

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

**Estudos Cervantinos e
Recepção do *Quixote* no Brasil**

Maria Augusta da Costa Vieira

**Concurso Público de Títulos e Provas Visando a
Obtenção do Título de Livre-Docência
Departamento de Letras Modernas
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas**

São Paulo / março / 2008

**Estudos Cervantinos e
Recepção do *Quixote* no Brasil**

Maria Augusta da Costa Vieira

SUMÁRIO

Introdução	02
Parte I - Recepção do <i>Quixote</i> no Brasil	10
1) Crítica e criação na recepção do <i>Quixote</i> no Brasil	11
2) Escritura cervantina e mito quixotesco no romance brasileiro	38
3) Diálogo ibero-americano e relações de poder entre narrador e leitor: Cervantes, Garrett e Machado	64
4) <i>Dom Quixote</i> no Sítio do Picapau Amarelo: Leitura e Divulgação	79
5) Imagens do guerreiro: Riobaldo, Dom Quixote e Roque Guinart.....	90
6) <i>Notas sobre marcas quixotescas em O Alienista</i>	104
Entrelinhas: Machado de Assis, Cervantes e Luciano: antigos e modernos	110
Parte II – Estudos cervantinos.....	128
1) Peregrinações poéticas de Dom Miguel de Cervantes.....	129
2) A discrição na novela do “Curioso Impertinente”	147
3) Louco, lúcido e discreto: D. Quixote no episódio do Caballero del Verde Gabán	156
4) Discrição e simulação no “El Celoso Extremeño”	174
5) Dom Quixote na corte	184
6) “El Casamiento Engañoso” como representação de um modelo de vida	196
7) Notas sobre a loucura do “Licenciado Vidriera”	209
8) Racionalidade cervantina e loucura quixotesca.....	223
9) Agudezas do prólogo da segunda parte do QUIXOTE	242
Considerações Finais	257
Bibliografia.....	259

*“de los placeres de la vida derivan
todas las delicias del lenguaje”*

Antonio Lulio

INTRODUÇÃO

O leitor tem em mãos um conjunto de artigos dedicados todos eles à obra de Cervantes, mais precisamente ao *Quixote* e a algumas das *Novelas Exemplares*. O trabalho divide-se em duas partes bastante definidas: a primeira delas diz respeito à recepção do *Quixote* no Brasil, abrangendo a crítica literária e a literatura em sua diversidade de manifestações, enquanto que a segunda diz respeito especificamente aos estudos cervantinos.

É importante esclarecer que na parte relativa à recepção não se pretendeu, em momento algum, fazer um inventário ou catálogo de escritores e de registros diversos sobre o *Quixote*. Certamente o leitor tem no bolso do colete uma multiplicidade de autores e obras que citam ou aludem ao ilustre Cavaleiro da Triste Figura - e quem sabe, ao fiel Sancho Pança - e que sequer são mencionados neste trabalho. Esta ausência deve-se, mais do que ao desconhecimento, à opção por tratar de modo integrado as diversas referências à obra de Cervantes. O critério quantitativo de incluir a multiplicidade de momentâneas e às vezes abreviadas alusões quixotescas não teve vez neste trabalho que optou pela possibilidade de sistematizar, por meio de uma seleção de “reescrituras”, num sentido amplo, o que poderia representar a recepção do *Quixote* no contexto brasileiro.

A segunda parte incide sobre os estudos cervantinos propriamente ditos a partir de referenciais de composição poética vigentes nos séculos XVI e XVII a partir de diversas perspectivas, entre elas, os tratados de civilidade e as práticas de representação.

Entre a primeira e a segunda parte, justamente nas entrelinhas, situa-se um estudo que inclui a narrativa de Machado de Assis e as possíveis conexões com a obra de Cervantes entremeadas com a poética luciânica.

Ao contrário do que pode parecer, a divisão dos trabalhos aqui apresentados em duas partes não obedece apenas a um critério geográfico - Espanha e Brasil - ou temporal

– séculos XIX e XX e séculos XVI e XVII; ela tem o interesse precípua de pôr em evidência as diferenças nos modos de composição e de leitura presentes nesses dois momentos da história. No caso específico do *Quixote* essas diferenças sobressaem pelo fato de terem sofrido, a partir do século XIX, em especial com os românticos alemães, uma alteração radical com respeito aos critérios de composição, de leitura e de interpretação que, com o passar do tempo, foi construindo novos sentidos e transformando o cavaleiro num mito, bem distante dos parâmetros poéticos e retóricos vigentes nos tempos de Cervantes. Assim sendo, a primeira parte põe em evidência o modo como a obra foi lida e interpretada no âmbito brasileiro a partir do Romantismo, enquanto que a segunda vai em busca dos critérios de composição próprios do seu tempo.

Duas partes: dois modos de conceber a literatura

*“como en un poema los asuntos son productos de un artificio (pepoiêmena),
esto es, todos fingidos (pues eso quiere decir el nombre),
será preciso también que la idea de la oratio poética se genere
a partir de partes fingidas, es decir, en absoluto no verdaderas,
pero provistas de una apariencia de verdad, y cercanas a la verdad.
Pues también serán fingidos los asuntos y los pensamientos;
fingido el método y figurado, fingidas la expresión y las figuras (interpretatio),
(a saber, desviadas y, de alguna manera, renovadas), fingida, finalmente,
la composición, y elaborada, y bajo ningún concepto, corriente.
Esta es la razón por la que se dice que los poetas hablan en otra lengua.”*

Antonio Lulio

A epígrafe parte do tratado de Antonio Lulio intitulado *De Oratione Libri Septem*¹, provavelmente de 1558, considerado por Menéndez Pelayo como “uno de nuestros mejores y más racionales libros de Retórica”.² Plenamente imbuído das diversas correntes da tradição grecolatina, em particular, das idéias de Hermógenes combinadas com seu “espírito integrador” e “vasto conhecimento”, como observa Sancho Royo, a simples leitura do fragmento de Lulio já permite entrever que a “poesia” nesse tempo é concebida como fruto de um conjunto de operações racionais, baseadas na produção de uma série de artifícios que têm como objetivo o fingimento de uma “aparência de verdade”. Nada, no caso, é espontâneo ou subjetivo; ao contrário, há preceptivas que orientam a imitação pressupondo um cálculo preciso nas diversas etapas da produção poética em que os “assuntos e o pensamento”, o “método”, as “figuras”, a “dicção”, a “composição” tudo é resultado de uma combinação artificiosa.

Nesse sentido, como diz Lulio, “los poetas hablan en otra lengua” e aí reside, certamente, uma distinção fundamental com respeito às concepções mais contemporâneas relativas à criação. É como se para entrar em contato com textos produzidos nos séculos XVI e XVII o leitor de hoje tivesse que, mais do que naqueles velhos tempos, aprender a língua dos poetas, conhecer seu universo de convenções, o que supõe o deslocamento necessário de seus respectivos tempos e lugares e, sobretudo, de seus critérios e concepção de obra poética.

Ao contrário do que apresentava Lulio e seus contemporâneos, no final do século XVIII ocorre uma transformação radical no modo de conceber a poesia e a arte a partir das idéias de Kant que consegue impor a concepção de que a obra de arte nasce de um “gênio” e o gênio, por sua vez, é entendido como “talento (don natural) que da al arte su regla”.³ Assim, a arte passa a ser entendida essencialmente como manifestação da

¹ Antonio Sancho Royo preparou a edição traduzida e anotada de parte da obra de Antonio Lulio (capítulo 5 do livro VII) intitulada *Sobre el Decoro de la Poética* (“De Poeticae decoro”), considerada por ele como o esboço de uma Poética. A citação acima procede dessa edição (p. 47).

² Menéndez Pelayo, *Historia de las Ideas Estéticas en España*, tomo II, siglos XVI e XVII, p. 160-161.

³ Las bellas artes son artes del gênio”(Libro Segundo, XLVI) in *Crítica del Juicio* Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira.

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57960731216137495222202/index.htm> (jan. 2008).

originalidade, da espontaneidade e sobretudo como ausente de qualquer preceito preestabelecido, considerando que o resultado dessas qualidades desemboca na expressão privilegiada das “vivências pessoais” do poeta, como bem esclarece Luísa López Grigera.⁴

No caso específico de Cervantes, em particular no do *Quixote*, no final do século XVIII e início do XIX se impôs uma nova leitura a partir de referenciais que minimizavam o intenso diálogo paródico com as novelas de cavalaria e, conseqüentemente, ignoravam a presença das preceptivas retórico-poéticas. Friedrich Schlegel, em seu diário (1798) dizia reconhecer nas andanças de dom Quixote “la única novela totalmente romántica”⁵, e considerava que a obra de Cervantes era “enteramente un compendio, una enciclopédia de la vida espiritual de una personalidad genial, una confesión más o menos reconocida del autor.”⁶ Nesse caso, o autor e a personagem acabam se confundindo no emaranhado que vai se armando entre poesia e vida, vida e poesia. Numa de suas conferências a respeito da história literária, apresentada entre 1803 e 1804 em Paris e, posteriormente, em Colônia, diz Schlegel que

si se mira con detenimiento la poesía antigua española, carente por completo de artificio, totalmente natural, si se examina lo que perfila el concepto de lo romántico según el parecer que generalmente predomina, podrá explicarse lo romántico en su contaposición a lo clásico como la unión de la poesía y de la vida – como la poesía que busca identificarse con la vida misma, en donde la vida es totalmente poética y la poesía totalmente viva. [...] El concepto de la novela, tal y como lo presentan Cervantes y Bocaccio, es el de un libro romántico, el de una composición romántica [...].⁷

A partir do momento em que se impõe essa nova concepção acerca da poesia, a naturalidade expressiva e a genialidade do autor passam a ser critérios valorativos imponderáveis e absolutos. Tendo em conta essa concepção, tudo passa a pertencer ao

⁴ “Teorías Poéticas de Lope de Vega. Parte I” in *Anuario Lope de Vega IV*, p. 179-180 e também “Historia Textual: Textos Literários (Siglo de Oro), p. 1 e ss.

⁵ Ver de W. Bruggemann, “Friedrich Schlegel y su concepción de la literatura española como quintaesencia del arte romántico” in *Filología Moderna*, 15-16, Abr. Ago., pp 241-264.

⁶ Ver de Bertrand em *Cervantes en el país de Fausto*, p. 81.

⁷ W. Bruggemann, *op. cit.*, p. 249.

âmbito individual e privado do “gênio” que, como defende Kant, tem o poder criador inato e dele brotam as regras da arte.

Muito distante dessa idéia, situavam-se os escritores dos séculos XVI e XVII. O próprio Lope de Vega, escritor tão fecundo, tinha plena convicção de que a poesia era resultado de trabalho intenso, um ofício metucioso e calculado. Em resposta aos murmuradores que o difamavam, diz Lope: “Los que pretenden, trabajen; los que comienzan, imiten; los que ignoran, aprendan; los que saben, agradezcan; los que maldicen, escriban, que hablando mal no se alcanza fama, sino escribiendo bien.”⁸

As duas partes do trabalho que ora o leitor tem em mãos têm portanto a perspectiva de evidenciar, por intermédio do estudo da recepção que se deu no Brasil e por meio da análise de parte da obra cervantina, essa diversidade de critérios que orientou a leitura da obra de Cervantes ao longo de seus quatro séculos de existência.

Breve comentário sobre os capítulos

Vários dos artigos aqui reunidos foram publicados em anais de congressos ou constituíram capítulos de livros, artigos de periódicos ou mesmo de revistas de grande circulação. No entanto, todos sofreram retoques: em alguns casos tiveram partes deslocadas, suprimidas ou reescritas; em outros casos, foram fundidos com outros trabalhos, sempre com a preocupação de se evitar, ao máximo, repetições.

Os dois primeiros artigos da primeira parte, “Crítica e criação na recepção do *Quixote* no Brasil” e “Escritura cervantina e mito quixotesco no romance brasileiro”, tratam da recepção do *Quixote* a partir de uma visão de conjunto, com a preocupação de encontrar categorias possíveis de sistematização relativas à interpretação da obra e ao modo como foi lida. O terceiro artigo, “Diálogo ibero-americano e relações de poder entre narrador e leitor: Cervantes, Garrett e Machado”, tem a preocupação de puxar um fio possível de diálogo entre três obras dos autores mencionados, encontrando

⁸ *El Peregrino en su Pátria* apud López Grigera, “Teorías Poéticas de Lope de Vega. Parte I”, p. 189.

procedimentos comuns no processo de enunciação. O quarto artigo, “Dom Quixote no Sítio do Picapau Amarelo”, considera criticamente a “adaptação” de Lobato que teve grande importância na divulgação da obra de Cervantes no Brasil. O quinto artigo, “Imagens do guerreiro: Riobaldo, Dom Quixote e Roque Guinart”, limita-se a uma possível relação semântica que envolve a história dessas três personagens, a partir da cavalaria e do banditismo. O sexto e último artigo da primeira parte - “Notas sobre marcas quixotescas em *O Alienista*” - é um estudo breve que encontra no conto de Machado de Assis algumas correspondências com a obra cervantina, seja por meio da loucura de idéia fixa, seja pela relação desigual entre cavaleiro e escudeiro e Bacamarte e Crispim Soares.

Entre a primeira e a segunda parte, como uma espécie de interlúdio, está o artigo intitulado “Antigos e modernos: Machado de Assis, Cervantes e Luciano”: não se trata exatamente de um estudo voltado para a recepção da obra cervantina, embora esse seja um dos aspectos tratados a partir do artigo de Carlos Fuentes a respeito das relações entre o romancista brasileiro e o escritor espanhol. Tampouco se caracteriza como um estudo específico sobre a obra de Cervantes. O artigo caminha no sentido de encontrar um ponto de convergência entre as duas obras por meio da poética luciânica, mais precisamente por meio do viés satírico e da quebra do “veto à ficção”.

A segunda parte inicia-se com um estudo um tanto introdutório intitulado “Peregrinações poéticas de Dom Miguel de Cervantes” que enfoca recorrências estratégicas dos prólogos cervantinos e alguns dos princípios de composição presentes em sua narrativa. Em seguida, vem uma série de cinco artigos: “A discrição na novela do Curioso Impertinente”, “Louco, lúcido e discreto: Dom Quixote no episódio do Caballero del Verde Gabán”; “Discrição e simulação como práticas de representação em El Celoso Extremeño”; “Dom Quixote na corte” e “El Casamiento Engañoso como representação de um modelo de vida”: todos eles têm em comum os códigos de civilidade vigentes na sociedade de corte dos séculos XVI e XVII e a representação dessas práticas em episódios do Quixote e em algumas das Novelas Exemplares. O sétimo artigo - “Notas sobre a loucura do Licenciado Vidriera” - concentra-se no tema da loucura, destacando, em particular, a melancolia associada à engenhosidade e a ambigüidade que paira em torno das

transformações do licenciado. O oitavo artigo, “Racionalidade cervantina e loucura quixotesca” tem em conta o intenso diálogo entre formas discursivas, no caso, as novelas de cavalaria e a picaresca, que se manifestam em momentos em que dom Quixote sonha ou imagina o grande dia do tão esperado “reconhecimento”. O nono e último artigo, “Agudezas do prólogo da segunda parte do *Quixote*”, além de situar as disputas com Avellaneda e de apresentar algumas diferenças da segunda parte em relação à primeira, tem como eixo central os dois contos de cães e de loucos, um tanto cifrados e relativamente pouco estudados: contos que o autor encarrega o leitor de transmiti-los, quando possível, ao autor do *Quixote* “apócrifo”.

Advertências

A edição utilizada do *Quixote* foi a dirigida por Francisco Rico, publicada pelo Instituto Cervantes e pela Editora Crítica. Embora outras edições tenham sido consultadas, as citações procedem da referida edição. No caso das *Novelas Exemplares*, a edição adotada para citações foi a preparada por Jorge García López, com estudo preliminar de Javier Blasco, também publicada pela Editora Crítica.

Quanto à bibliografia, no final do trabalho o leitor encontrará a relação completa dos trabalhos citados ao longo dos artigos, reunidos, agora, em ordem alfabética, com o acréscimo de um ou outro título apenas.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer profundamente aos meus amigos, colegas, familiares, alunos e orientandos, todos muito queridos, que das formas mais variadas colaboraram intensamente para que o presente trabalho chegasse a esse ponto. De modo muito especial, gostaria de agradecer à Ana Aparecida Teixeira da Cruz, que se encarregou da organização dos documentos relativos ao currículo Lattes, à Gênese de Andrade, que fez a tradução de seis artigos redigidos originalmente em espanhol e à Silvia Massimini que fez a revisão dos textos. Gostaria de agradecer também ao CNPq que me concedeu a Bolsa de Pesquisa.

PARTE I – RECEPÇÃO DO *QUIXOTE* NO BRASIL

CRÍTICA E CRIAÇÃO NA RECEPÇÃO DO *QUIXOTE* NO BRASIL

“Siglos venideros”

No momento em que os desatinos de Dom Quixote já comprometiam alguns princípios da poética, especialmente os que diziam respeito à verossimilhança, seu autor ficcional, o árabe Cide Hamete Benengeli, impressionado com a valentia do cavaleiro, pergunta a si mesmo: “¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros /.../?¹ Não seria tarefa fácil conciliar a ousadia de Dom Quixote, que naquele momento decide empreender uma luta contra leões, com alguns dos princípios de composição que exigiam habilidade suficiente para criar uma história que fosse simultaneamente “vna y varia, perturbadora y quietadora de los ánimos, y admirable y verisímil”, conforme assinalava López Pinciano em sua *Philosophía antigua poética*.² As loucuras de Dom Quixote, ainda que muitas vezes valorizadas por Cide Hamete, acabavam gerando dificuldades na composição, sobretudo no que se refere ao pacto de credibilidade que o texto deveria manter com seu leitor.

O suposto autor, nesses momentos, não evitava queixas e desabafos, motivo sempre de saborosas intervenções da voz narrativa.. Uma delas diz respeito às razões que pudessem conferir à escritura credibilidade nos “siglos venideros”. Por intermédio de uma das vozes ficcionais que compõem o texto (no caso a de Cide Hamete), Cervantes projeta a dimensão temporal de sua obra para um futuro tão extenso, que poucos narradores poderiam ambicionar para si. Ao que tudo indica, no limiar do século XVII, Cervantes delineou para sua letra uma trajetória ampla e duradoura que a conduziria por múltiplos caminhos.

¹ CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Dir. Francisco Rico. Barcelona, Ed. Crítica, 1998, pte. II, cap. XVII, p. 765.

² LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, CSIC, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, Serie A, Vol. XIX, 1973, T. II, p. 39.

No caso do Brasil, as palavras e os gestos de Dom Quixote ecoaram vibrantes na cultura brasileira, ainda que algumas vezes tenham se expressado meio na surdina e em pouco tempo tenham se apagado no esquecimento. Não foram poucas as vozes dispersas, às vezes solitárias, que se empenharam em registrar uma leitura da obra de Cervantes e em destacar aspectos do enérgico cavaleiro e seu escudeiro. Leituras que, em relação ao traçado do autor espanhol, definido e sólido, se regeram pelo signo do efêmero, da pluralidade e também da invenção, distanciando-se algumas vezes das tendências mais difundidas do cervantismo internacional. Leituras que percorreram os espaços dos estudos literários e do debate crítico, inspiraram criações ousadas e ajustadas a interesses específicos e reuniram, em algum momento, cabeças pensantes e atuantes voltadas para um projeto literário próprio.

Não é portanto objetivo deste trabalho a abordagem de obras literárias já referidas pela crítica que, de algum modo, se remetem ao *Quixote* por meio da incorporação de personagens romanescos com feições quixotescas, seja no romance, na poesia ou no teatro. Tampouco serão incorporadas outras obras que, mesmo sem alusões ao texto cervantino, devam de alguma forma um reconhecimento a Cervantes pela incorporação de procedimentos narrativos similares ou pela adoção de determinados recursos de composição. No momento, a atenção se volta para alguns trabalhos críticos e criativos que surgiram a partir da última década do século XIX até meados do século XX, ficando em parte perdidos na história e, conseqüentemente, não mantiveram entre si um diálogo, salvo raras exceções. Além desse exercício de recuperação histórica, sem a pretensão de ser exaustivo, pretende-se também relacionar esses trabalhos – para utilizar uma designação mais abrangente – às tendências mais evidentes dos estudos cervantinos no sentido de verificar, por um lado, a originalidade e, por outro, a eventual filiação ou mesmo a coincidência com determinadas perspectivas interpretativas e críticas.

A recepção

A recepção crítica do *Quixote* é variada e divergente, privilegiando em alguns momentos a história e o rigor metodológico; em outros, as leituras pautadas por critérios alheios aos referenciais da época de composição da obra. Na tentativa de explicar essa diversidade crítica, é possível destacar uma orientação que busca a compreensão histórica do texto a partir dos critérios lingüísticos e culturais dos séculos XVI e XVII, levando em conta as condições de leitura contemporâneas à obra; e outra, que trata de deslocar a obra de seu tempo e de seus pressupostos, em busca de sentidos a partir das motivações que regem cada tempo de leitura. Entre tendências opostas, que ora remetem ao controle e ao rigor; ora, à liberação e à espontaneidade, surge uma terceira orientação, como se fosse um meio caminho entre as duas tendências anteriores, que inaugura, por sua vez, os estudos cervantinos modernos. Essa terceira orientação destaca a estrutura do texto e suas leis de criação, dispondo de critérios metodológicos para o exercício crítico.³ Nos extremos, estariam a orientação que apresenta um fluxo liberalizante, por um lado, e a que se centra no refluxo regulador, por outro.

A tendência de fluxo regulador, sem dúvida, é a que freqüenta com maior familiaridade a academia e os estudos especializados, enquanto que a tendência liberalizante está declaradamente mais próxima do mito e das livres interpretações, sem temer eventuais e prováveis anacronismos. Talvez não seja muito lembrar que, embora essas possíveis opções críticas intervenham especialmente na abordagem de textos clássicos, elas se pronunciam mais enfaticamente quando a obra que se tem em mãos é o *Quixote*, objeto privilegiado para os estudos de poética e retórica de acordo com as preceptivas de sua época, ao mesmo tempo em que se mostra extremamente permeável às questões mais contemporâneas, tocando de modo especial na sensibilidade do leitor moderno.

³ Anthony Close (“Las interpretaciones del *Quijote*”, in *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1998, 2ª ed. revisada, pp. CXLII-CLXV), ao tratar das atitudes do crítico em relação aos clássicos exemplifica, de modo sugestivo, as duas tendências a partir do episódio do “yelmo de Mambrino”. Como se sabe, para Dom Quixote o objeto encontrado é o autêntico elmo de Mambrino, enquanto que para Sancho não passa de uma bacia de barbeiro. A disputa entre as duas designações se acalma quando Sancho propõe com ironia a solução para a desavença: “bacyelmo”. Para Close, “bacia” se refere à atitude pautada pelo historicismo e pelo rigor metodológico mais próprios do modo pragmático de Sancho, enquanto que o “yelmo” diz respeito à atitude acomodatória predominante em Dom Quixote. O resultado dessa tensão é a criação de um objeto híbrido – “bacyelmo” –, que também constitui uma possibilidade de abordagem crítica.

Se fosse o caso de identificar os movimentos da recepção crítica em relação ao *Quixote*, no Brasil, seria possível dizer que de modo geral oscilamos entre a leitura livre e interpretativa e a que se preocupa com aspectos estruturais do texto, destacando o envolvimento da obra com seu universo cultural. Esse perfil de recepção talvez se explique pelo fato de não dispormos de uma tradição de estudos hispânicos e, muito menos, de estudos cervantinos. Desse modo, o inusitado cavaleiro esteve predominantemente ajustado às nossas idéias, ao nosso modo de interpretá-lo, envolvido, muitas vezes, nas questões mais candentes do nosso tempo.

Gabinete Português de Leitura: III Centenário

Um marco importante da história do Quixote em terras brasileiras foi, sem dúvida, a comemoração realizada em torno do terceiro centenário da publicação da primeira parte da obra, cuidadosamente preparada pelo Gabinete Português de Leitura, em 1905, o que constituiu um verdadeiro acontecimento na vida literária do Rio de Janeiro.⁴

A programação contou com uma rica exposição de edições do Quixote, como informa o catálogo da exposição criteriosamente organizado por Antonio Jansen do Paço, funcionário da Biblioteca Nacional. Não seria talvez exagero dizer que Jansen do Paço foi o primeiro cervantista brasileiro, que, embora um tanto oculto entre livros e prateleiras da Biblioteca, conhecia a fundo as edições cervantinas e tinha notícia de inúmeros trabalhos relativos à obra de Cervantes. Como se fosse pouco, elaborou esse

⁴ Ver, de Macedo Soares, "Cervantes en el Brasil", in *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo XVI, n. 61, "Homenaje a Cervantes". São Paulo, 1949. A publicação, assim como parte considerável do acervo cervantino que a Biblioteca Nacional conserva, faz parte da coleção Genival S. Londres, médico cardiologista, considerado por Macedo Soares como o "mais ilustre cervantino brasileiro". Sua coleção reúne mais de 300 volumes, dos quais 134 edições do *Quixote*, em 12 idiomas, impressas em 16 países, sendo 21 edições cervantinas do século XVII. Outra coleção importante que integra o acervo sobre Cervantes da Biblioteca Nacional é a de Juan Antonio Marques, além de alguns volumes trazidos de Portugal por Dom João VI, que, posteriormente, passaram a pertencer à biblioteca organizada por Dom José I. Macedo Soares (1883-1968), que conheceu em detalhes a recepção da obra de Cervantes no Brasil, foi diplomata, político, industrial, entre outras coisas, e pertenceu a várias academias: foi membro da Academia Brasileira de Letras, da Academia Argentina de Letras e da Academia Uruguaia de Letras.

catálogo primoroso que significou um marco histórico inicial na trajetória do cervantismo no Brasil.

Além da exposição, a programação do III Centenário incluiu um acontecimento cultural na noite do dia 12 de junho de 1905: a conferência de Olavo Bilac (1865-1918) intitulada “Don Quixote”: primeiro trabalho crítico interpretativo dedicado ao *Quixote* de que se tem notícia.⁵ Salta das páginas a eloqüência engenhosa de seu texto, preocupado em apresentar uma visão da obra de Cervantes, fixada em várias imagens que transitam entre o contexto histórico espanhol da Espanha de Felipe II, a biografia do *manco de Lepanto*, a relação Dom Quixote/Sancho até trazer a obra, por meio do artifício da imagem, para o nosso contexto histórico. Destaca-se no texto de Bilac a força expressiva da fala, que, por artifício da imagem, amalgama conteúdos diversos e não deixa de apresentar enfaticamente traços do ideário do autor. Com a vitalidade de um republicano em país que experimenta seus primeiros anos de república, o conferencista ataca Felipe II, interpretando Cervantes como vítima direta dos descaminhos monárquicos.

Ao longo do texto, a figura de Dom Quixote vai adquirindo maior densidade interpretativa, passando a estabelecer uma espécie de simbiose entre o leitor Bilac e o cavaleiro, como se ambos passassem a enfrentar não apenas as inúmeras adversidades, mas também o próprio autor Cervantes. É curioso observar que o texto se inicia e também conclui com enfoques voltados para o contexto histórico. No início, Bilac contextualiza os tempos de Dom Quixote, enfocando aspectos problemáticos da segunda metade do século XVI, chamando a atenção para as grandes dificuldades da vida na Espanha desse período. Em seguida, passa à biografia de Cervantes, baseando-se em dados não comprovados,⁶ dramatizando traços fisionômicos cervantinos,⁷

⁵ A conferência intitulada “Dom Quixote”, ao lado de mais uma série de outras conferências sobre diversos temas, foi publicada sob o título *Conferências literárias* (Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1930, 2ª ed.).

⁶ Para Bilac, Cervantes estaria encarcerado na prisão de Argamasilla del Alba quando escreveu o *Quixote*. Na verdade, não se sabe ao certo a qual das prisões pelas quais passou se refere Cervantes ao redigir o “Prólogo” da primeira parte – Castro del Rio ou Cárcel Real de Sevilla: “Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podrá engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruído hace su habitación?” Para alguns, a “cárcel” foi interpretada em sentido simbólico relativo às restrições que a vida lhe impôs.

quando não lhe atribui qualidades que dificilmente teriam feito parte de sua experiência tal como “temido de homens e amado de mulheres”. Toda a leitura biográfica vai adquirindo um tom hiperbólico e fantasioso que engloba a atividade militar, as várias batalhas, o cativo em Argel, fazendo combinar as adversidades da vida com a genialidade da criação literária, de modo que a tragédia da existência seja compensada pela riqueza da imaginação.

A biografia abre espaço para a entrada na obra e, nesse momento, Bilac não hesita em considerá-la como a “Epopéia do Riso”. Tudo leva a crer que, após a apresentação sucinta de uma trajetória dramática, a leitura do Quixote estaria pautada pela comicidade, como se a criação compensasse as amarguras da vida. Desviando-se em parte da visão que incorpora o legado da interpretação romântica, uma das maiores qualidades que Bilac encontra no texto cervantino reside na sua força cômica:

A verdade é que, em cem escritores, há noventa e nove que sabem comover e fazer chorar, e apenas um, capaz de divertir e fazer rir. E ninguém jamais divertiu a humanidade como Cervantes! Milagre do gênio: extrair da própria miséria a alegria universal!⁸

No entanto, a insistência na comicidade não perdura e, tratando de afinar com maior precisão o sentido do cômico, o conferencista o situa no eterno contraste que rege a vida: “a aproximação da asa, que quer o céu, e da pata, que se aferra ao chão”: contraste representado pelas figuras de Dom Quixote e Sancho, que são símbolos paradigmáticos da dualidade moral.

A própria experiência de leitura dá suporte para a reflexão de Bilac sobre o sentimento ambíguo que vai invadindo o riso pautado por uma cruel melancolia. Ao contrário da experiência de leitura de Heine descrita em sua famosa “Introducción”,

Para outros, como Rodríguez Marin e Emilio Orozco, o autor se refere à Cárcel Real de Sevilla, certamente um espaço inconcebível para a gestação de uma obra que se tornou marco literário fundamental. Para maiores esclarecimentos acerca das prisões por onde andou Cervantes, ver, de Jean Canavaggio, *Cervantès* (Madrid, Espasa/Biografias, 1997, ed. revisada y actualizada, pp. 226-228).

⁷ É provável que, para desenhar o perfil de Cervantes, Bilac tenha se baseado no auto-retrato que aparece no “Prólogo” das *Novelas exemplares*, o qual, além de abordar de modo cifrado aspectos ideológicos de sua criação literária, ironiza sua própria imagem. No entanto, o poeta e ensaísta não está muito preocupado com as ironias e sim com as sucessivas desgraças que teriam marcado dramaticamente a vida do autor.

⁸ BILAC, Olavo. “Don Quixote”, in *Conferências literárias*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1930, 2ª edição, p.164.

Bilac acredita que num primeiro momento a obra de Cervantes produz o riso para, em seguida, suscitar uma profunda reflexão distanciada já de toda e qualquer comicidade.⁹ Da leitura, o texto deságua novamente nas considerações históricas, destacando a transcendência do texto cervantino e concluindo que, graças ao mistério da poesia, Dom Quixote continua vivo.

A retomada da história na conclusão do ensaio já não diz respeito à Espanha de Felipe II e sim ao desbravamento das terras brasileiras. Criando outra imagem num tom evocatório, Bilac imprime à formação da história do Brasil um sentido quixotesco, como se, a partir da criação de Cervantes, a ficção tivesse inundado a realidade. Os árduos passos dos colonizadores portugueses para a fundação da nacionalidade teriam encontrado sua fonte de inspiração nas andanças de Dom Quixote. Com essa perspectiva, a história abraça a ficção, o Cavaleiro da Mancha adquire a capacidade de transformação efetiva nos destinos da história e o espírito quixotesco se manifesta tanto nas dificuldades quanto nas glórias dos colonizadores, respaldado sempre por uma significação épica.

O texto de Bilac é exemplar em dois sentidos: por um lado, identifica-se com os pressupostos da leitura idealista; por outro, amolda-se à tendência interpretativa que explica a obra por meio de íntima conexão com circunstâncias históricas e biográficas. Sua conferência estrutura-se, portanto, em intensas correspondências entre autor, personagem e leitor, destacando a eternidade e a audácia do cavaleiro hostilizado e incompreendido pelo mundo da banalidade. A obra cervantina é considerada a partir do ponto de vista do poeta, que necessita de imagens para produzir sentidos.

O texto de Bilac apóia-se basicamente nos pilares de sustentação criados pela leitura difundida pelo romantismo alemão por volta de 1800, entre eles a consideração da obra como modelo de um gênero – o romance –, a polifonia de tons e estilos, a versatilidade do humor, a cisão entre o real e o ideal e, especialmente, a seriedade muito particular que se instala na sátira tão ambígua e profunda.¹⁰ Ainda que não

⁹ Ver, de H. Heine, “Introducción”. *Cervantes*, Madrid, José Esteban Ed., 1986. Pelo que se sabe, o próprio Heine não gostou da introdução que escreveu para uma edição do *Quixote* e, segundo J. J. A. Bertrand, ele mesmo teria dito que esse era o pior trabalho que havia produzido (*Cervantes en el País de Fausto*. Trad. José Perdomo. Madrid, Cultura Hispánica, 1950, p. 180).

¹⁰ A bibliografia sobre a interpretação romântica é consideravelmente ampla. Em *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote* (São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998), apresento uma síntese do debate crítico

mencione nenhuma referência crítica, e seria muito improvável supor que Bilac estivesse a par das tendências que orientavam o cervantismo naquele momento, não é difícil encontrar frases textuais que endossem algumas das perspectivas interpretativas românticas, como a que desvela a profundidade da sátira a impossibilidade do riso:

Este livro é a sátira mais feroz e dolorosa com que jamais se amaldiçoou a baixeza da condição humana. Os seus 116 capítulos são as 116 estações da Via-Sacra do Ideal. O sonhador caminha de desilusão em desilusão e de desastre em desastre. Tudo quanto de belo cria e anima fica logo desfeito em fealdade e em vulgaridade. (p. 170)

Além das aproximações com a interpretação romântica, a conferência de Bilac apresenta grande sintonia com outra tendência que ocupa o período de 1860 a 1925, influenciada pelas idéias positivistas e centrada na concepção de que o Quixote era de fato uma sutil e alusiva alegoria à biografia de Cervantes. Com essa perspectiva, o Cavaleiro estaria plenamente identificado com o autor, assim como difundiria uma ideologia de livre pensador republicano, capaz de prever impasses futuros próprios de uma Espanha de fim do século XIX. O traço mais marcante dessa vertente do cervantismo foi o impressionismo presente sobretudo na maneira de articular as vicissitudes da biografia de Cervantes com elementos próprios de outros momentos históricos.¹¹ No caso, o texto de Bilac não se arrisca a esse ponto, embora não hesite em estabelecer a correlação entre autor e personagem (“Dom Quixote era uma exteriorização da personalidade de Cervantes; aquele trabalho de criação era um suplício voluntário”, pp. 172-173), além de vasculhar as possibilidades de um Dom Quixote como representante do homem ibero-americano, empenhando em desbravar terras do novo mundo.

que se armou no interior do cervantismo tendo em conta as divergências entre as interpretações romântica e realista, ou entre os críticos “blandos” e os “duros”, como se convencionou designar a partir de meados do século XX. De qualquer modo, valeria a pena destacar três trabalhos: o estudo clássico de J. J. A. BERTRAND, *Cervantès et le romantisme allemand* (Paris, Librairie Felix Alcan, 1914), o artigo polémico e instigante de Peter RUSSELL, “*Don Quixote as a Funny Book*” (MRL, LXIV, 1969, pp. 312-326) e o trabalho de Anthony CLOSE, *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism* (Cambridge, Cambridge University Press, 1978).

¹¹ Para maiores detalhes sobre a interpretação encabeçada por Nicolás Díaz Benjumea, ver, de Anthony Close, “Interpretaciones del *Quijote*” (op cit.).

Ao lado de Jansen do Paço, Bilac, que era leitor assíduo do Quixote, como revela em suas crônicas, é um dos fundadores do cervantismo no Brasil. Enfim, o ano de 1905 foi não apenas o da celebração do terceiro centenário da obra, mas também o do início de um exercício interpretativo e crítico, que, na maior parte das vezes, caminhou à margem da academia, largando-se em braços de leitores mais ou menos apaixonados, mais ou menos críticos, dedicados a explorar o fascínio que a obra lhes despertava sem a preocupação de respeitar os “protocolos de leitura”, sem levar em conta as “previsões significativas” próprias do texto.¹²

A conferência de Bilac não hesita em designar o cavaleiro como um “louco sublime”, hostilizado e incompreendido pelo mundo da banalidade. Os ensaios posteriores serão considerados a partir de coincidências e divergências em relação a esse texto inicial, situado, sem dúvida, num grau bastante superlativo.

Fortuna crítica no âmbito brasileiro

Se Bilac considera a obra de Cervantes da perspectiva do poeta que necessita das imagens para construir os significados, José Veríssimo (1857-1916) em seu texto – “Miguel de Cervantes e Dom Quixote” – não esconde a personalidade do crítico rigoroso que se preocupa com a argumentação e se mostra mais cauteloso na expressão.¹³ Seu ensaio também parte da contextualização, só que enfocada a partir da questão do gênero literário. Como gênero descendente da épica, o romance, segundo Veríssimo, caracteriza-se pela perspectiva igualitária e democrática que transparece por meio da inclusão de variadas origens e diversas classes sociais, em linguagem próxima do repertório do leitor ou em expressão mais direta. Além de recorrer à biografia de Cervantes, Veríssimo concorda com Sainte-Beuve, que considera o *Quixote* como o livro da humanidade.

¹² Ver, de Alcir Pécora, “O campo das práticas de leitura, segundo Chartier – Introdução à edição brasileira”, in *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento; Roger Chartier. São Paulo, Estação Liberdade, 1996, pp. 9-17.

