por Sancho Pança, representa um momento único na obra, no mínimo porque cria a tensão que conduz as ações subseqüentes do herói em busca da realização do ideal de recuperar não já a Idade de Ouro, mas simplesmente um aspecto primordial do mito cavaleiresco.

CAPÍTULO III – SANCHO PROTAGONISTA NO EPISÓDIO DOS DUQUES

1. Sancho às voltas com o sucesso

> "(...) *si se ha de contar la verdad, más fueron los suspiros y rebusnos del rucio que los relinchos del rocín, de donde coligió Sancho que su ventura había de sobrepujar y ponerse encima de la de su señor*."
>
> Cide Hamete Benengeli (II, 8, 81)

Na segunda parte do romance, o núcleo a partir do qual se organizam as ações de Dom Quixote constitui-se pelo encantamento de Dulcinéia. Ou seja, por um problema criado por Sancho. A preocupação de desencantar a amada levará o cavaleiro a buscar qualquer saída para resgatar, seja como for, a beleza da dama, elemento fundamental do universo planejado por ele nos capítulos iniciais da obra. Embora no *Quixote* de 1615 já se tenha convertido em cavaleiro andante livresco, o contínuo insucesso do desencantamento de Dulcinéia contradiz o êxito completo da jornada de Dom Quixote e fere seu orgulho. O papel da amada é incomparável, em relevância, a qualquer outro elemento cavaleiresco, como atesta a fala do herói no momento de sua derrota final, na luta contra o Cavaleiro da Branca Lua: "*Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi fraqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza, y quítame la vida, pues me has quitado la honra*" (II, 64, 518).

Sendo assim, é plenamente justificável a suposição de Sancho no momento da terceira saída: sua ventura, sem sombra de dúvida, será maior que a do cavaleiro na segunda parte da obra. Dom Quixote vê cair por terra cada um dos

esforços feitos no intuito de restaurar a Idade de Ouro, enquanto Sancho realiza até mesmo o despropositado sonho de ser governador de uma ilha. O encantamento de Dulcinéia deixa, de certo modo, o cavaleiro de mãos atadas, pois nenhuma ação feita por ele pode devolver a condição *verdadeira* à amada. A Sancho, ironicamente, se oferece até mesmo a esdrúxula possibilidade de ele desencantar Dulcinéia.

A nova configuração do romance é fruto de uma série de situações "fabricadas" por um casal de duques que recebe Dom Quixote e Sancho em seu palácio, onde as personagens permanecem por vinte e sete capítulos[1]. O conjunto desses acontecimentos é marcado por fingimentos, contradições e encenações, de tal maneira que o palácio parece constituir um grande palco pelo qual transitam personagens representativas não só do imaginário de Dom Quixote, como também dos leitores das novelas de cavalaria de maneira geral. Os duques demonstram conhecer muito bem as histórias dos cavaleiros, o que lhes possibilita arquitetar tramas convincentemente fundamentadas nos princípios das obras que norteiam as ações de Dom Quixote.

É evidente o jogo que se estabelece entre realidade e fantasia nesse episódio. Se Dom Quixote é o louco rematado que decide restaurar o papel da cavalaria andante, os duques assumem a responsabilidade de prazerosamente viabilizar o romanesco por meio das aventuras criadas para a ação do cavaleiro. Em teoria, o momento deveria anunciar uma afirmação de Dom Quixote como

[1] O episódio dos duques é o mais longo de todo o *Quixote*: inicia-se no capítulo 30 da segunda parte e termina no capítulo 57.

cavaleiro andante, uma vez que surgem situações típicas da trajetória dos heróis medievais e todos conferem a ele o estatuto de inigualável cavaleiro, como ilustra sua chegada ao palácio :

> *[...] en un instante se coronaron todos los corredores del patio de criados y criadas de aquellos señores, diciendo a grandes voces:*
>
> *– ¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes!*
>
> *– 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 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* (II, 31, 258-259).

Contudo, mesmo com a afirmação do narrador de que Dom Quixote acredita, pela primeira vez, que é um cavaleiro andante verdadeiro, essa crença não se concretiza ao longo de sua estada no palácio. Na mesma medida em que surgem inúmeras personagens que vestem as máscaras do mundo cavaleiresco, Dom Quixote deixa de encantar e transformar a realidade que já se apresenta em consonância com o mundo que imagina recuperar. Sua especial capacidade para intuir uma aventura cavaleiresca por trás das aparências dissipa-se em meio a tantos momentos de teatralização desse mesmo mundo. Sancho, ao contrário, ganha importância no episódio e adentra com maior confiança no universo imaginário criado pelo amo. De maneira paradoxal, a tarefa eminentemente cavaleiresca de desencantar Dulcinéia transfere-se ao escudeiro. Assim, o herói que almeja restaurar a ordem da cavalaria andante não consegue sequer trazer de volta ao seu próprio mundo romanesco a imagem da amada na plenitude de sua

beleza. Nada disso, contudo, perturba Sancho, pois o escudeiro experimenta, depois de tantas circunstâncias adversas em suas andanças com Dom Quixote, um período particularmente especial.

2. Sancho no mundo romanesco: a viagem em Clavilenho

> "*Desde la memorable aventura de los batanes nunca he visto a Sancho con tanto temor como ahora, y si yo fuera tan agorero como otros, su pusilanimidad me hiciera algunas cosquillas en el ánimo*."
>
> Dom Quixote (II, 41, 330)

Dentre as tantas aventuras constitutivas do episódio dos duques, uma das mais conhecidas é a suposta viagem de Sancho e Dom Quixote em um cavalo de madeira chamado Clavilenho[2]. Esse episódio, de que o camponês tanto medo tem inicialmente, representa um momento privilegiado do ponto de vista da construção das personagens. No *Quixote* de 1605, há um cavaleiro louco, que transforma em aventura cavaleiresca tudo que na aparência se assemelhe a sua idéia, e um escudeiro sempre pronto a negar a visão do amo, alertando-o para os

[2] Segundo Andrés Murillo, "el caballo de madera que se mueve o vuela por los aires (no tiene alas) está ligado al motivo de la huida de una pareja de amantes. Este motivo lo introdujo a la literatura occidental, entre 1280 y 1294, el poeta francés Adenet li Rois, basándose en el 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 se gobierna con una clavija que tiene en la frente". *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha II. Op. cit.,* p.340. Também não se pode desconsiderar a influência do *Orlando Furioso*, de Ariosto. Nessa obra, Ruggiero empreende uma viagem à Lua, em seu cavalo de madeira Hipogrifo, na tentativa de recuperar o "juízo" de Roldão, que enloquecera por amor.

perigos de se lançar a aventuras que são uma ficcionalização da realidade, dada a especial leitura de mundo de Dom Quixote. O cavaleiro invariavelmente despreza qualquer conselho de Sancho, acusando-o de não saber enxergar as coisas de forma "correta". No final, se há derrota, surge o argumento sempre recorrente de que os malvados encantadores não querem o reconhecimento e a fama do herói.

Comum no *Quixote* de 1605, esse procedimento modifica-se pouco a pouco na segunda parte e visivelmente inverte-se no episódio de Clavilenho. É certo que Dom Quixote continua sendo, durante todo o romance, um homem enlouquecido pela leitura das novelas de cavalaria, mas a transformação que promove da realidade é cada vez menos freqüente. A nova atitude do herói é claramente perceptível no final da viagem em Clavilenho, quando Dom Quixote recusa-se a emitir qualquer interpretação sobre o episódio. O escudeiro, por sua vez, age de modo contrário, inventando elementos fantásticos cuja visão teria sido propiciada pelo vôo no cavalo de madeira, durante o qual Dom Quixote e Sancho viajavam de olhos vendados, para salvar donzelas em cujos rostos malvados encantadores haviam colocado barbas. Num determinado momento, Clavilenho explode, os passageiros caem no chão e a tarefa cavaleiresca está concluída com sucesso. Terminada a aventura, a duquesa lhes pergunta como havia sido a viagem, e Sancho, admitindo ter tirado a venda, teria visto coisas extraordinárias:

> *– Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos; pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo, que tengo no sé que briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba e impide, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto*

> *cuanto el pañizuelo que me tapaba los ojos, y por allí miré hacia la tierra, y parecióme que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellanas, porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces* (II, 41, 335).

Os duques manifestam descrença, e Dom Quixote afirma nada ter visto. O cavaleiro, aliás, tem a impressão (correta) de que sequer haviam saído do lugar. Finalmente, resume de forma lacônica o que pensa sobre o assunto: "*o Sancho miente o Sancho sueña*". (II, 41, 337) De novo não é o cavaleiro que transforma a realidade, mas sim o escudeiro, agora "desnecessariamente", já que não sente medo e não precisa se livrar de nenhum problema particular. Sem receio, confessa ter desobedecido tanto os encantadores quanto Dom Quixote, tirando a venda dos olhos. Sancho reveste de grande emoção a aventura de que participara como condição para que um problema causado por encantamentos se desfizesse. Envolvido pelas encenações preparadas no palácio, está consciente de ter alcançado uma posição importante a essa altura de suas andanças com o amo, afinal, possui várias tarefas a executar, o que faz dele, de forma definitiva, também protagonista de aventuras cavaleirescas, seja para viajar em Clavilenho, seja para, inacreditavelmente, desencantar uma Dulcinéia que ele mesmo encantara[3]. Finalmente, sabe que em breve partirá rumo à ilha da qual será governador.

[3] Graças a uma inconseqüência de Sancho, que contou à duquesa o imaginário encantamento de Dulcinéia, os duques organizam uma sofisticada aventura em que surgem personagens das histórias de cavalaria e Dulcinéia *realmente* encantada, acompanhada de ninguém menos que o Mago Merlim. O famoso feiticeiro explica o modo possível de desencantá-la: Sancho teria que impingir-se voluntariamente três mil e trezentos açoites.

Em virtude dessas inúmeras novidades, parece inverter-se o princípio da hierarquia estabelecida no universo fixo da cavalaria. Sancho sente-se tão seguro, que age segundo o ideal romanesco apreendido em sua convivência com Dom Quixote. O escudeiro aparentemente afasta-se tanto de sua configuração inicial, que sua mudança de comportamento levou a que muitos considerassem que tenha havido uma transformação de sua natureza básica. A idéia ganhou força em especial com um estudo de Salvador de Madariaga[4], publicado no começo do século, no qual o crítico afirma haver, no decorrer do romance, um processo de *quixotização* de Sancho, ao mesmo tempo em que se constata uma *sanchificação* de Dom Quixote. A hipótese dá conta de apresentar convincentemente certas dualidades das personagens, perceptíveis em particular a partir do episódio dos duques, quando o cavaleiro pouco transforma a realidade, enquanto Sancho mostra-se seguro da existência do mundo cavaleiresco.

A *quixotização* de Sancho e a *sanchificação* de Dom Quixote continua sendo uma idéia bastante arraigada, tanto dentro como fora do âmbito dos estudos cervantinos. A hipótese de Madariaga sobre o *Quixote* é uma das mais conhecidas genericamente. Por sua enorme aceitação, tornou-se bastante freqüente mencionar que Sancho se *quixotiza* e Dom Quixote se *sanchifica* ao longo do romance. De fato o estudo constrói um argumento consistente para explicar as atitudes dos protagonistas na segunda parte da obra: Sancho aprenderia tanto com o cavaleiro que configuraria um outro Dom Quixote, ao

[4] Salvador de Madariaga. *Guía del lector del* Quijote*. Ensayo psicológico sobre el* Quijote. Madri: Espasa-Calpe, 1978.

passo que Dom Quixote passaria a observar a realidade de forma um pouco mais pragmática, atitude que o tornaria, em certa medida, uma espécie de Sancho.

Afirmar que a crença que Sancho evidentemente manifesta em relação ao mundo cavaleiresco durante o episódio dos duques constitui uma forma de *quixotização* representa, a meu ver, um excesso, na medida em que o argumento desconsidera uma característica que o escudeiro mantém durante todo o romance: o camponês acredita naquilo que vê. Em outros termos, Sancho continua agindo, como faz desde a aventura com os moinhos de vento, de acordo com o mundo que tem menos valor para Dom Quixote – o das aparências. É compreensível, por isso mesmo, que o momento traga o recolhimento do cavaleiro, enquanto o escudeiro alargue sua participação na trama, sem, contudo, se desviar completamente de seus princípios básicos, pois atua segundo a realidade apresentada a ele nesse momento.

Os duques, pessoas indiscutivelmente respeitáveis, pelo menos em teoria, declaram que Dom Quixote é cavaleiro e Sancho é escudeiro, as personagens do romance tratam o fidalgo e o camponês como personagens livrescas, as aventuras que surgem revelam traços indiscutíveis das novelas de cavalaria, enfim, tudo confirma verdadeiramente a condição de cavaleiro e escudeiro. Por que Sancho duvidaria de tantos acontecimentos *reais*? No espaço do romanesco em que involuntariamente acaba imerso no palácio dos duques, até mesmo o encantamento de Dulcinéia é possível. Nesse contexto tão incerto, quem pode prever o que os encantadores são capazes de fazer? Sancho surpreende-se, entretanto, não há provas concretas que possam levá-lo a contestar a legitimidade

da palavra dos duques, ratificada por ninguém menos que o Mago Merlim. Não é fácil descobrir, nesse mundo de aparências tão enganosas, o que é fantasia e o que não é.

De todo modo, Sancho Pança é e continua sendo um camponês que acredita nas evidências observáveis. Por mais que invente visões, exagere nos relatos ou crie fantasias, é ele que percebe, por exemplo, que o mordomo do duque participa do encantamento das barbas, já que possui o mesmo rosto da suposta condessa Trifaldi[5]. Dom Quixote prefere que o escudeiro deixe de lado temporariamente o tema, pois "*sería entrarnos en intrincados laberintos*" (II, 44, 351). Sancho concorda, mas declara sua intenção de permanecer atento. Revelando um desejo incomum de investigar o mundo aparente, Dom Quixote pede ao escudeiro que não lhe deixe de dar notícia, caso descubra alguma novidade em relação a esse "encantamento". Nesse sentido, há uma novidade no comportamento de Dom Quixote, mas não no de Sancho, que, preocupando-se com um assunto de tal natureza, confirma uma de suas características básicas, mesmo depois do tratamento escuderil recebido no palácio que um dia ofereceu, ao lavrador pobre, a condição de assumir o cargo de governador da Ilha Baratária.

[5] A observação feita por Sancho de que o mordomo do duque e a condessa Trifaldi parecem ter o mesmo rosto revela uma caraterística que o escudeiro apresentara antes: é Sancho quem declara a Dom Quixote que o Cavaleiro dos Espelhos e seu escudeiro possuem, respectivamente, os rostos do bacharel Sansão Carrasco e de Tomé Cecil, um aldeão vizinho de Sancho. Dom Quixote evidentemente não acredita no que afirma o camponês, explicando-lhe que algum encantador transformara as feições aquele cavaleiro e seu escudeiro.

2.1. Dom Quixote quer cumplicidade...

A frase final de Dom Quixote no episódio de Clavilenho demonstra que a relação entre ele e Sancho passa por um momento delicado. Depois de declarar publicamente que o escudeiro está mentindo ou sonhando quando afirma ter visto maravilhas no céu através de uma viagem que, sob a ótica do cavaleiro, nem sequer existiu, Dom Quixote sussurra ao ouvido de Sancho: "*pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más*" (II, 41, 337). Embora aparentemente se trate de uma proposta, Sancho nem tem oportunidade de emitir sua posição, pois não resta abertura possível para discussões no taxativo "y no os digo más", dito pelo cavaleiro.

Contudo, ainda que Dom Quixote simule segurança e autoridade, incrivelmente está sugerindo cumplicidade entre ele e o escudeiro. O herói apenas acreditará em Sancho caso o camponês reconheça como verdadeiros os fatos ocorridos com Dom Quixote na cova de Montesinos, o que evidencia o desconforto em que se encontra na relação com o criado. Novamente o resultado de uma aventura acarreta a cumplicidade da dupla: na aventura dos *batanes*, o cavaleiro precisa pedir ao escudeiro que não conte a ninguém o desfecho daquela noite desastrosa; no encantamento de Dulcinéia, Dom Quixote depende de Sancho para ver a amada como *de fato é*; finalmente, no episódio de Clavilenho, é o camponês quem se coloca em aparente desvantagem, pois ninguém dá crédito a suas palavras. Terminada a viagem e os desvarios de Sancho, Dom Quixote

"aproveita-se" da ocasião, querendo obter alguma vantagem sobre o escudeiro. Essa vantagem, no entanto, é apenas teórica, porque no fundo revela que, uma vez aceita sua proposta, Dom Quixote conseguirá não mais do que nivelar-se ao próprio criado.

O desejo de "igualar-se" ao escudeiro somente se justificaria em nome de uma razão muito significativa, como é, com efeito, o episódio da descida à cova de Montesinos (capítulo 22 da segunda parte), onde o cavaleiro se encontra com inúmeras personagens dos livros que lhe servem como modelo. A aventura torna-se referência fundamental para Dom Quixote durante toda a segunda parte, uma vez que o herói, além de conversar com o próprio Montesinos, vê, entre outros, o Mago Merlim, Durandarte e, sobretudo, sua Dulcinéia – *verdadeiramente* encantada. Depois da descida, conta a visita a Sancho, que descrê por completo da narrativa do amo por variados motivos: primeiro, sabe que não é possível que Dulcinéia esteja encantada, segundo, porque há uma distância temporal enorme entre a percepção de Dom Quixote e a realidade. Por mais que o cavaleiro insista em afirmar que passara três dias abaixo, Sancho é apoiado pela personagem que os acompanha para confirmar que Dom Quixote não se demorou por mais de uma hora na cova.

A descrença declarada de Sancho deve-se, é óbvio, à certeza de que o encantamento era obra sua, portanto, não existia. A atitude do escudeiro é contrária ao seu procedimento habitual, pois opta por duvidar abertamente das palavras do amo. O desagrado e, em especial, o incômodo de Dom Quixote revelam a suscetibilidade de sua posição, visto que nem ele parece confiante da

veracidade da própria história, como comprovam as consultas que faz a uma série de oráculos com os quais se depara na segunda parte do romance. Os questionamentos básicos do herói serão dois: em primeiro lugar, procura ser aconselhado sobre o modo possível de desencantar Dulcinéia, depois, manifesta-se ansioso por confirmar as visões que imagina ter presenciado naquele misterioso mundo apresentado a ele por Montesinos.

No episódio de Clavilenho, Dom Quixote finalmente vislumbra a possibilidade de se livrar do embaraço causado pela freqüente incredulidade de Sancho quanto à narrativa da descida à cova. Propondo uma espécie de crença mútua entre eles, Dom Quixote safa-se do problema, mas não se podem desprezar as conseqüências dessa iniciativa do herói, em especial porque revela que as diferenças que separam as duas personagens não estão nítidas. Sancho não responde, nem tem oportunidade para isso, mas é claro que prefere deixar de mencionar o malfadado episódio. Na verdade, nada perde com o estabelecimento de uma nova espécie de cumplicidade, ao contrário, ganha a certeza de que nem mesmo Dom Quixote confia plenamente na própria visão.

Surpreendendo o leitor, o cavaleiro aproveita-se de um momento em que Sancho envolve-se na própria mentira, para se colocar no mesmo nível que o camponês. Se Dom Quixote admite, como parece, que as narrativas das duas aventuras são tão semelhantes, confessa indiretamente a própria suspeita de ter criado uma pura ilusão romanesca no relato de sua descida à cova de Montesinos. Não é pouco significativo o desejo que manifesta de aproximá-la das mentiras inventadas por Sancho em relação à viagem em Clavilenho. Tudo isso ratifica a

instabilidade dos papéis ocupados pelas personagens a essa altura do romance e denuncia a fragilidade da crença de ambos no mundo cavaleiresco que agora definitivamente compartilham, embora a interpretação que cada um faz desse mundo seja bastante distinta.

Todas essas formas de oscilação do comportamento, das crenças e das próprias posições das personagens são incontestáveis no episódio dos duques. Como Dom Quixote não demonstra intenção de transformar ou encantar a realidade que se lhe apresenta, não pode acreditar no discurso de Sancho sobre a viagem em Clavilenho, enquanto o escudeiro, entusiasmado, não consegue conter-se, preferindo rechear de mais emoção ainda aquele novo mundo que já não é uma visão do amo, mas sim realidade concreta. Tanto a estrutura do relato quanto algumas características das personagens sofreram sensíveis modificações e, por conseguinte, desenham-se irreversivelmente traços inovadores em relação à paródia inicial. Tentando evitar o inevitável, Dom Quixote procura resgatar sua autoridade, pondo fim de forma abrupta ao episódio de Clavilenho, no provável intuito de encerrar não apenas a aventura, mas principalmente de inaugurar uma fase que, ainda que nova, resguarde as posições devidas dentro da hierarquia de sua complexa e instável relação com Sancho.

2.2. E haja oscilação na forma de tratamento...

Do mesmo modo que no episódio dos *batanes*, na aventura de Clavilenho há uma oscilação na maneira como Dom Quixote dirige-se a Sancho. O tratamento habitual do cavaleiro para com o escudeiro é o *tú*, embora em alguns momentos Dom Quixote empregue o *vos*, o que se torna um pouco mais freqüente na segunda parte. Esse procedimento deve-se aparentemente ao fato de o cavaleiro e o escudeiro estarem na presença de personagens que tratam Sancho como *vos*, forma que, usada entre pessoas de classes sociais distintas, pode denotar tanto respeito e consideração (ao mesmo tempo em que marca a inferioridade do interlocutor) quanto um certo distanciamento entre esses mesmos falantes. O Cura, o Barbeiro, Sansão Carrasco, os duques, todos se dirigem ao escudeiro por meio do *vos*[6]. Na presença dessas personagens, Dom Quixote também emprega o *vos* com maior freqüência do que o *tú*[7], indicando menos intimidade com o escudeiro e, igualmente, demonstrando sua posição superior.

Quando estão sozinhos, o cavaleiro não usa o *vos* salvo em situações em que esteja zangado ou naquelas em que deseja explicitar quem é amo e quem é criado na relação entre eles. O emprego do *vos* em tais circunstâncias representa uma maneira bastante difundida na literatura do Século

---

[6] O Cura, o Barbeiro, Sansão Carrasco, Dorotéia, dom Fernando e outras personagens que ocupam mais ou menos a mesma posição social tratam-se por *vos* como marca de igualdade.

[7] No *Quixote,* o leitor tem pouco contato com personagens que empregam o *tú* como tratamento. Quase todos os que se encontram na mesma condição dentro do romance utilizam o *vos*. Aqueles que ocupam posição privilegiada, como os duques, recebem o tratamento de vues(tr)a merced, forma que eles utilizam também com Dom Quixote.

de Ouro de demonstrar as diferenças de classe, por isso muitos amos usavam o *vos* quando queriam repreender os criados ou marcar claramente as hierarquias sociais[8]. Utilizado por Dom Quixote durante todo o final do episódio dos *batanes*, o emprego do *vos* em tom de reprimenda a Sancho é perceptível em outros momentos do *Quixote*:

> *– Pensáis – le dijo al cabo de un rato –, villano ruin, que ha de haber lugar siempre para ponerme la mano en la horcajadura y que todo ha de ser errar vos y perdonaros yo?* (I, 30, 373).

> *– Yo os he dicho, hermano, que no me mentéis, ni por pienso, más eso de los batanes* (I, 21, 259).

> *– Así que, Sancho mío, volveos a vuestra casa, y declarad a vuestra Teresa mi intención, y si ella gustare y vos gustáredes de estar a merced conmigo,* bene quidem *[...] finalmente, quiero decir, y os digo, que si no queréis venir a merced conmigo y correr la suerte que yo corriere, que Dios quede con vos y os haga un santo; que a mí no me faltarán escuderos más obedientes, más solícitos, y no tan empachados ni tan habladores como vos* (II, 7, 77).

> *– ¡Tan en hora mala supiestes vos rebuznar, Sancho! Y ¿dónde hallastes vos ser bueno el nombrar la soga en casa del ahorcado? A música de rebuznos, ¿qué contrapunto se había de llevar sino de varapalos? Y dad gracias a Dios, Sancho, que ya que os santiguaron con un palo, no os hicieron el per signum crucis con un alfanje* (II, 28, 241).

[8] O emprego de uma forma em teoria mais respeitosa em lugar de um pronome denotativo de familiaridade não raro é encontrado no português do Brasil quando a intenção do falante é marcar quem deve obedecer e quem deve ser obedecido. Muitas vezes, utilizam-se as expressões "o senhor"/"a senhora" com as crianças, quando se quer repreendê-las ou ameaçá-las, o que se assemelha a esse uso do *vos* em tom de reprimenda: "O senhor não sai daqui sem guardar todos os brinquedos que espalhou pela casa" ou ainda "A senhora pode comer toda essa comida".

> *– Está muy bien – replicó don Quijote; y conforme al salario que vos os habéis senalado, veinte y cinco días ha que salimos de nuestro pueblo: contad, Sancho, rata por cantidad, y mirad lo que os debo, y pagaos, como os tengo dicho, de vuestra mano* (II, 28, 244).

Na frase final do capítulo em que se narra a aventura de Clavilenho, Dom Quixote, sussurrando ao ouvido de Sancho, emprega novamente o *vos*:

> *– Pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más* (II, 41, 337).

O tom utilizado pelo cavaleiro parece apresentar, entretanto, uma nuance sutilmente distinta de todos os exemplos anteriores, nos quais de alguma maneira Dom Quixote deseja colocar o escudeiro "no devido lugar". Ou melhor, não é que o cavaleiro deseje outra coisa que não seja colocar Sancho no "devido lugar", mas a diferença reside em que o "devido lugar", nesse contexto, não é outro senão a mesma posição do herói. Dom Quixote, ao utilizar o *vos*, pode perfeitamente ter a intenção de marcar as diferenças entre ambos e fazer valer sua condição de amo, porém, tendo em vista o objetivo do cavaleiro de conseguir cumplicidade do criado, esse mesmo *vos* termina por funcionar aqui como um reconhecimento de que ambos estão na mesma posição. O *tú*, marca indiscutível de intimidade entre os falantes, seria ideal caso Dom Quixote quisesse apenas fazer mais um dos tantos pedidos que faz a Sancho como seu escudeiro.