¹³ VERÍSSIMO, José. *Homens e couças estrangeiras. Terceira série 1905 – 1908*. Rio de Janeiro, Garnier, 1910, pp. 9-30.

O estudo defende a idéia de que a perenidade da obra não decorre da sátira aos livros de cavalaria. No limite, José Veríssimo entende que o procedimento satírico é, por excelência, circunstancial, não possuindo, por isso, condições de atingir a universalidade das grandes obras. Assim sendo, a vitalidade do texto não poderia brotar do aspecto satírico, uma vez que o tema das novelas de cavalaria não integra o repertório de novos públicos a quem a obra continua encantando. O que teria assegurado o aspecto “perene e imortal” é a qualidade da loucura de Dom Quixote que se transforma em valor heróico: o ridículo, no caso do cavaleiro manchego, converte-se em sublime.

Na década de 1930, aparece um número bem mais expressivo de trabalhos críticos. José Pérez, um advogado paraense que passou quase toda sua vida em São Paulo, dedicou-se com empenho aos estudos cervantinos e conseguiu reunir bibliografia bastante significativa. Publicou vários livros, entre os quais se contam *A psicologia social do Quixote* (1936) e *Sabedoria do Quixote* (1937), estudos que apresentam uma dupla orientação: informações de caráter histórico e biográfico sobre a Espanha e sobre a vida de Cervantes; e interpretação de aspectos temáticos da obra, tais como o amor, a amizade, a bravura, com a perspectiva de evidenciar que a obra traz grandes ensinamentos. Com uma leitura calcada em impressionismos e correlações entre vida do autor, contexto histórico e obra, as publicações de José Pérez trazem a marca do efêmero, pautada por uma leitura apaixonada e subjetiva.

Na mesma década, surge um estudo que imprime caráter mais analítico aos estudos cervantinos no Brasil: trata-se de *Heróis da decadência*, do diplomata, romancista, jornalista e ensaísta Vianna Moog (1906 - 1988).¹⁴ A idéia central é a de elevar o humor à categoria heróica como se fosse a voz única de uma época de transição e de grandes alterações históricas que surgem em momentos de saturação da cultura. O humorista, na sua opinião, “sorri ao dogma, à certeza, à fé, à razão”, portanto adota uma perspectiva relativista que busca as diversas faces das coisas, com grande dose de heroísmo, justamente nos momentos de decadência e de saturação da cultura. Ou seja, a condição para o surgimento do humor é a de que haja “decadência e, dentro da

¹⁴ Porto Alegre, Ed. Livraria do Globo, 1939, 2ª ed. (A primeira edição é de 1934).

decadência, homens dotados de inteligência capaz de percebê-la e registrá-la, como os sismógrafos registram os menores abalos da terra” (p. 25).

Dividida em três partes, a obra analisa três grandes mestres da ironia: Petronio, na decadência do mundo antigo; Cervantes, na decadência do mundo medieval; e Machado de Assis, na decadência do mundo moderno. No caso específico de Cervantes, Vianna Moog o considera o maior de todos os humoristas, de modo que com ele “o humor se integra em todos os caracteres com que ainda hoje se apresenta. Antes, ninguém o iguala, depois, ninguém o excede” (p. 108). A primazia atribuída ao humor cervantino talvez tenha propiciado comentários sensíveis e elaborados sobre a obra, tratando de modo peculiar algumas das velhas questões por outros já abordadas, especialmente pelos românticos alemães, como o conflito entre o real e o ideal:

[...] com o D. Quixote, introduziu Cervantes um elemento inteiramente novo na literatura do humor: o conflito entre o ideal e a realidade. Dir-se-á que esse conflito sempre existiu, como a redondeza da terra e a circulação do sangue, sem que dele se tivesse uma clara idéia. Foi Cervantes que o trouxe da profundidade subconsciente dos espíritos para a realidade da filosofia e da história.

Não seria pois demais que os livros didáticos acrescentassem entre as grandes invenções e os grandes fatos que marcaram o advento dos tempos modernos, junto aos descobrimentos do novo mundo, da circulação do sangue, do sistema copernicano, da pólvora e da imprensa, o achado das fontes perenes do humor, por Miguel de Cervantes. (pp. 110-111)

Quatro são as inovações mais significativas que Vianna Moog traz para a fortuna crítica cervantina: em primeiro lugar, estabelece um diálogo mais intenso com outros estudos críticos, seja no âmbito do cervantismo, da literatura em geral, da história ou da filosofia; em segundo, manifesta uma preocupação mais nítida pelo texto em si, alertando para os riscos da leitura impressionista que pode conduzir a sentidos que de fato não emanam das páginas de Cervantes; em terceiro, aproxima-se da idéia de que o humor cervantino brota de uma rede de relações pautadas sobretudo pela contradição; em quarto e último lugar, descarta a investigação das intenções do autor e propõe o estudo do humor em si mesmo.

Com essa orientação, o texto de Vianna Moog não apenas liberta Dom Quixote da idéia da triste figura provocada por seus desacertos motivados por uma sociedade

hostil e torpe, mas também concede ao leitor a possibilidade do riso diante das andanças do cavaleiro. Ainda que encontre a perfeita complementaridade entre a vida da personagem e a biografia do autor, tal qual Bilac e Veríssimo, e ainda que retome algumas questões como o conflito entre o real e o ideal, além do conhecido problema em torno das intenções cervantinas, sua leitura não apenas traz novos enfoques para os velhos temas, como avança em particular em direção ao reconhecimento da comicidade como algo sério (se é possível o paradoxo).

Ainda que o livro analise a produção do cômico em três diferentes obras da literatura universal, não chega a estabelecer de fato um diálogo entre elas. Somente em 1945, em Santiago do Chile, o diplomata e escritor brasileiro Osvaldo Orico (1900-1981) publica *Camões e Cervantes*:¹⁵ um estudo que investiga as coincidências biográficas entre os dois escritores ibéricos e as diferenças entre suas grandes obras: *Os Lusíadas* e o *Quixote*, introduzindo assim uma perspectiva comparatista no âmbito dos estudos dedicados à obra de Cervantes, ainda que pautada pelas relações entre vida e obra.

A década de 1940 será marcada pelas comemorações do IV centenário do nascimento de Cervantes (1947) e, conseqüentemente, se configurará como momento propício para o surgimento de novos estudos críticos. Uma das contribuições será o livro do professor, jornalista, literato e sociólogo Nelson Omega, intitulado *Retrato de D. Quixote*, publicado em 1948.¹⁶ O estudo estabelece uma íntima conexão entre Espanha, Cervantes e Dom Quixote, como se houvesse perfeita simbiose entre essas três instâncias, de modo que uma contém e, ao mesmo tempo, explica a outra.

Em São Paulo e no Rio de Janeiro organizaram-se ciclos de conferências, sendo que se destaca a pronunciada por San Tiago Dantas (1911-1964), intitulada “D. Quixote: um apólogo da alma ocidental”, posteriormente publicada em livro e bastante divulgada até os dias atuais.¹⁷ Preocupado em homenagear Cervantes, o ensaio de San Tiago Dantas propõe uma reflexão sobre sua obra, considerando o valor simbólico que o cavaleiro adquiriu ao longo dos tempos. Sem pretender produzir um estudo

¹⁵ A obra foi publicada em 1945, em Santiago do Chile, pela Editora Nacimiento, e três anos depois, pela Editora Nacional em Madri. No Brasil, foi publicada apenas em 1980, numa edição comemorativa do IV Centenário da morte de Luís de Camões, e teve sua segunda edição em 2000, pela Academia Brasileiras de Letras em co-edição com a Topbooks Editora.

¹⁶ São Paulo, Livraria Martins Editora, 1948.

¹⁷ Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1977 (Série Mneumósis).

propriamente literário, histórico ou filológico, San Tiago Dantas resgata a imagem exemplar da personagem, explicando que ela se imprimiu na consciência ocidental para se tornar, muitas vezes, um parâmetro de nossas próprias experiências e de nossas aspirações. Considera o cavaleiro como símbolo dos mais elevados valores humanitários, interpretando seu heroísmo como conjunto de atributos responsável pelo tecido moral da obra. A vocação amorosa de Dom Quixote, consubstanciada no culto a Dulcinéia, é vista como a manifestação mais radical do amor moderno.

O ensaio de San Tiago Dantas, assim como os trabalhos de José Pérez e Nelson Omega, podem ser vistos como os representantes mais genuínos, no âmbito brasileiro, da orientação crítica centrada na interpretação motivada por percepções de leitura próprias do século XX. Por outro lado, contemporâneo a este, o estudo de Josué Montello (1917), *Cervantes e os moinhos de vento* (1950),¹⁸ pode ser considerado como um dos trabalhos que melhor se inscreve na orientação crítica com nítida preocupação metodológica, semelhante à linhagem do cervantismo do século XX, encabeçada, entre outros, por Américo Castro e Ortega y Gasset.

O trabalho de Montello destaca-se pela apresentação de um quadro amplo de referências culturais seiscentistas, pela versatilidade crítica e pelo debate discreto, porém firme, que trava com a crítica cervantina, com outros textos literários e também com a história. Aborda temas variados da obra e dedica atenção especial às práticas de leitura dominantes nos séculos XVI e XVII, à influência do ideário erasmista presente nas agudezas do sarcasmo cervantino, à fusão do gênero épico e do lírico com o dramático como solução para certos impasses da estrutura do romance, e à multiplicidade de interpretações que recebeu ao longo dos tempos. Sem explicitar o conceito de perspectivismo, o ensaio de Josué Montello aborda a obra a partir dessa óptica. Parte do princípio de que o surgimento do romance – gênero de que o *Quixote* seria a primeira manifestação – coincide com significativas transformações na cultura européia, ainda que considera a obra como resultado de sucessivas combinações entre o medieval e o moderno no que se refere a temas, problemas e questões técnicas. Depois de associar a loucura da personagem à credulidade no ideal cavaleiresco, o

¹⁸ Rio de Janeiro, s/ed., 1950.

ensaísta acaba por concluir que a essência da sátira de Cervantes se dirige ao “leitor crédulo”.¹⁹

Como se observa, de Bilac a Josué Montello há progressivos rigores metodológicos, que se explicitam essencialmente por meio de reflexões sobre o gênero, evidenciando crescente preocupação com o texto literário. Ainda que haja considerável movimento crítico ao longo desse meio século, é importante observar que os estudos sobre o *Quixote* se mantiveram isolados entre si. Foi necessário aguardar o artigo de Brito Brocca, “O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes”, redigido em 1951, para que se tivesse notícia do estado do cervantismo em diversos países e, especialmente, dos trabalhos até então elaborados no Brasil.²⁰ Para Brito Brocca, a obra de Cervantes cria um tipo especial de comicidade, quando desloca personagens do plano fantástico para o plano real. Entre outras coisas, seu trabalho tem o grande mérito de considerar a obra a partir de alguns princípios técnicos, de dialogar com a crítica cervantina, além de historiar, ainda que de forma sucinta, a recepção do *Quixote* no Brasil a partir dos estudos críticos.

Como sempre, o ponto de partida é a vida de Cervantes e, no caso, Brito Broca encontra ecos significativos entre a biografia, a Espanha de 1600 e as andanças do cavaleiro. Para o crítico, o *Quixote* criou um tipo especial de comicidade produzida a partir de critérios essencialmente literários, ao deslocar personagens do plano fantástico para o real. Com grande perspicácia, Brito Broca, assim como Vianna Moog, questiona o propósito explícito de Cervantes de colocar ponto final nas fingidas e disparatadas histórias de cavaleiros andantes. Na verdade, observa, Cervantes tinha o propósito de transformar o gênero e não destruí-lo, pois de fato admirava o seu substrato romanesco.

Sátira? Procurara Cervantes desferir um golpe de morte contra os romances de cavalaria? Esta versão, aceita por muitos e corrente durante longo tempo, tudo nos mostra hoje, no presente estado dos estudos cervantinos, não ser bem exata. Dom Miguel amava, na

¹⁹ Cabe observar que alguns dos resultados do trabalho de Josué Montello se aproximam de um dos estudos de Carlos Fuentes, publicados anos depois, intitulado *Cervantes o la crítica de la lectura*.

²⁰ O artigo encontra-se na coletânea *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo, Polis/INL/MEC, 1981, pp. 89-128.

essência, os romances de Cavalaria, ou melhor, o substrato romanesco dessas obras; mas, sendo um espírito crítico, não podia aceitá-las, tal como eram concebidas e realizadas. Daí seu propósito de modificar, transformar e não destruir o gênero, cujo fundo o encantava, incorporando-lhe um elemento preponderante até então desprezado pelos autores: a realidade. (p. 108)

A partir dessa perspectiva, Brito Broca situa o *Quixote* no vértice entre o velho e novo, ou seja, incorpora o romanesco dos livros de cavalaria, ao mesmo tempo em que cria um novo gênero, o romance. Preocupado com questões relacionadas com a teoria literária, chama a atenção para aspectos da construção do texto e insiste na importância da contextualização da obra. Entre outras coisas, o trabalho de Brito Broca tem o grande mérito de dialogar com a crítica cervantina, além de historiar, sucintamente, a recepção do *Quixote* no Brasil e em outras partes do mundo.

Com o tempo, também no Brasil, os estudos literários foram solidificando suas abordagens a partir de bases teóricas mais consistentes, incompatíveis com os impressionismos que muitas vezes desnortearam a leitura dos textos. Um exemplo dessa prática será encontrado nos breves textos que Augusto Meyer (1902-1970) dedica ao “manco de Lepanto” em sua obra.²¹ Preocupado com referenciais da teoria literária e da literatura comparada, critica a leitura que se fez do *Quixote* ao longo dos tempos, a qual teria desbordado nos conteúdos e considerado o texto com lentes sobejamente emotivas. Em certa medida, por essa e outras observações, Meyer aproxima-se de determinada linha de pensamento dos estudos cervantinos, observada entre as décadas de 1950 e 1960, em que se busca um verdadeiro redirecionamento da leitura da obra como modo de encontrar alternativas para a superação do viés romântico de interpretação.²²

²¹ Os artigos encontram-se em *Textos críticos – Augusto Meyer*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986. (Embora a coletânea seja primorosa na organização e no estudo crítico introdutório, falta a datação aos artigos.)

²² Sobre essa questão, ver, entre outros, de Peter Russell, “*Don Quixote* as a Funny Book” (*MRLXXIV*, 1969, pp. 312-326), ou a versão espanhola, “*Don Quijote* o la risa a carcajadas” (*Temas de La Celestina y otros estudios*. Trad. A Pérez, Barcelona, Ariel, 1978.); de E. Auerbach, “A Dulcinéia encantada” (*Mimesis*. Trad. G. B. Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.); de Oscar Mandel, “The Function of the Norm in *Don Quixote*” (*Cervantes: A Collection of Critical Essays*. Ed. By Lowry Nelson, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969, pp.73-81); de A. Close, *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in “Quixote” Criticism* (Cambridge, Cambridge University Press, 1978); de José Montero Reguera, *El Quijote y la crítica contemporánea* (Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1977) e também “La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX” (Antonio Bernat Vistarini (ed.),

Nesse período, o *Quixote* passa a ser objeto de estudo mais sistemático no âmbito universitário e, no final da década de 1970, com a ampliação dos cursos de pós-graduação na universidade brasileira, começam a surgir trabalhos críticos de caráter mais especializado. Convém destacar, em especial, a tese de doutoramento de Luiz Fernando Franklin de Matos, *O leitor quixotesco: o leitor de Dom Quixote*.²³ Nos últimos anos, foram apresentados vários trabalhos na pós-graduação, o que anima a pensar não apenas na vitalidade dos estudos cervantinos no Brasil, mas também, e sobretudo, no seu devir.

De certo modo, seria possível afirmar que, do ponto de vista da crítica, ocorreu um movimento que partiu de uma tendência acomodatória e caminhou na direção de uma abordagem mais preocupada com a contextualização do texto, embora, evidentemente, não se tenha chegado ao que se chama rigor metodológico ou a uma abordagem que tratasse de recuperar as convenções que regiam a composição dos textos nos séculos XVI e XVII por meio de preceptivas retóricas e poéticas. De qualquer modo, nesse trajeto ocorreu sem dúvida uma reflexão que progrediu no aprofundamento de determinados aspectos da obra cervantina, especialmente na leitura mais atenta do texto, distanciando-se, conseqüentemente, das interpretações de caráter mais impressionista.

Criações quixotescas

Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas, 2 vols., Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 195-236); de José Manuel Martín Morán, “Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX” (A. Bernat Vistarini, *Volver a Cervantes*, I, pp. 141-194).

²³ Trabalho inédito apresentado ao Departamento de Filosofia (FFLCH/USP) em 1979. Aproveito para destacar também o artigo de Luis Costa Lima, “A preocupação nacional como forma de controle: o caso do *Quixote*”, publicado nos *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. (Orgs. Eneida Maria de Souza e Julio César Machado Pinto. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1987, Vol. I, pp. 239-257). Para complementar esse levantamento sucinto e necessariamente incompleto, acrescentaria ainda minha tese de doutoramento (1993), que tive oportunidade de transformar em livro, a que chamei *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote* (São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998), e também a publicação de María de la Concepción Piñero Valverde, “*Cosas de España*” em *Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros* (São Paulo, Giordano, 2000).

Do ponto de vista da criação, ou seja, da incorporação do *Quixote* como forma de expressão livre e criativa, aparecem recorrências, apropriações, alusões em relação à personagem cervantina que, do ponto de vista crítico, se encaixariam na mais nítida e declarada tendência de fluxo liberalizante. Vale a pena destacar a publicação de dois periódicos que surgem no Rio de Janeiro entre a última década do século XIX e as três primeiras do século XX. No caso, tanto o cavaleiro quanto o escudeiro são incorporados no cenário brasileiro, calcados na idéia de que aquilo que eles representam no imaginário dos leitores abre caminho para a liberação da palavra e eventualmente da ação.

Uma dessas publicações foi uma revista semanal intitulada *Don Quixote*, editada pelo imigrante italiano Ângelo Agostini (1842/43?-1910) entre 1895 e 1902. Agostini, sem dúvida o grande mestre da caricatura no Brasil, criou várias publicações, entre elas o *Diabo Coxo* (1864-1865), *Cabrião* (1866-1867) e a *Revista Ilustrada* (1876-1895), apesar das inúmeras dificuldades financeiras com que sempre contou.

Em *Don Quixote*, o cavaleiro, sempre acompanhado por seu escudeiro, se transforma em figura símbolo do jornal, que se dispõe a criticar as falácias da vida política e social de fim do século. Munido de toda a autoridade, Dom Quixote e Sancho criticam e desvelam verdades encobertas por interesses escusos que ocorrem na amplitude da vida política e pública nacional. Por um lado, as críticas são sérias e provocativas; por outro, cômicas e satíricas. Outras personagens cervantinas aparecem de vez em quando: os artigos de crítica teatral são assinados por Sansão Carrasco; Sancho às vezes se apresenta como compositor de versos sarcásticos, assim como Mestre Nicolau, Cardênio e o próprio Dom Quixote, que de vez em quando assinam algum artigo. Em algumas caricaturas, cenas do *Quixote* de Cervantes se juntam aos fatos da semana, mas, na maior parte das vezes, se trata da transposição radical das personagens para o contexto brasileiro, como quando aparecem Dom Quixote e Sancho vestidos de índio, com os seguintes dizeres: “À vista de tantos atos de selvageria que se praticam do Norte ao Sul, eis o traje que melhor nos assenta. Sejamos pois selvagens.” (nº 7)

No editorial da primeira edição da revista, Agostini comenta a aparente distância temporal em relação ao *Quixote*. Aparente porque, na verdade, passados três séculos,

ainda persistem preconceitos, abusos e injustiças.²⁴ A Dulcinéia desse cavaleiro já não será nenhuma dama etérea e sim “esta pátria brasileira, tão bela e tão forte”. Seus ideais: “mais civilização, mais progresso, mais humanidade”. Sancho Pança, por sua vez, deverá ser mais considerado pelo próprio cavaleiro:

Se, na realização deste programa, encontrar D. Quixote as desilusões que assoberbaram o seu incomparável homônimo, afronta-las-á intemerato e prosseguirá avante – tendo o cuidado porém, de prestar mais atenção ao seu fiel escudeiro, o precioso Sancho Pança que o acompanhará, indefectível, em toda a penosa jornada, que o avisará de todos os perigos iminentes, e lhe dará sempre a nota realista, a nota prática, a nota filosófica dos acontecimentos.

Trata-se de um Dom Quixote que, pela lealdade aos princípios, está autorizado ao julgamento de determinados fatos, ainda que seus atos sejam audazes e pautados pela loucura que em muitos casos se traduz pelos gestos mais inesperados. De qualquer modo, apesar das extravagâncias, esse Dom Quixote caricaturado funciona como a figura reguladora dos excessos na nação. A revista recebeu grande acolhida do público em geral; afinal, num país de muitos analfabetos, a arte gráfica satírica e a caricatura poderiam significar, entre outras coisas, a democratização da imagem, ao lado da divulgação do pensamento crítico e da cultura.

Poucos anos após o término de *Don Quixote* de Agostini, surge também no Rio de Janeiro outra publicação com o mesmo título – a revista *D. Quixote* (1917-1927) – sob a direção de Bastos Tigre, que contou sempre com a participação de J. Carlos. Do mesmo modo, encontra-se na linguagem visual e nos escritos satíricos a maneira de se exercer o papel de formador de opinião, ainda que a presença de Dom Quixote e Sancho sejam menos sistemáticas.

Bem antes da publicação da revista, a idéia quixotesca já percorria vários escritos de Bastos Tigre (1882-1957), que escolheu como um de seus pseudônimos o de “D. Xiquote” para a publicação de uma série de trabalhos, entre eles *Moinhos de vento*,

²⁴ É interessante observar que, no segundo número publicado (27/01/1895), a revista recebeu a seguinte mensagem do “brilhante cronista e primoroso poeta Olavo Bilac”, como o qualifica a nota: “Caro Agostini: Mando-lhe aqui um grande e apertado abraço pelo triunfal sucesso do *D. Quixote*. Bravo! Bravíssimo! Você estava fazendo falta a essa terra. Creia que é com todo o entusiasmo que o felicita seu colega admirador e amigo.”

um livro de poesias do cotidiano, com um verso, às vezes, perverso.²⁵ No prólogo de Coelho Neto aparece a defesa de um tipo de poesia e de humor que já oferece indícios de que algo deveria ser alterado na nossa sensibilidade:

este livro é o primeiro lança de muro, e florido, que se levanta na literatura brasileira defendendo-a das incursões bárbaras. E é tempo de sermos sinceros – não é justo que continuemos a viver na hipocrisia de uma tristeza convencional, chorando apenas por ver chorar. (p. 13)

Esse adeus à tristeza apontado por Coelho Neto de algum modo expressava um desejo presente nas primeiras décadas do século de se alterar nossos vínculos ibéricos, marcando uma rejeição à herança portuguesa e, ao que tudo indica, uma opção pelo riso espanhol. Essa tendência antilusitana não se restringia, evidentemente, ao pessimismo e às lamuriações: apontava também para a aspiração de uma sociedade industrializada e urbana, engajada na vida moderna. As personagens cervantinas ressurgem então na revista *D. Quixote* como possibilidade de construção de uma literatura humorística, contrapondo-se aos traços sublinhados de tristeza delineada em alguns retratos do Brasil.²⁶ Certamente, esse Dom Quixote e Sancho Pança estão absolutamente acomodados ao momento cultural e histórico brasileiros e, portanto, consideravelmente distantes da pena cervantina. Suas referências não procedem diretamente de recortes da obra de Cervantes e sim da leitura de uma tradição que foi remodelando o cavaleiro e escudeiro, ajustando-os aos tempos e às mentalidades.

Ao longo dos tempos, a recepção da obra se encarregou de pulverizar conteúdos e difundir a idéia de uma recriação mítica de Dom Quixote, conduzindo a tendência dita liberalizante às últimas conseqüências. Sem dúvida, um dos responsáveis por desencadear essa tendência dentro do cervantismo foi dom Miguel de Unamuno,

²⁵ Ver, de TIGRE, M. Bastos. *Moinhos de vento* (Prólogo de Coelho Neto. Rio de Janeiro, Liv. Ed. Jacyntho Silva, 1913) e também *Antologia poética* (Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora/INL, 2 Vol, 1982). *Versos perversos* é o título de outra publicação de Bastos Tigre (Rio de Janeiro, Liv Cruz Coutinho/J. Ribeiro dos Santos, Editor, 1905.)

²⁶ Trata-se de uma alusão à obra de Paulo Prado, *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira* (Org. de Carlos Augusto Calil. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 9ª ed.). Sobre o significado da imagem de Dom Quixote no Modernismo brasileiro, ver, de Monica Pimenta Velloso, *Modernismo no Rio de Janeiro* (Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.) e também “As raízes ibéricas do Modernismo Brasileiro” (*Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Universidade Federal de Juiz de Fora, V3 – N1, Jan/Jun, 1999, pp. 59-72).

que pretendia tornar a obra acessível ao leitor moderno, dando as costas para a tentativa de valoração dos clássicos pela via metodológica e histórica.²⁷ Até onde é possível observar, Unamuno foi fecundo no âmbito brasileiro e influenciou consideravelmente a recepção do *Quixote* no Brasil, mais que Ortega y Gasset e Américo Castro, que de fato redimensionaram a leitura da obra no sentido de aliviar a concentração sobre o cavaleiro e ampliar a reflexão sobre o estilo cervantino.²⁸

A presença de Unamuno se explicita claramente na formação de um grupo de estudantes e poetas de Porto Alegre, designado como “Grupo Quixote”, que teve o projeto de promover uma renovação nos meios intelectuais no sul do país, no momento em que se respirava os ares saudáveis da redemocratização.²⁹ A primeira etapa do grupo foi de 1946 a 1951, quando editou também uma revista intitulada *Quixote*. O primeiro número foi publicado em 1947 e contou com quatro números mais, sendo que a última publicação se deu em 1952, no momento em que o grupo interrompia temporariamente suas atividades para ser reestruturado, tanto nos propósitos quanto na sua composição. O Grupo teve e ainda tem uma significativa atuação cultural, que foi se caracterizando sobretudo pela produção e divulgação da poesia, tendo chegado à realização de um festival em setembro de 1958.³⁰

No editorial da revista *Quixote* (nº 1) se estampa a filiação do Grupo às idéias de Unamuno. Com o lema e a epígrafe “vamos fazer uma barbaridade”, o Grupo se remetia à *Vida de Don Quijote y Sancho*, quando Unamuno diz, dirigindo-se a Dom Quixote:

²⁷ Diz Unamuno em *Del sentimiento trágico de la vida* (1913): “¿Qué me importa lo que Cervantes quiso o no quiso poner allí y lo que realmente puso? Lo vivo es lo que yo allí descubro, pusiéralo o no Cervantes.” (*Obras Completas*. Ed. M. García Blanco, Aguado. Madrid, 1966-1971, Vol. IX).

²⁸ Refiro-me especialmente a *Meditaciones del Quijote* (1914) de Ortega y Gasset (Ed. de Julián Marías. Madrid, Cátedra, 1990, 2ª ed.) e *El pensamiento de Cervantes* (1925) de Américo Castro (Barcelona, Ed. Crítica, 1987).

²⁹ Ver, de ZILBERMAN, Regina, “Fernando Castro e a Poesia Quixote” (inédito); de TANCREDI, Angelina, *O Grupo Quixote* (Dissertação de Mestrado apresentada à UFRG sob a orientação de Donald Schüller, Porto Alegre, 1985); e de BIASOLI, Vitor, *Grupo Quixote: história e produção poética*. Porto Alegre, EDIPUCRS/Instituto Estadual do Livro, 1994.

³⁰ Em novembro de 1999, durante a tradicional Feira do Livro realizada em Porto Alegre, o Grupo Quixote lançou um folheto em que historia sucintamente as atividades do grupo e sublinha uma de suas marcas, que é a da democratização da poesia. A familiaridade com o cavaleiro cervantino sobressai a partir de dois aspectos, basicamente: o encontro com “estranhos moinhos” que seriam as adversidades presentes na história do grupo e a persistência quixotesca na busca de um “país de planos irrealizados”. (Folheto assinado por Jaime Cimenti e outros, publicado pela Editora da Universidade do Sagrado Coração).

Una vez, ¿te acuerdas?, vimos a ocho o diez mozos reunirse y seguir a uno que les decía: ¡Vamos a hacer una barbaridad! Y eso es lo que tú y yo anhelamos: que el pueblo se apiñe y gritando ¡vamos hacer una barbaridad! se ponga en marcha.³¹

O Grupo tem um programa vasto que, no momento inicial de sua formação, se apresentava ainda de modo bastante abstrato e indefinido. No entanto, havia uma grande vitalidade e inquietação intelectual que caminhavam no sentido da busca de novas fontes de criação, com a preocupação de integrar a literatura num campo cultural mais amplo. Ao mesmo tempo, sobressaía a preocupação com as nossas raízes culturais e com a integração latino-americana, sem perder de vista as reivindicações sociais e tampouco a atenção às profundas necessidades do indivíduo. Assim como Unamuno, em relação à Espanha de 1998, o Grupo luta contra o marasmo cultural e a favor do dinamismo capaz de rever a história com nova perspectiva e encontrar “a expressão original de nossa personalidade”.

O Dom Quixote cervantino intervém nesse contexto não pelo viés da ironia, do riso ou da sátira propiciados por suas maluquices, mas pela força liberalizante que esses “jovens intelectuais revolucionários” encontram, mais do que nada, em sua própria loucura. A figura do cavaleiro, na verdade, está esfumada e praticamente a história do Grupo não tem nada a ver com a obra de Cervantes. Trata-se, parece, da escolha de um nome próprio inconfundível, filtrado pelas palavras rebeldes e arrebatadoras de Unamuno, e certamente bem apropriado para um grupo com preocupações literárias. O Dom Quixote aparece, na verdade, em poucos dos poemas reunidos em suas publicações e não interfere de modo tão explícito nas suas diversas atividades. Talvez sua presença se note mais na própria qualidade vital do Grupo, que é batalhar com todas as forças na confiança de levar adiante um projeto próprio, por mais adverso que possa ser em relação às resistências mais tradicionais. O Quixote, no caso, seria um modo de dar sentido ao Grupo por intermédio de sua significação de luta, de perseverança e de desprendimento em relação às convenções estabelecidas, junto com a preocupação em democratizar a poesia em praças públicas e em dialogar com os

³¹ Ver, de UNAMUNO, Miguel. “El sepulcro de Don Quijote”, in *Vida de Don Quijote y Sancho* (Madrid, Espasa/Calpe, 1971, 15ª ed., p. 14). Ver também *Revista Quixote*, ano I, 1947, p. 1.

vizinhos hispânicos – argentinos e uruguaios: algo talvez equivalente ao princípio de justiça para todos que emana da ação do cavaleiro.

O mito no palco da vida

Em 1959, Alberto Korda fotografou Dom Quixote: um indivíduo com ares de camponês, terninho ajeitado, chapéu de palha na cabeça, sentado no alto de um poste de luz, instalado confortavelmente entre duas luminárias grandes como se estivesse montado num cavalo, cigarro aceso na mão e, das alturas, a observação atenta da multidão cubana vitoriosa, participando das comemorações na “Plaza de la Revolución”. Trata-se da foto intitulada *El Quijote de la farola*, que para o próprio Korda tornou-se um clássico.³² A foto imprime a esse cavaleiro revolucionário a idéia daquele que participa do mundo, está no coração de uma causa e, a seu modo, festeja o êxito de uma batalha quase invencível; por outro lado, é o único que tem traços definidos e que observa a vida a partir de um ângulo solitário, uno e diverso: um Dom Quixote que é ao mesmo tempo metáfora e metonímia; que está dentro e ao mesmo tempo fora do mundo.

Essa transposição da personagem para outros contextos acabou sendo freqüente, concentrando, muitas vezes, conteúdos diversos e inesperados. Em outubro de 2000, foi levada ao palco do Memorial da América Latina a peça intitulada *Num lugar de la Mancha*, contando com aproximadamente cento e cinquenta atores, todos eles jovens internos da Febem. A representação foi o resultado de longo trabalho social e educacional gerado a partir da figura do cavaleiro manchego.³³

³² *Cuba: la fotografía de los años 60*. Presentación de Roberto Fernández Retamar; ed. de María E. Haya. La Habana: Fototeca de Cuba, Colección Calibán, 1988. Num breve relato, Alberto Korda conta como fez a foto de D. Quixote: “¡Ah! Ésa es un clásico. La tomo en la Plaza de la Revolución, el 26 de julio de 1959, cuando un nutrido grupo de campesinos, provenientes de toda la isla, vino a La Habana, a fin de celebrar el sexto aniversario del ataque al cuartel Moncada. La tribuna se emplazó en la azotea de la Biblioteca Nacional, y vi de pronto a aquel campesino que trepaba por la base de la farola como si fuese un gato; llegó arriba, se instaló, encendió un cigarrillo y disfrutó del acto como si estuviese en un palco. Me impresionó y tomé esa foto.” (Extraído do site <http://www.patriagrande.net/cuba/alberto.korda/entrevista.htm>, jan/2008)

³³ Nem todos os adolescentes eram alfabetizados, o que dificultou o processo de memorização das falas presentes no texto que serviu de base para o espetáculo, de autoria de Mario García-Guillén.

O texto que serviu de base para a representação tem uma estrutura episódica, o que possibilitou a criação de vários quadros, mantendo como fio condutor o diálogo entre Dom Quixote e Sancho e algumas de suas aventuras. O espetáculo integrou outras cenas, fruto de atividades desenvolvidas no interior das unidades da instituição, como dança de roda, canto, malabarismos, dança de rua, entre outras, que se intercalavam e se integravam aos diálogos e aventuras de Dom Quixote, construindo um espetáculo colorido, ritmado, musical e ao mesmo tempo singelo.

A figura do cavaleiro, entre outras coisas, significou a importância de se lutar por um ideal e por uma vida que trilhasse por outros caminhos. A idéia fixa, no caso, foi promissora e, graças à loucura quixotesca, o sonho passou a ser algo possível, ao menos uma perspectiva, um horizonte provável.³⁴ Tendo em conta a história de vida dos atores, a realidade que enfrentavam no interior da instituição e o modo como foi conduzido o processo de montagem do espetáculo, o mito que se formou em torno da

Todo o trabalho de montagem do espetáculo foi parte de um projeto educacional conduzido por Valéria Di Pietro.

³⁴ Peterson Xavier, ator que interpretou Dom Quixote, escreveu o seguinte texto que hoje faz parte do site do Projeto “Um milhão de Histórias” do *Museu da Pessoa*:

Dom Quixote das Ruas - Autor: Peterson Xavier

Dia 11 de outubro de 2000 eu e mais cerca de 150 jovens internos da Febem nos preparávamos para encenar o clássico de Miguel de Cervantes: “Dom Quixote”. A ansiedade e o nervosismo, misturavam-se a fúria que sentíamos por tanta humilhação que passamos para estar ali: escolta policial que nos tratava como se fossemos bicho, funcionários da febem que faziam piadas sobre nossa participação no teatro, entre outros atritos, mas incrivelmente nenhum de nós aceitou provocação, enfrentamos nossos moinhos de vento dignamente. Todos prontos o espetáculo irá começar, vozes de diferentes tons, cores e textura povoam a plateia de 1200 lugares do teatro do memorial da América latina. A música inicia e com ela o espetáculo, minhas pernas tremiam, afinal eu era encarregado do protagonista da peça, deram minha deixa, eu entrei, a voz libertou-se quase que inconscientemente, não consigo lembrar de muitos detalhes, mas lembro que naquele pedaço de tablado, sob as luzes dos refletores eu era livre. Começou então a música final, era o fim do espetáculo uma multidão de jovens invadiu o palco, via-se que a plateia estava receosa esperando pelo pior, pois o que todos esperam da Febem são monstros e não artistas. Os familiares que estavam presentes na plateia subiram ao palco, choros risos e parabéns encheram o ar de sons. Ao canto vi um homem, uma moça com um menino no colo, era Gabriel meu filho, meu Sancho pança, uma voz me fala ao ouvido: “olhe por esse menino, pense nele” Palavras da diretora do espetáculo, Valeria Di Pietro, e isso ficou em minha cabeça. Despedi-me dos meus e voltei para febem para terminar de cumprir a minha pena, naquela noite eu e mais um amigo achamos que iríamos conversar durante horas, mas a voz não falou e sim o silêncio, o mais puro silêncio, um silêncio preenchido de todos sentimentos. Cerca de 1 mês e meio depois eu recebi minha liberdade a uma semana de outra apresentação queria sentir aquilo novamente, então voltei no dia seguinte para um novo ensaio, em casa a exclamação: “você é louco menino acabou de sair e quer voltar novamente praquele inferno?” Bom acho sou louco, assim como dom Quixote, sai pelo mundo afora para lutar pelo meu sonho, eu o dom Quixote das ruas, acompanhado pelo meu pequeno Sancho e seu irmão, eu o dom Quixote educador com espada e escudo derrotando gigantes, eu Peterson Xavier Quixote de la Mancha.

personagem ganhou uma dimensão inusitada para aquele grupo de jovens, adquirindo significados fundamentais para se levar a vida – que não é nada fácil – adiante.³⁵

* * *

Se fosse possível arriscar quais teriam sido as intenções de Cervantes ao escrever o *Quixote*, certamente não faria parte de sua perspectiva no momento da composição a idéia de que um dia seus leitores levariam a personagem a sério e que, apesar de todos os desacertos gerados por seus desatinos, ela pudesse se converter num certo exemplo de vida, como se a loucura pudesse encarnar o projeto de um mundo melhor.

A obra, como se sabe, foi recriada por meio de múltiplas linguagens, em diversos lugares e tempos: às vezes com a tentativa de recuperar sua totalidade, outras, a partir de determinados episódios.³⁶ De qualquer modo, a idéia da loucura produzida a partir da “identificação romanesca” jamais será reescrita, porque o modo de entendê-la foi o resultado de um pensamento construído ao longo do século XVI e que fez sentido naquele contexto. Para leitores de outros tempos, o que era “fantasia” na obra de Cervantes acaba se convertendo em “fantasma” e o que seria obra do “engenho do escritor” acaba se transformando em “figura do real”.³⁷

Mas, enfim, além dos estudos especializados que têm a perspectiva histórica de entender uma obra publicada na soleira do século XVII a partir de seu universo de convenções, há uma multiplicidade de outros textos críticos e criativos, como os que

³⁵ Alguns jovens do grupo, egressos da Febem, junto com Valéria Di Pietro, formaram novos grupos dentro da própria instituição. No entanto, devido à impossibilidade de se levar adiante um projeto daquela natureza decorrente de uma série de entraves administrativos, em 2002 foi criado um espaço – “Instituto Religare” – em que atualmente realizam montagens de peças e atividades culturais e educacionais variadas.

³⁶ Uma reinterpretação curiosa de um episódio da obra, de autor brasileiro/português, no século XVIII, é *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança (Ópera Jocosa)*, de 1733, de Antonio José da Silva. Na peça, recria-se de modo burlesco o episódio do governo de Sancho em Baratária.

³⁷ Diz Foucault: “Começamos pela mais importante, e também a mais durável – uma vez que o século XVIII ainda reconhecerá suas formas apenas levemente apagadas: a loucura pela identificação romanesca. Suas características foram fixadas para sempre por Cervantes. Mas esse tema é incansavelmente retomado: adaptações diretas [...] reinterpretações de episódios em particular [...] ou, de modo mais indireto, sátira dos romances fantásticos [...]. As quimeras se transmitem do autor para o leitor, mas aquilo que de um lado era fantasia torna-se, do outro, fantasma; o engenho do escritor é recebido, com toda ingenuidade, como se fosse figura do real.” (*História da loucura*, p. 37.)

foram produzidos no Brasil ao longo do século XX, que leram o *Quixote* a partir de outros critérios, na maior parte das vezes respeitando a vontade e o tempo de suas próprias circunstâncias. Afinal, uma obra é ela mesma e o conjunto das leituras que sobre ela se fez.

Bibliografia

- AUERBACH, E. "A Dulcinéia encantada". *Mimesis*. Trad. G. B. Sperber. São Paulo, Perspectiva, 1971.
- BERTRAND, J. J. A. *Cervantes en el país de Fausto*. Trad. José Perdomo. Madrid, Cultura Hispánica, 1950.
- _____. *Cervantès et le romantisme allemand*. Paris, Librairie Felix Alcan, 1914.
- BIASOLI, Vitor. *Grupo Quixote: história e produção poética*. Porto Alegre, EDIPUCRS/Instituto Estadual do Livro, 1994.
- BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1930, 2ª ed.
- BROCA, Brito. "O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes", in *Ensaio da mão canhestra*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo, Polis/INL/MEC, 1981.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Madrid, Espasa/ Biografías, 1997.
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Crítica, 1987.
- CLOSE, Anthony. "Las interpretaciones del *Quijote*". *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 1998, 2ª ed. revisada, pp. CXLII-CLXV.
- _____. *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- COSTA LIMA, Luiz. "A preocupação nacional como forma de controle: o caso do *Quixote*". *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. Orgs. Eneida Maria de Souza e Julio César Machado Pinto. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1987, Vol. I, pp. 239-257.
- DANTAS, San Tiago. *Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental*. Brasília, Editora Universidade de Brasília, 1977 (Série Mneumosis).
- LÓPEZ PINCIANO. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid, CSIC, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, III tomos, 1973.
- LÓPEZ GRIJERA, Luisa. "Historia textual: Textos literarios (Siglo de Oro)" (Texto mimeografado).
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1976.
- HEINE, H. "Introducción". *Cervantes*. Madrid, José Esteban Ed., 1986.
- MACEDO SOARES. "Cervantes en el Brasil", in *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo XVI, n. 61.
- MANDEL, Oscar. "The Fonction of the Norm in *Don Quixote*". *Cervantes: A Collection of Critical Essays*. Ed. By Lowry Nelson, New Jersey, Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969, pp.73-81.

- MATOS, Luiz Fernando Franklin de. *O leitor quixotesco: o leitor de Dom Quixote*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1979, inédita.
- MEYER, Augusto. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo, Perspectiva; Brasília, INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- MONTELLO, Josué. *Cervantes e os moinhos de vento*. Rio de Janeiro, s/ed., 1950.
- MONTERO REGUERA, José. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá, Centro de Estudios Cervantinos, 1977.
- _____. “La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX”. Bernat Vistarini, A. (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols., Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 195-236.
- MARTÍN MORÁN, J. M. “Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX”. Bernat Vistarini, A. (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols., Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 141-194.
- MARTINS, Ana Luiza. *Revistas em revista: Imprensas e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo/FAPESP/Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- OMEGNA, Nelson. *Retrato de Dom Quixote*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1948.
- ORICO, Osvaldo. *Camões e Cervantes*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2000.
- ORTEGA Y GASSET. *Meditaciones del Quijote*. Ed. de Julián Marías. Madrid, Cátedra, 1990, 2ª ed.
- PÉCORA, Alcir. “O campo das práticas de leitura, segundo Chartier – Introdução à edição brasileira”, in *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento; Roger Chartier. São Paulo, Estação Liberdade, 1996, pp. 9-17.
- PIÑERO VALVERDE, Maria de la Concepción. *Cosas de España em Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros*. São Paulo, Giordano, 2000.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. de Carlos Augusto Calil. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 9ª ed.
- RUSSELL, Peter. *Don Quixote as a Funny Book*. MRL, LXIV, 1969, pp. 312-326.
- SALIBA, Elis Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002.
- SILVA, Antonio José da. *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança (Ópera Jocosa)*. Coimbra, França Amado Editor, 1905.
- TANCREDI, Angelina, *O Grupo Quixote*. Dissertação de Mestrado apresentada à UFRG sob a orientação de Donaldo Schüler, Porto Alegre, 1985 (inédita).
- TIGRE, M. Bastos. *Moinhos de vento*. Prólogo de Coelho Neto. Rio de Janeiro, Liv. Ed. Jacyntho Silva, 1913.
- _____. *Versos perversos*. Rio de Janeiro, Liv Cruz Coutinho/J. Ribeiro dos Santos, Editor, 1905.
- _____. *Antologia poética*. Rio de Janeiro, Francisco Alves Editora/INL, 2 Vol., 1982.
- UNAMUNO, Miguel de. *Del sentimiento trágico de la vida. Obras Completas*. Ed. M. García Blanco, A. Aguado. Madrid, 1966-1971, Vol. IX.
- URBINA, Eduardo. “Chrétien de Troyes y Cervantes: más allá de los Libros de Caballerías”, in *Anales Cervantinos*. Madrid, CSIC, Tomo XXIV, 1986.

- VELLOSO, Monica Pimenta. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.
- _____. “As raízes ibéricas do Modernismo Brasileiro”. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Universidade Federal de Juiz de Fora, V3 – N1, Jan/Jun, 1999, pp. 59-72.
- VERÍSSIMO, José. “*Dom Quixote*”. *Homens e couças estrangeiras. Terceira série 1905 – 1908*. Rio de Janeiro, Garnier, 1910, pp. 09-30.
- VIANNA MOOG, C. *Heróis da decadência*. Porto Alegre, Ed. Livraria do Globo, 1939, 2ª ed.
- VIEIRA, M. Augusta C. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998.
- _____. *Obliquidades do engenhoso cavaleiro Dom Quixote de la Mancha: auto-referencialidade textual e construção da personagem*. Departamento de Letras Modernas, FFLCH, Universidade de São Paulo, 1993.
- ZILBERMAN, Regina. “Fernando Castro e a Poesia Quixote” (inédito).

ESCRITURA CERVANTINA E MITO QUIXOTESCO NO ROMANCE BRASILEIRO

Como em outras partes do mundo, o *Quixote* se difundiu em terras brasileiras por intermédio de diferentes linguagens. O romance foi uma delas, incorporando traços e aspectos do cavaleiro marcados por múltiplas leituras da obra de Cervantes. A análise da recepção do *Quixote* no Brasil supõe o estabelecimento de critérios que avaliem essa diversidade. Um deles se orienta em torno do mito quixotesco que resgata a figura do herói comprometido com mudanças de ordem social; o outro se volta para a escritura cervantina e se centra particularmente nas questões de composição da obra. Para tratar das andanças do *Quixote* em terras brasileiras é preciso ter em conta ao menos três pressupostos: um deles se refere a questões de ordem histórica e cultural que envolvem as relações entre Brasil e a Península Ibérica; o outro diz respeito a uma questão teórica relacionada com a literatura comparada e o terceiro se volta para aspectos da crítica literária, situada no interior dos estudos cervantinos, com o objetivo de resgatar alguns dos parâmetros que, de um modo geral, balizaram as interpretações sobre a obra.

* * *

É muito provável que, quando Cervantes se refere à recepção do *Quixote* em terras chinesas, na *Dedicatória* ao Conde de Lemos (1615), esteja implicitamente dialogando com Avellaneda. Conta Cervantes que recebeu uma carta do imperador da China, redigida em chinês, em que expressa o desejo de fundar um colégio em que se aprenda a língua castelhana a partir da leitura do *Quixote*. A carta ainda o convida para ser o reitor do colégio, embora não lhe ofereça nenhum salário para tal empresa. A

exaltação à difusão da obra no Oriente é, em seguida, rebaixada ironicamente por meio do relato da avareza do imperador, conciliável, sem dúvida, com a precária situação financeira do autor.

Ao que tudo indica, embora o receptor explícito da *Dedicatoria* seja o Conde de Lemos, seu receptor implícito parece ser Avellaneda, o autor do *Quixote* “apócrifo”, que teria parodiado o *Prólogo* cervantino de 1605 ao se referir ao alcance da obra. O tema desse duelo à socapa entre Cervantes e Avellaneda recai portanto na questão da recepção, evidenciando, se não um fato, ao menos a projeção de uma ampla divulgação da obra, com a intuição certa de que ela correria mundo.

Com efeito, o *Quixote* se difundiu por todas as partes, inclusive na China como queria o tal imperador, obtendo um alcance internacional inigualável. O próprio Galdós tratou de explicar o fenômeno do elevado número de leitores da obra de Cervantes em relação às demais obras clássicas do Ocidente por intermédio do excepcional poder comunicativo que o texto detém, capaz de atingir uma diversidade de leitores, jovens e velhos, cultos e ignorantes.¹ O alcance da obra pode ser avaliado pela quantidade de recriações que, de uma ou de outra forma, por meio de diferentes linguagens, trataram de recuperar as imagens do cavaleiro e seu escudeiro.

No Brasil, a obra não teve destino diverso. Como em outras partes, o cavaleiro com frequência serviu como recorrência em diversas situações; no entanto, como em outras partes, verifica-se a presença do mesmo paradoxo quando se trata da recepção do *Quixote*, ou seja: apesar de ser bastante conhecido, é de fato pouco lido. Constata-se que, no caso da obra cervantina, o texto literário acabou criando um mito que na realidade se difundiu muito mais do que propriamente a obra, constituindo desse modo um percurso algo particular: uma obra literária que gerou um mito. Não é o caso, no momento, de averiguar as possíveis razões intrínsecas à obra que conduzem a essa solução, ainda que em sua recepção no Brasil prevaleça esse tipo de abordagem baseada mais numa imagem ou num ideal do que propriamente no texto seiscentista.

¹ O comentário de Galdós parte de um estudo de Harry Levin, “Cervantes, el quiotismo y la posteridad”, em *Suma Cervantina*. Diz o artigo que, embora o romancista espanhol aponte a flexibilidade do texto cervantino em relação ao público, ao mesmo tempo admite que há na obra prazeres particulares de reconhecimento, inacessíveis a um estrangeiro.

O Brasil e a Península Ibérica

Os anos de 1920 e 1930 constituíram momentos importantes em que o pensamento brasileiro esteve à procura de si mesmo, seu modo de ser, suas especificidades. A realização da Semana de Arte Moderna, em 1922, que por sua vez coincide com o centenário da independência, e também outros trabalhos de intelectuais brasileiros, podem ser considerados como momentos singulares em que se repensa o Brasil e seu passado a partir de outras bases. Os trabalhos de Gilberto Freyre e Sérgio Buarque de Holanda, entre outros, constituem marcos significativos desse momento. No entanto, a recorrência que ora se faz a algumas dessas reflexões obedece a uma motivação muito específica: o resgate de algumas idéias, até mesmo secundárias dentro da complexidade das análises, que se referem às relações entre o Brasil e a Península Ibérica e que, indiretamente, podem situar a inserção do *Quixote* no contexto brasileiro.

De um modo geral, ao longo da história, a literatura brasileira manteve-se em estreito contato com as letras da metrópole, antes e mesmo depois da independência política. Porém, quando o olhar brasileiro foi deixando as terras portuguesas, foi seduzido pelas luzes da capital francesa. Em alguns momentos, a impressão é de que se quis fabricar a idéia de que, se a língua é portuguesa, a cabeça, ao menos, é francesa. Sem menosprezar o espaço que as demais culturas européias ocupam na história do Brasil, o fato é que somos ibero-americanos e os pensadores dos anos de 1930 sabiam que não se constrói um futuro melhor sem se considerar os percalços que o passado nos legou.

Observa Sérgio Buarque de Holanda (1995), referindo-se a uma idéia que gira em torno do nosso passado colonial, que não é difícil encontrar a “opinião extravagante defendida por um número não pequeno de detratores da ação dos portugueses no Brasil, muitos dos quais optariam, de bom grado, e confessadamente, pelo triunfo da experiência de colonização holandesa, convictos de que nos teria levado a melhores e mais gloriosos rumos.”²

² Sérgio Buarque de Hollanda, *Raízes do Brasil*, p. 43.

Se a idéia é encontrar alguns pilares que constroem a nossa identidade, o ponto de partida é o mundo ibérico e seus valores culturais predominantes. Como diz Buarque de Holanda, contrapondo-se à crença na radical singularidade brasileira, compartilhamos uma “alma comum a despeito de tudo quanto nos separa”. Se o personalismo é um traço decisivo da gente hispânica, é preciso ter em conta as “determinantes psicológicas” que atuaram no movimento ibérico de expansão colonial. Por meio da contraposição de dois tipos sociais que se manifestam nas mais diversas sociedades – o do aventureiro e o do trabalhador –, o autor constrói a singularidade histórica brasileira que privilegiou o tipo aventureiro e reservou um papel quase nulo ao trabalhador. Isto é, privilegiou o tipo que valoriza o objeto final e não o seu processo de construção, que ignora as fronteiras e vive dos “espaços ilimitados, dos projetos vastos, dos horizontes distantes”.³ O gosto da aventura foi portanto um dos motores decisivos da vida nacional que incidiu numa disposição de conduta presente no próprio processo de formação.

Deixando de lado outros aspectos de *Raízes do Brasil*, seria importante destacar o gosto da aventura como algo que integra a identidade ibero-americana; no entanto, seria grande equívoco fazer corresponder as motivações aventureiras da “alma” ibero-americana com algum traço da personagem cervantina, sobretudo porque em nenhum momento Buarque de Holanda identifica explicitamente a presença de algo quixotesco nos andaimes da identidade brasileira.

Quem de fato recorre ao Quixote para a figuração do que seria a identidade ibero-americana é Gilberto Freyre. Em *Casa grande & senzala* (1933), Freyre encontra novos referenciais analíticos para investigar e reconstituir os diversos componentes da sociedade patriarcal que passam especialmente pelo estudo da vida cotidiana e dos diversos elementos que constituem essa sociedade, com a preocupação contumaz de traçar a identidade do brasileiro, recorrendo a fontes não convencionais. Desse modo, utiliza uma metodologia inovadora que encontra no âmbito privado, e não nas instituições públicas, o eixo central para a análise da formação nacional, sempre tão conectada com as questões ibéricas.

³ Id. , p. 44.

Um aspecto a ser observado é a presença marcante do pensamento espanhol, especialmente Ganivet, Unamuno, Pio Baroja, Ortega y Gasset, Américo Castro, Lain Entralgo, entre outros, no quadro de referências de Gilberto Freyre. Seu “iberismo”, no entanto, se explicita de forma mais contundente numa obra posterior – *O brasileiro entre outros hispanos* –, em que o autor analisa “o que há de hispânico na cultura brasileira” ao mesmo tempo em que persegue “o que há de transnacional na cultura hispânica”.⁴ Com essa preocupação, Freyre redesenha a geografia, encontrando uma unidade ibero-americana que nos singulariza em relação aos demais países europeus e norte-americanos. Sem ignorar as diferenças lingüísticas e de algumas formas de comportamento, reconhece que as afinidades presentes nesse mundo hispânico – e hispânico, no caso, não corresponde a espanhol ou castelhano – são muito mais profundas que os contrastes que o diferenciam.

Para o escritor recifense, o aspecto fundamental na construção da singularidade ibero-americana encontra-se na noção de tempo: ao contrário de outros povos, para os ibero-americanos ou hispanos o tempo não corresponde à idéia de progresso. O contato entre os europeus ibéricos com outras culturas como a oriental, ameríndia e africana, nas quais a noção de tempo se estrutura especialmente sobre o mito, a religião e o folclore, fez com que se afastasse a idéia do “progresso histórico” e se privilegiasse outra noção de tempo centrada na existência e não propriamente na história. Daí a preferência marcada dos hispanos, que optam sempre pelo ócio em detrimento do negócio.⁵

Um outro traço hispânico apontado por Freyre seria a predileção pela mescla entre o “nacional e o local, o hispânico e o universal, o histórico e o não-histórico”, já observada por Karl Vossler.⁶ Mescla tão ao gosto cervantino e também machadiano que, no dizer de Freyre, além de ser característica dos dois autores, se configura como uma tendência marcadamente hispânica.

O Quixote intervém em vários momentos dessas reflexões multidisciplinares de Gilberto Freyre como paradigma do ethos hispânico, seja por meio da “busca de uma

⁴ Ver de Gilberto Freyre, *O brasileiro entre outros hispanos*, p. xxxi.

⁵ Id., p. 10 – 44.

⁶ Id. p. li.

nova linguagem coloquial”⁷ em que se dignifica o popular e o cotidiano, seja pelo “gosto louco de aventura a la Dom Quixote” combinado com um gosto de segurança da vida humana.⁸ Desse modo, Cervantes não seria apenas o autor clássico da literatura espanhola e sim do mundo ibero-americano, que, para Freyre, se move entre o “transnacional sem repudiar o nacional; suprapessoal, simbólico, universal nas suas culminâncias, sem rejeitar o pessoal, o individual, o particular, nas suas raízes; busca do essencial, sendo constantemente existencial”.⁹

Se as idéias dos anos de 1930 apontaram para um novo conceito de Brasil integrado no contexto hispânico, é preciso ter em conta que essa não foi a tendência predominante ao longo da história. A realidade que viviam as próprias colônias latino-americanas, ao lado das múltiplas deficiências das metrópoles ibéricas, acabou promovendo uma abertura progressiva para o exterior, especialmente para a França e Inglaterra, que constituíam grandes centros produtores de idéias.

No Brasil, em consonância com a reação antilusitana, assistiu-se a uma francofilia que se propalou no âmbito ideológico, artístico e cultural, privilegiando a onda neoclássica em detrimento das criações ditas barrocas, tão fecundas e originais, tanto no Brasil quanto nos demais países latino-americanos.¹⁰ Com isso, seria possível indagar se no âmbito dos estudos de literatura comparada não ocorreu algo semelhante no sentido de se ter privilegiado um quadro de referências muito mais centrado na França e Inglaterra do que propriamente nas produções ibero-americanas.

Tendo em conta essa possibilidade, o presente trabalho tem a perspectiva de recuperar os laços ibéricos e, guardadas as devidas e múltiplas diferenças, reconhece as estreitas conexões existentes entre o que seria possível designar como mundo ibero-americano.

⁷ Id., p. liv.

⁸ Id., p. 47.

⁹ Diz Gilberto Freyre: “O tempo dos artistas espanhóis e dos portugueses mais hispânicos é sempre um tempo que, sem deixar de ter marcas de uma época, está em processo de ser superado. Por isso Santa Teresa é tão espanhola em seu modo de ser Santa de igreja; e o brasileiro Machado de Assis atinge o “atemporal” sem nunca deixar de ser carioca: sobretudo um carioca do fim do reinado de Pedro II.” (1975: li)

¹⁰ Ver de J. A. S. G. Machado, “O Barroco como comunidade cultural luso-brasileira” em *Labirintos e Nós: Imagem Ibérica em Terras da América*, p. 47.

A recepção do Quixote no Brasil e a literatura comparada

É preciso reconhecer, com Antonio Candido, que “estudar literatura brasileira é estudar literatura comparada”¹¹, devido aos estreitos vínculos que a produção literária manteve com modelos externos e também devido ao procedimento recorrente dos estudiosos que formavam o juízo crítico a partir de possíveis aproximações a textos estrangeiros. Desse modo, antes mesmo da instauração e divulgação da literatura comparada, existiu a prática espontânea de um certo comparatismo que tratava de considerar as obras a partir de referenciais criados pela literatura estrangeira.¹²

Uma questão semelhante incidiu também na própria definição de literatura comparada. Semelhante porque, quando se trata da crítica literária que se desenvolveu no Brasil, se está pensando em resultados, enquanto que, quando se trata da definição da literatura comparada, se está pensando em princípios, em caminhos críticos. Mas, de qualquer forma, um dos problemas que recaíram sobre a definição da literatura comparada, cujos conteúdos e objetivos mudam com certa frequência, girou em torno do que deveria ser privilegiado: se os contatos históricos reais ou as semelhanças tipológicas. Em outros termos, o problema recaiu na definição do objeto dos estudos comparados no sentido de definir para onde deveria convergir o olhar comparatista: se para o estudo das relações que de fato se estabelecem historicamente entre os textos, que é a postura mais tradicional, ou se para o estudo das afinidades tipológicas centrado na literariedade e na idéia de que a literatura forma uma unidade que ultrapassa fronteiras lingüísticas e nacionais, defendida especialmente por Wellek.¹³

O avanço dos estudos comparados acabou conduzindo à constatação de que não se podia estabelecer uma literariedade abstrata e descontextualizada e, entre as orientações do novo paradigma da literatura comparada que se deu na década de 1980, a “situação de comunicação literária” passou a constituir objeto de pesquisa que inclui a diversidade do público leitor e dos contextos de recepção. Uma das conseqüências da incorporação da diversidade como objeto de análise foi a de que a leitura dos grandes

¹¹ Ver de Candido, “Literatura comparada” in *Recortes*, p. 211.

¹² Ver de Candido, *Formação da Literatura Brasileira*, p. 38.

¹³ Ver de Wellek, *Conceitos de Crítica*.

textos da literatura não tem uma única interpretação adequada e que “as interpretações se diferem entre si porque há interesses e contextos de recepção diferentes”¹⁴ Essa idéia é especialmente importante quando o objeto de estudo que se tem em mãos é a recepção do Quixote no Brasil, com a perspectiva nítida de abarcar a diversidade.

Certamente, esse tipo de investigação se insere no conjunto de estudos voltados para a intertextualidade, com a preocupação de abordar o trabalho de transformação e assimilação que ocorre em vários textos a partir de um texto centralizador.¹⁵ Além disso, seria fundamental esclarecer que, no caso específico do Quixote, se impõe a noção de recepção compreendida num sentido amplo que englobe não apenas os textos literários, mas também outras linguagens que se pautaram pela obra de Cervantes.

Alguns parâmetros na interpretação do Quixote

Como é sabido, o *Quixote* foi perpetuado não apenas pelas inúmeras reimpressões e traduções, como também pela criação de muitas personagens que contêm nítidos elementos quixotescos. A rigor, todo romance em alguma medida deve seu tributo ao *Quixote*, ou melhor, como diz René Girard, não há uma idéia no romance ocidental que não esteja presente em germe em Cervantes.¹⁶ Embora essa afirmação seja sugestiva, ela se perde na generalização na medida em que não contribui para a avaliação dos diversos matizes presentes nas projeções quixotescas em outras literaturas. Além do mais, concentra-se numa das possibilidades de difusão da obra – o romance –, quando se sabe que a obra de Cervantes seduziu uma multiplicidade de linguagens, não apenas no âmbito literário – a lírica, o drama e também a crítica literária –, mas também no campo da música, pintura, escultura, cinema, artes gráficas, etc.

¹⁴ Ver de Fokkema, “La literatura comparada y el nuevo paradigma” in *Orientaciones en la Literatura Comparada*, pp. 149-172.

¹⁵ Ver de Laurent Jenny, Laurent, “La stratégie de la forme”. *Poétique*, nº 27, pp. 257-281.

¹⁶ Ver René Girard, *Mensonge Romantique et Vérité Romanesque*, p. 57.

Não resta dúvida de que a mais completa sistematização que se fez a respeito da recepção do *Quixote* no contexto internacional se concentra no campo da crítica literária, e, de modo muito especial, no âmbito da interpretação: vários estudiosos da obra de Cervantes, nem sempre de modo sistemático, trataram de colocar ordem num verdadeiro oceano interpretativo. Alguns estudiosos dedicaram-se especialmente à tarefa de organizar e sistematizar a crítica em torno da obra de Cervantes, entre eles Anthony Close, que extraiu do conjunto das muitas leituras feitas da obra um quadro orgânico relativo às tendências mais pronunciadas presentes nos trabalhos críticos sobre o *Quixote*.¹⁷

Seguindo os parâmetros apontados por Close (1998), os estudos cervantinos não fugiram à regra que norteia os estudos clássicos. Isto é, tiveram que optar seja pela compreensão histórica baseada no domínio lingüístico e nas circunstâncias específicas do autor e de seus leitores contemporâneos, seja pela adequação da obra à perspectiva mental do leitor moderno. O equilíbrio entre essas duas tendências se dá por intermédio de uma terceira tendência que tem uma natureza híbrida, pois tenta aliar as duas tendências anteriores. A primeira conta com o rigor metodológico, enquanto que a segunda apresenta um caráter acomodatório que trata de ajustar a obra a outros tempos. Entre esses dois procedimentos encontra-se a terceira tendência, que apresenta um movimento complementar ou conciliador entre um fluxo liberalizante e um refluxo regulador.

Anthony Close ilustra de modo sugestivo os diferentes procedimentos interpretativos recorrendo à discussão que se dá entre Dom Quixote e Sancho no episódio do “yelmo de Mambrino” (XXI e, posteriormente, XLIV; *Quijote I*). Como se sabe, para Dom Quixote o objeto encontrado é o autêntico elmo, enquanto que para Sancho não passa de uma bacia de barbeiro. A disputa entre as duas designações se apazigua quando Sancho, brilhantemente, propõe a solução “bacyelmo”. Servindo-se desse jogo lingüístico para designar atitudes críticas, Close considera que “bacía” se refere à atitude pautada pelo historicismo e pelo rigor metodológico, mais próxima,

¹⁷ Ver também os trabalhos de J. Montero Reguera, *El Quijote y la crítica contemporánea, El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*, e “La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX”; e de Martín Morán, “Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX”.

talvez, do pragmatismo de Sancho, enquanto que o “yelmo” diz respeito à atitude acomodatória predominante em Dom Quixote. O resultado dessa tensão é a criação de um objeto híbrido – o “baciyelmo” – que também constituiu uma possibilidade de abordagem crítica.

A tendência de fluxo regulador é sem dúvida a que freqüenta com maior assiduidade a academia e os estudos especializados, enquanto que a tendência de fluxo liberalizante está declaradamente mais próxima do mito e das livres interpretações, sem temer eventuais e prováveis anacronismos. Talvez não seja muito lembrar que, embora os anacronismos estejam disseminados pelos estudos literários, eles se pronunciam mais enfaticamente quando a obra que se tem em mãos é o *Quixote*. Ainda que o texto de Cervantes seja objeto privilegiado para estudos de poética e retórica seiscentista, ao mesmo tempo se mostra permeável às questões mais contemporâneas, tocando de modo particular nas fibras do leitor moderno e convertendo-se, nos casos mais extremados, numa bola de cristal com poderes divinatórios, capaz de antecipar movimentos históricos que surgiriam apenas nos séculos XIX e XX.¹⁸ Talvez o ponto mais problemático presente nesse tipo de leitura esteja no fato de que a obra parece ganhar valor pelo que ela, num passado remoto, pode prever em relação aos tempos modernos e pós-modernos, e não pelo que ela, em detalhes, refletiu sobre o repertório de convenções e possibilidades de composição poética em seu próprio tempo.

Na recepção do *Quixote* no Brasil, como em outras partes do mundo, prevaleceu a atitude acomodatória, o que se explica apenas em parte pelo fato de não se dispor, em terras brasileiras, de uma tradição de estudos universitários, de estudos hispânicos e muito menos de estudos cervantinos. Assim, o inusitado cavaleiro muitas vezes se amoldou ao mito ou à leitura da obra lapidada por uma interpretação pós-iluminista e se ajustou às questões alheias à sua história, mas que no entanto inquietavam o

¹⁸ Dois breves exemplos de consideração do *Quixote* como antecipação de movimentos históricos é o artigo de Mario Vargas Llosa intitulado “Una Novela para el Siglo XXI”, que integra o conjunto de artigos introdutórios presentes na edição comemorativa do IV Centenário, editada pela Real Academia Española e pela Asociación de Academias de la Lengua Española. Num momento do artigo, Dom Quixote é considerado um “liberal”, similar aos que surgem na Europa a partir do século XVIII (p.XIX); pouco mais adiante, a propósito do episódio dos galeotes, quando o cavaleiro liberta um grupo de pícaros delinqüentes, será considerado pelo romancista peruano como um antecipador dos “pensadores anarquistas de dos siglos más tarde” (p. XXI).

panorama nacional. Quando a obra de Cervantes foi considerada a partir de outro viés, é possível dizer que se tratou de uma exceção à regra:

Andanças quixotescas e vozes cervantinas no romance brasileiro

Como em outras partes, o *Quixote* no Brasil, graças ao enorme poder imaginativo que a obra contém, estimulou não apenas a criação, recorrendo a diversos gêneros e linguagens, mas também despertou para a reflexão por intermédio de interpretações e comentários sobre a obra preocupados em desvendar seu universo de sentidos. O que mais suscitou interesse foi sem dúvida a figura do cavaleiro que, em alguns momentos, se compõe com o escudeiro e mais raramente com a amada.

Dentre a pluralidade de recriações quixotescas, destacam-se a comédia *Vida do grande D. Quixote de La Mancha e do gordo Sancho Pança* (1733), de Antonio José da Silva, por antonomásia o Judeu; as revistas satíricas que exploraram a caricatura no final do século XIX e primeiras décadas do XX;¹⁹ o “Grupo Quixote” de Porto Alegre, que se forma em 1947 com a proposta de criar um movimento modernista no sul do país; o ensaio que atravessa várias gerações passando por Olavo Bilac, José Veríssimo, Josué Montello, Câmara Cascudo, Brito Broca, Vianna Moog, San Tiago Dantas, Augusto Meyer, entre outros; as adaptações da obra para o público infanto-juvenil, das quais se destaca *O Dom Quixote das crianças* (1936) de Monteiro Lobato; e a combinação dos desenhos de Portinari com os poemas de Carlos Drummond de Andrade (1973) a partir de uma seleção de fragmentos da obra. O repertório é incompleto, sem dúvida; no entanto, oferece uma mostra do interesse que a obra suscitou no Brasil, particularmente ao longo do século XX.

Com relação ao gênero romance, é necessário reiterar a idéia de que o *Quixote* está na matriz do gênero e, implícita ou explicitamente, seja por alusões, seja meio de semelhanças tipológicas, o fato é que a obra cervantina se encontra nas reminiscências

¹⁹ Refiro-me à revista *Dom Quixote* (1895-1902), criada por Angelo Agostini, e *D. Quixote* (1917-1927), dirigida por Bastos Tigre, ambas publicadas no Rio de Janeiro.

da forma. Tendo em conta esse dado, se é possível assim considerar, seria importante encontrar outros referenciais que possibilitem diferenciar matizes na recepção da obra.

O conjunto das “reescrituras” permite definir duas possíveis relações com o *Quixote*: uma delas baseia-se no mito quixotesco; a outra, na escritura cervantina. Quando se tem em conta a relação pautada pelo mito, são privilegiados os aspectos temáticos e os engajamentos da personagem numa luta grandiosa. A idéia de levar adiante um projeto de grandes proporções, seja no âmbito rural ou urbano, com tendência mais ou menos social, estará, via de regra, vinculada a uma perspectiva quixotesca. Por outro lado, quando o vínculo se dá por meio da escritura, o que entra em cena de modo privilegiado são as questões voltadas para a composição, para o modo de narrar, para a tensão entre leitor e narrador.

Quando se trata de considerar os vínculos do *Quixote* a partir do mito, é importante ter em conta que o Romantismo, de um modo geral, contribuiu consideravelmente para a difusão da obra e sobretudo as interpretações dos românticos alemães abriram novas vertentes imaginativas. Em alguns casos, as reminiscências do engenhoso cavaleiro confundido com sua névoa idealista passaram a estabelecer conexões com a história, de modo que suas loucuras já não seriam um “privilégio pessoal” e sim representariam algumas das aspirações mais genuínas de um grupo social. É como se, através de Dom Quixote, se tornasse possível a recuperação das raízes cavaleirescas combinadas com um heroísmo romântico, às vezes de caráter messiânico, como ocorre em Portugal, com alguns escritores do século XIX.²⁰

O que orienta a ação desse Dom Quixote amoldado a outros tempos é a convicção de ser capaz de transformar o mundo, de modo que seu projeto pessoal redunde num benefício social. Considerando as façanhas do cavaleiro a partir dessa perspectiva, é possível encontrar na literatura grande descendência de personagens que, mais ou menos loucos, porém aliados a princípios humanitários, acreditaram nessas transformações.

Na literatura brasileira é possível destacar dois romances que de algum modo remetem à obra de Cervantes a partir do mito quixotesco. Talvez seja aconselhável mencionar que os dois autores em questão foram apreciadores da obra cervantina e

²⁰ Ver de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo Português*.

que seus respectivos romances foram publicados nas primeiras décadas do século XX. Posteriormente se fará uma volta no tempo com o intuito de considerar brevemente a obra de Machado de Assis como contraponto, ressaltando nesse caso as prováveis conexões com a escritura cervantina.

O novo herói de Ulisses

Conta-se, no Livro X da *República* de Platão, que, no momento em que as almas chegaram à outra vida, lhes foi concedido o direito de escolher qual a próxima existência que gostariam de ter. O curioso era que a maior parte das almas fazia sua opção de acordo com os hábitos de sua vida anterior, como modo de compensar dificuldades já sofridas. O último a ser interrogado sobre seus desejos foi Ulisses, que, tendo se recordado dos intensos trabalhos que havia tido, projetou para sua próxima existência o “descanso da ambição” e uma “vida de um particular tranqüilo”.²¹ Com isso, Ulisses escolhia um destino mais modesto para o herói, de modo que na próxima vida, de certa forma, ele teria uma condição mais equivalente à dos demais mortais.

Em alguma medida, a própria trajetória de Dom Quixote conta a história dessas duas vidas do herói, ou melhor, da passagem de uma existência para a outra, pois foi a primeira personagem da literatura ocidental que, após inúmeras aventuras e batalhas inglórias, pouco antes de sua morte acabou redimensionando os parâmetros de sua própria existência, constatando a impossibilidade de ser um cavaleiro andante, e pior, descobrindo a falsidade das novelas de cavalaria. Assim, o Cavaleiro da Triste Figura encontra-se nas origens desse novo herói imaginado por Ulisses que, num sentido genérico, teve que se conformar com a dissolução da idéia tradicional de heroísmo e, ao mesmo tempo, democratizar sua condição de personagem.²²

²¹ Ver, de PLATÃO, *República* (Introdução e notas de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 4ª ed., p. 498).

²² Como diz E. C. Riley, no amplo processo de maturação do romance como gênero literário, o *Quixote* significa um ponto de interseção entre o velho e novo, entre o herói elevado e aristocrático e o herói do romance, que tem desejos, mas que conta, ao mesmo tempo, com inúmeras limitações. (Ver “Whatever Happened to Heroes? *Don Quixote* and some Major European Novels of the Twentieth Century”, in *Cervantes and the Modernists - The Question of Influence*. Ed. by E. Williamson. London/Madrid, Tamesis, 1994, pp. 73-84).

Triste fim de Policarpo Quaresma

Policarpo Quaresma parece ter uma motivação heróica similar à de Dom Quixote; um heroísmo que da mesma forma traz o viés da loucura, o que abre espaço para a exclusão social.

No caso do *Quixote*, o cavaleiro dispõe de duas motivações que são as maiores responsáveis por seus equívocos irremediáveis: por um lado, acredita que as novelas de cavalaria são verdadeiras e portanto identifica verdade histórica com verdade poética; por outro, está convencido de que é capaz de restituir ao mundo a ordem inquebrantável da cavalaria andante e assim confia na força de seu braço, ignorando, entre outras coisas, seus já avançados cinqüenta anos.