Estaria o cavaleiro, a essa altura do romance, admitindo que já não estão claras as posições que ele e o escudeiro ocupam? O certo é que não se

pode negar que as atitudes e estratégias desenvolvidas por Sancho ao longo de sua caminhada com Dom Quixote levam-no a ocupar um espaço próprio, que faz dele uma personagem que já não depende completamente do herói para cumprir importante papel no universo cavaleiresco. Afinal, em breve a dupla manchega estará separada, não por causa de Dom Quixote, mas porque Sancho deverá partir rumo à ilha da qual será governador. Isso significa que o camponês vai realmente ganhar "vida própria" dentro da nova vida criada para ele pelo cavaleiro. Sozinho pela primeira vez, detém importância de protagonista, o que a própria divisão da linha narrativa dos capítulos denunciará: o narrador alterna um capítulo para as aventuras de Dom Quixote no palácio e outro para os feitos de Sancho na Baratária.

Desse ponto de vista, mesmo que o cavaleiro tivesse a intenção de empregar o *vos*, no final do episódio de Clavilenho, como marca de diferenciação de classe, não está tão simples assim ordenar as hierarquias já completamente instáveis nesse mundo do romance. Afinal, reorganizar as posições significa, em última instância, igualar-se à condição de Sancho. E haja pronome que possa sustentar tamanho rebaixamento do herói.

3. O desejo realizado: preparativos de Sancho para o governo da Ilha

> "*Hoy día, a tantos de tal mes y de tal año, tomó la posesión desta ínsula el señor don Sancho Pança, que muchos años las goce.*" (II, 45, 360)

Após a viagem em Clavilenho, o Duque chama Sancho para avisá-lo de que partirá em breve. Finalmente, o escudeiro será transformado em governador da tão sonhada ilha mencionada no seu primeiro diálogo com Dom Quixote. As personagens já estão pelos campos de Montiel quando se escuta, pela primeira vez na obra, a voz do camponês:

> – *Mire vuestra merced, señor caballero andante, que no se le olvide lo que de la ínsula me tiene prometido; y yo sabré governar, por grande que sea* (I, 7,143).

Todavia, agora que receberá o benefício não demonstra ansiedade para partir, o que se deve, segundo ele, à viagem em Clavilenho, por meio da qual teve a oportunidade de ver a terra do tamanho de um grão de mostarda. Constatar a insignificância do nosso planeta evidentemente diminuía a grandeza do cargo, afinal, não se pode considerar uma verdadeira vantagem governar apenas uma partezinha de algo já tão pequenino. Sancho declara que "*tomaría de mejor ganas que la mayor ínsula del mundo una tantica parte del cielo, aunque no fuese más que media legua*". (II, 42, 338).

No momento em que tem certeza de que receberá as vantagens, mas também as responsabilidades do cargo, o escudeiro aparenta recear a nova condição, talvez por se sentir, de certo modo, despreparado para o governo. Contudo, ao declarar que seria mais vantajoso ganhar uma pequenina parte do céu, tendo em vista o tamanho reduzido da terra, Sancho manifesta uma característica primordial de sua personalidade, que é a responsável expressa,

inclusive, pela decisão de acompanhar Dom Quixote: o escudeiro demonstra o contínuo desejo (e a crença) de alcançar uma posição excessivamente superior àquela em que se encontra. No momento em que recebe a ilha, Sancho gostaria de obter nada menos que uma parte do céu – que nem precisaria ser grande, afinal de contas. Mas, em face da impossibilidade de concretizar essa vontade, Sancho, infelizmente, terá que se contentar em ser "somente" governador. Ainda assim, segundo as palavras do duque, há razões para que o escudeiro se entusiasme:

> *– Si una vez lo [el gobierno] probáis, Sancho – dijo el duque -, comeros heis las manos tras el gobierno, por ser dulcísima cosa el mandar y ser obedecido.*
>
> *[...]*
>
> *– Señor – replicó Sancho -, yo imagino que es bueno mandar, aunque sea a un hato de ganado* (II, 42, 339).

Como Sancho se convence, seguem os preparativos para a partida. Dom Quixote conversa graciosamente com o escudeiro sobre as atribuições inerentes ao novo cargo. Depois de ouvir com atenção conselhos sobre a necessidade de ser discreto, justo, limpo e bom cristão, Sancho irrita o cavaleiro com a quantidade exagerada de provérbios que utiliza exatamente no momento em que Dom Quixote ressalta a importância de que um homem em tão alta posição como a de governador empregue uma linguagem adequada. Em resposta a tanta indignação, o escudeiro declara:

> *– Si a vuestra merced le parece que no soy de pro para este gobierno, desde aquí le suelto; que más quiero un solo negro de la uña de mi alma, que a todo mi cuerpo; y así me sustentaré Sancho a secas con pan y cebolla, como gobernador con perdices y capones; y más, que mientras se duerme todos son iguales, los grandes y los menores, los pobres y los ricos, y si vuestra merced mira en ello, verá que sólo vuestra merced me ha puesto en esto de gobernar; que yo no sé más de gobiernos de ínsulas que un buitre; y si se imagina que por ser gobernador me ha de llevar el diablo, más me quiero ir Sancho al cielo que gobernador al infierno* (II, 43, 347-348).

Revela-se aqui um Sancho cristão e astuto, que aparenta absoluto desinteresse pelas conquistas materiais, capaz até de renegá-las, caso desconfie de que lhe custarão o inferno. Admite sua falta de preparo para governar, não sem ressaltar que o responsável direto pela situação em que se encontra é Dom Quixote, o que exime o escudeiro de qualquer culpa por eventuais problemas que suas ações causem. Dissimulando o interesse pelo benefício recebido, Sancho tranqüiliza o cavaleiro, que reconhece a desimportância do analfabetismo e dos inúmeros provérbios do camponês, pois a honestidade e a abnegação cristã do escudeiro lhe concedem totais condições de ser governador.

Assim, tendo recebido as bênçãos e o apoio dos duques e de Dom Quixote, Sancho parte rumo à Barataria, ilha cujo nome deve-se ao fato de o local ser conhecido como Baratário ou, segundo o narrador, simplesmente pela forma "barata" com que havia chegado às mãos do escudeiro. A partida estabelece não apenas uma etapa diferenciada na vida de Sancho, mas também uma nova configuração da narrativa, pois, pela primeira vez, a dupla manchega está

separada para executar papéis independentes[9]. A divisão da trama em duas linhas narrativas, igualmente importantes, que acompanham a vida de cada um dos componentes do par cavaleiro-escudeiro confirma que Sancho, reconhecido como *segunda personagem da história*, "ascende" indubitavelmente à condição de protagonista.

3.1. Nada como ser "cristiano viejo" na Espanha de Cervantes

Não é de surpreender que a crença de Sancho na possibilidade de que um lavrador pobre e sem instrução como ele pudesse alcançar alguma forma de governo cause de fato enorme admiração. Por um lado, como se verificou, trata-se de um artifício paródico, pois remete às possibilidades com as quais contavam os escudeiros medievais de receber benefícios pelos trabalhos prestados. Por outro, vincula-se ainda, ao que parece, a uma difundida tradição popular aproveitada pela arte dramática primitiva, razão pela qual o escudeiro foi tantas vezes aproximado ao "bobo" (ou suas variantes), em particular das comédias do século XVI.

Contudo, a crença em recompensas absurdas, tomada do modelo utilizado na caracterização do rústico camponês, não é suficiente para justificar a complexidade de Sancho, que nitidamente supera o "bobo" teatral. Márquez Villanueva acredita que a crença na possibilidade de se tornar governador é o

[9] Na primeira parte, Dom Quixote e Sancho separam-se, por exemplo, quando estão na Serra Morena. Isso se deve, entretanto, a uma tarefa que o escudeiro deve executar em nome do amo.

artifício que faz possível o jogo da dupla como protagonista dual. Afinal, embora o louco desatinado seja Dom Quixote, a ilha torna clara "*la capacidad de locura, riesgo y fantasía que late como fator decisivo en el plano sicológico de Sancho*"[10]. Se a hipótese é verdadeira, Sancho configura também uma espécie de louco potencial, o que facilita a explicação das atitudes do escudeiro em tantos momentos em que ele envolve-se nas empresas cavaleirescas do amo e parece tão enlouquecido quanto Dom Quixote[11].

Descontadas a suposta loucura do escudeiro, a sua aproximação com o modelo literário-paródico e a sua vinculação com os tipos cômicos do teatro, resta ainda uma pergunta sobre o assunto Sancho governador: seria de fato possível, na Espanha de Cervantes, alguém na posição do camponês manchego acreditar na possibilidade de ocupar cargo tão elevado? Para responder a essa indagação, é preciso verificar aspectos importantes da estrutura sócio-política do Século de Ouro. Isso se deve ao fato de que o desejo da personagem, se por um lado pôde ser interpretado de forma a associar Dom Quixote e seu escudeiro ao mito do mundo cavaleiresco, por outro revela um valor moral baseado na ideologia cristã que domina a sociedade espanhola da época de Cervantes, isto é, a fé de que bastava ser "cristão velho"[12] para ascender a qualquer tipo de condição sócio-política.

---

[10] Ver Francisco Márquez Villanueva. *Fuentes Literarias Cervantinas*. *Op. cit*., p.84.

[11] Muito frequentemente as próprias personagens e o narrador do *Quixote* declaram que todos comentavam que o escudeiro não era menos louco que o cavaleiro.

[12] É comum a utilização do termo *cristiano viejo* para qualificar os cristãos antigos em oposição aos inúmeros "cristãos novos" (principalmente judeus conversos) que permaneceram na Espanha após

A crença em recompensas desproporcionais aos valores individuais representa uma forma de demonstrar a desintegração da ordem social estratificada da Idade Média. Costuma-se atribuir a esse período uma perversão moral da sociedade, que se teria deixado corromper individualmente pela ambição desmedida a que cada pessoa está exposta dentro da nova ordem – ou "desordem" – social. Por serem essas críticas normalmente dirigidas a pessoas, não a instituições de fato, muitas vezes se perderam, entre os autores da época, as verdadeiras causas econômicas e políticas do processo[13]. Coerente com o contexto em que se insere, Sancho não duvida de que a condição de "cristão velho" justifique que um rústico camponês possa assumir, fortuitamente, cargo tão importante como o de governador.

Tal condição é, afinal, um aspecto fundamental na Espanha daquele momento, como comprovam as inúmeras referências feitas tanto pelo narrador do *Quixote* como por Sancho Pança sobre suas incontestáveis origens cristãs. Tudo é permitido aos cristãos velhos, tudo é possível àqueles que comprovem "limpeza de sangue", menos o trabalho, desprezo que "fez minguar a agricultura, o comércio e todo e qualquer gênero de manufatura. O fato de colocar a honra e a autoridade em oposição ao trabalho leva a crer [...] que se quis reduzir esses

---

a Reconquista. Na época de Cervantes, ser *cristiano viejo* era condição essencial para a aceitação na sociedade. Chegou a existir o "estatuto de limpeza de sangue", documento que autenticava a ascendência cristã daqueles que o possuíam.

[13] Ver Francisco Márquez Villanueva. *Op. cit.,* p. 68.

reinos a uma República de 'homens encantados' que vivem fora da ordem natural"[14].

Recusando o valor do trabalho, o país colocava-se em descompasso com a maior parte dos vizinhos europeus e arriscava-se a viver um período futuro de crise. Ao revelar, no escudeiro Sancho Pança, "*la tendencia a dejar casa y familia, a vivir sin trabajar, a conseguir algo por nada, y con ello la sátira del inducido por la estructura social que fomenta la falta de espíritu y la ociosidad a que conduce la riqueza del Imperio y la cuestión de la limpieza de sangre*"[15], Cervantes capta com acerto problemas sócio-culturais que levam a Espanha à decadência já no século XVII.

A idéia do ócio que domina a sociedade espanhola é ressaltada em vários níveis da vida. Sobrava tempo para uma vigilância ferrenha a supostos costumes não cristãos: não comer carne de porco, saber ler e escrever bem, exercer profissões voltadas para a atividade mercantil ou intelectual, tudo é considerado "suspeito", de modo que se vive um período de extrema intolerância, incertezas e medo. Já na primeira metade do século XVI, o fato de descender de

---

[14] Maria Augusta da Costa Vieira, citando Martín González de Cellorigo, autor do *Memorial de la Política Necesaria y Util Restauración a la República de España*, publicada em 1600, acrescenta que, para o "historiador", "um dos problemas centrais da Espanha é o desequilíbrio na distribuição da riqueza [...] O grande motor de tamanho desequilíbrio advém da abundância de ouro e prata e ao mesmo tempo da falta de trabalho articulados com outros fatores que conduzem à estagnação. Um deles – provavelmente o mais grave, segundo Cellorigo – seria a presunção e a soberba que invadem o caráter do espanhol e fazem com que os ricos contem sempre com um séquito parasitário a serviço exclusivo da pompa e do luxo, desprezando aqueles que honradamente trabalham". *O Dito pelo Não-Dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Fapesp, 1998, pp. 49-50.

[15] Eduardo Urbina. *El sin par Sancho Pança:Parodia y Creación.* Barcelona, Anthropos, 1991, p.132.

pessoas instruídas ou mesmo de cavaleiros de alta estirpe não protegia contra a acusação de ser tomado por cristão novo. Os próprios conselheiros de Carlos V não suspeitos de judaísmo eram os de "linhagem de lavradores", os "de nascimento de lavradores", ou seja, aqueles cujos pais não haviam tido acesso à instrução[16].

Diante desse quadro, não surpreende que a crença em "recompensas absurdas" não seja apenas uma mera aproximação de Sancho aos tipos cômicos ou escuderis. Afinal, é provável que o escudeiro-camponês da Espanha do começo do século XVII não se engane tanto assim quanto à possibilidade de alguém ocupar tão importante posto simplesmente por sua condição de *cristiano viejo*. A perplexidade e a graça que a crença de Sancho causa a tantos leitores devem-se, provavelmente, ao fato de ele acreditar que esse tipo de benefício pudesse chegar a suas mãos por meio das ações de alguém que ele mesmo reconhece, tantas vezes, como um louco desatinado, que deseja restaurar um mundo que o camponês não tem a menor idéia de como pode ter sido.

[16] Ver Américo Castro, *Cervantes y los Casticismos Españoles*, Madrid, Alianza, 1974. A título de exemplo, o crítico relata o caso de Rodrigo Dueñas, um opulento banqueiro que fazia parte do Conselho da Fazenda em 1555, cujos serviços eram considerados muito importantes pelo príncipe Felipe, pois o posto devia ser ocupado por pessoas que tivessem experiência e prática em coisas de câmbios. No entanto, foi expulso porque, segundo o fiscal do Conselho, era "nieto de un judío tornadizo e hijo de un tintorero". p. 36.

3.2. Um governo "discreto"

Não importa como, interessa apenas que Sancho consegue ser governador[17]. Os duques têm a expectativa de que o governo que oferecem ao escudeiro de Dom Quixote proporcione a eles enorme divertimento, pois é evidente que a ingênua simplicidade da nova "autoridade" é digna de riso. Durante as aventuras no palácio, diversas vezes o camponês revela traços suficientes para aproximá-lo da figura do "bobo": o simples fato de acreditar no desencantamento da mesma Dulcinéia que ele encantara por meio de uma mentira demonstra bem que Sancho pode ser extremamente inocente. Aliás, é essa não só a caracterização típica do "bobo", mas principalmente sua utilidade: ele diverte por meio de uma bobeira quase sempre revestida de uma graça até certo ponto infantil.

Sancho começa a contrariar a expectativa de que se comportará como um "bobo" digno da chacota dos duques no episódio, principalmente porque o camponês não pretende aparentar sofisticação ou tentar esconder suas origens simples. Deseja, é verdade, desfrutar das vantagens que o cargo pode proporcionar-lhe, tais como fartura e um bom marido para a filha, contudo, já no momento da posse recusa o título de *dom* diante de seu nome. Afinal, nunca tinha

[17] O episódio da ilha configura um momento explícito de carnavalização no *Quixote*. Agustín Redondo analisa, com razão, as inversões dos valores institucionais pré-estabelecidos promovidas pelo governo de um camponês transformado em autoridade. Segundo o crítico, é um momento privilegiado para a instalação do *mundo ao revés*. Os próprios trajes com que Sancho é conduzido à ilha vinculam-se à fantasia, típica do Carnaval. Ver “Tradición Carnavalesca y Creación Literaria. Del Personaje de Sancho Panza al Episodio de la Ínsula Barataria en el *Quijote*”. *Bulletin Hispanique*. Tomo LXXX. Bourdeaux, n.os 1-2, 1978, pp.39-70.

havido um *dom* na linhagem dos Pança, ao contrário da quantidade que devia haver naquela ilha, como se o camponês desejasse manter-se diferenciado daqueles fidalgos. Nem mesmo a provável transitoriedade do cargo preocupa Sancho, o que revela o intuito do escudeiro de não alterar seus valores básicos em nome da função. Uma vez Sancho Pança, sempre Sancho Pança, com tanta segurança, que age, mesmo nas situações mais delicadas, com absoluta naturalidade.

Assim que chega à ilha, Sancho é informado pelos "assessores" de que deverá responder a uma pergunta, supostamente feita a todos os novos governadores no momento da posse. O teor da resposta pode levar alegria ou tristeza ao povo, por demonstrar – ou não – a capacidade e o engenho do novo líder. Não há qualquer hesitação por parte do escudeiro, que não demonstra receio algum de desagradar ao povo, afirmando apenas que responderá à pergunta da melhor forma que possa. O comportamento de Sancho evidencia que aqueles que se burlam talvez se vejam surpreendidos pela inesperada firmeza que o lavrador demonstra no momento de tomar decisões.

Sancho é submetido, no começo do governo, a uma série de questões, todas elas mais apropriadas a um juiz que a um governador, uma vez que obrigam a julgamentos relacionados à maneira como se portam os insulanos diante de situações cotidianas. Os problemas administrativos do reino chegam-lhe apenas um pouco mais tarde, quando são resolvidos com justiça e equilíbrio. Na verdade, Sancho realiza uma excelente gestão durante o período em que

permanece na ilha, tomando medidas que fazem seu governo ser reconhecido, mesmo muito tempo depois de sua partida, como exemplar[18].

Para o escudeiro, entretanto, o cargo não traz as esperadas alegrias. Como se trata de uma farsa cujo objetivo é divertir os duques, os "assessores" de Sancho são incumbidos de impedir que o governador desfrute de seus desejos principais, isto é, comida, bebida e sono em abundância. Já na chegada ao palácio em que viverá, Sancho descobre o início de sua infelicidade:

> *– [...] Yo soy médico, y estoy asalariado en esta ínsula para serlo de los gobernadores de ella, y miro por su salud mucho más que por la mía [...] y lo principal que hago es asistir a sus comidas y cenas y a dejarle comer lo que me parece que le conviene* (II, 47, 371).

O "médico", chamado Pedro Recio, ordena, pouco a pouco, que praticamente toda a comida seja retirada. Como nada convém ao governador, Sancho apenas vê pratos maravilhosos, sem nada saborear, por isso desespera-se verdadeiramente:

> *– [...] vea el señor doctor de cuantos manjares hay en esta mesa cuál me hará más provecho y cuál menos daño, y déjeme comer dél sin que me le apalee; porque por vida del gobernador, y así Dios me le deje gozar, que me muero de hambre, y el negarme comida, aunque le pese al señor doctor y él más me diga, antes será quitarme la vida que aumentármela* (II, 47, 371).

[18] Depois de relatar as ações administrativas executadas por Sancho, o narrador observa que "En resolución, él ordenó cosas tan buenas, que hasta hoy se guardan en aquel lugar, y se nombran *Las constituciones del gran gobernador Sancho Panza* (II, 51, 476).

Quando Sancho já está prestes a agredir o doutor Pedro Recio, gritando-lhe que comeria tudo que desejasse, chega uma correspondência do duque. A carta comunica ao escudeiro que ele deverá permanecer acordado durante toda a noite, porque há boatos de que a ilha corre o sério risco de ser invadida. Como agravante, a própria vida de Sancho está em perigo: tencionam envenená-lo, de modo que nada deve comer. A comida é tão escassa, que o camponês chega a emagrecer enquanto exerceu papel de autoridade máxima da Baratária. Descobriu que, para ser um governador responsável, como de fato foi, havia necessidade de enorme disciplina, disponibilidade e, definitivamente, não se podia dormir nem comer.

Mesmo diante da contrariedade de seus principais desejos, Sancho atuou corretamente como governador. Na última noite de governo teve, inclusive, que lutar pela Baratária. Armá-lo não foi tarefa fácil, por representar o oposto de sua índole. Sentiu medo, mas frente ao argumento de que teria que defender o reino, não pôde fugir, embora fosse sua vontade fazê-lo. Machucou-se no meio da confusão toda, porém manteve-se em seu posto, desejando unicamente que tudo aquilo terminasse: "*el molido Sancho [...] decía entre si: - ¡oh, si mi Señor fuese servido que se acabase ya de perder esta ínsula, y me viese yo o muerto o fuera desta grande angustia"* (II, 53, 426).

Garantida a vitória dos insulanos, Sancho dorme pela última vez na ilha, pois sua decisão de partir já estava tomada. Embora os "assessores" do governador tentem dissuadi-lo, nada pode demovê-lo, nem mesmo seu dever ao Duque. Estabelece-se um silêncio sepulcral no momento dos preparativos da

partida. Sancho abraça o Ruço e beija a testa do animal, gesto que simbolicamente marca de maneira definitiva o retorno a sua condição de camponês. Monta, para recuperar o bem que mais deseja naquele momento: a liberdade de que foi privado durante todo o governo.

O melhor da vida é não estar mesmo sujeito a nada, poder deitar e dormir, comer até se fartar, não importa o quê. Ainda que respeite o duque, acredita que não há reais motivos para prestar-lhe contas, como querem os "assessores", simplesmente porque reconhece que sua condição não se alterou de maneira nenhuma com o cargo de governador: "*desnudo nací, desnudo me hallo; ni pierdo ni gano; quiero decir, que sin blanca entré en este gobierno, y sin ella salgo, bien al revés de como suelen salir los gobernadores de otras ínsulas*" (II, 53, 429). Sancho não quer que ninguém o acompanhe, pede apenas cevada para o asno, meio pão e meio queijo para ele mesmo, comida típica de suas primeiras andanças com Dom Quixote. Essa atitude de Sancho denuncia que ele, assim como o cavaleiro, parece gostar mesmo do descompromisso que marca a maior parte de sua trajetória com o amo, o que, de certa forma, pode simbolizar a razão verdadeira que o leva a sair pelo mundo com o cavaleiro em busca de um objetivo tão incerto. Sancho sente grande prazer em vagar sem rumo, encontrando situações variadíssimas, vida certamente capaz de lhe proporcionar muito mais emoção do que a rotina desinteressante em que vivia com a mulher e os filhos.

No momento da partida da ilha, todos os seus "assessores" choram. O escudeiro "*los dejó admirados, así de sus razones como de su determinación*

tan resoluta y tan discreta". (II, 53, 430) Essa afirmação do narrador evidencia que Sancho realizou um governo *discreto*, termo cuja acepção deve ser considerada com cuidado, em virtude do significado que encerra na época de Cervantes. De acordo com o *Dicionário de Autoridades* da Real Academia Espanhola, o vocábulo *discreto*, no século XVII, apresenta o sentido de "cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas, y darle a cada una su lugar. Viene del verbo 'discernir' [...] Se llama también al que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe. [...] Se extiende figuradamente a las acciones, hechos o dichos con prudencia, oportunidad o agudeza".

Desde o começo do episódio, tanto os insulanos quanto os "assessores" de Sancho manifestam o desejo de compreender se as sábias e curiosas decisões do governador eram atitudes de um *tonto* ou de um *discreto*. Os encarregados de escrever sobre as ações de Sancho durante o governo explicitam essa dúvida: "*el que escribía las palabras, hechos y movimientos de Sancho no acaba de determinarse si le tendría y pondría por tonto, o por discreto*" (II, 45, 363). O responsável por se corresponder com o duque no intuito de revelar as ações de Sancho Pança é o mordomo, que demonstra incerteza em relação ao modo como deveria contar o que o escudeiro fazia e dizia na Baratária. Afinal, "*andaban mezcladas sus palabras y sus acciones [de Sancho], con asomos discretos y tontos*". (II, 51, 409)

A dúvida das personagens que acompanham Sancho demonstram que, de fato, os estudos que aproximam o camponês de figuras cômicas como o "bobo" e o "astuto" (ou o par folclórico "tonto-listo") coincidem com a intuição dos

leitores da época de Cervantes e das próprias personagens presentes no *Quixote*. Afinal, são explícitas as referências às atitudes de Sancho como ora típicas de um "bobo", que a tradição popular tão bem conhecia, assim como o escudeiro não deixa de apresentar comportamentos que o aproximam do "astuto". Na verdade, são muitas as vezes em que a ambigüidade de Sancho é mencionada dentro do romance (o próprio Dom Quixote evidencia tais dualidades quando explica aos duques como é seu escudeiro), uma vez que atua, fala e raciocina de forma *discreta* em muitas ocasiões, apresentando um discernimento inesperado, em virtude de suas origens e condição social. Sancho é, de fato, uma personagem explicitamente cômica, mas Cervantes consegue construir uma espécie de comicidade que se afasta do ridículo próprio do camponês retratado na arte dramática primitiva. Nesse sentido, a dialética proposta por Molho como constitutiva do mecanismo que move Sancho parece justificar, de forma mais profunda, a facilidade com que o escudeiro comporta-se, de um momento a outro, como "tonto-listo", "bobo", "astuto", "discreto", por centrar a constituição do escudeiro na reversibilidade, aspecto constante nos procedimentos da personagem.

No episódio da ilha, Sancho revela-se verdadeiramente uma autoridade exemplar. Contrariando de diversas maneiras a expectativa de que não saberia portar-se em meio a uma forma de vida tão diferente da sua, o governo do camponês demonstra que a justiça depende, em grande medida, de uma predisposição para solucionar de forma simples e razoável os problemas apresentados. Para resolver as questões mais administrativas, não há

envolvimento com a política dos bastidores, que tantas vezes conduzem as resoluções tomadas pelo poder instituído. Sancho trata simplesmente de observar as eventuais conseqüências de cada uma das situações para os insulanos que ali vivem, resolvendo-as de forma prática e equilibrada. Desse modo, o governo do escudeiro terminou por ser considerado, para muitos, também uma maneira que Cervantes encontra para, em meio a um "mundo ao revés" claramente instaurado, criticar a forma de atuação de governantes que não procedem de modo razoável em relação às necessidades populares[19].