Similar ao cavaleiro, Policarpo também encarna um projeto épico e propõe alternativas que orientem os tortuosos caminhos da nação.²³ Busca as raízes brasileiras num momento em que as referências estrangeiras – especialmente os modelos da vida urbana parisiense – vão se impondo na vida nacional em meio a profundas contradições sociais e políticas. A ideologia do êxito econômico e da ascensão social vai ganhando espaço quando ainda predominam valores e estruturas tradicionais.²⁴

Assim como Dom Quixote, Policarpo Quaresma esteve dedicado às armas: foi comandante militar e no momento se ocupa da burocracia no Arsenal de Guerra. Da mesma forma, dispõe de uma biblioteca particular em que deixa consumir suas horas

²³ Numa conferência intitulada “Dom Quixote” (*Conferências literárias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1912, pp. 173-196), em tom eloqüente e apaixonado, Olavo Bilac chama a atenção para a presença de um sentido quixotesco na formação da história brasileira, como se, graças à criação de Cervantes, a ficção tivesse inundado a realidade. Como se os passos árdus dos colonizadores portugueses, ao longo do processo de fundação da nacionalidade, tivessem encontrado sua fonte de inspiração nas andanças do cavaleiro. É curiosa a interserção que Bilac estabelece entre história e ficção, atribuindo ao Cavaleiro da Mancha um sentido transformador, como se o espírito quixotesco estivesse imbricado tanto nas dificuldades quanto nas glórias de nossos colonizadores, respaldados sempre por um sentido épico.

²⁴ Lima Barreto (1881-1922) nasce num momento de muitas mudanças: “É o império a ruir dando lugar a uma República oligárquica, onde os esquemas sociais tradicionais se repetem, sem se verificar uma estrutura mais profunda no processo histórico da sociedade brasileira. Por outro lado, a República não havia significado a modernização que, com base na acumulação de capital originário da economia cafeeira, se esboçara, desde o último quartel do século XIX.” (Ver, de Afonso Carlos Marques dos Santos, “Lima Barreto e as contradições sociais de seu tempo”, in *O Rio de Janeiro de Lima Barreto*. Rio de Janeiro, Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Educação e Cultura/Rioarte, 1983, Vol. 2, p. 21).

de lazer, estudando assuntos variados que envolvem a Pátria. Trata-se de um tipo tímido que não dispõe da grandiloquência quixotesca; no entanto, parece ter passado a vida dialogando com os livros, submerso num profundo silêncio. Como o cavaleiro, por volta dos cinqüenta anos, torna público seu plano: primeiro planeja uma reforma cultural, pouco mais tarde propõe um projeto agrícola e, por fim, um projeto político, sendo que todos recaem numa sociedade estéril, precária, fútil e opressora que se encarregará de excluí-lo da vida social, conduzindo-o a um profundo desengano e ao abandono de suas idéias quixotescas.

A configuração quixotesca da personagem não se limita ao inconformismo que se consumiu em anos de silêncio repletos de espelhismos, ou ao seu afã de erudição unido a disparatadas idéias nacionalistas.²⁵ Sua convivência social é limitada e seus interesses são incompatíveis com os da sociedade, especialmente com relação à classe dominante, que se aperfeiçoa no prosaísmo e na imediatez dos horizontes. Seu entorno doméstico também guarda semelhanças com o de Dom Quixote, rodeado por duas personagens femininas que, em alguma medida, correspondem à ama e à sobrinha: no caso, a irmã que se ocupa da casa e a afilhada com quem dialoga. Conta também com um amigo, Ricardo Coração dos Outros, que de certo modo faz as vezes de um Sancho Pança, pois, sendo negro e pobre, está à margem do sistema e ao mesmo tempo constitui seu interlocutor.

O quixotismo de Policarpo, entretanto, parece ter raízes mais profundas, pois nasce do descompasso entre seu sonho patriótico utópico contraposto a um Brasil com perspectivas arcaizantes, mesquinhas e preconceituosas. A partir do riso provocado por suas loucuras, surge a vertente comovedora de seu idealismo, que não tem origem especificamente no disparate de seus espelhismos, mas sim no fato de que o protagonista, louco ou sensato, é fiel a si mesmo. Assim como no *Quixote*, o romance

²⁵ Ver, de Antonio Arnoni Prado, *Lima Barreto: o crítico e a crise* (São Paulo, Martins Fontes, 1989, pp. 3-23). É importante ter em conta que, ao publicar *Triste fim de Policarpo Quaresma*, Lima Barreto foi considerado pela crítica como um legítimo sucessor de Machado de Assis. Apesar do talento literário, ao longo de sua vida Lima Barreto teve que enfrentar inúmeros problemas, inclusive psicológicos e, assim como seu personagem Policarpo Quaresma, pôde conhecer a realidade dos manicômios. Nos momentos mais difíceis tenta se amparar na literatura, em obras e autores, tal como aparece em seu *Diário íntimo* (Rio de Janeiro, Mérito, s/f [1953], p. 172) quando trata de se consolar, lembrando-se das dificuldades pelas quais passou Cervantes no cativeiro em Argel. Sobre a biografia de Lima Barreto, ver, de Francisco de Assis Barbosa, *A vida de Lima Barreto* (Belo Horizonte, Itatiaia, São Paulo, Edusp, 1988, 7ª ed.).

traz uma imbricação entre o trágico e o cômico, porém conformada de modo diferente. No caso de *Policarpo*, esse entrelaçamento parece se estruturar sobre o projeto grandioso de redirecionar os tortuosos caminhos da nação, o que resulta na sua própria expulsão da vida social. Ou seja, num tom um tanto metafórico, o romance conta a história de uma personagem que teve em mãos uma matéria de sentido épico, mas que, ao longo de sua existência, teve que se conformar com o deslocamento para o âmbito da lírica, circunscrevendo seu objeto aos impulsos de uma subjetividade doentia.

Fogo morto

Com destino diferente e com marcas quixotescas mais discretas, o Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, personagem de *Fogo morto* (1943) de José Lins do Rêgo, constitui outra retomada dos passos do cavaleiro. Na linha do romance social que se desenvolve por volta dos anos de 1930 e 1940, junto com Gilberto Freyre e outros, José Lins cria o Movimento Regionalista com o intuito de assegurar tradições e valores nordestinos e com a preocupação de aprofundar a visão crítica da sociedade por intermédio da criação de personagens com maior consistência social e psicológica.

O romance se instala na decadente realidade rural do nordeste e a análise do tempo e do espaço se desenvolve a partir de três personagens nucleares que ocupam diferentes posições na sociedade e sofrem, cada uma a seu modo, as conseqüências de uma realidade de alternativas escassas ou quase nulas. Um deles, Zé Amaro, um artesão em decadência, prende-se à tradição iniciada por seu pai, vivendo nas terras de um senhor de engenho que quer expulsá-lo. Passa por uma crise de identidade caracterizada fundamentalmente pela revisão que faz de sua submissão histórica diante de uma hierarquia social pernicioso, revisão que se traduz metaforicamente pelas feições demoníacas que vai adquirindo. Outra personagem é um decadente senhor de engenho improdutivo, o Coronel Lula de Holanda, que não se adapta às novas relações de trabalho após a libertação dos escravos, ignorando direitos e deveres sociais. Vive em profundo silêncio e sua expressão se limita ao rangido da rede, na qual consome

seus dias. A terceira personagem, o Coronel Vitorino Carneiro da Cunha, embora tenha parentesco com Lula de Holanda, representa a parte mais empobrecida da aristocracia rural. Passa por dificuldades e não é proprietário de nenhum bem. O que o distingue das demais personagens é justamente sua perspectiva quixotesca, que o converte num paladino da justiça e dos necessitados: ele ronda os campos sempre montado num cavalo franzino, encontrando na palavra sua arma principal. No entanto, sua intervenção é, na maioria das vezes, improdutivo, pois seus critérios já não correspondem aos da realidade social.

Embora mantenha o distanciamento em relação aos impulsos ineficazes do Coronel Vitorino, o narrador não carrega tanto nas tintas realistas a ponto de transformá-lo numa personagem verdadeiramente cômica. Sua presença no romance se concentra sobretudo na expressão da resistência, no sentido de assegurar os princípios humanitários num mundo que parece se perder num redemoinho. Mais ou menos como o cavaleiro, sua fragilidade física fica compensada pela densidade moral. Ainda que a personagem não tenha capacidade para transformar a vida social, sua ação alimenta o projeto quixotesco de uma nova sociedade e o romance, por sua vez, garante uma distribuição equilibrada entre os impulsos românticos da personagem e o enfoque realista do narrador.

As personagens que de fato interferem na ordem dos fatos são os cangaceiros sob o comando de Antonio Silvino, que se apresentam como resistência implacável diante dos velhos senhores de engenho. Assim, a ação ao estilo quixotesco do velho Coronel que privilegia a ética não chega a alterar o cenário decadente desse mundo rural; no entanto, mantém-se paralela à ação de Antonio Silvino e seu bando, que, utilizando violência e estratégias de ataque, conseguem conquistar direitos. Desse modo, o cangaceiro acaba representando uma versão atual do Coronel Vitorino, contando com uma milícia organizada, conectada com forças políticas importantes para combater as injustiças que se espalham como praga por essas terras.

As marcas quixotescas presentes no romance de Lins do Rego têm portanto a expressão da resistência no sentido de tratar de assegurar princípios. O Coronel Vitorino não transforma nada concretamente, mas destaca valores que tacitamente alimentam a idéia de uma sociedade nova.

Machado de Assis

Tanto em *Policarpo Quaresma* quanto em *Fogo morto*, o mito quixotesco se amolda às personagens. As alusões à obra são implícitas e deixam entrever, por intermédio de Policarpo e do Coronel Vitorino, uma leitura idealista da ação quixotesca transposta a variadas representações da vida brasileira.

Uma relação diferente se estabelece quando o que está em destaque não é exatamente uma leitura da personagem Dom Quixote, e sim a escritura cervantina. Em lugar da presença do cavaleiro carregado de simbolismos, o foco se volta particularmente para questões relacionadas com a composição num sentido amplo.

Essa relação constitui, em certa medida, uma exceção à regra quando se tem em conta os ecos do *Quixote* em diferentes literaturas e em diferentes tempos. No caso do Brasil, Machado de Assis parece ter sido aquele que deixou os lados aparentemente mais sedutores do cavaleiro impregnados de sonhos e melancolias e abarcou em seus olhares a complexidade literária da obra de Cervantes. Certamente a questão é intrincada e exige estudo rigoroso da obra machadiana, o que não se pretende nesse momento. Também é oportuno lembrar que, embora o *Quixote* tenha sido livro de cabeceira de Machado, a fortuna crítica não concedeu a devida atenção à possível presença da obra de Cervantes na prosa machadiana, sendo que o mesmo não aconteceu particularmente com autores ingleses e franceses dos séculos XVIII e XIX. No entanto, é necessário se ter em conta que certamente a inexistência de estudos críticos não corresponde à ausência das marcas cervantinas.

Talvez não seja precipitado afirmar que o silêncio da crítica machadiana em relação ao *Quixote* se deva ao conhecimento diminuto em relação à obra de Cervantes ou mesmo a uma leitura de caráter mais inflexível pautada sobretudo pelo mito. Não é necessário percorrer toda a obra de Machado de Assis para constatar, por exemplo, a presença do humor e da ironia, de personagens vítimas de uma idéia fixa e a recorrência ao tema da loucura imbricada com a razão, questões que se encontram no

núcleo da própria identidade de Dom Quixote, definido com perplexidade por várias personagens como “un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos” (*DQ*, II, 776).

É louvável o trabalho de Eugenio Gomes sobre a influência inglesa em Machado, no sentido de deslindar em vários níveis a presença de autores ingleses, algo semelhante ao que fizeram outros em relação à literatura francesa. No entanto, é fundamental se ter em conta que uma grande referência para os narradores ingleses foi a narrativa espanhola do “século de ouro”: mais especificamente, o romance picaresco e a obra de Cervantes, sobretudo o *Quixote*.

Num capítulo dedicado à presença de Sterne em Machado, Eugenio Gomes chama a atenção para a rede textual que conta também com o influxo de Garrett e Xavier de Maistre em *Memórias póstumas de Brás Cubas*. Destaca, particularmente, o percurso zigzagueante da narrativa presente nos romances em questão, com as digressões do narrador que parecem evitar o anedótico. Se, de fato, Machado entrou em contato com Sterne por intermédio de Garrett, é importante se ter em conta que tanto o autor inglês em *Tristram Shandy* quanto o lusitano em *Viagens na minha terra* se remetem seguidamente ao *Quixote*.

Ao contrário de outros brasileiros, Carlos Fuentes enxergou no romance de Machado de Assis a presença marcante da obra de Cervantes e considerou Machado como o único romancista ibero-americano do século XIX que trilhou as sendas da narrativa cervantina, inscrevendo-se dentro do que ele convencionou designar como “tradição de la Mancha”. Segundo o romancista e ensaísta mexicano, teria havido duas tendências no romance: a que ele designa como sendo a “tradição de la Mancha”, criada por Cervantes e seguida por Sterne e Diderot, entre outros, em que predomina a prática da metaficção; e a “tradição Waterloo”, que significou uma resposta realista à Revolução Francesa e que contou, como seus expoentes, com Stendhal e Balzac.

É curioso observar que foi necessária uma voz externa – externa no sentido de não brasileira, ainda que ibero-americana – para que se apontasse o vínculo entre Machado e Cervantes. No entanto, se as idéias de Fuentes são sedutoras no sentido de deslindar linhagens do romance e destacar as conexões do romancista brasileiro com a obra do espanhol, a argumentação não chega a convencer plenamente sobretudo pelo

anacronismo que paira em algumas de suas considerações sobre Cervantes, o *Quixote* e a Espanha do chamado “Século de Ouro”.

Certamente, o que mais sobressai em termos de similaridade, quando se tem em conta a obra dos dois autores, é o que diz respeito à organização da enunciação, isto é, a relação que se estabelece entre narrador e leitor, a recorrência às digressões que muitas vezes incidem sobre o próprio modo de narrar e sobre instâncias do ato narrativo, a ironia freqüente, tanto em relação ao leitor quanto à matéria narrativa, ou mesmo quanto ao modo de contar, enfim, um conjunto de procedimentos que, entre outras coisas, põe em jogo a própria condição de leitura. Um exemplo é o famoso capítulo LXXI de *Memórias póstumas de Brás Cubas*, “O senão do livro”, em que o narrador/personagem interrompe o relato sobre acontecimentos que teriam ocorrido na casinha da Gamboa para tecer comentários sobre o ritmo que dá à narrativa, sobre as expectativas anedóticas do leitor e sobre os passos tortuosos que vai seguindo enquanto recupera a memória acerca de sua vida. Recorrências similares são freqüentes na prosa de Machado, como se o leitor fosse conduzido aos bastidores da escrita, reconhecendo que o que tem em mãos é uma ficção e não a realidade que magicamente se descortina diante dele.

Na obra de Cervantes, e em particular no *Quixote*, as incidências sobre a enunciação são freqüentes e o que se conta sobre o cavaleiro e seu escudeiro é com freqüência objeto de comentários do narrador que, em alguns casos, cede a palavra a Cide Hamete Benengeli; em outros, ao tradutor; em outros ainda, aos famosos “Anales de la Mancha”; ou, simplesmente, ao que “dicen” as pessoas daquelas terras. As ironias múltiplas sobre as andanças do cavaleiro, que na segunda parte vão seguindo de perto os comentários sobre a primeira já publicada, e mais, a presença “insidiosa” do *Quixote* de Alonso Fernández de Avellaneda, da mesma forma, inquietam o leitor acerca dos limites entre verdade poética e verdade histórica.

Não apenas no eixo da enunciação, mas também no plano do enunciado aparecem alusões dispersas relativas à obra de Cervantes. Alguns temas presentes em sua obra, como o da loucura, ganham também destaque na obra de Machado. Em *Quincas Borba*, para citar apenas um exemplo, a loucura da personagem Rubião parece coincidir com uma alusão a Dom Quixote. Nos momentos que antecedem sua morte,

quando se encontra em verdadeiro delírio, insiste em sua mania de grandeza. Acreditando ser Napoleão III, a personagem põe uma coroa sobre a cabeça e em seguida vê os comentários do narrador:

Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça – uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas. (pp. 179-180)

Embora a cena já tenha sido considerada como uma nítida correspondência com um episódio da história francesa no qual Napoleão I, “durante sua coroação pelo papa, tira dele a coroa e a coloca sobre a própria cabeça”,²⁶ não deixa de estabelecer também uma conexão – pela negação – com o cavaleiro. Se a “coroa” diz respeito a Napoleão, a “bacia” somente pode se referir a uma bacia precisa, já que se trata de objeto tão inesperado e semanticamente deslocado do contexto que integra a explicação dada pelo narrador. Ao que tudo indica, trata-se de uma alusão figurada a Dom Quixote – provavelmente a única personagem da literatura ocidental, também louca, que correu mundo levando sobre a cabeça uma bacia – o que faz resvalar a imagem delirante de Rubião pela figuração do cavaleiro. A alusão à bacia e conseqüentemente às loucuras de Dom Quixote em relação ao famoso elmo de Mambrino acabam integrando a imagem da personagem em seus derradeiros momentos, evidenciando sua capacidade imaginativa ao acreditar que vê o que de fato não existe.

* * *

Os leitores dos tempos do *Quixote* não poderiam prever as formas e os sentidos que o cavaleiro e seu escudeiro viriam a adquirir ao longo desses quatro séculos. No entanto, puderam prever, já nos primeiros anos do século XVII, que a obra correria

²⁶ Ver, de Gilberto Pinheiro Passos, *O Napoleão em Botafogo – Presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*, p. 77.

mundo. Ao menos assim foi o primeiro registro que se tem de um leitor da obra, o Licenciado Márquez Torres, encarregado de avaliar e censurar a segunda parte do *Quixote* para a concessão de sua *aprobación*.²⁷

Diz o Licenciado que a primeira parte da obra havia recebido aplauso geral, tanto na Espanha quanto na França, na Itália, na Alemanha e em Flandres, “así por su decoro y decencia, como por la suavidad y blandura de sus discursos”. Conta também que havia recebido a visita de uns cavaleiros franceses que acompanhavam o Embaixador da França numa missão diplomática e que todos eles, além de amantes das letras, tinham a curiosidade de saber quais eram os livros mais engenhosos do momento. O Licenciado, então, anunciou que estava “censurando” a segunda parte do *Quixote* de Miguel de Cervantes e, ao dizer isso, os cavaleiros comentaram com entusiasmo o sucesso que tanto a *Galatea* (“que algunos dellos tienen casi de memoria”) quanto suas demais obras tinham tido na França e nos reinos lindantes. Em seguida começaram a indagar sobre a vida de Cervantes e com descontentamento o Licenciado lhes disse:

Halléme obligado a decir que era viejo, soldado, hidalgo y pobre, a que uno respondió estas formales palabras: “Pues ¿a tal hombre no le tiene España muy rico y sustentado del erario público?” Acudió otro de aquellos caballeros con este pensamiento, y con mucha agudeza, y dijo: “Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia, para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo. (pp. 612-613)

Os comentários desses leitores sobre a obra de Cervantes, relatados a Márquez Torres, prognosticavam sua grande difusão. O próprio Sansão Carrasco, o primeiro

²⁷ O Licenciado Márquez Torres foi capelão do Cardeal Arcebispo de Toledo e, posteriormente, da Capela Real de Granada (*DQ*. Ed. F. Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, T. I, p. 613). Rodríguez Marin, que se dedicou à pesquisa biográfica acerca do Licenciado, conta que era natural de Baza (Granada), nascido em 1574. Foi professor de latim e ingressou na carreira eclesiástica a partir de 1606. Foi assessor do Cardeal de Toledo e responsável por assumir delicadas comissões, quando, em 1615, dá a aprovação à segunda parte do *Quixote*. Em 1618, assume a capelania Real de Granada e posteriormente passou a grande mestre eclesiástico da Cátedra de Gaudix, tendo sido sempre considerado como homem virtuoso, culto, habilidoso nas negociações e íntegro. Morre em 1656, raiando a pobreza. (Ver, de Rodríguez Marin, *DQ*, *Apêndices*, T. 9, pp. 276-280.).

personagem leitor da primeira parte já publicada, numa conversa com Dom Quixote logo no início da segunda parte (cap. III), comenta:

tengo para mí que el día de hoy están impresos más de doce mil libros de la tal historia: si no, dígalos Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama de que se está imprimiendo en Amberes; y a mí se me trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzga. (pp. 647-648)²⁸

Se a primeira parte do *Quixote* havia tido grande sucesso na Europa, seria de se supor que a obra completa ocuparia lugar de destaque no mundo. Assim começava a história de sua recepção.

Bibliografia

- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no romantismo português*. Lisboa, Editorial Estampa, 1994.
- ANDRADE, Manuel Correia de. “Gilberto Freyre e o impacto dos anos 30”. *Revista USP* 38 (1998). 38-47.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba*. Intr. José De Nicola. São Paulo, Scipione, 1994.
- _____. *Contos / Uma antologia*. Ed. John Gledson. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- _____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1988.
- AVELLANEDA. *El Quijote*. Ed. Agustín del Saz. Barcelona, Ed. Juventud, 1980.
- BAGNÓ, Vsevolod. “El tonto de los cuentos populares como el arquetipo folklórico de Don Quijote”. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares (1990): 321-324.

²⁸ Segundo Chartier: “Es muy posible que entre 1605 y 1615 salieran al mercado doce mil ejemplares, ya que en esos años se publicaron nueve ediciones de la novela: tres en Madrid (dos en 1605, una en 1608); dos en Lisboa (ambas en 1605); una en Valencia en 1605; y una en Milán y dos en Bruselas (y no Amberes) en 1607 y 1611. Según los manuales tipográficos del siglo XVII, como el compuesto por Alonso Víctor de Paredes hacia 1680, la tirada normal de una edición era de mil quinientos ejemplares. De modo que fueron quizá trece mil quinientos los ejemplares del *Quijote* que circularon en castellano en los diez años que siguieron a la edición príncipe, impresa a fines de 1604 en el taller madrileño de Juan de la Cuesta para el librero Francisco de Robles.” (“La Europa castellana durante el tiempo del *Quijote*”. *España en tiempos del Quijote*. Dirs. Antonio Feros y Juan Gelabert. Madrid, Santillana/ Col. Punto de Lectura, 2005, pp. 162-198).

- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7ª ed. Belo Horizonte/São Paulo, Itatiaia/EDUSP, 1988.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima. *Trite fim de Policarpo Quaresma*. 1ª ed. Ed. crítica de Antonio Houaiss e Carmem L. N. Figueiredo (coords.). (Colección Archivos: 30) Madri/São Paulo, ALLCA, 1997.
- _____. *Diário íntimo*. Rio de Janeiro, Mérito, s/f, 1953.
- BASANTA, Ángel. “Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo”. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Anthropos, 1988. 35-51.
- BASTOS, Elide Rugai. “Gilberto Freire – *Casa grande & senzala*” *Introdução ao Brasil - Um Banquete no Trópico*. São Paulo, Senac SP, 1999. 217-233.
- _____. *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico – Entre Dom Quixote e Alonso El Bueno*. Bauru: SP, EDUSC/ANPOCS, 2003.
- _____. “Iberismo na obra de Gilberto Freire”. *Revista USP* 38 (1998). 49-57.
- BILAC, Olavo. “Dom Quixote” em *Conferências literárias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1912, pp. 173-196.
- BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Ives. *Précis de littérature comparée*. Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- CANDIDO, Antonio. “Literatura comparada”. *Recortes*. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- _____. Antônio. *Formação da literatura brasileira – momentos decisivos*. 4ª ed. São Paulo, Martins Editora, 1962.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. 2ª ed. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Ed. Crítica, 1998.
- _____. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. São Paulo, Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- _____. *Don Quijote*. Ed. Francisco Rodríguez Marín. Madrid, Ed. Atlas, 10 Tomos, 1949.
- CHARTIER, Roger. (“La Europa castellana durante el tiempo del *Quijote*”. *España en tiempos del QUIJOTE*. Dirs. Antonio Feros y Juan Gelabert. Madrid, Santillana/Col. Punto de Lectura, 2005, pp. 162-198).
- CLOSE, Anthony. “Las interpretaciones del *Quijote*”. *Don Quijote de la Mancha*. 2ª ed. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Ed. Crítica, 1998. CXLII – CLXV.
- _____. *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- COSTA LIMA, L (Org.). *A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1979.
- FERNÁNDEZ, Jaime. “Cervantes en Japón”. *Anales cervantinos*, XXIII (1985): 201-12.
- FOKKEMA, Douwe. “La literatura comparada y el nuevo paradigma”. *Orientaciones en la Literatura Comparada*. Org. Dolores Romero López. Madrid, Arco/Libros, 1998. 149-172.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 23ª ed. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1984.
- _____. *O Brasileiro Entre Outros Hispanos; Afinidades, Contrastes e Possíveis Futuros nas suas Inter-relações*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio/Instituto Nacional do Livro/MEC, 1975.

- FUENTES, Carlos. “O milagre de Machado de Assis”. *Caderno Mais – Folha de São Paulo*. São Paulo: 01/10/2000. 4-11.
- GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Verité Romanesque*. Paris, Bernard Grasset, 1961.
- GOMES, Eugenio. *Machado de Assis – Influências inglesas*. Rio de Janeiro, Pallas/INL, 1976.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo, Companhia das Letras, 1995.
- JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. *Poétique*, nº 27 (1976): 257-281.
- JOSET, Jacques. “Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes”. *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas*. Ed. de Giuseppe Grilli. Nápoles, Istituto Universitario Orientale, 1995. 887-898.
- LEVIN, Harry. “Cervantes, el quijotismo y la posteridad”. *Suma Cervantina*. Ed. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley. London, Tamesis Books, 1973. 377-396.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago A. “La génesis del *Quijote* como objeto de ficción en la literatura hispánica (1981-1993): *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli (1995): 727-743.
- MACHADO, José Alberto S. Gomes. “O Barroco como comunidade cultural luso-brasileira”. *Labirintos e Nós: Imagem Ibérica em Terras da América*. Org. Neide Marcondes, Manoel Bellotto. São Paulo, UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999. 39-52.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, “Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX” . Em Antonio Bernat Vistarini (ed.) *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 141- 194.
- MASSA, Jean-Michel. “A biblioteca de Machado de Assis” e “Quarenta anos depois”. Org. J. L. Jobim. Rio de Janeiro, Topbooks/Academia Brasileira de Letras, 2001.
- MONTERO REGUERA, José. *El Quijote y la Crítica Contemporánea*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1997.
- _____. *El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.
- _____. “La crítica sobre el *Quijote* en la primera mitad del siglo XX”. Em Antonio Bernat Vistarini (ed.) *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols. Palma de Mallorca, Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 195-236.
- MOTA, Lourenço Dantas. (Org.) *Introdução ao Brasil - Um Banquete no Trópico*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 1999.
- MOURA, Denise. “Sérgio Buarque de Holanda e seus mundos desvelados”. *Revista USP* 38 (1998). 28-37.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada – História, Teoria Crítica*. São Paulo: EDUSP – Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro Passos. *O Napoleão em Botafogo – Presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo, Annablume, 2000.
- PLATÃO, *República*. Introdução e notas de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 4ª ed.

- PRADO Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo, Martins Fontes, 1989.
- RÊGO, José Lins do. *Fogo morto*. 10ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1970.
- RILEY, E. C. "Whatever Happened to Heroes? *Don Quixote* and some Major European Novels of the Twentieth Century" in *Cervantes and the Modernists - The Question of Influence*. Ed. by E. Williamson. London/Madrid, Tamesis, 1994, pp. 73-84.
- _____. "La singularidad de la fama de *Don Quijote*". *Cuadernos de Recienvenido* (8). São Paulo, Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-Americana – Universidade de São Paulo, 1998.
- SALLUM Jr., Brasília. "Sérgio Buarque de Holanda – *Raízes do Brasil*." *Introdução ao Brasil - Um Banquete no Trópico*. São Paulo, Editora Senac São Paulo, 1999. 237-256.
- VIEIRA, M. Augusta C. "Las relaciones de poder entre narrador y lector: Cervantes, Almeida Garrett e Machado de Assis". *Cuadernos Hispanoamericanos* 570 (1997): 59-71.
- _____. "Crítica, creación e historia en la recepción del *Quijote* en Brasil (1890-1950)". *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto/Illes Balears (2000): 1145-1152.
- WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. Trad. S. Nichols e Oscar Mendes. São Paulo, Cultrix, 1963.

**DIÁLOGO IBERO-AMERICANO E
RELAÇÕES DE PODER ENTRE NARRADOR E LEITOR:
CERVANTES, GARRETT E MACHADO**

Para Daniel

O objetivo deste trabalho é pôr em contato Espanha, Portugal e Brasil através da literatura, tendo como ponto de referência o *Quixote*. Serão abordados dois romances: *Viagens na minha terra* (1843), de Almeida Garrett, e *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1881), de Machado de Assis, ambas fundamentais para a fundação do gênero literário em seus respectivos contextos. As relações com o *Quixote* não serão feitas pelo lado do heroísmo do cavaleiro ou de suas loucuras e encantos, mas sim por meio das relações entre obra, narrador e leitor. No entanto, antes da abordagem propriamente literária, serão apresentadas brevemente as idéias de alguns pensadores ibero-americanos que trataram de aproximar nossas histórias e nossos modos de ser.

* * *

“Um problema de cultura, um problema de mentalidade”: assim iniciava Antônio Sérgio sua conferência sobre “O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal”, em Coimbra, no ano de 1926.¹ O intelectual arguto empenhava-se na crítica com o objetivo de reanimar e transformar a mentalidade portuguesa que, do seu ponto de vista, tinha perdido a vitalidade quinhentista e tinha convertido o “Reino da Inteligência” dos tempos de Camões no “Reino da Estupidez”. Mais de três séculos de retrocesso que minaram o espírito crítico, a pesquisa científica e a capacidade de entender o universo. Os que um dia ocuparam um lugar de destaque no cenário europeu, a partir do século XVII parecem estar submersos na idéia do fracasso. Pelo

¹ “O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal”, in *Antônio Sérgio: uma antologia*, pp. 126-151.

menos essa é a visão crítica de Antônio Sérgio, que chama a atenção sobre o isolamento cultural português como se se tivesse formado uma fronteira entre Portugal e Europa, o que, de alguma forma, teria convertido os portugueses em indígenas do velho continente.

As razões dessa decadência são várias. Entre outras, Antônio Sérgio encontra na Inquisição a grande responsável pela supressão de um pensamento criador. Além de ter ocasionado conseqüências nefastas no âmbito social e econômico, significou a destruição dos germes de um “humanismo científico”.² No entanto, a permanência numa estrutura arcaizante, depois do futuro promissor que se anunciava no final do século XV, não pode ser tratada como algo específico de Portugal, e sim como um problema de toda a Península Ibérica e, conseqüentemente, de suas colônias.³ Dessa forma, certas críticas formuladas por Antônio Sérgio encontram eco em algumas das considerações de seu contemporâneo Miguel de Unamuno sobre o marasmo espanhol, que, por meio de seus ensaios, tenta provocar inquietações nesse “pantano de água estancada”, que é o modo pelo qual se refere à Espanha.⁴

É possível dizer que a crítica exigente desses pensadores ibéricos se voltava para a recuperação de um passado que perdeu o traçado dos caminhos que poderiam reconciliar a nação com sua própria história. Acreditava-se que uma forma possível de alterar essa situação seria assumir uma atitude crítica levada às últimas conseqüências, como resposta ao naufrágio a que havia submergido a cultura.⁵ Pensava-se sobretudo numa transformação de mentalidade, de modo que a cultura pudesse recuperar a vitalidade já experimentada e ajustar-se ao compasso europeu. Evidentemente, a atenção desses pensadores concentrava-se na Península Ibérica e tratavam de

² Ver, de Antônio Sérgio, *Obras completas. Breve interpretação da história de Portugal*.

³ Ver, de Vitorino Magalhães Godinho, “A estrutura social do Antigo Regime”, in *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*.

⁴ Ver, de Miguel de Unamuno, *En torno al casticismo*.

⁵ Diz António José Saraiva: “Condições variadas têm levado até hoje os portugueses a naufragarem numa ou noutra forma de Sebastianismo, e a desistirem de levar até o fim uma atitude crítica, isto é, uma atitude que dispense todos os *D. Sebastões*, todos os *deuses*, todos os *gênios* – a única atitude indomavelmente humana, de iniciativa. O Português é, como qualquer outro povo, o resultado de uma conjugação de elementos, uma relação, um cruzamento de fios numa rede. O *logos*, o *universal*, a *inteligibilidade* (três maneiras de dizer a mesma coisa) consiste em que esse enredamento se torna compreensível e destrinchável. Se desistimos de o compreender, inventamos um D. Sebastião ou um absoluto, que simplesmente suprime o problema, negando a inteligibilidade das coisas.” (“O português e o universalismo”. *Para a história da cultura em Portugal*. p. 12)

considerá-la da forma mais arraigada possível, ou melhor, tentavam embrenhar-se na sua *intrahistoria*, para utilizar a terminologia de Unamuno. Mas, no caso de Antônio Sérgio, por mais que as idiossincrasias de sua nação fossem reconhecidas e examinadas criticamente, havia, de uma ou de outra forma, uma referência européia que, em alguma medida, funcionava como parâmetro. E caso a meta fosse a equiparação com as formas de vida mais bem resolvidas do mundo ocidental, como considerar a Península senão como um povo descarrilhado?

Sem dúvida, um dos que mais combateu considerações desse tipo, baseadas em critérios alheios à história ibérica, foi Américo Castro.⁶ Para ele, critérios europeus tais como a fé no progresso não servem para explicar o mundo hispânico, ou seja, não correspondem a seu modo de ser, tão singular com respeito aos demais países da Europa. Em outros termos, esses critérios, junto com outras abordagens da história, funcionam como abstrações desumanizadas que não são capazes de explicar a Península Ibérica internamente porque não consideram a história da perspectiva “de quienes la estaban haciendo”.⁷

Com uma preocupação muito semelhante e, ao mesmo tempo, contemporânea de Américo Castro, é possível dizer que Gilberto Freyre se dedicou a vasculhar a alma do povo brasileiro e, em algum momento de sua trajetória intelectual, dedicou-se ao estudo do que há de hispânico na cultura brasileira e, simultaneamente, do que há de “transnacional” na cultura hispânica. Para Freyre, a cultura brasileira é duplamente hispânica, embora o contexto americano tenha sido uma exceção no que diz respeito à formação especificamente espanhola. Assim se referia ao fato de que a nossa cultura recebeu o impacto espanhol não somente nos dias decisivos de nossa formação, mas também a partir de dentro da cultura portuguesa, o que tornou os brasileiros gente

⁶ “Tales juicios “democéntricos” (que no egocéntricos) denuncian en los pueblos que los sienten y los formulan una conciencia muy firme de su propio valor; mas ofrecen al mismo tiempo un grave obstáculo cuando pretendemos hacer perceptibles las manifiestas valías de un pueblo extravagante en su curso y a primera vista sin valores cotizables en el mercado de los triunfadores.” (*España en su historia*, p. 572.)

⁷ Américo Castro, *De la edad conflictiva*. Castro chama a atenção para a importância da convivência e expansão das diferentes castas (mourous, cristãos e judeus) e também para o poder explicativo que isso pode ter para a compreensão de alguns momentos da história: “El día que se explique que el en verdad fabuloso imperio hispano-portugués estuvo inspirado por casi un siglo de prédicas y profecías lanzadas por cristianos de casta judaica que frecuentaban el ‘aula regia’, y que a mediados del siglo XVI la gente hispano-ibérica se encontraba en Flandes y en Chile, en el Brasil y en la India, en Nápoles y en Milán, muchos imaginarios enigmas se pondrán en claro.” (p. LXIII)

hispanica.⁸ Temos – os ibero-americanos – nosso modo de ser e, em muitos casos, os critérios que são válidos para os outros povos europeus e americanos não se adaptam às nossas realidades.

Para Freyre, algo nos diferencia radicalmente de outras culturas e a base dessa diferença está no fato de que os espanhóis e os portugueses foram os únicos europeus que exerceram influência sobre outras regiões não européias sem sublinhar a marca da *européidade* e a crença no *progresso*, atitude que tem a ver essencialmente com a sua forma de conceber o tempo. Para os ibero-americanos, a noção de tempo não se remete diretamente à idéia de progresso ou à de um ritmo constantemente progressivo como ocorre com os demais países europeus, em especial com os anglo-saxões, que chegam ao extremo de identificar o tempo com o dinheiro. Para nós, o tempo é antes de qualquer coisa a fusão de passado, presente e futuro;⁹ ou mesmo uma combinação de mito, religião e folclore, embora não implique algo que se enquadre numa visão científica e *progressiva*. Como diz Freyre, para os hispanos, “o tempo é mais existência que história”, e não seria possível tratar de compreender a cultura hispânica sem ter em conta essa relação tão peculiar do homem com o tempo. A partir desse enfoque, a idéia de atraso, que normalmente aparece como característica de nossa identidade – ou por meio de uma autocrítica ou porque nos são atribuídas noções alheias, elaboradas com uma perspectiva externa –, não se aplicam à nossa cultura e aos nossos afazeres mais ou menos transcendentais.

* * *

Essas reflexões sobre o modo de ser ibero-americano tratam de nos integrar e nos revelam que nossos pressupostos têm uma história comum. Se, no âmbito da cultura e da história, pensadores tais como Américo Castro e Gilberto Freyre

⁸ Gilberto Freyre. *O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*, pp. XXXI-XXXII.

⁹ Gilberto Freyre encontra no *Quixote* essa fusão dos tempos: “O *Quixote* representaria, da parte de alguns, atitudes de desprezo pelo presente com supervalorizações do passado ou do futuro. Seriam ritmos ou tempos, os seus, opostos aos dominantes pelo seu arcaísmo ou pelo seu messianismo ou pelo seu sebastianismo. O Sancho representaria a tendência do homem comum, aldeão ou campônio, das Espanhas, para viver a vida principalmente – nunca exclusivamente – no presente, quando muito também num misto de futuro e de passado místico /.../.”(op. cit., pp. 70-71).

projetaram uma visão integradora da nossa existência sem se pautar pelo velho e tradicional critério de atraso, em outros circuitos da cultura, como nos estudos literários, essas abordagens integradoras foram consideravelmente escassas. Muitas vezes, ao longo da história, a literatura de língua portuguesa, provavelmente preocupada em preservar suas fronteiras nacionais, fechou-se para o mundo peninsular e buscou outras relações capazes de oferecer maiores perspectivas de expansão. No caso da literatura brasileira, mantivemo-nos em estreito contato com as letras da metrópole, antes e depois da independência política, mas, via de regra, a cultura francesa nos seduziu de modo mais definitivo.

No entanto, se esse foi o procedimento mais freqüente, isso não significa que personagens e obras da literatura espanhola não tenham ocupado zonas da imaginação portuguesa e brasileira, tanto no que diz respeito à recepção quanto no se refere à produção de textos, sobretudo quando o que se tem em conta é o *Quixote* – obra que se encontra além de toda e qualquer fronteira nacional.

Se é o caso de se estabelecer algum critério metodológico para considerar as conexões da obra de Cervantes com outras literaturas, é possível encontrar basicamente dois parâmetros: o das *armas* e o das *letras*, para utilizar uma metáfora. A relação que se enquadra no âmbito das *armas* pertence aos aspectos temáticos e incide especialmente sobre as relações entre história e ficção. Integra-se num projeto rural ou urbano, com uma perspectiva mais marcadamente social ou cultural. A relação que se dá por meio das *armas* concentra-se portanto no enunciado, isto é, no eixo que põe em contato o texto e o contexto.

Por outro lado, a relação que se estabelece com o *Quixote* a partir das *letras* já não incide exatamente sobre a história e sim na forma de contá-la, isto é, na tensão que permeia o diálogo explícito ou implícito entre narrador e leitor. O vínculo que se estabelece entre as duas obras situa-se portanto no eixo da enunciação. Nesse caso, as conexões com a obra cervantina são mais opacas e estão centradas na proximidade das perspectivas estéticas.

Como se sabe, o Romantismo contribuiu consideravelmente na difusão de um tipo de leitura do *Quixote*, abrindo novas vertentes interpretativas. Em alguns casos, as reminiscências do engenhoso cavaleiro, em meio à sua imaginativa, passaram a

estabelecer vínculos com a história de modo que suas loucuras já não seriam um “privilegio pessoal” e sim representariam alguns dos desejos de um grupo social. É como se, por meio da personagem, se tornasse possível a recuperação das raízes cavaleirescas combinadas com um heroísmo de viés romântico.¹⁰

No entanto, no momento, mais do que o enunciado, interessa a enunciação, ou seja, o modo pelo qual o narrador se relaciona com o leitor. As vozes narrativas desdobradas cuidam do leitor e o conduzem por diversas vias, de modo que a leitura realizada pelo leitor virtual do *Quixote* dificilmente será equivalente às inumeráveis leituras das novelas de cavalaria empreendidas por Alonso Quijano.

Aparentemente, *Viagens na minha terra* de Almeida Garrett e sobretudo *Memórias póstumas de Brás Cubas* de Machado de Assis não têm relações com a obra de Cervantes. Nesses romances já não se encontram veleidades heróicas e muito menos idealismos. Os relatos estão em primeira pessoa e, especialmente no caso de *Memórias póstumas*, trata-se de uma biografia cuja marca fundamental é a ausência de ações dignas de nota. Ao contrário, no *Quixote*, quando o resultado das aventuras não corresponde aos projetos do herói, o “bode expiatório” será sempre uma força oculta e maligna que não deseja o êxito do cavaleiro. As motivações de Dom Quixote estarão sempre carregadas de sentido épico e suas ações procedem de inspirações grandiosas.

A relação que se pretende resgatar entre os três romances não se encontra na questão da originalidade ou da imitação e sim, como diz Henri Focillon em *La vie des formes*, no espírito comum que se pode atribuir ao percurso que cada um deles seguiu, mais além das respectivas circunstâncias temporais.¹¹ Nesse momento, os vínculos que se busca com o *Quixote* estão centrados portanto no eixo das *letras*.

* * *

¹⁰ Ver, de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no romantismo português*.

¹¹ “A une certaine hauteur, il n’est plus question d’originalité ou d’imitation, mais de familles d’esprit qui, par delà de temps, se retrouvent sur la même route.” (Apud Augusto Meyer. *Textos críticos*. Org. João A. Barbosa. São Paulo, Perspectiva/INL/Fund. Nac. Pró-Memória/MINC, 1986, p. 235). Ver também, de Luiz Costa Lima, “A preocupação nacional como forma de controle: o caso do *Quixote*”, in *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. pp. 239-257.

No *Quixote*, o narrador não perde de vista o leitor, especialmente na segunda parte, quando o narrador joga com a condição do leitor. Jogo que ao mesmo tempo encobre e descobre a voz narrativa ao lhe atribuir credibilidade e, simultaneamente, apontar o caráter duvidoso do *puntual* Cide Hamete e do tradutor. Embora as intervenções metalingüísticas refiram-se essencialmente à questão da política intrínseca da escritura, ou seja, à tensão que gira em torno do poder, o leitor do *Quixote* não se sente diminuído diante da força da obra.¹²

O tão citado fragmento inicial do capítulo XLIV da segunda parte do *Quixote* é talvez a melhor mostra dessa tensão de ordem política entre narrador e leitor. Trata-se, como diz o intérprete, de um momento de desabafo e de queixas intraduzíveis de Cide Hamete Benengeli:

Dicen que en el próprio original desta historia que se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo, no le tradujo su intérprete como él lo había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo, por haber tomado entre manos una historia tan seca y tan limitada como esta de Don Quijote y Sancho, por parecerle que siempre había de hablar de él y de Sancho, sin osar extenderse a otras digresiones y episodios más graves y más entretenidos; y decía que el ir siempre atenido al entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que por huir de este inconveniente había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas como fueron la ‘del curioso impertinente’ y la ‘del capitán cautivo’, que están como separadas de la historia, puesto que las demás que allí se cuentan son También pensó, como él dice, que muchos llevados de la atención que piden las hazañas de Don Quijote, no la darían a las novelas, y pasarían por ellas, o con priesa, o con enfado, sin advertir la gala y artificio que en sí contienen, el cual se mostrara bien al descubierto, cuando por sí solas, sin arrimarse a las locuras de Don Quijote, ni a las sandeces de Sancho, salieran a luz; y así, en esta segunda parte no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen nacidos de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún éstos, limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se

¹² Diz Harold Bloom: “Diante da força de *Dom Quixote*, o leitor jamais se vê diminuído, só aumentado. O mesmo não se pode dizer de muitos momentos de leitura de Dante, Milton ou Jonathan Swift, cujo *Tale of a Tub* sempre me parece a melhor prosa da língua depois da de Shakespeare, e no entanto não pára de me reprovar.” (*O cânone ocidental*, p. 129).

desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir.

Para o narrador, escrever passa a ser algo insuportável, pois acaba se distanciando de seus próprios interesses em função do gosto do suposto leitor. Por meio de sua declaração, sabe-se que as mudanças ocorridas entre a primeira e a segunda parte da obra foram motivadas pelo gosto do leitor, que prefere a narração em linha reta, sem desvios fantasiosos e inventivos.

Sem tocar nas relações intrincadas que existem entre as histórias interpoladas e as andanças de Dom Quixote e Sancho na primeira parte, a intervenção de Cide Hamete constitui uma declaração de objetivos de composição.¹³ No lugar da multiplicação dos impulsos imaginativos, o narrador opta pela concentração nas relações entre ação e personagens como forma de atingir a verdade poética. Em outros termos, no lugar da narração descosturada da primeira parte que navega na ampla horizontalidade como o ziguezague de um ébrio, o narrador na segunda parte se submete à disciplina de aprofundar verticalmente os movimentos de suas personagens, deslocando as luzes que incidiam sobre a sua versatilidade imaginativa para a densidade do cavaleiro e seu escudeiro.

As mudanças estão justificadas pelas exigências do leitor que, ao que se diz, prefere as histórias de Dom Quixote e Sancho em lugar da de outras personagens que não se relacionam diretamente com eles. Nesse caso, o narrador se rende com grande descontentamento às preferências do leitor¹⁴ e mostra que, embora com voz silenciosa ou pelo menos implícita, o leitor tem alguma mobilidade no texto e além do mais tem seus poderes, o que pode provocar desavenças entre narrador e leitor ao longo da narração. Dessa forma, a obra deixa vislumbrar que a força imaginativa de um romance não se concentra exclusivamente na história; vai mais além e abarca também o campo da interlocução, ou seja, o modo de contar e de ler.

¹³ Ver, de Edwin Williamson, *El Quijote y los libros de caballerías*, pp. 232-234.

¹⁴ Este seria um exemplo de uma das teses de Wolfgang Iser sobre a recepção: “Na ficção do leitor mostra-se a imagem do leitor em que o autor pensava, quando escrevia, e que agora interage com as outras perspectivas do texto; daí se pode deduzir que o papel do leitor designa a atividade de constituição, proporcionada aos receptores dos textos.” (*O ato da leitura - uma teoria do efeito estético*, p. 75.)

Em 1843, concedendo grande atenção ao leitor, Almeida Garrett publica, sob a forma de folhetim, *Viagens na minha terra*, na *Revista Universal Lisboaense*, obra que seria editada como romance em 1846. No prólogo, sem a menor mostra de modéstia – muito distante, portanto, do autor do Prólogo da primeira parte do *Quixote* –, Garrett apresenta-se como escritor altamente qualificado nas mais diversas áreas da cultura, herdeiro de uma formação genuinamente humanista e plenamente familiarizado com os clássicos. Na lista de autores da literatura universal com quem mantém livre trânsito, inclui, evidentemente, Miguel de Cervantes.

A obra de Garrett é tida como uma das responsáveis pela fundação do gênero romance em Portugal e *Viagens na minha terra* é considerado como um dos mais importantes do Romantismo português.¹⁵ Assim como o surpreendente cavaleiro e o escudeiro transitam pelos caminhos da Espanha, aqui há o relato centrado numa viagem pelas terras lusitanas. A presença do *Quixote* como parâmetro para a compreensão do mundo já se anuncia nas primeiras páginas, quando o narrador, ao considerar a marcha da civilização, desdobra-a em duas direções contrárias, embora paradoxalmente caminhem juntas todo o tempo: a *espiritualista* e a *materialista*, ou seja, uma linha traçada sobre os passos de Dom Quixote e outra sobre os de Sancho Pança.¹⁶

Além dessas referências ao *Quixote*, que mais adiante serão reiteradas com outras roupagens, o romance também recria uma *venta* – a estalagem de Azambuja – mais ou menos no estilo da hospedaria de Juan Palomeque e introduz uma história interpolada – a de Carlinhos e Joaninha – semelhante às que aparecem no *Quixote* de 1605. Assim

¹⁵ Ver, de Maria Fernanda de Abreu, *Cervantes no Romantismo português* e, especialmente, “Almeida Garrett: os caminhos de Cervantes – modos de criticar”, pp.185-239.

¹⁶ “Há dois princípios no mundo: o *espiritualista* que marcha sem atender à parte material e terrena desta vida, com os olhos fitos em suas grandes e abstratas teorias, hirto, seco, duro, inflexível, e que pode bem personalizar-se, simbolizar-se pelo famoso mito do Cavaleiro da Mancha, D. Quixote; – o *materialista*, que, sem fazer caso nem cabedal dessas teorias, em que não crê, e cujas impossíveis aplicações declara todas utopias, pode bem representar-se pela rotunda e anafada presença do nosso amigo velho, Sancho Pança.

Mas, como na história do malicioso Cervantes, estes dois princípios tão avessos, tão desencontrados, andam contudo juntos sempre; ora um mais atrás, ora outro mais adiante, empecendo-se muitas vezes, coadjuvando-se poucas, mas *progredindo* sempre.

E aqui está o que é possível ao progresso humano.

E eis aqui a crônica do passado, a história do presente, o programa do futuro.

Hoje o mundo é uma vasta Barataria, em que domina el-rei Sancho.

Depois há de vir D. Quixote.” (*Viagens na minha terra*, pp. 30-31)

como a trajetória do cavaleiro manchego o conduz ao desengano, a do autor de *Viagens* também representa um documento do desengano político com relação ao verdadeiro propósito dos liberais que, nas primeiras décadas de século XIX, tratam de introduzir em Portugal, provocando alguns tumultos, a nova era liberal e burguesa.¹⁷

Viagens na minha terra apresenta modulações discursivas que se ramificam em distintas formas narrativas. Em alguns momentos nos encontramos com relatos de viagem que se assemelham às crônicas; em outros, aparecem comentários e reflexões do narrador sobre temas variados; em outros, ainda, nos encontramos com a história amorosa de Carlos e Joaninha. A escrita não evita a linguagem oral e, dentro dessa mistura de estilos, o que mais se preserva é a espontaneidade na expressão. Trata-se de uma *escritura desatada* ou, se se prefere, como diz o próprio Autor no “Prólogo” da edição de 1846, uma escritura que se escreve “descuidadamente”.¹⁸ O leitor, por sua vez, acompanha as reflexões do narrador, quem, às vezes mais, às vezes menos, o introduz no seu discurso. Diz o Autor acerca de sua obra:

Neste despropositado e inclassificável livro das minhas *Viagens*, não é que se quebre, mas enreda-se o fio das histórias e das observações por tal modo, que, bem o vejo e o sinto, só com muita paciência se pode deslindar e seguir em tão embaraçada meada.

Vamos pois com paciência, caro leitor; farei por ser breve e ir direito quando eu puder. (*Viagens*, cap. XXXII)

Assim, tendo em conta a variedade presente no romance, é possível encontrar uma tensão entre as duas orientações: por um lado se cria uma estrutura fragmentária e portanto o que se busca é a escritura descontínua, que se detém em digressões variadas sobre os homens, a vida e, especialmente, sobre o diálogo que se estabelece com as expectativas e reações diante dos destinos do texto; por outro lado, o romance não se deixa levar pela descontinuidade até as últimas conseqüências, pois, a partir de um determinado momento, a fabulação predomina e a história do encontro e desencontro de Carlos e Joaninha se sobrepõe sem dar maior espaço às digressões.

¹⁷ Jacinto do Prado Coelho. “A dialética da história em Garrett”, in *A letra e o leitor*, pp. 93-97.

¹⁸ Sobre o estilo, ver, de Jacinto do Prado Coelho, “Garrett prosador”, in *A letra e o leitor*, pp. 69-97.

De todo modo, o Autor tem sempre presente o leitor – em vários momentos refere-se à “leitora” –, e algumas das suas intervenções metalingüísticas, muitas vezes sarcásticas, desmascaram a autoridade da autoria sem deixar de atacar as ilusões do leitor. Assim, o narrador nos conduz para os bastidores da escritura:

Sim, leitor benévolo, e por esta ocasião te vou explicar como nós hoje em dia fazemos a nossa literatura. Já me não importa guardar segredo, depois desta desgraça não me importa já nada. Saberás pois, ó leitor, como nós outros fazemos o que te fazemos ler. Trata-se de um romance, de um drama – cuidas que vamos estudar a história, a natureza, os monumentos, as pinturas, os sepulcros, os edifícios, as memórias da época? Não seja pateta, senhor leitor, nem cuide que nós o somos. Desenhar caracteres e situações do *vivo* da natureza, colori-los das cores verdadeiras da história... isso é trabalho difícil, longo, delicado, exige um estudo, um talento, e sobretudo tato!... Não senhor: a coisa faz-se muito mais facilmente. Eu lhe explico. (*Viagens*, cap. V)

Ao que parece, está na raiz do gênero romance o enfrentamento com seus próprios procedimentos, de modo que a autoridade do autor, a tensão em torno do poder e o diálogo entre narrador e leitor desvelam algumas vertentes do processo de criação romanesca.

Do mesmo modo, *Memórias póstumas de Brás Cubas* – romance que se encontra nas origens do gênero na literatura brasileira – também faz de seus procedimentos um tema e Machado de Assis, da mesma forma, busca os caminhos que envolvem o leitor nas fibras da narração. Com o narrador/personagem Brás Cubas, chegamos à idéia de que a personagem de ficção pode se sustentar por meio de movimentos contraditórios e paradoxais, sujeitos a uma trajetória desprovida de qualquer sentido épico. Através de uma estrutura episódica, Brás Cubas penetra no quadro da vida humana por meio de várias perspectivas, isento do compromisso com a sociedade e com a vida. Não perde nem ganha nada; no entanto, escrevendo sua história consegue ocupar-se por um tempo e assim se distrai da fastidiosa condição de pertencer à eternidade. O leitor se sente em mãos de um narrador cuja atitude roça a loucura.

A constituição do narrador/personagem Brás Cubas não apresenta dimensões quixotescas e, ao mesmo tempo, não comporta traços pícaros. Como se sabe, o

romance parte de um princípio absurdo, pois se trata de um narrador defunto que conta sua vida. No entanto, esse paradoxo inicial pouco a pouco vai adquirindo um tom plausível graças ao diálogo intenso que se estabelece entre narrador e leitor e que, em alguns momentos, atinge certa intimidade. De qualquer modo, isso não quer dizer que o leitor de *Memórias póstumas* se encontre na mesma condição que o leitor do *Quixote*, que jamais se sente diminuído. Ao contrário, o narrador muitas vezes é ácido e o diálogo que estabelece com o leitor pode estar baseado tanto na cumplicidade quanto no distanciamento, mantendo sempre o tom irônico.¹⁹

De qualquer forma, o leitor é com frequência surpreendido pelas incursões do narrador, que parece adivinhar os percursos mais invisíveis de seus pensamentos. À medida que a narração avança, os limites da ficção se confundem com os da realidade e o leitor de carne e osso se sente tomado pela matéria narrativa que, no pior dos casos, pode ser considerada como as divagações de um louco.

Não há na obra alusões explícitas ao *Quixote*; no entanto, pelo que se sabe, a obra de Cervantes, junto com *Hamlet*, a *Bíblia* e *Prometeu*, eram suas obras de cabeceira. No caso de Garrett, ocorre algo diferente, pois *Viagens na minha terra* será uma das obras que integram a “família” de *Memórias*, segundo o que diz o próprio autor no “Prólogo” à quarta edição.²⁰

Embora não apareçam referências explícitas a Cervantes, há uma provável alusão à pastora Marcela quando Brás Cubas relata seus primeiros amores;²¹ no entanto, o que

¹⁹ Para Augusto Meyer, faltou para Machado em alguns momentos a coragem para cortar ou moderar suas digressões metalingüísticas que, segundo o crítico, em certos casos são excessivas e parecem desconhecer o valor que o silêncio tem para o leitor. Ver, de Augusto Meyer, “O romance machadiano: o homem subterrâneo”, in *Machado de Assis*, pp 357-363.

²⁰ “Capistrano de Abreu, noticiando a publicação do livro, perguntava: ‘As *Memórias póstumas de Brás Cubas* são um romance?’ Macedo Soares, em carta que me escreveu por esse tempo, recordava amigamente as *Viagens na minha terra*. Ao primeiro respondia já o defunto Brás Cubas /.../ que sim e que não, que era romance para uns e não o era para outros. Quanto ao segundo, assim se explicou o finado: ‘Trata-se de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de un Sterne ou de um Xavier de Maistre, não sei se lhe meti algumas rabugens de pessimismo.’ Toda essa gente viajou: Xavier de Maistre à roda do quarto, Garrett na terra dele, Sterne na terra dos outros. De Brás Cubas se pode talvez dizer que viajou à roda da vida.”

Não trataremos, no momento, de *Voyage autour de ma chambre* (1795), de Xavier de Maistre, *A Sentimental Journey Through France and Italy* (1768) e tampouco *Tristran Shandy* (1759-67), de Lawrence Sterne, que complementam as referências literárias explícitas de *Memórias póstumas*.

²¹ Sobre as raízes quixotescas de Marcela, ver o estudo de Gilberto Pinheiro Passos, *A poética do legado*, pp. 101-108. Quando Brás Cubas introduz Marcela, diz: “A que me capturou foi uma dama espanhola, Marcela, a ‘linda Marcela’, como lhe chamavam os rapazes do tempo. E tinham razão os rapazes. Era

interessa no momento são alguns procedimentos que incidem sobre o modo de contar a história, mais especificamente sobre a relação que se estabelece entre narrador e leitor e não propriamente sobre possíveis parentescos anedóticos.

No caso do *Quixote*, como visto há pouco, num momento de extremo descontentamento, Cide Hamete confessa que se rendeu ao gosto do leitor. Em *Memórias póstumas*, por razões muito similares, o narrador a certa altura deseja abandonar sua obra. O famoso capítulo LXXI, que tem por título “O senão do livro”, está antecedido pelo relato das suspeitas públicas sobre a vida adúltera de Brás Cubas e Virgília e a idéia de conseguir uma casa reservada para os encontros furtivos. Em seguida se interpõem duas pequenas histórias que não têm relação direta com o adultério, mas que se referem ao tema do poder e da loucura. Repentinamente o narrador interrompe o relato e introduz os comentários sobre o livro e sobre a disparidade que encontra entre seus próprios interesses e os do leitor:

Começo a arrepender-me deste livro. Não que ele me canse; eu não tenho que fazer; e, realmente, expedir alguns magros capítulos para esse mundo sempre é tarefa que distrai um pouco da eternidade. Mas o livro é enfadonho, cheira a sepulcro, traz certa contração cadavérica; vício grave, e aliás ínfimo, porque o maior defeito deste livro és tu, leitor. Tu tens pressa de envelhecer, e o livro anda devagar; tu amas a narração direita e nutrida, o estilo regular e fluente, e este livro e o meu estilo são como os ébrios, guinam à direita e à esquerda, andam e param, resmungam urram, gargalham, ameaçam o céu, escorregam e caem ...

Da perspectiva de quem está condenado à monotonia da eternidade, o narrador denuncia o caráter fastidioso de sua obra. Sua autocrítica destrutiva põe em risco a continuidade do romance; no entanto, dos desabafos do narrador surge o vilão da história – o leitor –, considerado como “o maior defeito deste livro” devido à sua limitada condição de ser temporal. Assim se estabelece a discórdia entre narrador e

filha de um hortelão das Asturias; disse-mo ela mesma, num dia de sinceridade, porque a opinião aceita é que nascera de um letrado de Madrid, vítima da invasão francesa, ferido, encarcerado, espingardeado, quando elas tinham apenas doze anos. *Cosas de España*. Quem quer que fosse, porém, o pai, letrado ou hortelão, a verdade é que Marcela não possuía a inocência rústica, e mal chegava a entender a moral do código.” (MPBC, Rio de Janeiro, Gráfica Record Ed., p. 64).

leitor, uma vez que ambos apresentam motivações contrárias com relação à forma de conceber a matéria narrativa.

O narrador guarda um estilo sinuoso, conta a história sem os alinhavos, como se estivesse seguindo o traçado ziguezagueante de um bêbado. O leitor, ao contrário, é obstinado e seu caráter está desprovido de matizes. Deseja um relato sem tropeços e substancioso. O narrador joga, portanto, com o interesse anedótico e com a motivação linear do leitor.

A indignação do narrador acaba sendo irônica, pois, pelo que diz, não oferece ao leitor o tipo de relato que lhe interessa. Tal qual sucede com as histórias interpoladas do *Quixote*, o narrador dispõe de poder e do desígnio arbitrário para alinhavar a seqüência narrativa e manejar a expectativa do leitor que, nesse momento se surpreende por ter seguido com atenção, não apenas a história dos amantes, e sim os passos de um narrador ébrio. Mas, além de irônica, essa intervenção metalingüística desloca a concentração do leitor sobre o que se conta para a forma de contar e de ler. Ou seja, trata-se de uma intervenção com um claro propósito estético, disfarçada de declaração de descontentamento por parte do narrador com respeito ao ritmo e à orientação dada ao relato.

Esses três romances, embora pertençam a tempos e espaços diversos, coincidem num mesmo ponto, isto é, na relação de poder estabelecida entre narrador e leitor gerada pela tensão entre interesses divergentes. A partir desse enfrentamento, se desvelam a fragilidade da ilusão realista, os impasses na composição para atingir o equilíbrio entre a história e digressão; por último, o convite à reflexão sobre o próprio modo de ser da literatura.

Bibliografia

- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no romantismo português*. Lisboa, Estampa, 1994.
BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Objetiva, 1995.
CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid, Taurus, 1976, 4ª ed.
_____. *España en su historia*. Barcelona, Crítica, 1984, 3ª ed.

- COELHO, Jacinto do Prado. "A dialética da história em Garrett". *A letra e o leitor*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1996, 3ª ed.
- COSTA LIMA, Luiz. "A preocupação nacional como forma de controle: o caso do *Quixote*", in *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. Org. Eneida Maria de Souza e Júlio César Machado Pinto. Belo Horizonte, Imprensa da UFMG, 1987, vol. 1, pp. 239-257.
- Freyre, Gilberto. *O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*. Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Ed./ Instituto Nacional do Livro, 1975.
- Garrett, Almeida. *Viagens na minha terra*. Pref. C. F. Moisés. São Paulo, Nova Alexandria, 1992.
- Godinho, Vitorino Magalhães. "A estrutura social do Antigo Regime". *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa, Arcádia, s/d.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura - uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- MACHADO DE ASSIS. Joaquim Maria. Introd. de José De Nicola; notas de M. Cristina Carletti. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Scipione, 1994.
- MEYER, Augusto. "O romance machadiano: o homem subterrâneo", in *Machado de Assis*. Org. Alfredo Bosi, J.C. Garbuglio, M. Curvello, V. Faccioli. São Paulo, Ática, 1982, pp 357-363.
- _____. *Textos críticos*. Org. João A. Barbosa. São Paulo, Perspectiva/INL/Fund. Nac. Pró-Memória/MINC, 1986.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A poética do legado*. São Paulo, Annablume, 1996.
- SARAIVA, António José. "O português e o universalismo". *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.
- SÉRGIO, Antonio. "O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal". *António Sérgio: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de Joel Serrão. Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp. 126-151.
- _____. *Obras completas. Breve interpretação da história de Portugal*. Edição crítica de C.B. Chaves, V. M. Godinho, Rui Grácio e Joel Serrão; Org. I. Sá da Costa e A. Abelaira. Lisboa, Livraria Sá da Costa Editora, s/d.
- Unamuno, Miguel de. *En torno al casticismo*. Madrid, Espasa-Calpe.
- WILLIAMSON, Edwin. *El Quijote y los libros de caballerías*. Trad. Mª Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991.

DOM QUIXOTE NO SÍTIO DO PICAPAU AMARELO: LEITURA E DIVULGAÇÃO

São ainda escassos no Brasil os estudos de literatura comparada sobre as conexões entre a literatura brasileira e a espanhola. Ao longo de nossa história, mantivemo-nos interligados com as letras lusitanas, mesmo muito anos após nossa independência política. E quando o olhar brasileiro escapou do alvo das terras portuguesas, certamente não se perdeu em outros cantos da Península; via de regra, atravessou os Pirineus e se instalou nos braços da capital francesa.

O presente estudo faz parte de uma pesquisa maior que tem como objetivo verificar as projeções da literatura espanhola nas letras brasileiras por meio de uma obra que, de tão arraigadamente espanhola, superou as fronteiras nacionais. Sendo o *Dom Quixote* obra fundadora do gênero romance, sua presença em outras literaturas está disseminada, de forma mais ou menos explícita.

Preocupando-se com o futuro leitor, Monteiro Lobato reescreve várias obras clássicas da literatura universal para um público infantil, sendo uma delas o *Dom Quixote das crianças*, lançado em 1936 pela Companhia Editora Nacional. Com essa obra tão difundida, Lobato introduz no imaginário infantil a imagem sublinhada do idealista obstinado – mais do que a do louco de idéia fixa – e, com comentários seguidos feitos pelos personagens ouvintes da história do cavaleiro manchego, vários episódios da obra de Cervantes são apresentados e situados para o leitor brasileiro.

Dom Quixote no Sítio

O mundo rural criado no Sítio do Picapau Amarelo aparece como o espaço propício para resgatar valores, crenças e costumes brasileiros e se converte, aos poucos, na metáfora daquilo que Lobato almejava encontrar nas terras do Brasil.¹

¹ Ver, de Regina Zilberman e Marisa Lajolo, *Um Brasil para Crianças – Para Conhecer a Literatura Infantil Brasileira, História, Autores e Textos*. São Paulo, Global, 1986, pp. 59-67.

Como se sabe, o autor paulista viveu num período de grande renovação e experimentação artística; no entanto, não fez parte do grupo modernista brasileiro tão efervescente na década de 1920. Suas preocupações e seus limites estéticos derivam de um tipo de personalidade cuja direção básica não era propriamente a estética, e sim uma fusão extremamente original de imaginação e pedagogia.² E pedagogia, no caso, tem um sentido amplo de divulgação do livro no âmbito brasileiro, envolvendo-se de modo ousado e sistemático no campo da edição e distribuição de livros, num momento em que tais produções ainda eram bastante precárias e concentradas nas mãos de poucos.³ Dessa forma, é importante ter em conta que o *Dom Quixote* de Lobato traz a marca do texto que se caracteriza pela leitura de um clássico balizada pela visão de um autor que tem a nítida preocupação de levar adiante um projeto de leitura para um público infanto-juvenil, supondo traduções e adaptações de obras clássicas.⁴

No Sítio do Picapau Amarelo, Dona Benta conta a história do cavaleiro manchego para os netos e para a boneca humanizada Emília, responsável pela escolha da obra: uma cena semelhante à que ocorre na estalagem de Juan Palomeque durante o episódio da leitura do “Curioso Impertinente”, em que o padre do povoado de Dom Quixote lê a novela em voz alta para um grupo de hóspedes. O livro é avaliado como objeto em detalhes pelos personagens: o peso, o volume, as ilustrações de Doré, a grafia meio arrevesada presente no nome do autor.

O projeto inicial é a leitura da tradução portuguesa feita pelos Viscondes de Castilho e Azevedo, mas, em seguida, ao se dar conta das inúmeras dificuldades relacionadas com o vocabulário, Dona Benta decide contar a história com suas próprias palavras, seguindo de perto o texto de Cervantes e esclarecendo que conta apenas as aventuras principais que divertem a imaginação infantil. Preocupa-se em contextualizar as práticas cavaleirescas e assim vai dando consistência à história inspirada em épocas remotas. Dessa forma, o leitor entra em contato com duas esferas narrativas: uma situada no tempo e no espaço de Dom Quixote e a outra, a sessão de leitura que se desenrola entre os personagens do Sítio, ávidos de comentários a respeito

² Alfredo Bosi, *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo, Cultrix, 1972, 2ª ed., pp. 242-243.

³ Ver, de Laurence Hallewell, *O Livro no Brasil*. São Paulo, EDUSP, 2ª ed. revista e ampliada, 2005.

⁴ Ver, de Marisa Lajolo, *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*. São Paulo, Ática, 1993, p. 97.

das aventuras do cavaleiro e com um objetivo bem definido: difundir o gosto pela leitura e despertar o interesse pela obra de Cervantes:

Evidentemente, muitos episódios são excluídos, e em geral predomina a seleção daqueles em que as aventuras se encerram em si mesmas, ou então é apresentada apenas a parte positiva do episódio, como o de Andrés e Juan Haldudo, em que é contada apenas a primeira parte da história, isto é, a boa ação do cavaleiro, ficando eliminado o certo ajuste de contas feito pelo jovem Andrés quando se encontra com o cavaleiro na hospedagem de Juan Palomeque. Em outros casos, a história sofre alterações, às vezes bastante curiosas e dignas de nota.

A figura feminina é acentuadamente obscurecida. Por exemplo, em lugar de Dorotéia transformar-se em Princesa Micomicona, é o Barbeiro que se converte em Príncipe Micomicônio. Os incidentes entre Dom Quixote e Maritornes são suprimidos e o duelo entre o cavaleiro manchego e o Cavaleiro dos Espelhos não se origina na disputa quanto à superioridade de suas respectivas damas. A presença de Dulcinéia em Dom Quixote fica bastante reduzida e, assim, algumas cenas curiosas e divertidas, como quando o cavaleiro se encontra na Serra Morena e decide enviar uma carta à amada, ao estilo dos amores entre Amadis e Oriana, será substituída por uma pueril carta à sobrinha, pedindo que se conceda três burrinhos a Sancho. Essa alteração acarreta outras, uma vez que, sem ter enviado a carta a Dulcinéia, Sancho não necessita mentir para o cavaleiro. Ao mesmo tempo, suprime-se a suposta visita à Dulcinéia no Toboso e, portanto, desaparece um episódio central da obra que é o da Dulcinéia encantada, transformada em lavradora e, conseqüentemente, o encontro com a amada desfigurada nas profundezas da caverna de Montesinos.

Na aventura do barco encantado, quando Dom Quixote supõe que há um cavaleiro oprimido ou, quem sabe, uma rainha, infanta ou princesa em apuros que aguardam sua ação para salvá-los, sua missão será consideravelmente reduzida na versão de Dona Benta pelo possível socorro a um cavaleiro. Ou seja, há uma marcante tendência em substituir o mundo feminino pelo masculino, além da quase completa supressão de temas amorosos, sobretudo quando se trata da relação entre Dom Quixote e Dulcinéia, tendo em conta, inclusive, a peculiar relação entre o cavaleiro manchego e sua dama.

Dois momentos do texto cervantino que supõem o jogo teatral e que estão repletos de ironia também sofrem alterações marcantes: o episódio dos Duques e a permanência em Barcelona. Em lugar das aventuras burlescas preparadas pelos Duques e sua comitiva, que vão minando as motivações cavaleirescas de Dom Quixote e fazendo transparecer as veleidades do fidalgo, a experiência no palácio, na versão de Lobato, transcorre sem grandes transtornos e, na maior parte das vezes, as aventuras malparadas do cavaleiro são eliminadas, deixando a idéia de que a estadia no palácio do Duques poderia corresponder, de fato, ao tão esperado momento do reconhecimento. O Duque, ao contrário do que ocorre no texto de Cervantes, tem uma participação muito maior do que a Duquesa, que de fato é a protagonista e idealizadora das artimanhas montadas para o cavaleiro e seu escudeiro. Sancho, como governador de Baratária, não passa fome – sua maior queixa em relação à vida de governador – e pode, sem problemas, desfrutar dos manjares oferecidos na ilha. Ou seja, em outros termos, os conflitos tendem a ser eliminados e a permanência do cavaleiro e escudeiro no palácio dos Duques, por incrível que possa parecer, termina em clima de grande harmonia.

O sugestivo bandoleiro Roque Guinart não aparece na história de Lobato e sua importante ação em relação à Dom Quixote passará às mãos do Duque, que se encarrega de escrever uma carta àquele que seria seu amigo, Dom Antonio Moreno, introduzindo assim o cavaleiro na cidade de Barcelona.

Os cortes são perfeitamente compreensíveis numa edição que se confessa abreviada e que pretende apenas introduzir para os jovens leitores as aventuras do cavaleiro. No entanto, é intrigante a quase eliminação da história amorosa entre Dom Quixote e Dulcinéia, talvez supondo que o universo infantil não se envolva com histórias de amor ou, quem sabe, evitando o que pode parecer excessivamente decepcionante: uma história de amor que na verdade não existe. Há uma declarada defesa dos atos de Dom Quixote, assegurando sempre o sentido épico do herói e, conseqüentemente, tergiversando algumas vezes quando se trata de suas derrotas. Os ouvintes da história reunidos no Sítio assumem integralmente a perspectiva quixotesca e sempre os antagonistas do cavaleiro serão os culpados por quaisquer equívocos, derrotas e feitos desastrosos.

Paralela às aventuras de dom Quixote, segue a história da recepção da obra entre as personagens do Sítio. Do ponto de vista da ação, ocorrem algumas interferências dos episódios quixotescos no contexto das personagens ouvintes. O bálsamo de Ferrabrás, por exemplo, acaba inspirando Dona Benta e Emília no renascimento do boneco feito de espiga de milho – o Visconde de Sabugosa. Pedrinho conta que, quando ouviu as histórias de Carlos Magno e os Doze Pares de França, encarnou a personagem Roldão: lutou contra trezentos mil mouros, quando, na verdade, derrubava inúmeros pés de milho. Emília, por sua vez, encarna num delírio o heroísmo de dom Quixote em luta contra os encantadores e, além disso, incorpora o Rabicó que se converte em Rocinante e o Visconde de Sabugosa que passa a ser o escudeiro. O espelhamento não se restringe às ações desenfreadas da boneca, mas se estende também às demais personagens, que decidem imitar o Cura e o Barbeiro, colocando a pseudocavaleira dentro de uma gaiola. Essa ação, que poderia parecer uma simples paródia da história cervantina, converte-se numa possibilidade doutrinária, em que as personagens tecem comentários a respeito da forma mais digna de se tratar a loucura. Assim, as incorporações da loucura quixotesca pelas personagens do Sítio funcionam como uma forma de se contrapor à própria interpretação da loucura entendida como algo que deva ser excluído da vida social.

Nem Cervantes passa ileso diante das personagens ouvintes, que, na tentativa de salvar o cavaleiro, rejeitam a maldade do autor impiedoso com sua personagem. As queixas em relação à autoria se estendem também a Lobato, que dispensa à Emília maior atenção que às demais personagens. Cria-se aí um paralelismo entre Lobato e Cervantes, pois, ao incorporar o próprio autor na narrativa, Lobato parece projetar a reprodução de um procedimento semelhante ao de Cervantes quando introduz Cide Hamete Benengeli como autor fidedigno e ao mesmo tempo indigno de credibilidade aos olhos do próprio Dom Quixote, que não se sente confortável ao saber que o autor de sua história é de origem árabe e, portanto, capaz de muita fantasia, nem sempre digna de credibilidade.

Mais do que com a criação da história em si, tendo em conta a articulação dos dois planos paralelos que põem em discussão as aventuras quixotescas e os incidentes decorrentes do relato de Dona Benta, observa-se um cuidado especial com o próprio

leitor da obra, isto é, está implícito no Quixote de Lobato um projeto amplo de leitura⁵ e, mais especificamente, a intenção declarada de viabilizar e difundir a integração dos clássicos entre o público infanto-juvenil. As freqüentes interferências das personagens ouvintes ao longo da narrativa de Dona Benta estabelecem a ponte entre as aventuras quixotescas e o universo infantil brasileiro, demonstrando que, com exceção da linguagem cervantina, o Quixote é plenamente contemporâneo.