3.3. A partida da Baratária: Sancho de volta a sua posição

Sancho deixa com muita dignidade o governo da ilha. Quando está dirigindo-se de volta ao palácio dos duques, um buraco no caminho impede que ele siga a viagem. A cena é cômica: Sancho e o Ruço despencam, e o escudeiro cai sentado em cima do animal. Ali, montado, passa toda a noite, sem espaço para nenhum movimento. Quando nasce o dia, Sancho descobre que é possível chegar a uma parte mais ampla do buraco, uma espécie de grota. O camponês está desesperado, nenhum de seus gritos e súplicas foi ouvido, e preocupa-lhe o Ruço, um pouco ferido. O ex-governador não sabe bem a quem pedir socorro:

[19] Para Agustín Redondo, apesar da "tonalidad burlesca del episodio, la actividad gubernamental y la integridad del pacífico representante de la verdad popular vienen a ser una lección de moral política y una violenta acusación, por contraste, del comportamiento de la gran aristocracia que está hundiendo a España". Em "El *Quijote* y la Tradición Carnavalesca". *Revista de Documentación Científica de la Cultura*. Barcelona: Anthropos, 98/99,1989, p.96.

> – *¡Ah de arriba! ¿Hay algún cristiano que me escuche, o algún caballero caritativo que se duela de un pecador enterrado en vida, o un desdichado desgobernado gobernador?* (II, 55, 442)

As palavras de Sancho dão a noção exata de sua credulidade e da posição em que se encontra. Em primeiro lugar, recorre a alguém como ele, ou seja, um cristão qualquer, depois confia na coragem e caridade de algum cavaleiro. Sancho não desacredita, então, da existência da cavalaria que socorre os necessitados, possivelmente porque ele não tem razão para duvidar de tudo que vive desde a chegada ao palácio dos duques. A ironia do desfecho do governo é evidente, pois a dignidade de Sancho ao desistir do cargo e deixar a ilha se esvai diante da situação ridícula pela qual passa. Para confirmar o rebaixamento da personagem, a condição inferior está marcada pelo plano espacial, uma vez que o camponês considera-se "enterrado en vida" e dirige-se a alguém "de arriba".

Verifica-se, no episódio, exatamente a posição oposta em relação àquela em que o escudeiro se encontra no episódio de Clavilenho, em que não apenas voa pelas alturas, como fantasia alto, apoiado em sua nova e "elevada" condição. Contudo, se Cervantes deseja de fato fazer com que o escudeiro volte à função de criado de Dom Quixote é preciso arquitetar alguma estratégia que devolva Sancho a uma posição semelhante à inicial. Evidentemente será uma retomada parcial, porque o escudeiro já não é a mesma personagem que largara vida e mulher para cuidar de Dom Quixote, mas sim uma ex-autoridade que

alcançou reconhecimento em seu governo. Acrescente-se a isso a situação desconfortável do cavaleiro, que nem mesmo pode desencantar Dulcinéia.

A saída encontrada pelo autor foi "deixar acontecer" uma intervenção tipicamente providencial, para socorrer Sancho, que já se acredita praticamente morto, em virtude do local em que caíra. Quem, *por casualidad,* está passando do lado da grota? Pois ninguém menos que Dom Quixote. Ou seja, numa incrível coincidência, por ali caminha precisamente um "caballero caritativo", exemplar raro na vida cotidiana do século XVII. Escutar a voz de Sancho surpreende Dom Quixote, pois ele imagina que o escudeiro está longe, governando a Ilha Baratária. Assim que confirma que não é um fantasma que lhe fala, o cavaleiro logo providencia ajuda, constituindo-se no responsável direto pela salvação de Sancho Pança. O diálogo entre as duas personagens evidencia a disposição alto/baixo em que se encontram:

> *– Famoso testigo! – dijo don Quijote –. El rebuzno conozco, como si le pariera, y tu voz oigo, Sancho mío. Espérame; iré al castillo del duque, que está aquí cerca, y traeré quien te saque desta sima, donde tus pecados te deben de haber puesto.*
>
> *– Vaya vuesa merced – dijo Sancho –, y vuelva presto, por un solo Dios; que ya no lo puedo llevar el estar aquí sepultado en vida, y me estoy muriendo de miedo* (II, 55, 443).

Demonstrando respeito pelo amo e medo pela situação, o escudeiro evidencia duas características de sua constituição inicial como escudeiro de Dom Quixote. O próprio plano espacial em que as duas personagens encontram-se devolve a representação hierárquica típica da dupla, pois o cavaleiro salva o

criado, que está dentro de um buraco alguns metros abaixo da terra e dele mesmo. Desse modo, o "percurso de Sancho, ao longo de todo o episódio, passa por dois momentos simetricamente opostos de ascensão e queda que se expressam por meio da ocupação espacial, antes e depois da experiência de governador. Nos momentos que antecedem sua ida a Baratária, Sancho vive literalmente um sonho e sua liberação imaginativa expressa-se no relato da viagem sobre Clavilenho. Posteriormente, na viagem de volta de Baratária, Sancho acaba caindo numa espécie de grota e, imobilizado, terá de aguardar que a fortuna se encarregue de conduzir Dom Quixote ao seu encontro"[20]. Assim, embora o escudeiro tenha passado pelas mais variadas experiências e conseguido destaque tanto na obra como na vida cavaleiresca do amo, Sancho continua ocupando, em relação a Dom Quixote, a posição hierárquica definida pela condição social de cada um deles.

É como se um ciclo de subversões iniciado pela "ascensão" de Sancho no episódio dos *batanes* se tivesse mais ou menos concluído no seu retorno ao palácio dos duques. A partir do momento em que os protagonistas deixam o palácio, para, numa espécie de quarta saída, voltarem a experimentar uma "vida de estrada", tanto a relação entre Dom Quixote e Sancho como o problema central do cavaleiro não passarão, em sua essência, por grandes modificações, se comparadas com a diversidade de nuances que apresenta até o momento do governo do camponês.

---

[20] Cf. Maria Augusta da Costa Vieira. *O Dito pelo Não-Dito*. *Op. cit*., p.126.

Sendo assim, o modo de organizar a disposição espacial no episódio dos *batanes* e na queda de Sancho na grota merece ser observado. No primeiro, Dom Quixote não aceita, de modo algum, descer de seu cavalo, como se precisasse garantir, fosse como fosse, uma posição superior. Sancho permanece ao lado do amo, agarrado a sua perna, ocupando um plano espacial mais baixo. Contudo, por ser a primeira vez que o escudeiro executa com sucesso uma estratégia que tem como objetivo enganar o amo, aquele que está embaixo encontra-se, na verdade, em vantagem, o que até mesmo Dom Quixote reconhece no final do episódio. Afinal, o cavaleiro não encontra outra saída que não seja pedir cumplicidade a Sancho, bater nele e tentar convencê-lo de que é hora de rever a relação inapropriadamente familiar que os une. Com esses procedimentos, o herói expõe a consciência de ter vivenciado uma experiência negativa, a tal ponto que precisa "descer" do lugar superior que lhe cabe, colocando-se em igualdade com Sancho, para, paradoxalmente, tentar manter a *classe*. A descida, movimento típico da ironia, representa, no caso, um entrelaçamento fundamentado no ridículo.

No episódio da queda do escudeiro no buraco estreito, Sancho, sem descer do asno, passa toda a noite tão imobilizado quanto Dom Quixote no mesmo intervalo de tempo nos *batanes*. A imobilidade do cavaleiro resulta numa posição final de explícita derrota, causada por uma inversão nas hierarquias anteriormente estabelecidas. Para retomar uma condição que ele foi perdendo, gradativamente, em relação ao criado ao longo das aventuras vividas, no retorno de Sancho ao palácio, Cervantes opta por fazer descer, literalmente, o escudeiro,

imobilizando-o, numa situação tão desfavorável, que apenas a atuação do herói pôde solucionar, recolocando "en su punto las cosas". Mesmo que o camponês continue, em determinados momentos, zombando de Dom Quixote, é certo também que, a partir do episódio, Sancho não apresenta grandes novidades em seu comportamento.

4. Ascensão e queda das personagens

> "*[...] o cronotopo de aventuras caracteriza-se pela* ligação técnica e abstrata do espaço e do tempo*, pela reversibilidade dos momentos da série temporal e pela sua possibilidade de transferência no espaço. A iniciativa e o poder pertencem apenas ao acaso. Por isso o grau de determinação e concretude desse mundo só pode ser extremamente limitado, pois qualquer concretização [...] paralisaria a liberdade e a facilidade das aventuras e limitaria o poder absoluto do acaso.*"
>
> Mikhail Bakhtin

Rebaixar ou decepcionar os protagonistas do romance exatamente no momento em que alcançam, seja por meio da farsa montada por outras personagens ou da própria fantasia de Dom Quixote e Sancho, algum de seus objetivos é uma estratégia adotada com freqüência por Cervantes durante as aventuras narradas no *Quixote*. Isso desmonta a ilusão de que é possível conciliar idealização e contato com a realidade. Não se pode negar que tanto Dom Quixote quanto Sancho são motivados, em sua peculiar jornada, por elementos próprios

do romanesco[21], desejando experimentar, cada um a seu modo, uma forma de vida por meio da qual ascendam a suas fantasias. Entretanto, no momento em que os protagonistas realizam seus desejos ou estão na iminência de alcançá-los, Cervantes promove uma situação objetiva que desfaz a viabilidade da concretização do ideal quando confrontado com a realidade.

O verdadeiro herói romanesco passa necessariamente por dificuldades ou até mesmo por humilhações, que ameaçam sua segurança e felicidade, mas, ao contrário dos protagonistas do *Quixote*, conta com a garantia prévia de que o autor providencial tratará de organizar o mundo de maneira que, no final das indispensáveis peripécias, o herói volte a viver tempos de paz e ventura[22]. Esse tipo de trama, tradicionalmente tão próxima do gosto popular, não dispensa em geral a presença de um complicado relacionamento amoroso vinculado à execução das aventuras. Para a união final dos amantes ou o simples triunfo do herói, tudo é aceitável na narrativa, desde elementos sobrenaturais até as incontáveis – e imprescindíveis – coincidências, aspecto que mais uma vez confirma a presença de um autor providencial e de um sistema de mundo cuja

---

[21] Conforme nota anterior, o sentido de romanesco está relacionado, neste trabalho, à concepção de Northrop Frye. Os elementos apresentados na ficção romanesca são idealizantes. O tratamento dado a esse tipo de narrativa, centrada em especial na aventura e no amor, desconsidera a correspondência com a experiência ordinária. *La Escritura Profana*. *Op. cit.*

[22] Frye entende que as características fundamentais do romanesco estão determinadas por uma 'paisagem mental' que constantemente polariza dois mundos distintos: "sus héroes y villanos existen pirmordialmente para simbolizar un contraste entre dos mundos, uno que se encuentra por encima de la experiencia ordinaria y el outro por debajo. En primer lugar, hay un mundo relacionado con la felicidad, la seguridad y la paz; se suele hacer énfasis en la infancia o en una época de la juventud "inocente" o pregenital, y las imágenes son las de la primavera o del verano, de las flores y la luz del sol. Lo llamaré el mundo idílico. El outro es un mundo de aventuras excitantes, pero que traen consigo la separación, la soledad, la humillación, el dolor y la amenaza de más dolor. Lo llamaré el mundo demoníaco o de la noche." p.67.

polarização separa claramente “*el mundo que deseamos y el que no deseamos*" [23], atribuindo a vitória ao primeiro.

Não é difícil entender as razões do enorme sucesso de um tipo de ficção que explora o êxito permanente do que desejamos sobre o que não desejamos. Essa forma de narrativa descende com freqüência, de maneira deliberada, ao inconsciente[24], valendo-se, em sua essência, de uma série de arquétipos simbolizados na constituição da trama romanesca. Considerando-o manifestação do *mythos*, Frye defende a idéia de que o romanesco constitui o núcleo de toda a ficção, cuja característica mais óbvia é a liberdade imaginativa, especialmente quanto à falta de preocupação em estabelecer limites claros entre mundo real e imaginário, verdade e mentira, fantasia e ilusão[25]. Essas características tornam claras a relação entre Dom Quixote e a configuração do universo romanesco.

O romance moderno, em particular a partir do século XVIII, contraria os aspectos próprios da narrativa romanesca, por voltar seus olhos ao cotidiano, de modo a problematizar os aspectos da vida ordinária. A crítica tratou de explicar de forma convincente o estreito vínculo entre a individualização exacerbada promovida pelos tempos modernos e a necessidade de um "herói" obrigado a desvincular-se das grandes questões romanescas para adaptar-se a um cotidiano

---

[23] *Idem*, p.73.