A preocupação com o formação do leitor é evidente. A partir das mais disparatadas aventuras do cavaleiro, as personagens do Sítio resgatam para os virtuais leitores do Dom Quixote das crianças algum ensinamento humanitário. Assim, Lobato deposita nas palavras de suas personagens e no próprio recorte que faz do Quixote uma leitura da obra de Cervantes. Sua interpretação tem uma motivação nitidamente romântica e, sem dúvida, os desacertos do cavaleiro são compensados por seu heroísmo e sua nobreza de princípios. Quando não há como salvá-lo, as personagens do Sítio põem a culpa no autor espanhol que não se compadece diante de aventuras desastrosas.⁶

Crítica, leitura e leitores

A fortuna crítica do *Quixote* passou por um debate bastante enriquecedor que suscitou interesse, não apenas para os estudos cervantinos, mas também para questões relacionadas com a teoria e crítica literária. Entre as décadas de 1940 e 1970, aproximadamente, a leitura da obra esteve dividida entre a interpretação romântica e a dita realista. Em outros termos, entre uma leitura de viés trágico e outra de viés cômico. Assim, onde os críticos românticos liam uma tragédia, os anti-românticos ou realistas liam uma comédia.

⁵ Marisa Lajolo destaca a ampla preocupação de Lobato em relação ao leitor e com a leitura de um modo geral, isto é, desde o leitor como virtualidade presente no texto até a edição e circulação da obra, uma vez que é justamente com ele que se inicia o movimento editorial brasileiro (ver “A modernidade em Monteiro Lobato”, em *Atualidade de Monteiro Lobato – Uma revisão crítica*. Org. Regina Zilberman. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1983, p. 45).

⁶ “O que eu gosto em dom Quixote – observou Pedrinho – é que ele não respeita cara. Medo não é com ele. Seja clérigo, seja moinho de vento, seja arriero, ele vai de lança e espada em cima, como se fossem carneiros. – Valente ele é – concordou Narizinho. – Pena que não vença todas as vezes. O tal Cervantes era mau. Judia muito desse personagem.” (*Dom Quixote das Crianças*. São Paulo, Brasiliense, 1993, p. 43).

O conceito que se atribuía à loucura quixotesca, por exemplo, servia de divisor de águas entre essas duas abordagens. Para os realistas, o *Quixote* seria uma obra essencialmente cômica sobre um cavaleiro que é um louco arrematado. Já para os românticos, a trajetória de dom Quixote tem um tom trágico e sua ação é pelo menos sublime, sendo a loucura entendida como sinônimo de idealismo utópico que julga possível incorporar a leitura na vida. Lobato, na sua recriação do *Quixote*, evidencia uma interpretação coerente com a abordagem romântica, e assim o louco de idéia fixa é suplantado pelo sonhador que projeta um mundo melhor e mais justo. Dessa forma, a loucura quixotesca é interpretada como algo salutar para a humanidade, o que acaba servindo de base para a divisão maniqueísta do mundo entre loucos sonhadores e pessoas malvadas. Como diz Dona Benta, ao referir-se à loucura de Dom Quixote:

Dom Quixote não é somente o tipo maníaco, do louco. É o tipo do sonhador, do homem que vê as coisas erradas, ou que não existem. É também o tipo do homem generoso, leal, honesto, que quer o bem da humanidade, que vinga os fracos e inocentes – e acaba sempre levando na cabeça, porque a humanidade, que é ruim inteirada, não compreende certas generosidades. (p. 11)

À medida que a narrativa progride, a loucura vai assumindo também uma conotação melancólica, provocadora de muita tristeza. Mas a obra de Lobato não se limita à compaixão: trata também de encontrar uma estratégia para vencer a loucura. A fórmula é simples: um tratamento baseado numa relação compreensiva e humana com o louco. Embora apareçam comentários com relação ao aspecto cômico da obra, na verdade o relato de Dona Benta reitera o tom trágico, marcado pela injustiça dos homens em relação ao louco visionário. No entanto, o resultado geral do texto de Lobato não se traduz pela tragicidade graças ao artifício de deslocar, seguidamente, a comicidade provocada pelas loucuras de Dom Quixote para a ação paródica de Emília, que encarna algumas das loucuras do cavaleiro. A combinação tão singular de elementos trágicos ou patéticos com elementos cômicos presente no *Quixote* de Cervantes – provavelmente o que toca de maneira mais decisiva nas fibras do leitor moderno – fica portanto desmembrada na versão de Lobato. Para que não transpareça apenas o Dom Quixote injustiçado, torna-se necessária a ajuda de Emília, encarregada

de provocar divertimento por meio de comentários a respeito das aventuras quixotescas e por intermédio da incorporação de traços e aventuras inspiradas nas loucuras do cavaleiro.

Outro aspecto bastante intrigante na recriação de Lobato diz respeito à sua preocupação com o leitor. Está implícito um projeto de formação do leitor centrado especialmente na apresentação didática de Dom Quixote, visto sempre como vítima de uma sociedade que desconhece os mais nobres princípios humanitários.

Provavelmente, com o intuito de propiciar a identificação entre o leitor e o cavaleiro, as feições de Dom Quixote estão alteradas, os princípios humanitários, multiplicados e sua loucura, subtraída. Há no texto de Lobato uma preocupação ética que suplanta totalmente as soluções e os artifícios da composição cervantina e que se encarrega de uns tantos desvios – se é possível assim nomear – em relação à história original. Dentre eles está a questão dos leitores do próprio *Quixote* de Cervantes que intervêm na segunda parte da obra e atuam de forma contraditória: por um lado são altamente perniciosos, pois, além de evidenciarem a inadequação do cavaleiro ao mundo, têm o propósito definido de curá-lo e de eliminar a motivação cavaleiresca; por outro lado, são encarregados de páginas divertidas que jogam e põem em risco, entre outras coisas, a própria identidade de Dom Quixote.

Certamente, estes não seriam bons exemplos para os virtuais leitores em formação idealizados por Lobato. A seleção feita da obra de Cervantes omite o jogo provocado pelo confronto entre leitores ficcionais que contracenam com o cavaleiro. Assim, o virtual leitor de Lobato fica resguardado de uma provável identificação com esses personagens/leitores cervantinos que insistem em evidenciar para o Cavaleiro da Triste Figura que esse mundo da cavalaria é uma farsa e, jogando ironicamente com suas convicções, põem em risco a continuidade de suas andanças. Sem essas e outras travações narrativas, os jovens leitores de Lobato ficam privados de momentos de grande comicidade, incompatíveis com a preocupação tão arraigadamente didática.

Projetos e circunstâncias

Seria certamente um anacronismo esperar de Lobato uma leitura não anacrônica da obra de Cervantes no momento em que as leituras interpretativas de caráter romântico proliferavam por todas as partes. No Brasil, como em outros lugares, o trabalho de Unamuno sobre o *Quixote*, em especial *Vida de Don Quijote y Sancho* (1905), contou com significativa difusão, o que estimulou um tipo de procedimento na leitura da obra que acolhia de bom grado os impressionismos. No caso, para o poeta, filósofo, romancista e ensaísta salmantino não importava o que Cervantes teria em mente ao escrever sua obra e sim o que ele, Unamuno, encontrava nela e, com essa perspectiva, ele comenta episódios com as devidas exaltações, em alguns momentos com louvores, em outros com vitupérios, em outros ainda com divagações várias. Não se tem notícia se Lobato conhecia a obra de Unamuno; no entanto, há coincidências em relação à liberdade interpretativa com que ambos consideram o texto, junto a uma inigualável admiração pelo cavaleiro e também por seu escudeiro.

Os certos exageros em torno à tendência a vitimar a personagem e a exaltar seus princípios humanitários, sua ação heróica e abnegada, certamente foram um movimento próprio da época. Valorizar a história do cavaleiro sem dar maior atenção ao modo de contá-la também fez parte dessa tendência conteudística que, em alguns casos, encontrou no Dom Quixote – personagem – uma forma de resistência frente às barbaridades que ocorriam, em particular na Espanha.

É importante ter em conta que Lobato escreve e publica o *Dom Quixote das Crianças* logo depois que estoura a Guerra Civil espanhola, em julho de 1936.⁷ Tendo em conta esse dado junto à violência com que nacionalistas enfrentaram republicanos, socialistas e anarquistas em terras espanholas, certamente o que importava destacar nessa singela obra, considerando a formação dos jovens leitores brasileiros, era a importância da solidariedade entre os homens, das ações desinteressadas, da capacidade de entender as diferenças – o louco, no caso – e da valorização dos grandes princípios como a justiça, a verdade, a fidelidade na organização da vida social e política. Elementos que Dom Quixote encarna e que, apesar de ter naquele momento

⁷ Unamuno, um humanista em sentido amplo, teve relação tensa tanto com nacionalistas quanto com republicanos. Ficou extremamente abalado com o desencadeamento da Guerra Civil. Em outubro de 1936 foi destituído por Franco do cargo de Reitor da Universidade de Salamanca, passando a sofrer prisão domiciliar. A guerra lhe trouxe tanta desolação que, como dizem alguns, sua morte em 31 de dezembro de 1936 é provocada por imenso desgosto.

como pano de fundo uma Espanha sangrenta, podem ser transpostos para um cenário peculiar que põe em cena a vida sertaneja do Brasil. Parece estar implícito um projeto bastante definido de que nessas terras, com todas as incorporações que as personagens fazem da figura do cavaleiro, os jovens leitores se converterão em paladinos de alguns princípios e que *no pasarán* – se depender de Emília, Pedrinho e Narizinho – aqueles que desrespeitam os princípios humanitários que regem a vida em sociedade. Como homem participativo que era, preocupado com as questões de seu tempo, Lobato traduz, poucos anos mais tarde (1940), *Por quem os sinos dobram* de Ernest Hemingway, romance que transcorre em meio à Guerra Civil Espanhola.⁸

Boas intenções

O *Dom Quixote das Crianças* contou com grande difusão e foi objeto de leitura em muitas salas de aula com a perspectiva, provavelmente, de introduzir um texto clássico sem ter que enfrentar as barreiras do tempo e do espaço e outras mais, estabelecendo, assim, elos com a atualidade ou, pelo menos, com personagens já conhecidas do público infanto-juvenil. Várias outras adaptações da obra apareceram posteriormente, versões mais extensas, mais breves, em quadrinhos, em cordel e, da mesma forma, até onde é possível observar, continuam sendo objeto de leitura em várias escolas de

⁸ O impacto da Guerra Civil provocou em alguns casos a recorrência ao *Quixote* como um modo, talvez, de se encontrar alguma esperança nesse mundo. A trajetória feita por Eulálio Ferrer é bastante expressiva nesse sentido. Eulálio Ferrer foi um soldado republicano que, em 1940, aos dezenove anos, consegue exilar-se no México. Nos árduos anos de guerra, quando se dirigia para o campo de concentração francês, Argelès sur Mer, conseguiu trocar um maço de cigarros por uma edição do *Quixote*, cuja leitura lhe serviu como alento, como modo de salvá-lo da loucura. Leitura que, mesmo cruzando o Atlântico, o leva a idealizar o projeto grandioso de, em algum momento de sua vida, render uma homenagem ao cavaleiro que lhe restituiu, de certo modo, a vida. No México, passa a ser jornalista, publicitário e teórico da comunicação, acumulando considerável fortuna, o que lhe permitiu, na maturidade, criar a “Fundación Cervantina de México”, um centro importante de documentação sobre os estudos cervantinos, além do “Museo Iconográfico del Quijote”, em Guanajuato, México, que conta com o acervo mais completo do mundo em pintura, escultura, gravura, arte popular e cerâmica. De qualquer modo, como diz Ferrer, em seu diário de 16 de julho de 1936, em plena Guerra Civil, “*Don Quijote* puede retratar una época pero la trasciende y cobra vida en cada época. El tiempo es un multiplicador de sus resonancias. /.../ ¡Ay, qué alivio leer el *Quijote*! Leerle en un campo de concentración, como minuterero de la hora humana, como descubrimiento de los ideales que justifican la locura del genio para convocar el gobierno de la razón.” (*Catálogo de Museo Iconográfico del Quijote*. México, Guanajuato, 1998),

ensino fundamental. Ao que tudo indica, a intenção de se introduzir um clássico em sala de aula é das melhores; no entanto, é possível também supor que, de um modo geral, a leitura de uma adaptação pode produzir a falsa idéia de que já se conhece a obra, quando o que se tem são abreviadas e às vezes distorcidas noções da fábula de uma obra extensa, filtrada por uma interpretação, carregada muitas vezes por uma série de juízos de valor e preconceitos. No caso específico do *Dom Quixote das crianças*, trata-se, sem dúvida, de uma leitura apaixonada do texto cervantino e que parece ter o propósito de despertar para futuras leituras. O fato de a narração a do cavaleiro ter sido transferida para uma das personagens, Dona Benta, talvez possa deixar a idéia menos ilusória do que nas demais adaptações, de se ter contato nada mais do que uma versão da história, baseada numa tradução, gerando a expectativa de que esse jovem leitor, mais adiante, tenha o prazer de se aproximar do texto original.

Bibliografia

- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972, 2ª ed., pp. 242-243.
- Catálogo del Museo Iconográfico del Quijote*. México, Guanajuato, 1998.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2ª ed. revista e ampliada, 2005.
- LAJOLO, Marisa. “A modernidade em Monteiro Lobato”, em ZILBERMAN, Regina (Org.), *Atualidade de Monteiro Lobato – Uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- _____. *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*. São Paulo: Ática, 1993, p. 97.
- MONTEIRO LOBATO. *Dom Quixote das Crianças*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Marisa. *Um Brasil para Crianças – Para Conhecer a Literatura Infantil Brasileira, História, Autores e Textos*. São Paulo: Global, 1986, pp. 59-67.

IMAGENS DO GUERREIRO: RIOBALDO, DOM QUIXOTE E ROQUE GUINART

Não demorou mais do que um ano para que a crítica reconhecesse em *Grande Sertão: Veredas* seu parentesco com os livros de cavalaria. Em 1957, Cavalcanti Proença inicia a trajetória crítica da obra por meio de um estudo publicado na *Revista do livro*, intitulado “Alguns aspectos formais de *Grande sertão: veredas*”. O mesmo trabalho será incluído, no ano seguinte, numa publicação mais ampla, *Trilhas do Grande Sertão* e, em 1959, numa coletânea intitulada *Augusto dos Anjos e outros ensaios*.

Em *Trilhas do Grande Sertão*, publicado em 1958, Cavalcanti Proença chama a atenção para as relações de parentesco que a obra de Guimarães Rosa mantém com os cavaleiros medievais e nesse momento destaca os três planos que organizam a obra, isto é, o plano individual e subjetivo, por meio do qual se manifestam os antagonismos da alma humana; o plano coletivo, que recebe as influências da literatura popular ao criar uma personagem – Riobaldo – como se este fosse um cavaleiro medieval ao estilo brasileiro; e por último, o plano telúrico e mítico, que reúne elementos da natureza e os converte em personagens vivas e atuantes.

Ao tratar do plano coletivo, Cavalcanti Proença busca na obra os paralelismos com as epopéias medievais e com seus sucessores, isto é, as novelas de cavalaria. Não serão poucos os traços cavaleirescos presentes na obra, sobretudo no caso do personagem/narrador Riobaldo, que encarna o tipo do cavaleiro que não tolera a deslealdade e converte os desleais em inimigos de morte. Como se seguisse a trajetória do cavaleiro, Riobaldo vai alterando seus nomes de guerreiro – Tatarana, Urutu-Branco – em correspondência com as etapas difíceis que consegue superar. A grandiloquência presente nos discursos de algumas personagens, em momentos da obra, equivale à nobreza existente na ação, o que poderia ser considerado como recortes dos livros de cavalaria transpostos para o sertão brasileiro.

No mesmo ano em que Cavalcanti Proença publica seu ensaio, Antonio Candido complementa o início da fortuna crítica sobre *Grande Sertão* com um estudo intitulado “O sertão e o mundo”.¹ Para Candido, a composição da obra se estrutura a partir de três elementos: a terra, o homem e a luta. As relações com o imaginário da cavalaria estariam, sobretudo, no homem, este que, por escolha ou não, vai desenhando o caminho de sua vida por meio da profissão de jagunço. Um jagunço que não será um salteador e sim um tipo híbrido que concilia o homem guerreiro com o homem valente, recebendo dinheiro de outro para executar determinada ação. Tem um comportamento que obedece a uma das normas fundamentais da cavalaria: a lealdade, sendo, a seu modo, um cavaleiro do sertão. Desempenha função semelhante à do cavaleiro, situado numa sociedade baseada na competição entre os grupos rurais e desprovida de um poder centralizador. Ainda para Candido, a relação da obra com a genealogia medieval é fundamental para esclarecer os elementos que intervêm e que transcendem a realidade do “banditismo político que aparece então como avatar sertanejo da Cavalaria” (Candido, 1964, p. 129). Além disso, assim como o cavaleiro, o jagunço traz uma ordem para esse mundo que desconhece a lei e, se eles atuam livremente na sociedade, isso não significa que não respeitem um código ético próprio e corporativo em relação a seu grupo.

Os traços da cavalaria dispersos na obra, identificados por Antonio Candido, não se limitam às práticas dos jagunços. Também a trajetória de Riobaldo traz marcas similares às dos cavaleiros. Ele é fruto de uma relação ilegítima e será educado por sua mãe. Com a morte dela, passa a ser educado por seu padrinho que, como se deduz a partir de uma série de alusões, é na verdade seu pai. Inicialmente, Riobaldo assemelha-se mais a um escudeiro que passa por uma série de provas até o dia em que se arma cavaleiro e recebe um rifle de seu chefe, Joca Ramiro. Um pouco mais tarde, após ter acumulado experiência suficiente, Riobaldo recebe a responsabilidade de ser chefe e, a partir desse momento, sua disputa maior será com as forças espirituais. Sua prova mais difícil será o pacto que fará com o diabo o que, segundo Candido, simboliza a certeza de sua própria capacidade. Desse modo, o pacto seria o caminho encontrado para atingir os poderes interiores necessários para a ação no mundo exterior.

¹ Posteriormente, o artigo será incluído em *Tese e antítese* sob o título de “O homem dos avessos”.

De um modo geral, a obra guarda o princípio da “reversibilidade” e, para Candido, a esse princípio se juntam várias ambigüidades. Entre elas, a que reúne no jagunço os princípios da cavalaria e, ao mesmo tempo, os do banditismo. Considerada desse modo, a obra se constrói por meio de uma “dialética viva” que acaba por reunir contrários. Desse modo, confundem-se em distintos níveis – espacial, social, afetivo, metafísico e estilístico – “o real e o irreal, o aparente e o oculto, o dado e o suposto” (Candido, 1964, p. 135). Riobaldo seria portanto uma mescla de bandido e não bandido, de alguém que se junta com as forças do mal para atingir o bem.

Até o momento, estas reflexões empreenderam um caminho de volta no sentido de recuperar alguns elementos referentes ao estilo e à própria genealogia do romance presentes nos primeiros passos de sua fortuna crítica. As relações de parentesco entre a obra de Guimarães e as novelas de cavalaria, entre a atuação do jagunço e alguns dos princípios que norteiam a ação do cavaleiro são dados que saltam à vista. No entanto, tentando insistir nessa genealogia e, ao mesmo tempo, tratando de evitá-la, seria possível estabelecer outra linhagem que não é medieval, mas que se encontra no limiar da chamada época moderna. Em lugar de Amadis e sua descendência, seria possível pensar nas histórias de outro cavaleiro que, tentando recuperar para seu tempo a “idade dourada”, se lança a uma série de aventuras com o projeto ambicioso de alterar a ordem do mundo. Trata-se da obra de Cervantes, o *Dom Quixote*, publicado em 1605 (a primeira parte) e em 1615 (a segunda). A relação que se pretende estabelecer com *Grande Sertão* se dá por meio da ação e da constituição da personagem: por um lado, o bandoleirismo; por outro, a problemática do herói.

Aparentemente, as aventuras do pretense cavaleiro andante cervantino pouco teriam que ver com as andanças dos jagunços pelo sertão brasileiro. Por outro lado, o jagunço do *Grande Sertão* nem se amolda à figura do tipo criminoso movido pela vingança de sangue provocada por disputas de grupos e tampouco se amolda à perspectiva oposta, também extrema, como se fosse um descendente de Robin Hood, disposto a defender os pobres, em luta contra o latifúndio ou o poder econômico. Na prática, a figura do jagunço parece corresponder mais à categoria do bandido social como o define Hobsbawm:

Um fenômeno universal e virtualmente imutável, é mais que um processo endêmico de camponeses contra a opressão e a pobreza: um grito de vingança contra o rico e os opressores, um vago sonho de poder lhes impor um freio, castigar os erros individuais. Sua ambição é modesta: um mundo tradicional no qual os homens sejam tratados justamente, e não um mundo novo e perfeito. (Hobsbawm, 1970)

Considerando a bandidagem como uma forma organizada de protesto social, Hobsbawm adverte que não seria irreal descrever o bandido ideal, uma vez que sua característica mais marcante é sua uniformidade inquestionável. Uma uniformidade que tanto diz respeito à forma pela qual um bandido se adentra na memória de um povo quanto ao seu comportamento na vida social. Um homem se converte em bandido social quando pratica alguma ação que na sua comunidade não é considerada uma contravenção; no entanto, da perspectiva da instituição jurídica, a ação praticada é sem dúvida um crime. Tanto o bandido social – aquele camponês que se subleva contra os terras-tenentes e os poderosos – quanto o bandido de honra – aquele que é movido pela vingança de sangue –, têm como função primordial e norteadora de sua ação impor alguns limites à sociedade tradicional, e para tanto é preciso transgredir a legalidade (Queiroz, 1968). Por outro lado, seja o bandido num sentido amplo, seja o jagunço brasileiro especificamente, cada um a seu modo parece conviver com uma ambigüidade que o atrai tanto para as forças do mal quanto para a luta a serviço do bem.

Se esses aspectos fizeram parte nossa história acontecida, outros aspectos interferiram em nossa história imaginada, especificamente no que diz respeito à tradição popular do sertão. Já foi observada a presença, no sertão brasileiro, de elementos tradicionais, originários do mundo medieval, tanto na tradição letrada quanto na tradição oral, seja por meio de contos populares que atravessam gerações, seja por canções e romances ou mesmo por figurações como a do cavaleiro andante, a do cangaceiro, a da donzela guerreira, a presença do mal que se traduz em formas variadas, enfim, uma multiplicidade de imagens que são parte de um mesmo universo e que permite afirmar que, em alguma medida, o bandido e o cavaleiro na defesa do bem são o verso e o reverso do jagunço (Galvão, 1972, p. 61-68). Os muitos tipos jagunços

que compõem as páginas do *Grande Sertão* dão a idéia de que seus limites estão entre o paladino e a encarnação das forças do mal. O próprio Riobaldo, que reúne em si mesmo um leque de ambigüidades, quando conta sua história não deixa de confessar a dificuldade que encontra para definir sua própria identidade:

Ser ruim, sempre, às vezes é custoso, carece de perversos exercícios de experiência. Mas com o tempo, todo o mundo envenenava do juízo. Eu tinha receio de que me achassem de coração mole, soubessem que eu não era feito para aquela influência que tinha pena de toda cria de Jesus. (p. 131)²

Se Riobaldo tem receio de que o “coração mole” não combine com a vida de jagunço, o mesmo não sucede com Medeiro Vaz, personagem que inclusive já foi comparado com Dom Quixote e que, no eixo do paladino e do bandido, se situa como um tipo mais próximo de um par de França (Galvão, 1972, p.66). Medeiro Vaz tem uma história de vida que se orienta pelo idealismo. Descende de uma família de grandes proprietários e por esse motivo herdou grande extensão de terras. No entanto, com a guerra do sertão – “tudo era morte e roubo, e desrespeito carnal das mulheres casadas e donzelas” – era impossível viver na tranqüilidade. Reconhecendo seu dever, Medeiro Vaz decide deixar tudo, terras e gado. Incendeia a casa da fazenda, opta pelas armas e passa a ser chefe de bando.

Daí, relimpo de tudo, escorrido dono de si, ele montou em ginete, com cachos d’armas, reuniu chusma de gente corajada, rapaziagem dos campos, e saiu por esse rumo em roda, para impor a justiça. /.../ Medeiro Vaz era duma raça de homem que o senhor mais não vê; eu ainda vi. (p. 37)

Passando pelos muitos jagunços, no outro extremo está o demoníaco Hermógenes, encarnação das forças do mal que a partir de determinado momento também passa a ser chefe de bando. Quando Riobaldo o reconhece, já intui a figura sinistra que ele representa a partir da descrição de um tipo que mais parece não ter nenhuma feição:

² Todas as citações de *Grande Sertão: Veredas* partem da 11ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.

Na hora, não notei de uma vez. Pouco, pouco fui receando. O Hermógenes: ele estava de costas, mas umas costas desconformes, a cacunda amontoava, com o chapéu raso em cima, mas chapéu redondo de couro, que se que uma cabaça na cabeça. Aquele homem se arrepanhava de não ter pescoço. As calças dele como que se enrugavam demais da conta, enfolipavam em dobrados. As pernas, muito abertas; mas, quando ele caminhou uns passos, se arrastava – me pareceu que nem queria levantar os pés do chão. Reproduzo isto, e fico pensando: será que a vida socorre à gente certos avisos? Sempre me lembro dele, me lembro mal, mas atrás de muitas fumaças. Naquela hora, eu estava querendo que ele não virasse a cara. Virou. A sombra do chapéu dava até em quase na boca, enegrecendo. (p. 91)

Entre anjos e demônios, Riobaldo vai revelando as vicissitudes da alma humana e deixa cada vez mais complexa a definição de sua própria identidade. Ao tratar dos “bandidos” espalhados pelo sertão e ao aprofundar a visão que se tem deles, *Grande Sertão* transforma o mais específico e particular no mais amplo e universal. Algo semelhante ocorre com *Dom Quixote*, que, por mais arraigado que esteja às terras espanholas no limiar do século XVII, é obra do mundo que atravessa serras e mares em variados tempos e lugares.

O cavaleiro da Mancha, na verdade, não parece ter relações diretas com os jagunços brasileiros. Será o último cavaleiro conhecido daqueles que vivem nos *venideros siglos*, como diz a personagem diversas vezes. Além de não ser propriamente um cavaleiro, já que a loucura de idéia fixa combinada com o anacronismo de seu projeto o situam fora do universo da cavalaria, a obra se centra em coordenadas diferentes das do *Grande Sertão*, o que, em princípio, não permite estabelecer laços de conexão entre as duas obras. Mas, a não ser por um princípio geral, o cavaleiro da região da Mancha tem constituição bastante diversa da de Riobaldo e, ao contrário das dúvidas que permeiam os passos do jagunço, o cavaleiro é movido sobretudo por certezas. No entanto, há um viés na obra que possibilita entender linhagens comuns relativas à constituição das personagens, sendo que o elo entre o cavaleiro e o jagunço encontra-se numa terceira personagem, Roque Guinart, um bandoleiro catalão que surge nos últimos capítulos do *Quixote*.

Após ter percorrido os campos da Espanha, com a intenção marcada de restituir ao mundo a ordem da cavalaria, Dom Quixote decide finalmente seguir o caminho que leva a Barcelona. Às portas da cidade, no meio da noite, ele e Sancho serão surpreendidos pelo que julgam ser cadáveres pendurados em árvores. Tratando de consolar o escudeiro que padece de medo terrível, Dom Quixote lhe diz:

No tienes de qué tener miedo, porque estos pies y piernas que tienes y no ves sin duda son de algunos forajidos y bandoleros que en estos árboles están ahorcados, que por aquí los suele ahorcar la justicia, cuando los coge, de veinte en veinte y de treinta en treinta; por donde me doy a entender que debo de estar cerca de Barcelona. (*DQ*, II, 60, p. 1118)³

Na verdade, nesse caso não se tratava de cadáveres e sim de homens que dormiam nas árvores e que pertenciam ao bando do famoso Roque Guinart, um bandoleiro amado e ao mesmo tempo temido por muitos. É preciso ter em conta que a Espanha de fins do século XVI e início do XVII é o país da Europa que apresenta o maior número de bandoleiros (Braudel, 1984, p. 115) e, mais precisamente, o bandoleirismo da Catalunha, entre 1605 e 1615, é o mais consistente e expressivo de toda a Espanha. Dom Quixote entende que aqueles corpos são fruto da ação de bandoleiros e, mal chega a luz do dia, aproxima-se um grupo de uns quarenta homens que se põem em volta do cavaleiro e seu escudeiro. O narrador descreve o chefe do bando da seguinte maneira:

/.../ mostró ser de hasta edad de treinta y cuatro años, robusto, más que de mediana proporción, de mirar grave y color morena. Venía sobre un poderoso caballo, vestida la acerada cota⁴ y con cuatro pistoletes (que en aquella tierra se llaman *pedreñales*⁵) a los lados. Vio que sus escuderos, que así llaman a los que andan en aquel ejercicio,

³ Todas as citações do *Quixote* partem da edição dirigida por Francisco Rico (Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998). Esclarece em nota: “El bandolerismo catalán constituyó un problema social y político en los siglos XVI y XVII, y, en efecto, cuando la justicia prendía a los *forajidos*, los ahorcaba inmediata y expeditivamente. (cf. n. 15)

⁴ Correspondia à armadura que cobre a parte superior do corpo.

⁵ Segundo nota da edição de Rico, “‘*pistoletes* /.../ producida por el golpe de pedernal’ es un catalanismo. El arma a medio camino entre la pistola y la escopeta, se asociaba normalmente con el bandolerismo catalán.” (n. 22, p. 1119).

iban a despojar a Sancho Panza; mandóles que no lo hiciesen, y fue luego obedecido, y así se escapó la ventrera. (II, 60, p. 1119)

Tratava-se de Roque Guinart, que no *Quixote* aparece com uma indiscutível dose de idealização (Salazar, 1986), provavelmente seguindo a fama do notável bandoleiro de carne e osso Pero Rocaguinarda, que tinha caído na simpatia de toda a Espanha e, pelo que se sabe, por volta de 1610, conseguiu reunir um bando de aproximadamente duzentos homens. Conta a história que, devido à calorosa acolhida que o bandoleiro recebia da população em geral, Felipe III acabou concedendo-lhe um indulto, substituindo sua condenação à pena de morte, de janeiro de 1611, pelo desterro em Nápoles, com receio de eventuais represálias (Rodríguez Marin, 1948, t. VIII, p. 39, n.4).

É curioso observar que, no final da obra, Cervantes introduz uma personagem histórica e contemporânea, de imediata identificação, como era o caso do bandoleiro catalão, diferente das demais personagens da obra. Como diz Martín de Riquer, a contemporaneidade e a historicidade da personagem dizem respeito “tanto de los sucesos que se narran en el *Quijote* como del momento en que se está escribiendo la segunda parte”.⁶ Dom Quixote, em terras catalãs, como diz o próprio narrador, presencia coisas que “tienen más de lo verdadero que de lo discreto”. Também chama a atenção o fato de que Roque é apresentado de modo altamente favorável (Cervantes, 1998, t. II, pp. 218-220), coerente com a visão de muitos, como a que aparece num documento histórico atribuído a um soldado de nome desconhecido, que se refere ao bandoleiro dizendo que “entre otras cosas malas hacía obras de caballero”; ou mesmo com o apreço com que as pessoas em geral se referiam a ele, Roque, como sendo um “bandido generoso” (Riquer, 1989, p.61-64).

O Roque Guinart idealizado que aparece na obra de Cervantes mantém qualidades análogas às do bandoleiro histórico que, depois de realizar os assaltos, pratica com seu bando a “justiça distributiva” e cada um deles recebe aquilo que efetivamente lhe corresponde. Admirado com o relato dos bandoleiros acerca das práticas usuais do grupo, Sancho chega a sentenciar: “Según lo que aqui he visto, es tan

⁶ Ver, de Martín de Riquer, “Capítulo LX” (*DQ*, Ed. de F. Rico, Tomo II, pp. 218-220).

buena la justicia, que es necesaria que se use aun entre los mismos ladrones” (*DQ*, II, 60, p. 1125). O grupo de Roque tem uma ética própria que deve ser respeitada e, por sua vez, o código ético se encontra traduzido por palavras e atitudes do chefe que, na verdade, está mais para o bem que para o mal, ou, como diz um dos bandoleiros, “Este nuestro capitán más es para *frade* que para bandolero” (*DQ*, II, 60, p. 1128). Se Rocaguinarda – o bandoleiro de carne e osso – conquista a simpatia de toda Espanha, Roque Guinart – a personagem cervantina como aparece na obra – fascina Dom Quixote. Como observa o narrador,

Tres días y tres noches estuvo don Quijote con Roque, y si estuviera trecientos años, no le faltara qué mirar y admirar en el modo de su vida: aqui amanecían, acullá comían; unas veces huían, sin saber de quién, y otras esperaban, sin saber a quién; dormían en pie, interrumpiendo el sueño, mudándose de un lugar a otro. Todo era poner espías, escuchar centinelas, soplar las cuerdas de los arcabuces, aunque traían pocos, porque todos se servían de pedreñales. Roque pasaba las noches apartado de los suyos, en partes y lugares donde ellos no pudiesen saber dónde estaba, porque los muchos bandos que el visorrey de Barcelona había echado sobre su vida le traían inquieto y temeroso, y no se osaba fiar de ninguno, temiendo que los mismos suyos o le habían de matar o entregar a la justicia. Vida, por cierto, miserable y enfadosa.” (*DQ*, II, 62, pp.1129-1130)

Roque Guinart surge num momento bastante especial das andanças de Dom Quixote. O cavaleiro acaba de sair atordoado de uma hospedagem na qual teve conhecimento da publicação do *Quixote* apócrifo e onde pode trocar idéias com leitores dessa “falsa versão” de sua história. Sua indignação se deve às mentiras que o autor aragonês teria inventado sobre ele. Desiludido com sua história impressa, Dom Quixote projeta ir a Barcelona e desiste das justas de Saragoça, como era seu plano inicial, para desviar-se das trilhas pelas quais Avellaneda teria conduzido seu cavaleiro. O amo acabava de ter um desentendimento significativo com o escudeiro, que pela primeira vez o havia agredido e subjugado para que não lhe incomodasse mais com o tema dos açoites para o desencantamento de Dulcinéia, os quais, por sua vez, deveriam ser totalmente voluntários. Passado o atrito, e chegando a luz do dia, já próximos da cidade de Barcelona, a dupla se encontra com os bandoleiros que surpreendem Dom Quixote numa condição nada digna para um cavaleiro:

Hallóse don Quijote a pie, su caballo sin freno, su lanza arrimada a un árbol, y finalmente sin defensa alguna, y, así, tuvo por bien de cruzar las manos e inclinar la cabeza, guardándose para mejorar sazón y coyuntura. /.../ Admiróle [Roque Guinart] ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote, armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza. (II, 60, p. 1119)

O que mais surpreende Roque é justamente a tristeza e melancolia que encontra na figura do cavaleiro, mas em seguida se dá conta de que ele tem mais de loucura que de valentia e se alegra muito de tê-lo encontrado depois de ter ouvido histórias a seu respeito. Ambos, cavaleiro e escudeiro, admiram-se mutuamente pelo encontro, tendo em conta a fama que reveste os dois “guerreiros”. Nesse momento, Roque faz confissões a Dom Quixote que dizem respeito aos impasses que a vida de bandoleiro lhe traz, dividida sempre entre as forças do bem e do mal. Justificando suas motivações, diz que caiu nessa vida por uma força que o move em direção à vingança, mas, em contrapartida, junto a ela reside sempre uma boa intenção. Tratando de fazer com que seus pecados se revertam para a possibilidade de se voltar para Deus, Roque reconhece que vive num labirinto de confusões, dividido entre Deus e o Diabo. Para Dom Quixote, a única possibilidade de salvação é a vida de cavaleiro andante. Esta sim se aproxima das portas dos céus. Como diz a Roque:

[...] si vuestra merced quiere ahorrar camino y ponerse con facilidad en el de su salvación, véngase conmigo, que yo le enseñaré a ser Caballero andante, donde se pasan tantos trabajos y desventuras, que, tomándolas por penitencia, en dos paletas le pondrán en el cielo.” (II, 60, p. 1126)

Apesar das intenções do cavaleiro, quem de fato pratica boa ação é Roque Guinart, que por suas influências introduz Dom Quixote em Barcelona. De fato, Roque, embora vivendo pelos campos da Catalunha, tem acesso às forças políticas da

cidade e praticamente todas as lutas que enfrentava no campo, na maior parte das vezes, significavam uma prolongação de disputas entre grupos urbanos.⁷

A admiração recíproca entre Dom Quixote e Roque se deve sobretudo ao fato de que ambos são movidos pelo mesmo sangue. O cavaleiro, com todo seu anacronismo, escolheu uma profissão que os tempos já não comportam. Pode transitar pelos caminhos e, quando muito, freqüentar uma ou outra residência aristocrática como o palácio dos Duques em terras de Aragão, mas não sobrevive para conhecer a cidade. Na verdade, a morte de Dom Quixote se dá em Barcelona, no terrível duelo que tem com o chamado Cavaleiro da Blanca Luna, que o desafia para uma batalha na qual ele, Dom Quixote, sai como perdedor.

A cidade é incompatível com a cavalaria. Se Dom Quixote se encontra com Roque Guinart nos arredores de Barcelona, isso se deve ao fato de que este é o espaço de atuação do bandoleiro histórico Perot Roca Guinarda (ou Rocaguinarda) e será ele, justamente, quem viabilizará sua entrada na cidade. Em certa medida, esse encontro do cavaleiro com o bandoleiro parece conter, implicitamente, uma longa despedida de dois tempos. De fato, nesse solene encontro, às portas da cidade, Dom Quixote deixa simbolicamente suas armas ao bandoleiro, esse bandido social próprio dos tempos modernos, ainda que Dom Quixote tente convencê-lo de que a opção pela cavalaria andante o livraria dos conflitos que o atordoam entre o Bem e o Mal. No momento em que os dois se encontram, o cavaleiro está desprevenido e sua lança, onde nunca deveria estar – “arrimada a um árbol” –, enquanto que o bandoleiro se apresenta pronto para a luta, com seus “cuatro pistoletes” e seu bando todo preparado para o ataque.