[24] *Idem,* p.72

[25] Nas palavras de Frye, no "romance, considerado en su totalidad, ni el mundo de la vigilia ni el del sueño son reales, sino que la realidad y la ilusión son, ambas mezcladas, de los dos". *Idem*, pp.69-70.

de escassa poesia. Construir tramas capazes de destruir qualquer crença na possibilidade de concretização do romanesco é uma das tarefas que a ficção moderna realiza de forma primorosa. Isso ocorre, segundo Frye, por meio do que o crítico chama de um "deslocamento realista"[26] que o romance moderno efetuaria em relação ao romanesco, caso se entenda este último, de fato, como o núcleo potencial de toda narrativa. Nesse sentido, o "deslocamento realista" nada mais é, grosso modo, que uma transposição da ficção idealizada para o mundo da experiência ordinária, o que faz do romance moderno, nos termos de Frye, uma espécie de mutação da narrativa romanesca[27].

---

[26] Segundo Frye, "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 caracterizaran por si misma". *Idem*, p.49.

[27] Extremamente complexo e atraente, o tema da constituição do romance moderno é objeto de diferentes formas de abordagem. Consagrado como um dos mais importantes críticos no assunto, Georg Lukács, diferentemente de Frye, analisa a criação do romance sob uma perspectiva histórica, a partir da qual considera o novo gênero um descendente da grande épica. Em suas palavras, o romance "é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade". Na era da epopéia, de acordo com o crítico, existe uma comunhão entre a alma e o mundo, de modo que, ao sair em busca de aventuras, a alma ainda não sabe que pode perder-se, assim como não imagina que terá de buscar-se: ela não se coloca a si mesma em jogo, afinal não há necessidade alguma de fazê-lo, uma vez que há uma "adequação das ações às exigências intrínsecas da alma". Em contrapartida, o herói do romance é o indivíduo problemático, que nasce, segundo Lukács, do alheamento em face do mundo exterior, em virtude de a interioridade e a aventura estarem para sempre divorciadas uma da outra. Para o crítico, a transformação das idéias que já não encontram correspondência no mundo exterior em idealização psicológica subjetiva leva à perda da individualidade não-problemática, uma vez que coloca essas idéias como inalcançáveis e, empiricamente, como irreais. Assim, o indivíduo não se reconhece em contato com o mundo exterior, do mesmo modo como não reconhece esse mesmo mundo. *A Teoria do Romance. Op. cit.,* pp.7-96. Tendo em vista a abordagem do tema feita neste trabalho, vale a pena ressaltar que a concepção de Lukács, embora dimensionada a partir de um pressuposto bastante diferenciado daquele que sustenta a idéia de Frye, acaba por também considerar o romance moderno como fruto de um tipo de ficção que representa uma forma privilegiada de contato do herói com um mundo que concilia experiência e ideais que movem o homem.

Embora considerado o primeiro romance moderno da tradição literária, o *Quixote* foi – e continua sendo – analisado de forma ambígua, mesmo por muitos daqueles que o consideram uma obra de caráter realista, em razão da convivência de traços realistas com outros de tendência idealizadora. Em especial na primeira parte, com as novelas intercaladas, narram-se intrincadas tramas cujos desfechos são fundamentalmente romanescos. Nesses episódios, os freqüentes encontros, as coincidências, a revelação de identidades verdadeiras e uma romântica união final dos casais denunciam a presença de elementos típicos da ficção idealizadora[28]. Por outro lado, no decorrer do romance nota-se também um constante rebaixamento de Sancho e Dom Quixote em variadas circunstâncias, o que se evidencia por meio da implacável ironia do narrador ao relatar as decepções que a experiência ordinária causa nos protagonistas.

[28] Edward Riley apresenta os traços mais significativos da narrativa de caráter idealista da época de Cervantes: "el *romance* [utilizado pelo autor na acepção inglesa do termo] suele ser una historia de amor, o de aventuras, o (las más veces) de las dos juntas; con frecuencia comprende un viaje, una prueba o una busca; queda más próximo al mito que la novela; los personajes son simplificaciones psicológicas; las cuestiones morales se simplifican; en las obras largas la acción narrada suele comprender una sucesión de episodios, con entrelazamiento más o menos complicado de historias. Sueltas, estas historias pueden ser 'novelas' cortas de tipo romántico; peripecias y anagnórisis dominan la acción y el desenlace hasta un punto que el lector moderno, condicionado por el realismo, juzga intolerable. Pero esos accidentes y coincidencias, que tanto ofenden su sentido de causalidad verosímil, no representa la obra de un ciego azar, sino la manifestación de una Providencia divina. Es ésta la que preside los asuntos humanos, da sentido a la faz confusa de los sucesos y asegura la distribución de esa justicia llamada 'poética'; tiempo y lugar no se determinan demasiado por criterios empíricos; el estilo verbal suele ser algo elevado; la semejanza con los sueños muchas veces es notable; finalmente, el *romance* suele ser muy a la moda de su época, compuesta según la sensibilidad del siglo. Es por eso que los *romances* de tiempos pasados con raras excepciones nos parecen tan anticuados." Em "<*Romance*> y Novela en Cervantes". *Cervantes su Obra y su Mundo.* Org. Manuel Criado de Val. Madrid: EDI-6, 1981, pp.8-9.

4.1. Expectativa romanesca e "deslocamento realista" no governo de Sancho

A primeira frase que o leitor escuta Sancho dirigir a Dom Quixote refere-se ao pedido do escudeiro de que a ilha prometida como recompensa pelos trabalhos prestados não seja esquecida. Como se observou, a crença do camponês na possibilidade de concretizar esse desejo causa certo estranhamento, seja para os leitores modernos, seja para a época de Cervantes. Muitas são as explicações possíveis para a credulidade da personagem: uma eventual vinculação com tipos cômicos, uma crítica feita por Cervantes aos extremos a que se chegava com a idéia de cristão velho e limpeza de sangue, um motivo paródico-literário inspirado nas novelas cavaleirescas. Enfim, todas as explicações objetivam compreender o traço de maior ambigüidade da personalidade do escudeiro, em virtude de a ilha representar um elemento que destoa de sua freqüente praticidade em relação ao mundo da experiência ordinária.

Diante de tal contexto, a posse de Sancho como governador da Ilha Baratária ganha importância única em sua trajetória. Desejo realizado, o governo conduz Sancho à possibilidade de concretizar, por assim dizer, seu maior ideal romanesco. A expectativa criada para a personagem não poderia ser maior: após tantas experiências "demoníacas", finalmente terá chance de deliciar-se com os mais saborosos manjares, de sonhar com um futuro promissor para sua família, de ser atendido e servido por muitos criados, de provar, enfim, de todos os privilégios

da função. Também não escapa a Sancho que ele terá a oportunidade de mostrar que reúne condições de governar de forma justa, sem deixar de ser quem ele é, contudo, não é esse o elemento que sustenta o desejo do escudeiro.

Um a um os ideais do camponês vão sendo desfeitos no confronto com a realidade da nova função, uma vez que o governador sequer pode dormir ou comer, suas duas necessidades básicas. As frustrações são tantas, que ele decide abandonar o cargo, em nome de experimentar outra vez sua antiga liberdade. Tem certeza de que pelo menos algo poderá comer, não importa que não sejam preciosos manjares, porque prefere mesmo a abundância. E, claro, pretende dormir. Enfim, tudo é melhor do que viver naquele mundo em que cada ação corresponde a um tipo de sofrimento ou privação. O confronto das fantasias de Sancho com a experiência cotidiana do cargo sonhado, por meio de um "deslocamento" do ideal para o real, dissolve as veleidades romanescas, confirmando a intuição que temos de que o mundo em que vivemos nega a possibilidade de que sejam alcançadas formas ideais de vida. Não importa que os infortúnios de Sancho devam-se à burla dos duques, porque é a mão de Cervantes que, (des)ajustando as situações vividas, conduz a percepção do leitor para o descompasso entre o sonho e a realidade concreta.

No episódio específico da ilha, tomando a resolução final de deixar o cargo depois de ter agido com clareza e equilíbrio, Sancho ganha uma dignidade louvável, pelas excelentes medidas tomadas, pelo modo honrado como deixa o lugar, por sua *discrição*. Nesse sentido, a partida para o palácio, depois de tantas burlas inocentemente recebidas, traz uma certa elevação moral de Sancho, um

governador justo, correto, cumpridor das obrigações. Entretanto, com a cena da queda no buraco, Cervantes não demora nem mesmo um capítulo para promover o rebaixamento da personagem. Será ainda mais freqüente esse tipo de procedimento do narrador em relação a Dom Quixote, tendo em vista a própria particularidade da loucura quixotesca que se deve, afinal, à crença irrestrita nos ideais romanescos em que se apóiam os livros de cavalaria. Dessa forma, o cavaleiro não escapará da freqüente ironia de um narrador que aprofunda, a cada situação, o abismo existente entre a fantasia do herói e a realidade concreta. Em outras palavras, entre o romanesco e a experiência ordinária.

4.2. "Deslocamento realista" no episódio dos batanes

No *Quixote*, são muitas as circunstâncias em que uma aventura prometida ao herói termina por constituir uma experiência cujo resultado é extraordinariamente prosaico. Como Dom Quixote está imbuído do desejo de fazer emergir o mundo subjacente que tanto admira, o cavaleiro aferra-se a qualquer sinal de que diante de si encontra-se uma possibilidade de realizar algum aspecto de seu ideal cavaleiresco. No entanto, a dissonância entre a imaginação de Dom Quixote e o mundo em que vive, promovida freqüentemente pelo narrador, destrói a expectativa romanesca, demonstrando que a realidade empírica nega a concretização desse universo. Este é um dos traços fundamentais da

modernidade do Quixote, uma vez que se realiza, por meio desse procedimento, um "deslocamento" do romanesco em direção ao realismo[29].

De maneira geral, romanesco e realismo não estão dissociados na obra. Ao contrário, as duas formas estabelecem um diálogo a partir do qual a perspectiva realista parece desarticular, pouco a pouco, a utopia romanesca do cavaleiro. Como a ficção idealizante que Cervantes tenciona combater participa como elemento básico constitutivo da loucura do cavaleiro, a construção dessa "lógica" leva às últimas conseqüências a imaginação romanesca, de modo que não é difícil combatê-la. Já de início, a luta que o enlouquecido herói promove em nome do universo idealizado terá seus movimentos delimitados por espaço e tempo histórico determinados, elementos representativos da perspectiva realista que inviabilizam a temerária empresa cavaleiresca.

Assim, os primeiros confrontos de Dom Quixote com a realidade evidenciam tanto o caráter de sua loucura quanto a impossibilidade de realização de qualquer expectativa romanesca. Mesmo assim, essa mesma realidade empírica oferece-lhe circunstâncias que ele julga passíveis de se constituírem em aventura cavaleiresca. Esse artifício utilizado por Cervantes desmascara para o leitor o ridículo constante em que vive um homem capaz de acreditar sinceramente na viabilidade de conjugar o mundo ideal e a realidade. Novamente estamos diante da aguda ironia cervantina, que articula de tal modo as ações do

[29] Na concepção de Lukács, este mesmo traço de modernidade poderia ser traduzido por uma falta de comunhão, experimentada pelo indivíduo problemático, entre a alma do herói (mundo interior) e a realidade (mundo exterior).

herói que vai comprovando, gradativamente, que não há qualquer possibilidade de que aquele homem, Dom Quixote de la Mancha (ou qualquer um de nós?), possa realizar seus objetivos, na medida em que a realidade impedirá a concretização da ilusão. Este é, certamente, um dos motivos pelos quais a figura quixotesca alcança a dimensão mais trágica do que cômica para tantos leitores: por meio das constantes situações ridículas a que Dom Quixote é submetido em sua jornada, deparamo-nos com a indesejada verdade de que o mundo desarticula as veleidades romanescas que por ventura o indivíduo tenha. Magistralmente, Cervantes não declara nada disso, apenas conduz as ações das personagens de modo a confirmar essa idéia.

Para exemplificar, na obra, um dos tantos momentos em que o narrador tem a chance de demonstrar a improvável realização do projeto de Dom Quixote, voltemos ao complexo episódio dos *batanes*, agora para observar a organização de um percurso que representa um "deslocamento" realista da imaginação romanesca. A situação real, isto é, a noite absolutamente escura em que ressoa um ruído misterioso, demonstra a grande probabilidade de que naquele local se esconda uma verdadeira aventura à moda cavaleiresca. Até mesmo Sancho percebe, pela primeira vez desde sua saída com o amo, que realmente corre algum perigo. O próprio herói, ao decidir partir para desvendar a causa daqueles barulhos, reveste de intensa dramaticidade o momento:

> *[...] Así que, aprieta un poco las cinchas a Rocinante, y quédate a Dios, espérame aqui hasta tres días no más, en los cuales, si no volviere, puedes tú volverte a nuestra aldea, y desde allí, por hacerme merced y buena*

> *obra, irás al Toboso, donde dirás a la incomparable señora mía Dulcinea que su cautivo caballero murió por acometer cosas que le hiciesen digno de poder llamarse suyo* (I, 20, 246).

As palavras de Dom Quixote confirmam que o episódio é digno do desespero, das súplicas e das lágrimas de Sancho. Tudo compõe uma situação em que se justifica a expectativa da concretização de uma típica aventura cavaleiresca. Todavia, a ação de Sancho imobiliza Rocinante, o que leva Dom Quixote a concordar com a idéia de que precisa esperar o amanhecer para verificar a razão do barulho. Mais do que a ação, as palavras do escudeiro apresentam um estilo sutilmente mais elevado que o normal; a referência à Bíblia e à Providência remetem o discurso à esfera do romanesco, o que facilita a aceitação dos argumentos de Sancho por Dom Quixote, que não esboça a mínima intenção de descer do cavalo.

Por estar centrado na exploração dos sentidos, do espaço e do tempo cronológico, o episódio demonstra ser, logo de início, desfavorável para Dom Quixote. Pouco a pouco, no decorrer daquela longa noite, essa tendência primeira será confirmada pelo obrigatório "deslocamento" da imaginação romanesca do herói, que terá de submetê-la a prosaicas questões da experiência ordinária. A perspectiva do romanesco não se dissolve até o raiar do dia, uma vez que os ruídos alternados não cessam, no entanto, desde a ação de Sancho que impede o movimento de Rocinante até a cena escatológica que promove, muitos são os acontecimentos miúdos que conduzem o cavaleiro a um duro realismo.

Finalmente, passado o "período demoníaco", o espaço da noite, o "mundo idílico" não proporciona a Dom Quixote a mesma ventura que os heróis romanescos via de regra experimentam. O dia traz nada mais que a claridade do circunstancial, de um cotidiano representado simplesmente por *batanes*. A negação de qualquer possibilidade de comparação com o mundo romanesco é muito clara no episódio, não apenas para o leitor, como normalmente ocorre, como também para o próprio Dom Quixote, que sequer pode afirmar que há encantadores que o perseguem, estratégia que, de certo modo, o mantém dentro de um dos traços fundamentais do mundo que tenciona restaurar. Como se não bastasse, o dia vai iluminar também uma nova forma de relação hierárquica entre Dom Quixote e Sancho.

No final da aventura, após ser obrigado a discutir com o criado questões salariais que sugerem um "contrato de trabalho" em lugar da antiga relação amo/servo, o cavaleiro ainda tem que ouvir Sancho parodiando seu discurso. No espaço da aventura dos *batanes*, claramente o do Carnaval, o escudeiro subverte hierarquias pré-estabelecidas e diverte-se muito diante do inesperado desfecho da "não-aventura". Mesmo depois de apanhar de Dom Quixote, sente grande dificuldade para controlar o riso, continua perguntando sobre salário e coloca em dúvida a realização dos ideais de Dom Quixote. Embora a fidelidade do escudeiro seja uma característica ilustrativa da relação entre eles, Sancho naturalmente tem consciência da diferença social que os separa, de modo que o prazer pela inversão que promove não deixa de ser uma maneira que encontra de dar uma espécie de "troco" ao fidalgo que dificilmente perde a *classe*.

Diante desse quadro, a situação que guardava toda aparência de aventura romanesca dissolve-se por meio de um "deslocamento realista" tão profundo, que o herói, dessa vez, não tem outra alternativa que não seja bater no criado, pedir que o episódio não seja contado e, finalmente, tentar restabelecer o respeito de Sancho. Não há elementos romanescos que possam salvá-lo; essa evidência é tão nítida, que nem mesmo Dom Quixote tenta promover o encantamento diante da mais pura experiência ordinária. Os *batanes* são *batanes* mesmo e ilustram de forma notável um procedimento comum ao longo da obra, em especial no que diz respeito ao tratamento dado aos protagonistas.

Desse modo, a forma de realismo perceptível no *Quixote* não se caracteriza por apresentar as minúcias do cotidiano da Espanha daquele momento ou a problematização desse mesmo cotidiano como marca do desconcerto do herói. Há, no livro, uma enorme movimentação que, em muitos momentos, revela uma Espanha colorida e até mesmo pitoresca. Ainda assim, há um tipo de realismo que confronta com freqüência o mundo ideal com a realidade cotidiana, com visível predomínio deste último. Como bem assinalou Auerbach, "à luz da loucura de Dom Quixote, confrontado com ele, o mundo parece bem ordenado"[30]. Essa suposta "ordenação", entretanto, só é perceptível graças à estratégia de um Cervantes impiedoso, que "desloca" – e desmascara – realisticamente os desatinos romanescos do cavaleiro.

[30] Erich Auebach. "A Dulcinéia Encantada". *Mimesis. Op. cit.*, p.319.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

> "*...como las cosas humanas no sean eternas, yendo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente la vida de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio del cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; [estuvo] sin quitársele de la cabecera Sancho Panza, su buen escudero*." (II, 54, 572)

Constituindo uma paródia bem sucedida dos livros de cavalaria, o *Quixote* torna-se o responsável pela *morte* do gênero, ao mesmo tempo em que inaugura o romance moderno. Ainda assim, o *Quixote* termina por também resguardar parte dos valores constitutivos da tradição cavaleiresca. Como a construção simbólica de Dom Quixote deve-se ao ideal que ele proclama, houve uma vinculação natural entre a imagem da cavalaria medieval e a defesa da paz, da justiça e do bem comum. O leitor moderno aproxima, dessa maneira, a luta empreendida pelo cavaleiro com a esperança de recuperar épocas menos hostis, razão pela qual o ideal quixotesco passa a representar uma ilusão mais ou menos coletiva. A negação da possibilidade de alcançar seus objetivos faz de Dom Quixote um típico herói moderno, na medida em que seu desejo choca-se com um mundo que não propicia formas ideais de vida.

Como os propósitos iniciais do cavaleiro centram-se na ilusão de restaurar um mundo de características nitidamente romanescas, Cervantes, aproveitando-se da idéia fixa do herói, arma um mecanismo narrativo capaz de destruir, uma a uma, as bases de sustentação dos preceitos da cavalaria, particularmente a amorosa, da qual o *Quixote* é herdeiro inegável. A paródia

configura-se, assim, não apenas por meio da caracterização das personagens ou das ações ridículas do cavaleiro, mas também pela demolição cuidadosa de três pilares fundamentais em que se apóiam os textos dessa cavalaria, nascidos da tradição criada por Chrétien: a interdependência entre amor e armas; a divisão platônica entre o plano das aparências e o plano das essências; a presença do autor como agente da Divina Providência dentro do mundo da ficção[1].

Consciente de que necessita cuidar de todos os aspectos com a mesma atenção, Dom Quixote busca insistentemente uma correspondência entre as armas e o amor. É evidente que um cavaleiro não pode descuidar das armas, mas perder o amor da dama significa não realizar a plenitude da cortesia. Como Sancho "transforma" Dulcinéia em uma simples e feia aldeã, cria um problema cuja impossibilidade de resolução demonstra que a almejada interdependência entre o amor e as armas não pode ser atingida por Dom Quixote. A ironia dessa situação é levada ao extremo, na medida em que, para reverter a condição grotesca a que foi rebaixada Dulcinéia, o cavaleiro precisa contar com a boa vontade de Sancho, única personagem capaz de desfazer o encantamento. Do mesmo modo, as aventuras tipicamente quixotescas, que representam uma tentativa de provar que existe um mundo essencial encoberto pela falsidade da aparência, apenas cumprem o papel de confirmar o profundo abismo existente entre o ideal de Dom Quixote e o mundo da experiência ordinária.

---

[1] Edwin Williamson. "Cervantes y Chrétien de Troyes: la destrucción creadora de la narrativa caballeresca". *Op. cit.*, pp.145-163.

Ao submeter as personagens a variadas formas de frustração, o autor é precisamente o responsável pela inviabilidade da concretização dos ideais romanescos, o que destrói o terceiro pilar das novelas cavaleirescas, uma vez que nega a condição de representante da Providência divina. Ainda que seja perceptível a complacência de Cervantes, que não emite julgamentos de valor de nenhuma ordem, não há benevolência. Paira sobre a trama uma mão que não economiza na fina ironia com a qual desmascara tanto os desajustes do herói quanto as desventuras da vida.

A destruição de cada um dos valores parecem conduzir Dom Quixote, pouco a pouco, a um mundo sem saída. Esse labirinto torna-se mais visível a partir do encantamento de Dulcinéia, no qual Sancho cumpre papel fundamental. A participação imprescindível do escudeiro na obra não se resume, no entanto, a sua intervenção desastrosa no relacionamento amoroso do herói. O camponês, com freqüência, subverte relações de poder e expõe ou ridiculariza Dom Quixote em variadas circunstâncias. É também capaz de adaptar à experiência ordinária alguns resultados práticos alcançados por meio das empresas cavaleirescas, utilizando-os em proveito próprio. Por isso mesmo, Sancho constitui-se numa personagem que, ainda que por meio de uma farsa, consegue atingir seu objetivo maior.

O governo, contudo, não é uma recompensa facilmente obtida. A trajetória do escudeiro é longa, repleta de complicações, todas elas solucionadas de acordo com uma combinação entre suas características básicas essenciais e novas estratégias que passa a utilizar em suas caminhadas com o amo. Ao

conduzir uma série de ações, conquista gradativamente a condição de protagonista do romance. No tocante a esse aspecto, é essencial a atuação do escudeiro no episódio dos *batanes*, pois o gesto aparentemente simples de imobilizar Rocinante simboliza também amarrar o cavaleiro. Dom Quixote precisa "descer" ao nível de Sancho, enquanto o escudeiro sobe, não apenas porque aprende uma maneira mais coerente com a lógica do cavaleiro para se livrar da situação, mas também porque manifesta o desejo de ascender da condição de servo para a de trabalhador assalariado. Mesmo que a diferença de classe permaneça intocada e que a incrível astúcia demonstrada por Sancho no episódio não lhe renda um tostão sequer, o escudeiro parece perder parte da veneração que sentia pelo amo, o que será também um dos aspectos que o leva a intervenções freqüentes nos episódios futuros, em especial na segunda parte.

Após os *batanes*, acentua-se tanto a cumplicidade quanto a afetividade entre cavaleiro e escudeiro, uma vez que passam a se conhecer melhor, dando início a um processo gradual de enorme aproximação que transforma a dupla numa quase indissociável composição Sancho Pança / Dom Quixote. Depois daquela terrível noite compartilhada, o escudeiro conhece mais a fundo o cavaleiro que acompanha. Essa espécie de entendimento cresce durante as aventuras experimentadas pelas duas personagens e, cada vez mais, Sancho passa a entender melhor o outro, o que cria, por um lado, uma profunda amizade, mas por outro, a possibilidade de submeter o outro de algum modo. Em outras palavras, já que compreende de forma profunda a lógica do outro, ao encantar Dulcinéia, o camponês não poderia ter ido mais a fundo no ataque ao amo, pois

esse ato simboliza a morte da amada do herói, o que, no limite, significa também uma maneira de "matar" o cavaleiro. Embora indiscutivelmente verdadeiras, a amizade e a fidelidade que Sancho reserva ao amo não são absolutas. Essa instabilidade, entretanto, parece tornar ainda mais verdadeira a relação entre as duas personagens, pelo simples fato de representar problemas e contradições típicas que surgem com freqüência em relacionamentos humanos tão íntimos e familiares como o que os une.

Finalmente, tratar de Sancho representa um tema dos mais espinhosos do livro, uma vez que, após a tristeza sincera que a morte de Dom Quixote lhe causa, não mais temos notícia do camponês. Isso deixa no ar uma questão praticamente insolúvel: para que teria servido toda a longa jornada que Sancho empreende com Dom Quixote? Para a estrutura da narrativa, a "utilidade" do escudeiro é evidente, dado que sua presença garante a Cervantes uma testemunha em tempo integral, como se a insistência na loucura, no descompasso e na busca empreendida pelo herói requisitasse alguém para oferecer a "fala" dos episódios, provando, unida ao "fazer" quixotesco, não tanto a comicidade ou a tragicidade, mas a complexidade e as incoerências seja do caráter de Dom Quixote, seja, em última instância, do próprio sentido da vida.

Para Sancho, de certo modo, o período em esteve com o cavaleiro andante parece ter contribuído para refinar sua sensibilidade, dando a ele a possibilidade de experimentar as mais variadas e emocionantes situações . Ao voltar pela primeira vez à aldeia, indagado pela mulher sobre o que levava para ela e a filha, o camponês afirma: "– *no traigo nada deso, mujer mía, aunque traigo*

otras cosas de más momento y consideración" (I, 52, 590). Sancho desconsidera, nesse momento, os valores materiais, diferentemente do que ocorre no terceiro e último retorno de Dom Quixote à aldeia, quando o camponês declara à mulher: " – Dineros traigo, que es lo que importa, ganados por mi industria, y sin daño a nadie" (II, 73, 569). Esse final, em certa medida, barateia toda a experiência pela qual o escudeiro passa ao longo da obra e até mesmo o papel primordial que Sancho adquire, circunscrevendo o profundo "mar de narrativa" a uma espécie de momento inconsciente, causado por um desatino passageiro, tal qual uma droga tomada, depois da qual, passado o efeito, tudo volta ao que era antes.