⁷ Algo similar ocorre com Antonio Silvino, que é o chefe de um bando de cangaceiros, em *Fogo morto*, de José Lins do Rêgo. Antonio Silvino foi um cangaceiro histórico que, segundo diz José Lins em seus ensaios, era amado pela gente (Castelo, 1961, p. 151). Tanto na vida como no romance, Antonio Silvino teria se dedicado a proteger os que sofriam injustiças, além de manter relações com as forças políticas dos meios urbanos. No âmbito do romance, num espaço de escassas perspectivas de mudanças, surgem personagens que oferecem resistência diante da injusta situação criada pelas velhas estruturas sociais. O Coronel Vitorino, que encarna algumas das marcas quixotescas, reconhece os problemas, mas não dispõe de meios eficientes como Antonio Silvino, que se caracteriza pela sua capacidade de intervir na ordem dos acontecimentos do mundo rural. Assim, a ação do velho Coronel, que privilegia princípios éticos, mas que não tem como alterar a ordem dos fatos, se mantém paralela à atuação de Antonio Silvino e seu bando que, utilizando a violência inescrupulosamente, conseguem conquistar alguns direitos.

A partir desse momento, de maneira mais decisiva, Dom Quixote vai se ocupando, cada vez mais, da tristeza e da melancolia. Uma crise de certezas, ou uma certa conexão problemática com a profissão de cavaleiro, vai lentamente invadindo seus pensamentos desde o dia em que se deparou com aquela lavradora que Sancho afirmava ser Dulcinéia, no capítulo X da segunda parte, e que ele não podia reconhecer como a dama de seus sonhos. Além do mais, a notícia dessa sua falsa história, que anda já impressa, também não correspondia em nada com o que imaginou, em sua primeira saída, que um sábio autor escreveria sobre seus feitos:

¿Quien duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera? “Apenas había el rabricundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, [...]” (*DQ*, I, 2, 46)

Algo se partiu: a distância entre a fantasia e o que de fato encontra em Dulcinéia e na sua história impressa vão aos poucos tornando a vida de cavaleiro insustentável.

No caso de Riobaldo, o desacerto com o mundo parece estar na raiz do próprio ato de contar sua história como forma de entender o vivido, de encontrar o cristalino dos fatos, o “saber definido”, como ele mesmo diz. No desenho da memória se confundem o homem que atua com o que pensa, o jagunço certo com o intelectual. Afinal, Riobaldo se lançou nessa vida de guerreiro a partir de um certo encantamento que lhe causaram uns versinhos de um jagunço, numa fria madrugada do mês de maio: a canção de Siruiz. Antes, foi professor e também leitor, nos momentos de descanso, de *Sinclair das Ilhas*.

Para Dom Quixote, as palavras precedem as coisas e são a sua medida, como diz Foucault. Suas andanças têm sua origem na idéia de comprovar a similitude entre o lido e o vivido, como se o mundo fosse a expressão de contínuas correspondências entre as palavras e as coisas. No final de seu percurso, contando já com grande experiência como cavaleiro andante, chega à árdua conclusão de que os livros são mentirosos e que as novelas de cavalaria foram a fonte de seu desengano.

Tanto Dom Quixote quanto Riobaldo são intelectuais que tratam de resgatar o sentido da vida por meio da ação. O caminho do cavaleiro o conduz até a perda desse sentido, o que, inevitavelmente, o leva à morte. A aventura de Riobaldo será a de recordar o vivido, que é a única maneira para entender a própria história. Entre eles, Roque Guinart, esse bandoleiro, meio homem, meio personagem, a quem Dom Quixote entrega simbolicamente suas armas e sua luta. Admira a vida do bandoleiro, aprecia sua densidade, seu universo de preocupações e até mesmo seus impasses entre o Bem e o Mal.

Bibliografia

- BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico*. Lisboa, Livraria Martins Fontes, 1984.
- CASTELO, J. A. *José Lins do Rego: modernismo e regionalismo*. São Paulo, Edart, 1961, p. 151.
- CAVALCANTI PROENÇA. “Alguns aspectos formais de *Grande Sertão: Veredas*”. *Revista do livro* n. 5, pp. 37-54, março, 1957.
- _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro, José Olympio, 1959, pp. 151-241.
- _____. *Trilhas do Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro, Cadernos de Cultura/MEC, 1958.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. 2ª ed. Dirección de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- _____. *Don Quijote*. Ed. crítica de Rodríguez Marín. Madrid, Atlas, 1948.
- FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecília Frost. México, Siglo Veintiuno, 1972.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo, Perspectiva, 1972.
- HOBBSBAUM. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Nice Rissone. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1970.
- MEYER, Marlise. “O que é, ou quem foi *Sinclair das Ilhas*? *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*. N. 14. São Paulo, Universidade de São Paulo, 1973, pp. 37-63.
- QUEIRÓZ, M. Isaura Pereira de. *Os cangaceiros – les bandits d’honneur brésiliens*. Paris, Julliard, Collection Archives n. 34, 1968.
- RIQUER, Martín de. *Cervantes en Barcelona*. Barcelona, Sirmio, 1989.

- ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 1976.
- SALAZAR RINCÓN, Javier. *El mundo social de Don Quijote*. Madrid, Gredos, 1986.
- SHAKER, Arthur. *Pelo espaço do cangaceiro*. São Paulo, Símbolo, 1979.
- VILAR, Pierre. "El tiempo del *Quijote*", in *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona, Ariel, 1964.

NOTAS SOBRE MARCAS QUIXOTESCAS EM “O ALIENISTA”

Se o *Quixote* é uma obra que dialoga intensamente com várias formas discursivas, a obra de Machado de Assis, nesse sentido, não é diferente. Em seus contos e romances, observa-se uma interlocução com várias formas textuais com o fim de situar seu leitor em um universo pleno de alusões, seja na construção de personagens e tramas, seja nas digressões e diálogos que o narrador propõe a seu leitor. Trata-se de um romancista preocupado, antes de tudo, com a elaboração criteriosa de um sistema discursivo.¹

Tudo indica que tanto Machado como Cervantes concebiam a literatura como um oceano em que as águas se misturam continuamente. Afirma o narrador, em um dos romances do escritor brasileiro, como se legitimasse um procedimento consideravelmente intensificado a partir de *Memórias póstumas de Brás Cubas* (1880-1):

As próprias idéias nem sempre conservam o nome do pai; muitas aparecem órfãs, nascidas de nada e de ninguém. Cada um pega delas, verte-as como pode, e vai levá-las à feira, onde todos as têm por suas (*Esau e Jacó*, p. 87).

Quanto às relações entre a obra machadiana e o *Quixote*, seria factível distinguir duas formas possíveis: uma centrada no enunciado, outra, na enunciação. No eixo do enunciado, encontram-se, nos romances e contos de Machado de Assis, alusões, imagens e mesmo cenas que nos remetem a fragmentos do *Quixote*, além do constante retorno ao tema da loucura. Em alguns contos, também há possíveis alusões quixotescas, como em “Pílades e Orestes”, que parece remeter à novela do “Curioso impertinente”, ou em “A desejada das gentes”, em que se recria uma situação entre o

¹ Cf., de I. Teixeira, “Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses”, in Machado de Assis, *Papéis avulsos*, IX-LIII (as referências a “O Alienista” remetem a esta edição).

tio e a sobrinha com traços similares ao de Alonso Quijano, el Bueno, e sua sobrinha. Enfim, trata-se de algumas alusões abreviadas que podem remeter-nos à obra de Cervantes a partir de aspectos pontuais.

Entretanto, em “O Alienista” (1882), conto publicado em *Papéis avulsos*, ocorre algo peculiar. A história se desenrola em Itaguaí – pequena cidade do Rio de Janeiro – durante o período colonial, e se situa, provavelmente, pouco tempo depois da Revolução Francesa. O relato está encravado, portanto, em um pequeno povoado de um Brasil provinciano, e o que se narra é a submissão de praticamente toda a comunidade a uma experiência com objetivos claramente científicos sobre a loucura e a sensatez humanas. A partir de Itaguaí, adentra-se o interior do Brasil e, ao mesmo tempo, incorporam-se aspectos temáticos da grande literatura internacional, como a pesquisa conceitual dos limites entre a idéia de loucura e de normalidade, que, neste caso concreto, é conduzida por um personagem que simplesmente sofre de “uma idéia fixa”.

Simão Bacamarte – assim se chamava “o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” – dedicou-se integralmente à ciência. Estudou em Portugal e recusou o convite do rei para dirigir a Universidade de Coimbra e também para ocupar-se dos negócios da monarquia em Lisboa. Deixou Portugal, abraçou Itaguaí e os estudos científicos, alternando os tratamentos médicos com muitas leituras. A questão era pesquisar a loucura, encontrar seus parâmetros e os tratamentos apropriados.

O médico tem toda a população de Itaguaí à sua volta, mas algumas figuras se destacam, entre elas a do padre e a do barbeiro, que questionam a sensatez de suas pesquisas sobre a loucura. Além disso, em um círculo mais restrito, está sua esposa, na realidade uma dona de casa incapaz de entender a importância dos estudos de Bacamarte. Há também o boticário que acompanha os passos do médico, e que em alguns momentos revela cumplicidade, em outros, desejo de tirar proveito da situação ou insegurança diante da possível resistência que as ações práticas do cientista poderiam despertar em toda a população. É curioso observar que, como Dom Quixote, Simão Bacamarte tem em torno de si um padre, um barbeiro, uma esposa, além do boticário que o acompanha. Entretanto, o relato não busca simetrias com a

história do cavaleiro manchego a não ser por meio de uma imagem que fixa a analogia com Dom Quixote e Sancho. Na despedida da esposa de Bacamarte, que parte com uma comitiva para o Rio de Janeiro, na qual vai também a esposa do boticário, o narrador descreve a cena na qual aparece o médico ao lado de Crispim Soares ao regressarem a suas casas:

E partiu a comitiva. Crispim Soares, ao tornar a casa, trazia os olhos entre as duas orelhas da besta ruana em que vinha montado; Simão Bacamarte alongava os seus pelo horizonte adiante, deixando ao cavalo a responsabilidade do regresso. Imagem vivaz do gênio e do vulgo! Um fita o presente, com todas as suas lágrimas e saudades, outro devassa o futuro com todas as suas auroras (p. 283).

O horizonte limitado do boticário, montado em uma besta, contrapõe-se à verticalidade do cientista montado em um cavalo que, com o olhar fixo na amplidão universal de suas pesquisas, deixa que o cavalo decida o caminho a seguir. Como Dom Quixote, que delega ao Rocinante o trajeto das andanças enquanto se alimenta de pensamentos visionários sobre a importância de sua ação cavalheiresca, Bacamarte se deixa levar por seu cavalo ao lado de seu seguidor, que tem um ângulo de visão restrito às orelhas de uma besta.²

Assim como Dom Quixote, Bacamarte é um leitor inveterado, mas não de livros de cavalaria, e sim de estudos científicos que possam fundamentar suas pesquisas. Vivía absorto no mundo das idéias e não lhe importavam os assuntos triviais do cotidiano:

Ora, todo esse trabalho levava-lhe o melhor e o mais do tempo. Mal dormia e mal comia; e, ainda comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão, e ia muitas vezes de um cabo a outro do jantar sem dizer uma só palavra a D. Evarista (p. 280).

² Só se tem notícia de um único trabalho publicado sobre a relação entre “O Alienista” e o *Quixote*. Trata-se do artigo de Massaud Moisés intitulado “‘O Alienista’ de Machado, uma paródia de *D. Quixote*?” (*Jornal da Tarde – Caderno de Sábado*, 08.01.2000, pp. 1-3). O trabalho destaca a correspondência entre Bacamarte e Dom Quixote, e também encontra nessa imagem do médico montado no cavalo ao lado de seu acompanhante uma analogia com o cavaleiro e o escudeiro. Mais adiante, considera, sem maiores detalhes, que a ciência, para Simão Bacamarte, era, na realidade, sua Dulcinéia. Tudo indica que a ciência corresponde ao que a cavalaria andante representava para Dom Quixote: a razão de sua existência.

Como no *Quixote*, a loucura é o motor da ação do personagem central que se constrói sobre uma idéia fixa e sobre um heroísmo desproporcional, deixando consumir suas noites e dias em leituras. Sua meta é tão disparatada como a de Dom Quixote, que projeta restituir no mundo a idade de ouro. Vejamos, nesse sentido, o fragmento no qual Bacamarte fala com o boticário, enquanto vai refletindo sobre o sentido de sua ação:

Trata-se, pois, de uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente (p. 284).

Suas investidas ambiciosas em prol de um projeto grandioso para benefício de toda a humanidade desembocam no desengano, na revisão do caminho percorrido, na constatação de que ele mesmo era exceção à regra e que, a partir de sua definição de loucura, ninguém, exceto ele, encaixava à perfeição em sua descrição patológica da demência. Assim como Dom Quixote, Bacamarte é a única grande vítima de si mesmo, é o único louco que, de fato, precisa de tratamento e que acreditou que sua ação representava algo positivo para a humanidade. Obstinado e anacrônico, Bacamarte buscou um futuro científico para a provinciana Itaguaí, em proporção equivalente à que o fez a ação de Dom Quixote que, com os olhos postos no passado, queria salvar a humanidade dos muitos desatinos construídos por motivações alheias aos princípios da cavalaria.

A raiz da loucura livresca de Dom Quixote, para desconcerto do leitor, está composta por virtudes em tensão com um mundo que muitas vezes evidencia seus vícios. No caso de Simão Bacamarte, seu conceito de loucura, revestido de cientificismo, está baseado em princípios morais que têm como resultado parâmetros de crítica social de corte satírico. Sua pesquisa – para ele psicológica – desemboca, por um lado, na crítica à confiança cega na ciência, nas orientações positivistas e no racionalismo; e por outro, no contexto social, moral e humano considerado a partir de uma filosofia de caráter pessimista que não acredita na possibilidade de uma sociedade

livre do egoísmo, da vaidade, do oportunismo, das máscaras sociais e também das arbitrariedades do poder. Enfim, se em um primeiro momento os loucos são os que apresentam algum desvio em relação ao comportamento social e, em alguns casos, os que expressam algum movimento interior que escape à norma da aparência pública, no segundo momento das pesquisas de Bacamarte, os loucos são os que dispõem de alguma virtude rara.

Para além dos conteúdos que se obtêm no exame clínico da sociedade a partir do olhar de um cientista com uma idéia fixa, o romance de Machado de Assis incide na crítica das orientações do poder político que legitima as ações de “O Alienista”, filho da nobreza da terra e reconhecido até pelo rei de Portugal, com plenos poderes em relação à vida dos habitantes de Itaguaí. Poder este do qual não goza Dom Quixote, que tem que conquistar seu lugar no mundo por meio da persuasão pela palavra, mais que pela força do braço. E ainda, se Cide Hamete narra as andanças do cavaleiro a partir dos anais da Mancha, o narrador de “O Alienista” utiliza um recurso similar, uma vez que seu relato se baseia nas crônicas sobre a cidade de Itaguaí e, além de dialogar com outras formas discursivas como o discurso histórico, científico, teológico, político, tem em conta, em alguma medida, a obra de Cervantes, seja pela idéia fixa que orienta a ação do personagem, ou pela paródia do heroísmo insustentável e anacrônico.

Bibliografia

- BAPTISTA, A. B. *Autobiografias*. Campinas, Editora da UNICAMP, 2003.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- FACIOLI, Valentim. “Várias histórias para um homem célebre (Biografia intelectual)”, in *Machado de Assis*. São Paulo, Ática, 1998.
- JOBIM, J. L. *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Papéis avulsos*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- _____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro, Livraria Garnier, 1988.
- _____. *Contos. Uma antologia* (sel., intr. e notas de J. Gledson). São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- MOISÉS, Massaud. “‘O Alienista’ de Machado, uma paródia de *D. Quixote*?”. *Jornal da Tarde – Caderno de Sábado*, 08.01.2000, pp. 1-3.

- RILEY, E. C. "Whatever Happened to Heroes? *Don Quijote* and some Major European Novels of the Twentieth Century", in Williamson, E. (ed.). *Cervantes and the Modernists – The Question of Influence*. London, Tamesis, 1994, pp. 73-84.
- TEIXEIRA, Ivan "Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses", in MACHADO DE ASSIS, J. M. *Papéis avulsos*. Ed. de Ivan Teixeira. São Paulo, Martins Fontes, 2005, pp. IX-LIII.

ENTRELINHAS

MACHADO DE ASSIS, CERVANTES E LUCIANO: ANTIGOS E MODERNOS

Muitos dos artifícios de composição literária encontrados em textos modernos criam a ilusão de que constituem soluções inovadoras quando, no fundo, são procedimentos muito antigos que, de maneira cíclica, renascem em determinados momentos com enorme potencial criativo. O que se pretende neste artigo é analisar a recepção de algumas formas discursivas presentes na poética lucianesca e que foram recuperadas por Cervantes e Machado de Assis de forma original e, ao mesmo tempo, inseridas em uma tradição. O caminho a ser seguido é longo e conta, por sua vez, com a paciência do leitor para mover-se em histórias e geografias variadas e distantes.

Alguns pressupostos

A história já nos ensinou que a noção de tempo histórico, baseada na idéia de progresso, pode resultar em múltiplas falácias, entre elas a hierarquização dos períodos como se o moderno fosse a culminação dos tempos passados e, portanto, representasse um aperfeiçoamento com relação a tudo o que o precedeu. Engano similar ocorreu algumas vezes quando se buscou valorizar determinados autores e obras produzidas no passado, ao atribuir-lhes uma capacidade excepcional de antecipação do que seria concebido e desenvolvido anos ou séculos depois.

No caso da literatura, a excepcionalidade de certas obras ou a genialidade de alguns autores foi medida, justamente, por essa suposta capacidade que se observava em alguns textos ao antecipar formas e conteúdos que seriam elaborados artisticamente tempos depois. Não se tratava tanto de valorizar o fato de que alguns autores adentrassem com profundidade as questões artísticas de seu tempo e que, por meio de suas obras, dialogassem com a tradição discursiva, mas sim se destacavam e apreciavam as marcas do futuro que eventualmente uma obra poderia trazer.

No caso específico de Cervantes, com alguma frequência o autor do *Quixote* foi considerado como um tipo de escritor visionário com relação às formas literárias, como se houvesse criado e configurado, já na alvorada do século XVII, um gênero literário que somente seria consolidado tempos depois. Evidentemente, Cervantes, com o *Quixote*, traça os caminhos pelos quais deveria passar o romance moderno e, como afirma Riley, toda a produção posterior desse gênero deve, em certa medida, um tributo ao *manco de Lepanto*, o que não quer dizer que o intenso trabalho dialógico que a escritura cervantina estabelece com seu tempo e com a tradição não seja o fundo de sua transcendência e muito provavelmente o que possibilita seu diálogo com tempos futuros.

O presente artigo centra-se nas possíveis conexões entre a obra literária de dois romancistas, bastante distantes no tempo e no espaço: Miguel de Cervantes e Machado de Assis. O primeiro, espanhol, viveu entre os séculos XVI e XVII; o segundo, brasileiro, viveu entre os séculos XIX e XX. Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro em 1839 e morreu no mesmo dia do possível nascimento de Cervantes, 29 de setembro de 1908, na cidade que era, então, a capital do país. Ao contrário do romancista espanhol, Machado não se dedicou às armas, destinou toda a sua vida às letras e, para sobreviver, foi funcionário do governo. Um homem um pouco adoentado, epilético e gago, foi o escritor mais importante das letras brasileiras. Utilizou várias formas discursivas: a crônica, o drama, a poesia, o ensaio e a crítica, mas as vertentes em que mais se destacou foram o romance e o conto. Apesar das eventuais dificuldades enfrentadas em uma sociedade patriarcal e elitista, reuniu uma cultura suficiente para dialogar com um amplo universo de referências. Criou uma prosa engenhosa que experimentou caminhos muito diferentes dos adotados pela narrativa latino-americana novecentista. Como ocorre com a obra de Cervantes, a de Machado também está sujeita a constantes revisões por parte da crítica.

Se, como se acaba de dizer, este artigo busca as possíveis conexões entre a obra literária dos dois romancistas, é importante levar em conta que o olhar sobre essas duas obras não se orienta a partir do passado em direção ao futuro, mas, ao contrário, se perfila a partir do que um dia foi o futuro em direção ao passado. Já se verá.

Machado segundo Fuentes

Para o escritor mexicano, não existe outra maneira de explicar o aparecimento da obra de Machado de Assis senão por meio de uma fórmula mágica: o escritor brasileiro foi um milagre. Ao contrário dos demais romancistas do século XIX, Machado foi o único que, segundo Fuentes, seguiu os caminhos cervantinos. Não adotou a trilha de Sarmiento, que buscou conjugar a história com uma “forma superior de prosa a la vez analítica, descriptiva y novelesca” (Fuentes, p. 8), nem dos demais prosadores latino-americanos, que parecem haver esquecido as marcas cervantinas da escritura. Para o romancista mexicano, na América Latina, ao longo do século XIX, não se considerou a narrativa de Cervantes. A totalidade dos escritores seguiu outras vias, que configuraram um romance de tendência realista, designada por Fuentes como a tendência *Waterloo* que, por sua vez, se contrapõe à tendência de *La Mancha*, cujo único representante latino-americano, segundo ele, é Machado de Assis.

Waterloo seria a tradição romanesca que corresponde, em certa medida, à saga da Revolução Francesa e, baseada na experiência e no tom sério, “se afirma como realidad”; *La Mancha*, em contrapartida, é irônica, burlona, ridícula e insiste em assegurar seu caráter lúdico e ficcional. Os maiores representantes da tradição chamada realista indicados por Fuentes são, entre outros, Stendhal, Balzac e Dostoiévski; do outro lado, estariam os que seguiram a tradição cervantina, Sterne, Diderot e Machado de Assis. A explicação que se oferece para o esquecimento da tradição de *La Mancha* no âmbito latino-americano estaria na hispanofobia que se origina com os movimentos independentistas como um gesto de recusa a qualquer interferência política, econômica e também cultural proveniente da metrópole. As razões pelas quais Machado seria uma exceção na América Latina, segundo Fuentes, têm a ver com a orientação do escritor brasileiro para uma construção romanesca que faz coincidirem o riso e a melancolia, procedimento que se encontra tanto no *Quixote* como em *Memórias póstumas de Brás Cubas*, romance publicado no Rio de Janeiro em 1881.

Se o romancista mexicano considera o escritor brasileiro como um “milagre” nas letras latino-americanas do século XIX, Machado de Assis, em um de seus ensaios críticos, evidencia que também não encontra, em meados do século, uma verdadeira produção romanesca no âmbito brasileiro. Em um de seus artigos jornalísticos intitulado “O passado, o presente e o futuro da literatura”, publicado em *A Marmota* (abril, 1858), ao examinar a situação literária nacional, afirma:

Tratemos das três formas literárias essenciais: – o romance, o drama e a poesia. Ninguém que for imparcial afirmará a existência das duas primeiras entre nós; pelo menos, a existência animada, a existência que vive, a existência que se desenvolve fecunda e progressiva.¹

Esta ausência de romances e dramas de “existência fecunda e progressiva” pode ser entendida não como uma constatação da ausência de romances – já que nesses anos o gênero contava com alguma produção –, mas sim da ausência de um tipo de romance. Não seria exagero supor que Machado de Assis, nesse momento, estaria se queixando da falta de obras filiadas à tradição de *La Mancha*, como as de Sterne e Diderot na Inglaterra e na França, no século XVIII. Na América Latina, entretanto, não existiu, seguramente, algo similar.

A ausência constatada por Machado provavelmente tem alguma relação com a dificuldade latino-americana de reconhecer como válida a atividade intelectual, como se ela, de algum modo, estivesse distante da vida política e social, ou seja, dos verdadeiros problemas nacionais. Segundo Costa Lima,¹ em um estudo importante sobre as relações entre literatura e sociedade na América Hispânica, a afirmação intelectual em nossos países só começa após os anos de luta pela independência, e ainda assim o compromisso do escritor com a vida política sempre está acima de sua vida intelectual.

O que foi uma constante no Brasil o foi também na América Latina, onde o reconhecimento social do escritor dependia de sua participação política e, conseqüentemente, sua atividade intelectual sempre era considerada secundária (Costa Lima, pp. 130 e ss.). Os escritores que se dedicavam com exclusividade à atividade

¹ <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html> - 580k. Literatura Brasileira: Textos literários em meio eletrônico / Textos críticos de Machado de Assis / Texto fonte: Machado de Assis. *Obras completas*, vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994 (acesso em março de 2007).

intelectual dificilmente teriam reconhecimento público, correndo sempre o risco de serem identificados como os que se fechavam na famosa torre de marfim. A concepção de uma literatura documental do nacional fundamentada na prática da observação esteve tão arraigada na própria idéia do literário que se espalhou por obras, leitores, críticos e também marcou presença na própria recepção da literatura brasileira no exterior, que buscava nos textos latino-americanos uma visão da natureza, da vida no campo, dos aspectos exóticos e também das desgraças de viver nos trópicos. O que escapava do documental era obra da imaginação, concebida como sinônimo de “palavra vazia” (Costa Lima, p. 164).

O privilégio da documentação em detrimento da imaginação seria uma prática que começaria já nos tempos da colônia, que se manteve ao longo do século XIX e se estendeu inclusive pelo século XX, mantendo a marca dominante do “veto ao ficcional” (Costa Lima, p. 168).

Os critérios que o crítico brasileiro utiliza para analisar a produção literária na América Latina não correspondem aos usados pelo romancista mexicano em seu ensaio sobre o “milagre” de Machado de Assis, porém existem coincidências em algumas de suas idéias sobre os movimentos do gênero romanesco. A tradição *Waterloo*, definida por Fuentes, poderia corresponder à tendência de origem européia, sobretudo francesa, generalizada na América Hispânica e definida por Costa Lima como uma literatura de caráter documental. Por outro lado, a tradição de *La Mancha* que, segundo Fuentes, foi criada por Cervantes, pode ter relações com uma orientação literária que para Costa Lima estaria livre do tradicional “veto ao ficcional” e da qual Machado de Assis foi uma exceção no contexto latino-americano.

Espanha, América Latina e a condenação da ficção

A intuição de Fuentes constata que há uma familiaridade entre a obra de Machado de Assis, em especial *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e a obra cervantina, sem considerar em profundidade os princípios que organizam esta possível conexão. Seria insuficiente e talvez pouco convincente explicar a ausência de traços cervantinos no

contexto do século XIX latino-americano por uma rebeldia independentista crônica, sem levar em conta que a tradição ibérica, em torno do século XVI, passa a encontrar diferenças entre o discurso histórico e o discurso ficcional, e, paralelamente a isso, começa a vigiar e a tentar controlar o fluxo da imaginação (Riley, 1971, pp. 258 e ss.). A ficção nessa época era considerada como sinônimo de fictício e as obras imaginativas como livros de “aformoseada falsidade”, como destaca Costa Lima a propósito do cronista lusitano Fernão Lopes.

Além disso, a difusão da imprensa passou a constituir um risco de divulgação rápida de idéias e obras, e os moralistas, entre eles Vives, Guevara e Juan de Valdés, se encarregaram imediatamente de advertir e controlar, sempre em nome da saúde da alma e do corpo, a circulação de determinadas obras que convidavam ao puro deleite. Os livros de cavalaria, sem dúvida, foram alvo de muitas condenações (Riquer, pp. XVIII e ss.) e os tratados de poética, que simultaneamente se disseminavam por várias partes da Europa, buscavam cercear a livre imaginação por meio de alguns princípios de composição, como a imitação, o decoro, a verossimilhança, formulados a partir da leitura da poética aristotélica, que passam a funcionar como “categorias domesticadoras” do discurso ficcional (Costa Lima, pp. 43-44).

Se os moralistas, a coroa e a Igreja, no âmbito ibérico, buscavam controlar a difusão de livros imaginativos, por outro lado as viagens dos conquistadores à América traziam oculta em seu baú uma grande quantidade deles, que, de algum modo, estabeleciam correspondências entre as aventuras cavalheirescas fantasiosas e as que os conquistadores enfrentariam em terras americanas. Porém, a divulgação de tais textos era muito difícil devido ao poder controlador da Igreja na difusão de todo o material impresso e ao analfabetismo que imperava por todos os lados.

O fundamental de todo esse movimento é reter a idéia de que também na América Latina, tanto na parte hispânica como na portuguesa, “se aclimata o veto à ficção” durante o período da colônia e inclusive depois da independência (Costa Lima, p. 53). Levando isso em conta, no contexto ibero-americano, no qual a Igreja, a coroa e os intelectuais da época buscam controlar a imaginação e disseminar os preconceitos com relação à ficção, sem a menor dúvida, o autor do *Quixote* foi uma primorosa exceção. Exceção porque, por meio de um discurso intrinsecamente crítico, Cervantes

pôs em cena o fictício utilizando várias estratégias, entre elas os equívocos recorrentes de Dom Quixote em meio às advertências reiteradas de Sancho. Mas, ao pôr em cena o fictício, Cervantes deu lugar à ficção, concedendo a ela um estatuto digno, livre da alternativa falso/verdadeiro. Criou uma obra que, como afirma Riley, “embebe un sustancioso compendio de teoría y crítica literaria”, presente nos “diálogos entre los personajes y en las observaciones del narrador”, para não dizer presente também no motor das aventuras de Dom Quixote e no próprio fundo de sua loucura (Riley, 1998, p. CXXIX). Cervantes – assim como séculos depois ocorreria com Machado de Assis –, em vez da opção por um discurso com pretensões de história e documento, acreditou que o lugar que lhe reservava o discurso literário era, efetivamente, o da ficção.

Marcas cervantinas e lucianescas

Como é próprio dos grandes escritores, a obra de Machado de Assis passa por freqüentes revisões críticas, sempre buscando descobrir os movimentos mais subterrâneos que possibilitaram a criação de textos tão inquietantes. Em certa medida, seria possível distinguir, pelo menos, duas orientações críticas: uma que lê a obra a partir de critérios sociológicos e ideológicos, e outra que vai atrás da arqueologia textual e dos diálogos com a tradição literária. Porém, neste último caso, as possíveis relações entre a obra de Cervantes e a de Machado de Assis não foram tão consideradas e, com exceção de alguns poucos trabalhos publicados na última década do século XX, o texto de Carlos Fuentes é, sem dúvida, o mais enfático e o que traz afirmações mais concludentes, embora seu trabalho seja de caráter mais ensaístico e menos investigativo.

De qualquer forma, é importante ter em conta que Machado foi leitor de Cervantes e que tinha um exemplar do Quixote e um das Novelas exemplares, como comprova o catálogo completo e atualizado de sua biblioteca (Vianna, p. 170). Além disso, no plano do enunciado, não são poucas as referências à obra cervantina por meio de personagens, temas e menções ao próprio Cervantes, como já foi exposto em trabalhos anteriores.

Encontra-se um exemplo em *Esau e Jacó* (1904), quando o autor do *Quixote*, ao lado de Erasmo e Horácio, aparece como uma forma de qualificar o personagem Aires que, às vésperas da proclamação da República, não pode conciliar o sono:

Isto feito, Aires meteu-se na cama, rezou uma ode do seu Horácio e fechou os olhos. Nem por isso dormiu. Tentou então uma página do seu Cervantes, outra do seu Erasmo, fechou os olhos, até que dormiu (Machado, 1988, p. 134).

Outro exemplo que faz coincidir a loucura do personagem com a alusão ao cavaleiro cervantino encontra-se em *Quincas Borba*, romance publicado em 1891, no qual o personagem Rubião, nos momentos que antecedem sua morte, quando se encontra em franco delírio, insiste em sua mania de grandeza. Acreditando ser Napoleão III, o personagem põe uma coroa na cabeça e o narrador adverte:

Antes de principiar a agonia, que foi curta, pôs a coroa na cabeça – uma coroa que não era, ao menos, um chapéu velho ou uma bacia, onde os espectadores palpassem a ilusão. Não, senhor; ele pegou em nada, levantou nada e cingiu nada; só ele via a insígnia imperial, pesada de ouro, rútila de brilhantes e outras pedras preciosas (Machado, 1994, pp. 179-180).

A alusão à bacia e, por conseguinte, aos delírios de Dom Quixote em relação ao elmo de Mambrino, constrói a imagem de Quincas Borba em seus últimos momentos, evidenciando sua capacidade imaginativa ao ver o que, de fato, não existe. Este mesmo personagem, que é filósofo e louco, tem em suas mãos um exemplar do *Quixote*, e o narrador, por sua vez, em uma de suas digressões sobre o modo de compor o relato, afirma:

Aqui é que eu quisera ter dado a este livro o método de tanto outros – velhos todos –, em que a matéria do capítulo era posta no sumário: “De como aconteceu isto assim, e mais assim”. Aí está Bernardim Ribeiro, aí estão outros livros gloriosos. Das línguas estranhas, sem querer subir a Cervantes nem a Rabelais, bastavam-me Fielding e Smollett, muitos capítulos dos quais só pelo sumário estão lidos (Machado, 1994, p. 106).

Mais do que alusões a temas e personagens cervantinos ou ao próprio autor do Quixote, que fazem parte das camadas mais superficiais do texto, as possíveis conexões entre os dois romancistas se encontram no uso de determinadas técnicas narrativas bastante similares. Uma delas é o caminho do narrador-defunto de Memórias póstumas de Brás Cubas (1881) que, similar ao estilo de Cide Hamete, dialoga com o leitor sobre o modo de narrar, o modo de ler e também sobre seu provável horizonte de expectativas, como já tive oportunidade de apresentar em outros trabalhos. Mas outras técnicas, como a voz irônica e satírica, os procedimentos paródicos discursivos, as digressões, a auto-referência, os jogos de perspectivas, o distanciamento do ponto de vista, o diálogo sério-cômico, além de um constante movimento crítico com relação à própria composição, fazem parte do universo narrativo de ambos os escritores.

Talvez seja um equívoco concordar com Fuentes quanto ao fato de que Machado de Assis tenha encontrado esses procedimentos técnicos na obra cervantina, e que a distância entre o romancista brasileiro e seus contemporâneos latino-americanos se explica por uma filiação à tradição iniciada por Cervantes. Seguramente, Machado levou-o muito em consideração e, ao lado de Fielding, Sterne, Swift e Rabelais, Cervantes figura entre seus autores preferidos e é constantemente citado. Mas também seria importante recordar que, entre outros títulos variados, integraram sua biblioteca, segundo o catálogo recentemente revisado, os clássicos gregos e latinos e, entre eles, Luciano de Samósata com suas Obras completas, em uma edição francesa de 1874, com tradução e notas de Eugène Talbot, editada pela Librairie Hachette. O catálogo traz a menção “edição muito manuseada” (Vianna, p. 153), o que permite supor que, entre a aquisição da obra e 1880, Machado de Assis esteve concentrado na gestação de um novo momento de sua obra em prosa, para a qual seguramente as leituras dessa edição foram fundamentais.

Em 1972, José Guilherme Merquior publicou um artigo no qual destacava a filiação da obra de Machado de Assis à tradição da sátira menipéia e à obra de Luciano; anos depois, em 1989, Enylton de Sá Rego publicava um livro intitulado O calundu e a panacéia – Machado de Assis, a sátira menipéia e a tradição luciânica, em que analisa, da mesma perspectiva crítica, a segunda etapa da obra do escritor brasileiro iniciada

com Memórias póstumas de Brás Cubas e seguida por Papéis avulsos, uma coleção de doze contos publicada em 1882.

Tanto em Papéis avulsos quanto em Memórias póstumas, reitera-se o tópico da novidade da forma adotada, o que supõe duas advertências do autor relativas ao título e ao gênero dos relatos. Uma delas esclarece que não se trata do agrupamento de escritos dispersos, mas sim de um conjunto de textos que guardam unidade entre si (“são pessoas de uma só família, que a obrigação do pai fez sentar à mesma mesa”); a segunda advertência põe nas mãos do leitor a decisão sobre a definição do gênero dos textos que a obra traz [“se há aqui páginas que parecem meros contos, e outras que o não são, defendo-me das segundas com dizer que os leitores das outras podem achar nelas algum interesse, e das primeiras defendo-me com S. João e Diderot” (1998, t. 2, p. 527)], para, finalmente, conceder um lugar de importância a uma forma – o conto – que ainda não estava consolidada no âmbito brasileiro e que se legitimava graças à tradição iniciada por Machado de Assis; mais ou menos o que faz Cervantes com o gênero novela, como fica destacado no prólogo das Novelas exemplares.

Desse conjunto de relatos, destaca-se um – “Teoria do medalhão” – que, efetivamente, não apresenta a forma convencional do conto e, além disso, desperta um interesse especial, já que alude ao personagem Dom Quixote e vincula sua composição à obra de Luciano (autor do século II que escreveu em grego, embora fosse cidadão romano, natural de Samósata, Síria), em um momento em que, ironicamente, o autor apresenta sua opção poética dentro de uma tradição estilística:

Somente não debes empregar a ironia, esse movimento ao canto da boca, cheio de mistérios, inventado por algum grego da decadência, contraído por Luciano, transmitido a Swift e Voltaire, feição própria dos cétricos e desabusados. Não. Usa antes a chalaça, a nossa boa chalaça amiga, gorducha, redonda, franca, sem biocos, nem véus, que se mete pela cara dos outros, estala como uma palmada, faz pular o sangue nas veias, e arrebrantar de riso os suspensórios. Usa a chalaça (Machado, 1998, t. 1, p. 337).