A constituição da personagem Sancho parece demonstrar, no fundo, que o camponês, embora apresente inegáveis oscilações de comportamento durante a narrativa, envolvendo-se em aspectos típicos da vida romanesca de Dom Quixote, guarda cuidadosamente certos traços fundamentais de sua personalidade. Revelando um misto de ingenuidade e perspicácia desde o princípio, o escudeiro acredita com freqüência na realidade concreta, mesmo quando se envolve nas loucuras de Dom Quixote e compartilha parte de seus sonhos. É verdade que inventa mentiras, exagera nos relatos, e julga-se, ele mesmo, tão louco quanto o cavaleiro, por continuar acompanhando um homem capaz de tantos desatinos. De todo modo, a trajetória do escudeiro demonstra que, embora muito adaptável, Sancho conserva suas características essenciais. Isso talvez explique, ao menos de maneira parcial, por que aceita de forma passiva o retorno à vida de camponês de um pequeno lugar da Mancha, que muito conhecemos, mas de cujo nome nada sabemos.

BIBLIOGRAFIA

Bibliografia

ALLEN, John J. “La Providencia Divina en el *Quyote”. Cervantes su obra y su mundo. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes.* Madrid: EDI-6, 1981, pp.525-529.

ALLEN, John J. "lntroducción". El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha. 16.a ed. Vol. I e II. Madrid: Cátedra, 1994.

ALONSO, Amado. "Prevaricaciones ldiomáticas de Sancho", em Nueva Revista de Filología Hispånica, Año II, Mexico: El Colegio de Mexico, 1948, pp.1-20.

ARRIGUCCI, Daví. Enigma e Comerifärio: Ensaios sobre Ł"iteratura e Experiência. São Paulo: Conipanhia das Letras, 1987.

AUERBACH, Erich. lntrodução dos Estudos Líterários. 4.a edição. Trad. José Paulo Paes. São Paulo: Editora Cultrix, 1987.

_____ Mimesis. A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. 2.a edição revisada. Trad. Suzi Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1987.

AVALLE-ARCE, J.B. *Don Quijote como Forma de Vlda*. Madrid: Fundación Juan March I Castaiia, 1976.

_____. “El Bachiller Sansón Carrasco". Ac/as del II Coloqui lnternacional de la Asociación de Cervantistas. Barcelona: Anthropos, 1991, p.17-25.

BAKHTIN, Mikhail. A Cultura Popular na ldade Média e no Renaecimento. O Contexto de François Rabelais. 2.a edição. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

_____. Estética da Criaçäo Verbal. Trad. Maria Ermantina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. Questöes de Literatura e de Estética. A Teoria do Romance. 3.a ed. Sao Paulo: Editora Unesp/Hucitec, 1993.

BARROS, Diana Luz Pessoa e FIORIN, José Luiz (orgs). Dialogismo, Polifonia, Intertextualidade. Em torno de Mikhail Bakhtin. São Paulo: Edusp, 1994.

BANDERA, Cesźreo. Mimesls Conflictiva. Ficción Literaría y Violencia en Cervantes y Calderón. Madrid: Gredos, 1975.

BENJAMIN, Walter. O Narrador: Observações sobre a obra de Nikolai Leskov". Obras Escolhidas. Magia e técnica, Arte e Política. 5.a ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. Sáo Paulo: Brasiliense, 1993.

BOOTH, Wayne. *Retârica de la Ironia.* Trad. J. F. Zulaica e A. I\/\. Benito. Madrid: TaufUS, 1986.

BRAUDEL, F. O *Mediterrâneo e o* Mundo *Mediterrânico.* Lisboa. Martins Fontes, 1984.

CANDIDO, Antonio *et al. A Personagem de Ficção.* 9.a edição. São Paulo: Perspectiva, 1992.

CASALDUERO, Joaquín. “Introducción". *Don Quijote.* Madrid: Alianza, 1984, pp.I-XXII.

_____. “La Composición del Segundo *Quijote”. Realidad - Revista de Ideas.* Buenos Aires: V.2, 1974, pp.201-219.

_____. *Sentido y Forma del* Quijote. Madrid: Insula, 1949.

CASTRO, Américo. *Cervantes y los Casticismos Españoles.* Madrid: Alianza/Alfaguara, 1974.

_____. *El Pensamiento de Cervantes.* 2.a ed. Barcelona: Crítica, 1987.

CHEVALIER, Maxime. “Huellas del cuento folklórico en el *Quijote I”. Cervantes su Obra y su Mundo. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes.* Madrid: EDI-6, 1981, p.881-893.

_____ . ”Sobre crítica del *Quijote". Actas del II Coloquio internacional de la Asociación de Cervantistas.* Barcelona: Anthropos, 1990, pp.99-109.

_____. *Lectura y lectores de la España del siglo XVI y XVII.* Madrid: Turner, 1976.

CLOSE, Anthony. "La crítica del *Qujote* desde 1925 hasta ahora" in *Cervantes.* Madrid: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp.311-333.

CRIADO DE VAL, Manuel (director). *Cervantes: su Obra y su Mundo - Actas del I Congreso internacional sobre Cervantes.* Madrid: Edi-6, 1981.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina.* Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. São Paulo: Edusp, 1996.

DUBY, Georges (org). História *da Vida Privada, 2. Da Europa feudal à Renascença.* Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

ERASMO. *Elogio da loucura.* Trad. M. Isabel Tomás. Lisboa: Europa-América, 1973.

FOUCAULT, Michel. *Las Palabras y las Cosas. Una Arqueología de las Ciencias Humanas.* 4.a ed. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo Veintiuno, 1972.

FRYE, Northrop. *Anatomia da* Crítica. Trad. Péricles E. S. Ramos. São Paulo: Cultrix, 1973.

_____. *La Escritura Profana.* Trad. E. Simons. Caracas: Monte Ávila Editorial, 1970.

_____. *Fábulas de Identidade: Estudos de Mitologia Poética.* Trad. Sandra Vasconcelos. São Paulo: Nova Alexandria, 2000.

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la Crítica de la Lectura.* Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1994.

GARRIDO DOMÍNGUEZ, Antonio. *Los Orígenes del Español de América.* Madrid: Editorial Mapfre, 1992.

GIRARD, René. *Mentira Romántica y Verdad Novelesca.* Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Editorial Anagrama, 1985.

HALEY, George. *El Quijote.* Ed. George Haley. L. González. Madrid: Taurus, 1984.

HATZFELD, H. *Estudos sobre o Barroco.* São Paulo: Perspectiva, 1990.

_____. *El Qujote como Obra del Arte del Lenguaje.* 2.a ed. española refundida y aumentada. Consejo Superior de Investigaciones Científicas; Revista de Filología Española — Anejo LXXXIII. Madrid: Gredos, 1949.

HAUSER, Arnold. *Maneirismo. A crise da Renascença e o Surgimento da Arte Moderna.* 2ª ed. Trad. J. Guinsburg e Magda França. São Paulo: Perspectiva, 1992.

HENDRIX, W. S. "Sancho Panza and the Comic Types of the Sixteenth Century". *Homenaje Ofrecído a Menëndez Pidal — Miscelánea de Estudios Lingüisticos, Líterarios e Históricos.* Torno Segundo. Madrid: Librería y Casa Editorial Hernando, 1925, pp.485-494.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: o Mundo como Labirinto.* Trad. Clemente Raphael Mahl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

HUIZINGA, Johan. O *declínio da ldade Média.* Trad. Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo: Editora da Universidade de São Paulo, 1978

KANY, Charles. *Sintaxis Hispanoamericana.* Madrid: Editorial Gredos, 1969.

KAYSER, W. "Origen y Crisis de la Novela Moderna". *Cultura Universitaria.* Universidad Central de Venezuela, Nº 47, 1955.

LAPESA, Rafael. *Historia de la Lengua Española.* Madrid: Espalsa-Calpe, 1958.

LOOMIS, Roger Sherman (ed). *Arthurian Literature in the Middle Ages.* Oxford, Clarendon, 1974.

A Teoria do Romance: um Ensaio Histórico-Filosófico sobre as Formas da Grande Épica. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000

MADARIAGA, Salvador. *Guía del Lector del Quijote. Ensayo Psicológico sobre el "Quijote".* Madrid: Espasa-Calpe, 1978.

MANN, Thomas. "Viagem Marítima com Dom Quixote". *Ensaios.* Sei. Anatol Rosenfeld. Trad. Natan R. Zins. São Paulo: Perspectiva, 1988, pp.155-188.

MARAVALL, José Antonio. *Antiguos y Modernos.* Madrid: Alianza,1986.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, F. *Fuentes Literarias Cervantinas.* Madrid: Gredos, 1973.

_____. *Trabajos y Días Cervantinos.* Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.

MARTÍNEZ-BONATI, Félix. *El Quijote y la Poética de la Novela.* Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 1995.

MEGALE, Heitor. "Introdução". *A Demanda do Santo Graaal.* São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1988, p.1-21.

MOLHO, Maurice. *Cervantes:* Raíces *Folklóricas.* Madrid: Gredos, 1976.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso.* Trad. Aurora F. Bernardini e Homero F. Andrade. São Paulo: Editora Ática, 1992.

REDONDO, Agustín. "El Quijote y la Tradición Carnavalesca". *Miguel de Cervantes. Revista de Documentación Científica de la Cultura.* Barcelona: Anthropos, n.o 98 *1* 99, 1989, pp.93-98.

_____."Tradición Carnavalesca y Creación Literaria. Del Personaje de Sancho Panza al Episodio de la Ínsula Barataria en el Quijote". *Bulletin Hispanique.* Tomo LXXX. Bourdeaux: n.os 1-2, 1978, pp.39-70.

_____. "El Personaje de Don Quijote: Tradiciones Folklórico-Literarias, Contexto Histórico y Elaboración Cervantina". *Nueva Revista de Filología Hispánica,* México: XXIX, 1980, pp.36-59.

RILEY, E.C. *Teoría de la Novela en Cervantes.* Trad. Carlos Sahagún. Madrid: Taurus, 1971.

_____. *"Romance y novela en Cervantes. Cervantes su Obra y su Mundo. Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes.* Madrid: EDI-6,1981, pp.881-893.

_____. "Cervantes: una Cuestión de Género". *El Quijote.* Ed. G. Haley. Madrid: Taurus, 1980, pp.37-51.

RIQUER, Martin de. "El *Quijote". El Siglo del Quijote (1580-1680). Historia de la Cultura Espaifiola.* Torno II. Madrid: Espasa-Calpe, 1996.

_____. *Nueva Aproximación al* Quijote. Barcelona: Ed. Teide, 1989.

ROBERT, Marthe. *Novela de los Orígenes y Orígenes de la Novela.* Trad. Rafael Durbán Sánchez. Madrid: Taurus, 1973.

_____. *Lo Viejo y lo Nuevo.* Trad. Francisco Rivera. Caracas: Monte Avila Latinoamerica, 1992.

RODRIGUEZ-PUERTOLAS. *"Cervantes: Realidad, alienación, novela moderna". Cervantes su Obra y su Mundo. Actas del Primer Congreso Internacional sobre* Cervantes. Madrid: EDI-6, 1981, p.881-893.

ROSENBLAT, Angel. *La Lengua del* Quijote. Madrid: Gredos, 1995.

ROSENFELD, Anatol. *"Reflexões sobre o Romance Moderno". Texto/Contexto.* São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, 1973.

RUSSELL, P. *"Don Quijote y* la Risa a Carcajadas". *Temas de la Celestina y otros Estudios.* Trad. A. Pérez. Barcelona: Ariel, 1978, pp.409-440.

SCHÜRR, Friedrich. "Cervantes y el Romanticismo". *Anales cervantinos.* CSIC, Torno I, 1951, pp.43-70.

SPTIZER, Leo. *Lingüística e Historia Líteraria.* Madrid: Gredos, 1974.

TODOROV, Tzvetan. *As Estruturas Narrativas.* Trad. Leyla Perrone-Moisés. Sáo Paulo: Perspectiva, 1979.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como Juego.* Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975.

URBINA, Eduardo. El Sin Par Sancho Panza: Parodia y Creación. Barcelona/; Editorial Anthropos, 1991.

VIEIRA, Maria Augusta C. O *Dito pelo Não-Dito: Paradoxos de Dom Quixote.* São Paulo: Edusp/Fapesp, 1998.

_____. "*Autorreferencialidad Textual y Construcción del Personaje Don Quijote*" in *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas. Ed. De G. Grilli*. Napoli: Instituto Universitario Orientale, 1995, pp. 363-370.

VILAR, Pierre. "El tiempo del Quijote". El Quijote. Ed. G. Haley. Madrid: Taurus, 1984, pp. 17-29.

WATT, Ian. A ascensão do Romance. 3.a. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. Mitos do Individualismo Moderno: Fausto, Dom Quijote, Dom Juan, Robinson Crusoé. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997, p. 65.

WILLIAMSON, Edwin. *“Debajo de mi Manto, al Rey Mato: Inspiración e Ironia en el Quijote*”. Cervantes: su Obra y su Mundo – Actas del I Congreso Internacional sobre Cervantes. Madrid: Taurus, 1991.

_____. El Quijote y los Libros de Caballerías. Trad. María Jesús Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1991.

_____. “Cervantes y Chre´tien dde Troyes: la destrucción creadora de la narrativa caballeresca” Evolución Narrativa e Ideológica de la Literatura Caballeresca. Ed. María Eugenia Lacarra. Bilbao: Servicio Editorial/Universidad del País Vasco, 1991, pp. 145-163.

_____. “Intención and invención in the Quixote”. Cervantes. Gainesville, vol. VIII, n.o I, pp. 7-22