Aparentemente, se trata de um conjunto de conselhos que o pai dá a seu filho – Janjão – quando este completa 21 anos e atinge a maioridade, mas no fundo se apresenta uma poética por meio de uma proposição invertida, na qual se aconselha a

“chalaça” para negá-la, e se nega a ironia para propô-la, conseguindo assim um paradoxo no qual “tanto se afirma por negativas como se nega por afirmações” (Teixeira, p. XXIV). A “chalaça” corresponde à comicidade fácil, enquanto a ironia é o que provoca o movimento sutil e misterioso do “canto da boca”.

O conto tem como subtítulo “Diálogo” e põe em cena uma conversa entre pai e filho, que se inicia quando sai o último convidado do modesto jantar preparado para celebrar o aniversário. O pai começa um sermão sobre a conduta que o filho deve adotar ao longo de sua vida com o objetivo principal de seguir a carreira de “medalhão”, e para isso lhe dá alguns conselhos práticos. O primeiro, e provavelmente o mais importante, é evitar ter idéias próprias:

– Venhamos ao principal. Umã vez entrado na carreira, debes pôr todo o cuidado nas idéias que houeres de nutrir para uso alheio e próprio. O melhor será não as ter, absolutamente; /.../ pode-se, com violência, abafá-las, escondê-las até a morte; mas nem essa habilidade é comum, nem tão constante esforço conviria ao exercício da vida (Machado, 1998, t. 1, p. 330).

Outros conselhos vão surgindo, como ler tratados de retórica, ouvir certos discursos, caminhar pelas ruas sempre acompanhado (porque “solidão é oficina de idéias”), evitar as livrarias se não for para o exercício de comentários repetitivos e monótonos que possam resultar em detrimento do intelecto no equilíbrio comum. Da mesma forma, é importante conservar algumas sentenças latinas, alguns versos célebres para fechar algum comentário em alguma conversa, mas melhor serão os provérbios e as fórmulas já consagradas, além do uso intenso de adjetivos que são a “alma do idioma”. A fama também é algo que se deve granjear, mas com pequenos mimos que expressem a constância dos afetos e nunca a ambição ao estilo quixotesco: “Que D. Quixote solicite os favores dela mediante ações heróicas ou custosas é um sestro próprio desse ilustre lunático. O verdadeiro medalhão tem outra política” (1998, t. 1, p. 334). Não utilizar a ironia nem transcender os limites da invejosa vulgaridade são os últimos conselhos que o pai dá a seu filho para que seja grande, ilustre e notável.

O relato constrói seu significado por meio de técnicas que sugerem inversões progressivas como o tom elevado e doutrinador do pai para defender conteúdos banais

e medíocres; a seriedade e autoridade paterna em defesa do pequeno e ridículo. Esta quebra entre estilo e conteúdo acaba produzindo uma comicidade dissimulada, controlada pelo autor que, por trás de tudo, dissemina a ironia pelo relato, deixando para o leitor não o riso declarado, mas o sutil movimento do “canto da boca”. A inversão também aparece na classificação genérica do próprio subtítulo – “Diálogo” –, quando na verdade se trata de um discurso doutrinador, estimulado por umas poucas e pequenas intervenções do filho.

A recorrência a Dom Quixote existe para provocar sua exclusão do universo do “medalhão”, incompatível com a ação heróica e seu conseqüente reconhecimento; a recorrência a Luciano, da mesma forma, se produz para negá-lo ao recusar a ironia – recurso tão presente em seus textos – e defender o riso fácil e ingênuo.

Além disso, o procedimento paródico promove o diálogo com, pelo menos, duas formas discursivas: o diálogo filosófico e moralizante e os tratados de conduta que, em geral, estão a serviço do aperfeiçoamento da alma e do corpo, mas, nesse caso, tal proximidade a essas formas tem o objetivo inverso, que é justamente alcançar a mediania da condição pessoal para assim satirizar o reconhecimento público na figura do “medalhão”.

Se existe a paródia de formas discursivas, é possível localizar um texto de Luciano com o qual a “Teoria do medalhão” parece dialogar mais diretamente. Trata-se de “O professor de retórica”, no qual um jovem quer se dedicar à oratória e “assumir o muito sublime e honorável título de sofista”, e para isso busca um professor que lhe dê conselhos estratégicos para tornar-se um orador vão e, ao mesmo tempo, exitoso. Os conselhos ao jovem se traduzem em uma sátira ao modelo de orador da época, caracterizado no texto por vários aspectos, entre eles por um irônico catálogo de vícios (Brandão, p. 67) e pela preocupação excessiva com a aparência presente nos discursos, privilegiando a *ação* e sobretudo a elocução, sempre preocupado em impressionar o auditório:

Hay que prestar mucha atención al porte externo y al buen arreglo del vestuario, y después seleccionando quince o, como mucho, veinte términos áticos y aprendiéndolos concienzudamente, tenlos listos en la punta de la lengua /.../ y espárcelos por encima en todo discurso

como un suave condimento. No te preocupes de lo demás, si no cuadra o no encaja o desentona con ello (Luciano, 1981, t. II, p. 384).

Dos conselhos do mestre se extrai a idéia de que a opção retórica centrada na banalidade dos conteúdos pode conduzir ao rápido reconhecimento social pelos efeitos produzidos a partir de determinadas estratégias. Existe unicamente uma norma que tem valor para esse tipo de orador, que é “impor-se ao público”, não importam os meios, “não importa também o que se diz”, conquanto que as pessoas fiquem admiradas (Brandão, p. 68). Em outros termos, o elemento satírico incide sobre o discurso que tem unicamente a preocupação de reunir artificios para produzir a autoridade do orador, embora seja uma autoridade oca, o que, seguramente, não está muito distante dos conselhos que o “amigo” dá ao autor no prólogo do *Quixote* I.

Cervantes e Luciano

Nas primeiras páginas do prólogo do *Quixote* de 1605, o autor, recorrendo à *captatio benevolentiae*, modestamente se mostra incapaz de redigir o prefácio da história de Dom Quixote e Sancho, e, diante da absoluta falta de idéias e de recursos de composição, representa a si mesmo na “actitud del pensador e inventor melancólico que está esperando la inspiración creadora” (Redondo, p. 134):

Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo me preguntó /.../ (*DQ*, I, pp. 10-11).

A chegada do amigo altera a melancolia e promove o desdobramento da voz do autor que, como em uma *mise-en-scène* de si mesmo, se mostra e se oculta simultaneamente (Canavaggio, 2000). As intervenções do amigo funcionam como contraponto da modéstia do autor, oferecendo uma série de conselhos estratégicos como se a cena transcorresse nos bastidores do prólogo. A persuasão, presente nas

palavras do amigo, e o conjunto de seus conselhos produzem uma paródia satírica das convenções que organizam a composição de um tipo de prólogo apto a reunir artifícios para atingir determinados fins. O objetivo principal do julgamento do amigo é construir a autoridade do autor, não importam os meios. A estratégia está a serviço de uma aparência de erudição fabricada por referências, citações, versos laudatórios e recorrências a sentenças dos clássicos. A crítica à palavra vã, presente tanto nos conselhos do pai a seu filho para chegar a ser um “medalhão”, como nos do mestre de retórica ao jovem que busca o sucesso rápido como orador, reproduz-se nos conselhos do amigo ao autor do *Quixote* que, em tom irônico, constrói um prólogo por seu avesso.

Não se pode comprovar se Cervantes conheceu a obra de Luciano, mas de qualquer forma há marcas bastante significativas de uma coincidência na imaginativa e nos recursos técnicos adotados. É bastante provável que Francisco de la Reguera, pintor, poeta e também tradutor do latim, pouco conhecido em sua época e também posteriormente, seja o primeiro a apontar, já no século XVII, a presença da obra de Luciano nos escritos cervantinos. Segundo Grigoriadu, ao traduzir as duas partes das *Historias verdaderas*, Francisco de la Reguera deu continuidade à obra do salmosatense, escrevendo, no estilo lucianesco e de modo engenhoso, uma terceira parte. O que interessa, em particular, é o que traz o prólogo intitulado “Al que leyere”, em que Francisco de la Reguera comenta a coincidência de perspectivas entre as *Historias verdaderas* e o *Quixote*, destacando o aspecto burlesco presente em ambas as obras: no caso de Luciano, afirma o tradutor, trata-se de uma burla das “invenciones fantásticas de historiadores y poetas antiguos”; no caso de Cervantes, “el deseo de “fisgar y burlar de los libros de caballería de Amadís de Gaula” (Grigoriadu, 2006, p. 188).

Nos séculos XVI e XVII ibéricos, a obra do sofista foi muito difundida, ocupando um lugar destacado entre os autores clássicos mais traduzidos ao latim e ao castelhano. Segundo Grigoriadu, a edição da *Opera Omnia*, publicada em 1538, preparada por Jacobus Moltzer (Jacobo “Micilo”) – o helenista alemão que organizou a tradução da obra de Luciano, da qual participaram, entre outros, Erasmo e Tomás Morus –, circulou amplamente pela Península e constituiu a base para as traduções espanholas dos séculos XVI e XVII (Grigoriadu, 2003, pp. 243-244). Não só Villalón,

Alemán, Quevedo, entre outros, mas também Lope de Vega tiveram contato com os textos de Luciano. O próprio Lope não deixa de louvar com alguns versos o Licenciado Dom Francisco Herrera Maldonado por haver traduzido do grego os *Diálogos morales* de Luciano, edição na qual o editor – Manuel Alvarez –, em seu prólogo, comenta a importância da obra do sofista, oferecendo uma idéia de sua repercussão no mundo das letras:

Tengo por ocioso detenerme á recomendar el incomparable mérito de Luciano, autor de estos Diálogos Morales, bastando su nombre solo para su mayor recomendación. Todos los literatos de todas las naciones, y de todos los siglos estan de acuerdo en conceder á este grande hombre la primacia en este género de escribir: y es constante que despues de tan brillantes ingenios como han ejercitado su pluma en el estilo dialógico en todas las lenguas, todavía es el modelo para todos los que se dediquen al mismo género. /.../ Debemos considerarle como uno de los pocos autores originales, que por su misma excelencia dificultan tanto sus mismas traducciones (Luciano, 1743).

É curioso observar que Manuel Alvarez chame a atenção para a originalidade de Luciano, assim como para sua “primazia” na escrita e sua difusão por todas as nações. Um dos legados da poética lucianesca para a posteridade é justamente um novo e original estatuto que encontra para a ficção com a descoberta de que “a ficção é o outro”, concedendo-lhe, como diz Brandão, não somente “o preceito aristotélico relativo à verossimilhança” (o que poderia ocorrer), mas também “o que não poderia ocorrer jamais”, ou seja, um tipo de discurso que se libera dos “limites que lhe impõe a verdade”, assim como também das “rédeas, provavelmente mais curtas, com que lhe cinge a verossimilhança” (Brandão, p. 270). Em outras palavras, é possível afirmar que a poética de Luciano, entre outros méritos, rompe com o veto à ficção – ruptura tão importante nos tempos inquisitoriais e tão imprescindível para o romance latino-americano do século XIX.

É bastante provável que Cervantes tenha tido contato, direta ou indiretamente, com a obra de Luciano, embora ainda não sejam muitos os estudos nessa linha. De qualquer forma, além da utilização de técnicas muito similares, constata-se uma liberdade compositiva na obra do autor do *Quixote* muito similar à poética lucianesca. Liberdade que, por sua vez, também se encontra na obra de Machado de Assis.

Se a utilização do discurso paródico, a técnica da perspectiva distanciada, a ironia, a sátira burlesca, enfim, todo um conjunto de técnicas discursivas faz parte de um repertório comum aos três autores, estabelecendo uma proximidade entre eles, é importante levar em conta que, para além de suas diferenças, existe uma coincidência conceitual sobre o que veio a chamar-se, anos ou séculos depois, a poética do discurso literário e que, em algumas ocasiões muito particulares, o antigo pode converter-se em moderno e o moderno, por sua vez, em antigo.

Bibliografia

- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro – Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- CALDWELL, Helen. *O Otelô brasileiro de Machado de Assis*. Trad. de Fabio Fonseca de Melo. Cotia, Ateliê Editorial, 2001.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes: entre vida y creación*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2000.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da Literatura Brasileira*. São Paulo, Livraria Martins Editora, 1971, 4ª ed.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. dirigida por F. Rico. Barcelona, Editorial Crítica/Instituto Cervantes, 1998.
- COROLEU, Alejandro. “El Momo de Leon Battista Alberti: Una contribución a la fortuna de Luciano en España”.
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11319062/articulos/CFCL9494220177A.PDF>
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- FARIA, João Roberto. “Machado de Assis, leitor e crítico de teatro”. *Estudos Avançados*, 2004, vol. 18, n. 5, pp. 299-333.
- FORCIONE, A. K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton, 1982.
- FUENTES, Carlos. *Machado de la Mancha*. México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GRIGORIADU, Teodora. “Situación actual de Luciano de Samósata en las bibliotecas españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII – XVII)”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 2003, n. 13, pp. 239-272.
<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11319070/articulos/CFCG0303110239A.PDF> (acesso em março de 2007).

- _____. “Francisco de la Reguera: un traductor más y único continuador de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro”. *CFC: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. 2006, 16, 181-193.
<http://147.96.1.15/BUCM/revistas/fl/11319070/articulos/CFCG0606110181A.PDF> (acesso em março de 2007).
- JOBIM, José Luís (org.). *A biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.
- JOSET, Jacques. “Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes”, in GRILLI, G. (ed.). *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Nápoles, 1995, pp. 887-898.
- LUCIANO. *Diálogos Morales*. Trad. do Licenciado Don Francisco Herrera Maldonado. Madrid, Imprenta de Manuel Alvarez, 1746.
- _____. *Obras*. Introd. de José Alsina Clota; trad. e notas de Andrés Espinosa Alarcón. Madrid, Gredos, 1981.
- _____. *Diálogos dos mortos*. Org. e trad. de Henrique G. Murachco. São Paulo, Palas Athena/EDUSP, 1996.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. “O passado, o presente e o futuro da literatura”, *A Marmota*, 1858. <http://www.cce.ufsc.br/~nupill/literatura/BT4522147.html-580k> (acesso em março de 2007). Texto fonte: *Obras completas*, vol. III. Rio de Janeiro, Ed. Nova Aguilar, 1994; editoração eletrônica: Gabriele Balieiro Moreira e Nilza Pieritz.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Scipione, 1994.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo, Scipione, 1994.
- _____. *Contos. Uma antologia*. Sel., intr. e notas de John Gledson. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, 2 tomos.
- _____. *Papéis avulsos*. Ed. e intr. de Ivan Teixeira. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- MERQUIOR, José Guilherme “O romance carnavalesco de Machado”, in MACHADO DE ASSIS, J. M. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo, Ática, 1990.
- RALLO, Asunción. “Introducción”, in *El Crótalon*. Madrid, Cátedra, 1990.
- REDONDO, Agustín. “La melancolía y el *Quijote* de 1605”, in *Otra manera de leer el Quijote – Historia, tradiciones culturales y Literatura*. Madrid, Castalia, 1997, pp. 121-146.
- REGO, Enylton de Sá (1989): *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1989.
- RILEY, E. C. “Cervantes: Teoría Literaria”, in CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. dirigida por F. Rico. Barcelona, Editorial Crítica, 1998.
- _____. “La singularidad de la fama de Don Quijote”. *Cuadernos de Recienvenido – Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispano-americana da Universidade de São Paulo*. São Paulo, 1998, vol. 8.
- _____. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de Carlos Sahagún. Madrid, Taurus, 1971.
- _____. *La rara invención – Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Trad. de Mari Carmen Llerena. Barcelona, Crítica, 2001.
- RIQUER, Martín de. “Introducción a la lectura del *Quijote*”, in *Don Quijote*. Barcelona, Editorial Labor, 1973, 4ª ed.

- TEIXEIRA, Ivan. “Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses – Uma teoria de *Papéis avulsos*”, in MACHADO DE ASSIS, J. M. *Papéis avulsos*. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- VIEIRA, M. Augusta C. “Un itinerario posible: de Cervantes a Machado de Assis”, in *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro. Vol. 1*. Coord. de Melchora Romanos; Ed. de Alicia Parodi & Juan Diego Vila. Buenos Aires, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 307-316.
- _____. “Escritura cervantina e mito quixotesco no romance brasileiro”. *Hispania* 85, Number 3, September (2002), Special Portuguese Issue, pp. 455-465.
- _____. “El *Quijote* na prosa de Machado de Assis”. *Bulletin of Spanish Studies. Homenaje a E. C. Riley*. Volume LXXXI, Numbers 4-5, June-July (2004), pp. 441-449.
- VIANNA, Glória. “Reverendo a Biblioteca da Machado de Assis”, in *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras/Topbooks, 2001.

PARTE II – ESTUDOS CERVANTINOS

PEREGRINAÇÕES POÉTICAS DE DOM MIGUEL DE CERVANTES

O presente trabalho versa sobre a obra do autor do *Quixote* e subdivide-se em três momentos: inicialmente, um breve comentário sobre a produção bibliográfica cervantina; a seguir, a partir de fragmentos de discursos em primeira pessoa presentes em alguns de seus prólogos, será destacado o recurso à técnica do desdobramento da voz como artifício próprio da composição; finalmente, serão comentados brevemente alguns dos princípios poéticos que organizam sua prosa engenhosa.

O objetivo maior desse estudo é o de apresentar alguns aspectos da obra do autor espanhol com o objetivo de convidar o leitor – seja ele ocupado ou desocupado – para um contato direto com a obra cervantina, pois, como bem lembra Cervantes no prólogo às *Novelas Ejemplares*,

no siempre se está en los templos; no siempre se ocupan los oratorios;
no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas
hay de recreación donde el afligido espíritu descanse.¹

Em outras palavras, que o presente estudo funcione como uma porta aberta de acesso a boas horas de recreação e de repouso do espírito.

Dias e trabalhos de Miguel de Cervantes

Ao iniciar as *Anotaciones a la poesia de Garcilaso*, Fernando de Herrera, que tanto o admirava, adverte que não será seu propósito abordar em detalhes alguns acontecimentos ocorridos no discurso da vida do poeta, porque para tal tarefa seria

¹ “Prólogo”, *Novelas Ejemplares*, p. 18.

necessário um engenho mais “desocupado” do que o dele, além de um “estilo” mais feliz que desse conta dos fatos que aconteceram àquele considerado como o príncipe dos poetas espanhóis. Por outro lado, diz Herrera, as biografias podem sempre recair em lugares indesejados, seja por correrem o risco do encômio exagerado, o que poderá gerar suspeitas de adulação, seja para fugir de tal vício, utilizando então o comentário comedido e breve, o que poderá produzir a idéia de que o autor é invejoso e incapaz de reconhecer as boas obras do biografado.² Assim, reconhecendo falta de engenho e de estilo para se referir ao grande mestre do verso espanhol e, ao mesmo tempo, não querendo incorrer em apologias ou vitupérios em relação à sua biografia, Herrera opta por apresentar breves linhas acerca da biografia de Garcilaso, apenas para instruir o leitor algumas noções elementares.

No caso de Cervantes, tampoco se pretende enveredar pelas “ficções” biográficas, apenas informar o conjunto de sua obra. Seria possível iniciar dizendo que, ao contrário do que acontece com alguns autores do chamado “Século de Ouro”, Cervantes praticamente não deixou vestígios que dessem margem a muitas conclusões sobre seu pensamento, apesar do importante estudo de Américo Castro intitulado *El Pensamiento de Cervantes* (1925). Além de suas narrativas, poesias e obras de teatro, não deixou escritos que pudessem precisar suas idéias acerca da poética e da literatura em geral, como o fez Lope de Vega, por exemplo, autor do que poderia ser uma poética sobre os princípios de composição da comédia, intitulado *El arte nuevo de hacer comedias* (1609) ou vários outros autores que se envolveram em polêmicas. Cervantes não deu margem a esse tipo de especulação que, sem dúvida, poderia estimular suspeitos cruzamentos entre aspectos biográficos e produção artística. Assim, não deixou registro de cartas ou debates travados com outros escritores e com a intelectualidade e, menos ainda, manifestos sobre seu modo de entender a arte da composição. Foi mais habilidoso: deixou uma obra repleta de discussões em que as próprias personagens, muitas vezes dão palpites sobre o modo de narrar ou fazem comentários sobre o próprio autor como aparece no *Quixote* I, no momento em que o Barbeiro e o Padre fazem o escrutínio da biblioteca do cavaleiro.

² Ver, de Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 204.

Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada: es menester esperar la segunda parte que promete. (*DQ*, I, VI, p. 86)

O livro a que se referem é a primeira obra do autor, *Galatea*, publicada em 1585. Embora narrada em prosa, está repleta de poemas em versos, assim como em meio a situações idílicas intervêm conteúdos trágicos, conferindo caráter inovador ao gênero pastoril. A *Galatea* tem boa acolhida e em cinco anos já conta com a segunda edição, embora não se tenha mais notícias sobre a segunda parte prometida. Na “aprovação”, assinada pelo licenciado Márquez Torres na segunda parte do *Quixote*, comenta-se a grande aceitação que teve a obra na Espanha e fora dela. No entanto, em tempos de Lope de Rueda, Lope de Vega, entre outros, o gênero mais apreciado era o teatro, e o escritor que desejasse projeção deveria também mostrar seu talento na composição de obras dramáticas. Cervantes escreve várias peças, entre elas *Los tratos de Argel* e *Numancia*, tão admiradas, tempos depois, pelos românticos alemães.

Em 1604 surgem os primeiros insultos entre Lope de Vega e Cervantes, que se arrastam por bom tempo, o que poderia ter perturbado a recepção da primeira parte do *Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, publicada em janeiro de 1605. No entanto, devido ao grande sucesso, já em março do mesmo ano iniciam-se os trabalhos para a segunda edição.

Transcorrem oito anos sem que surja novo título e apenas em 1613, Cervantes publica as *Novelas Exemplares*, que têm um sucesso imediato: em dez meses aparecem quatro edições e, ao longo de todo o século XVII, um total de vinte e três edições. No prólogo das *Novelas*, Cervantes promete para breve a publicação de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda* e da segunda parte do *Quixote*, além de *Semanas del Jardín*, que nunca foi publicado. Nos três últimos anos de vida, várias obras serão editadas, embora não se saiba ao certo quando foram escritas: em 1614 será publicado *Viaje del Parnaso*; em 1615, *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados*, além da segunda parte do *Quixote*; em 1616, no dia 20 de abril, dois dias antes de sua morte, redige o prólogo de *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, que será publicado somente em 1617, graças às providências de sua esposa, Catalina de Palacios.

No caso das *Novelas Exemplares*, trata-se de uma obra que reúne doze novelas breves de formas e temas variados, sendo comum a elas o envolvimento do leitor, não apenas com o que se narra, mas também e sobretudo com o modo de narrar. *Viaje del Parnaso*, publicado um ano após as *Novelas Exemplares*, traz a declarada frustração cervantina por não poder se equiparar aos grandes poetas e por não dispor de artifícios que o destacassem no mundo da poesia:

Yo, que siempre trabajo y me develo
por parecer que tengo de poeta
la gracia que no quiso darme el cielo,³

Trata-se de uma imitação de *Viaggi in Parnaso* (1582), de Cesare Caporali, como informa o autor no prólogo das *Novelas*, em que se cria uma alegoria burlesca na qual maus poetas atacam bons poetas que se encontram refugiados no Monte Parnaso. Para Elias Rivers, esta é uma obra madura de Cervantes, que revela “profunda preocupación por la poesía, por la sociedad española, y por la propia carrera literaria del autor”.⁴

Publicada no ano seguinte, portanto em 1615, *Ocho Comedias y Ocho Entremeses Nuevos, Nunca Representados* é prova do interesse cervantino pela arte dramática, evidenciado em inúmeras reflexões sobre o gênero, em diversos momentos de sua obra. Um deles, talvez o mais significativo, ocorre entre os capítulos quarenta e sete e cinquenta da primeira parte do Quixote, quando se dá o longo diálogo entre Dom Quixote, o Padre e o Cônego sobre a poética em geral, e sobre a comédia, em particular. No entanto, é em *Viaje del Parnaso*, no anexo intitulado “Adjunta al Parnaso” – um diálogo entre o autor e um “mancebo al parecer de veinte y cuatro años” –, em que vêm à tona as possíveis dificuldades que o autor enfrentava para representar suas comédias e daí sua decisão de publicá-las.⁵ No prólogo das *Ocho Comedias y Ocho Entremeses*, Cervantes, após um relato sucinto e bastante completo acerca da comédia, narra sua opção pela publicação, já que a possibilidade da representação dramática era de fato uma quimera, tendo em conta os palpites de um livreiro:

³ *Viaje del Parnaso*, cap. I, vv. 25-27.

⁴ “*Viaje del Parnaso y poesías sueltas*”, in *Suma Cervantina*, p. 146.

⁵ “Adjunta al Parnaso”, in *Viaje del Parnaso*, p. 179.

Algunos años ha que volví yo a mi antigua ociosidad, y pensando que aún duraban los siglos donde corrían mis alabanzas, volví a componer algunas comedias; pero no hallé pájaros en los nidos de antaño; quiero decir que no hallé autor⁶ que me las pidiese puesto que sabían que las tenía, y así las arrinconé en un cofre y las consagré y condené al perpetuo silencio. En esta sazón me dijo un librero que él me las comprara si un autor de título⁷ no le hubiera dicho que de mi prosa se podía esperar mucho, pero que del verso nada; y si va a decir la verdad, cierto que me dio pesadumbre el oírlo y dije entre mí: “O yo me he mudado en otro, o los tiempos se han mejorado mucho; sucediendo siempre al revés, pues siempre se alaban los pasados tiempos.” Torné a pasar los ojos por mis comedias y por algunos entremeses míos que con ellas estaban arrinconados, y vi no ser tan malas ni tan malos que no mereciesen salir de las tinieblas del ingenio de aquel autor a la luz de otros autores menos escrupulosos y más entendidos. Aburríme y vendíselas al tal librero, que las ha puesto en estampa como aquí te las ofrece; él me las pagó razonablemente; yo cogí mi dinero con suavidad [...].⁸

Além das comédias e entremeses, Cervantes escreveu outras obras de teatro, no entanto se desconhece o número exato de sua produção dramática, uma vez que o autor perdia os direitos autorais no momento em que vendia a peça dramática a um diretor de companhia: no caso, o diretor passava a assumir os direitos autorais da obra, sendo considerado “autor”.

A última obra de Cervantes, *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, de publicação póstuma, também tem bom êxito editorial. Publicada em 1617, contará, no mesmo ano, com edições em diversos lugares: Barcelona, Valência, Pamplona, Lisboa, Madri, Paris e, em seguida, será traduzida e publicada em outras línguas. Trata-se de uma longa peregrinação de Persiles e Sigismunda narrada em estilo romanesco, repleta de aventuras, personagens, histórias intercaladas, relatos de vida, terras e mares fantásticos e múltiplas reflexões do narrador sobre a arte da composição narrativa. No prólogo das *Novelas Exemplares*, Cervantes anuncia: “si la vida no me deja, te ofrezco los *Trabajos de*

⁶ “autor” equivale a diretor de companhia teatral.

⁷ “autor de título” era o empresário que se encarregava dos gastos da companhia e tinha o privilégio real para poder representá-la.

⁸ “Prólogo al lector” a *Comedias y entremeses (Teatro completo, pp. 11-12)*.

Persiles, libro de que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza”.⁹

Auto-retrato, feições cervantinas e prólogos

Várias edições cervantinas estampam um suposto retrato de Cervantes com um perfil de linhas alongadas, olhar profundo, nariz fino e levemente adunco, boca pequena encoberta em parte por um espesso bigode que se prolonga e se confunde com o cavanhaque, arrematado por protuberante colarinho de cor branca, bem engomado, repleto de dobras em forma de colméia, como era usual na época. Apesar da grande divulgação de sua imagem – confundida muitas vezes com as ilustrações da personagem Dom Quixote –, hoje todas são consideradas falsas. Ao que parece, os traços fisionômicos presentes em boa parte das ilustrações partem do auto-retrato esboçado por um suposto “amigo” do autor, publicado no prólogo das *Novelas Exemplares*:

Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años que fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande, ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena, algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies; este, digo, que es el rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*, y del que hizo el *Viaje del Parnaso*, a imitación del de César Caporal perusino, y otras obras que andan por ahí descarriadas y quizá sin el nombre de su dueño, llámase comúnmente Miguel de Cervantes Saavedra. Fue soldado muchos años, y cinco y medio cautivo, donde aprendió a tener paciencia en las adversidades. Perdió en la batalla naval de Lepanto la mano izquierda de un arcabuzazo, herida que aunque que parece fea, él la tiene por hermosa, por haberla cobrado en la más alta ocasión que vieron los pasados siglos, ni esperan ver los venideros, militando debajo de las

⁹ NE, pp. 19-20. Heliodoro foi escritor grego do século III que lhe serviu de modelo. A expressão “sale con las manos en la cabeza” corresponde, segundo Covarrubias, “volver descalabrado o maltratado”, ou seja, talvez pelo atrevimento de anunciar que o livro compete com Heliodoro, já lhe sairá a obra malparada (COVARRUBIAS, *Tesoro de la Lengua Castellana*).

vencedoras banderas del hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria. (p. 16-17)

Além do tom irônico, o artifício usado nesse fragmento do prólogo ultrapassa a figuração e aponta para um procedimento que se reitera em outros prólogos, quando há a utilização da primeira pessoa. A presença do “amigo” não se dá apenas no prólogo das *Novelas Exemplares*; trata-se de recurso recorrente, como observou Jean Canavaggio, que surge quando Cervantes, usando a primeira pessoa num discurso supostamente referencial, multiplica as vozes, desdobrando-se em um “ele” que emite opiniões, confunde-se e se contrapõe à voz da primeira pessoa, fazendo com que o próprio autor se converta numa terceira pessoa, provocando afetos e opiniões divergentes. Como observou Canavaggio, esses discursos, em lugar de servirem de base documental para traçar algumas linhas mestras do pensamento de Cervantes, sempre acabam resultando num diálogo no qual, em meio ao discurso do autor, intervém uma “personagem” – um amigo, um leitor, um livreiro – que apresenta pontos de vista diferentes ou, pelo menos, emite juízos que o autor provavelmente preferiria omitir.

No início do prólogo, o autor das *Novelas Exemplares* já anuncia sua falta de entusiasmo para redigir a presente prefação. Tal desânimo deve-se aos problemas que enfrentou a partir do prólogo da primeira parte do *Quixote* e também à ausência de um amigo que pudesse ter esculpido e gravado na primeira página do livro, como era costume entre os autores de importância, sua figura a partir do suposto retrato que teria feito o famoso poeta e pintor sevilhano Juan de Jáuregui.¹⁰ Dando continuidade às queixas, o autor imagina que abaixo do retrato o suposto amigo deveria fazer constar um texto descritivo que desse a conhecer aquele que propagou tantas invenções na “praça do mundo”. No caso, quem deveria ter redigido o texto – uma mescla de autorretrato e autobiografia – seria o eventual amigo, daí o uso das aspas, o tom distanciado e irreverente em meio a um discurso satírico e pseudolaudatório.

Algo semelhante ocorre no prólogo das *Ocho Comedias y Ocho Entremeses*, em que o autor simula um diálogo com um livreiro que o acaba convencendo de publicar suas

¹⁰ Pelo que se sabe, Jáuregui nunca teria feito o retrato de Cervantes.

peças teatrais, já que as mesmas não produziram interesse entre os diretores de companhias de teatro e, assim, correm o risco de se perder entre papéis velhos.

No prólogo a *Los Trabajos de Persiles y Sigismunda*, redigido nas derradeiras horas de vida e com plena consciência de que a morte está a caminho, o autor se despede:

Mi vida se va acabando, y al paso de las efemérides de mis pulsos, que, a más tardar, acabarán su carrera este domingo, acabaré yo la de mi vida. [...] ¡Adiós, gracias; adiós, donaires; adiós, regocijados amigos; que yo me voy muriendo, y deseando veros presto contentos en la otra vida!¹¹

Apesar das circunstâncias, o prólogo não deixa de recorrer ao mesmo procedimento ao compor uma narrativa em que Cervantes relata que, nas proximidades de Esquivias (povoado onde viveu Catalina de Palácios, sua esposa), se encontra com um estudante, grande admirador do “manco de Lepanto”, com quem dialoga. O encômio do estudante se contrapõe à modéstia do autor, que num gesto generoso recompõe o diálogo e relata sua enfermidade, prontamente identificada por seu interlocutor como hidropisia – um acúmulo anormal de líquido seroso em tecidos ou em alguma cavidade do corpo. É o estudante – o jovem em diálogo com o ancião – quem explicita a moléstia e ao mesmo tempo destaca o apreço e o respeito que as pessoas em geral tinham pelo escritor. Ou melhor, funciona como a voz do reconhecimento que provavelmente o próprio escritor projetava para si mesmo em suas derradeiras horas. Como diz Canavaggio, nesses textos introdutórios Cervantes apresenta-se em constante *mise en scène* de si mesmo, num movimento em que se revela e se oculta simultaneamente.¹²

¹¹ *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, p. 48. Segundo nota de Avallé-Arce, é curioso o sentido de temporalidade de Cervantes, o qual anuncia no prólogo que sua vida acabará no domingo (24/04), quando morre no sábado, isto é, 23 de abril de 1616 (pp. 48-49).

¹² “Cervantes en primera persona”, *Cervantes: entre vida y creación*, pp. 65-72.

“Escribo como hablo”

No século XVI espanhol convivem vários modelos de elocução retórica¹³, sendo que a partir da segunda metade do século surge uma preferência pelo “estilo ático” que correspondia à enunciação “própria e adequada” que não tivesse “nada superfluo, nada vicioso, ni mucha carne y de sangre y jugo quanto es suficiente”, como definia Juan Luis Vives em sua *De ratione dicendi*. Ao contrário do “estilo asiático”, pomposo e transbordante ou, como dizia Vives, “redundante, excesivo en las repeticiones, a veces frío en las gracias, truncado en la composición”, no aticismo tudo era preciso, comedido, sem ser, por outro lado, “seco y huesudo”.¹⁴

Ao mesmo tempo em que Vives defendia o “estilo ático”, Juan de Valdés, por motivos diversos, propunha a idéia de que a escrita deveria reproduzir a fala. Entre 1535 e 1536, Valdés faz redige uma verdadeira apologia da língua vulgar castelhana sob o título *Diálogo de la Lengua*, que será conhecido em forma de manuscrito apenas na segunda metade do século XVI. Nessa obra está presente não apenas a defesa da língua vernácula frente ao latim, mas também a valorização da naturalidade na expressão.¹⁵ Considera que a língua castelhana era o instrumento primordial da missão evangelizadora e, para atingir tantos os letrados quanto os analfabetos, seria fundamental encurtar as distâncias entre a língua falada e a língua escrita, evitando tudo que fosse “prolixo” e “enojoso”. Atribui grande importância aos provérbios, tão arraigados entre os espanhóis, sobretudo, entre o *vulgo* e, privilegiando o *uso* da língua antes das normas gramaticais, passa a defender a idéia do “*escribo como hablo*”, que correspondia à idéia de que a escrita deveria imitar a fala.

Além do propósito de dignificar a língua falada, havia também a idéia de conceder à língua escrita maior naturalidade, precisão, clareza e simplicidade,

¹³ Como diz Luísa Lopez Grigera, “no podemos buscar una norma estilística de la época ya que [...] se dan diferentes modelos imitables, algunos de los cuales conviven simultáneamente, además de que los estilos dependían no de la personalidad del escritor, sino de los preceptos del “decoro”, ya que debían ajustarse al emisor, al receptor y al asunto [...]” (“Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)”. Universidad de Michigan Ann Arbor, p. 18 [cópia sem demais referências bibliográficas]).

¹⁴ Ver de Juan Luis Vives, *De ratione dicendi*, p. 96/97.

¹⁵ “Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo, solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígalo quanto más llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afetación” (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, p. 179).

evitando toda e qualquer *afectación*, ou seja, tratava-se de evitar tudo o que pudesse parecer artificial. Por outras vias e também por outros motivos, a rejeição à *afetação* estava presente em *O cortesão*, de Baldassare Castiglione (1527) que circulava no universo cultural quinhentista italiano e logo traduzido por Boscán com ampla difusão na Espanha. Nesse longo diálogo que aborda múltiplas vertentes do estatuto do cortesão, considerado como um código de conduta da sociedade de corte, defende-se a idéia de que, para se atingir a graça, é fundamental “huir quanto sea posible el vicio que de los latinos es llamado *afetación*”. E acrescenta: “nosotros, aunque en esto no tenemos vocablo próprio, podremos llamarle *curiosidad o demasiada diligencia y codicia de parecer mejor que todos*.¹⁶ Além de se evitar a *afetação*, deve-se também ter em conta que o escrito não é senão um modo de falar que permanece após o ato de fala e, assim, criando consenso entre os senhores aristocráticos, se chega à idéia de que a escrita deve seguir de perto a fala.

Paréceme luego estraña cosa juzgar en el escribir por buenas aquellas palabras que en ninguna suerte de hablar se sufren y querer que lo que totalmente y siempre parece mal en lo que se habla, parezca bien en lo que se escribe. Porque cierto, o a lo menos según mi opinión, lo escrito no es outra cosa sino una forma de hablar que queda después que el hombre ha hablado.¹⁷

É preciso ter em conta que se havia por parte de alguns a defesa da naturalidade no estilo, isso certamente não correspondia à facilidade de composição. Ao contrário, a tentativa de seguir o preceito do “*yo escribo como hablo*” supunha o exercício cuidadoso de trazer para a escrita uma naturalidade artificiosa, fruto da ponderação, do cálculo, enfim, de uma criteriosa operação racional.

Quando Cervantes publica a primeira parte do *Quixote*, nos primeiros anos do século XVII, outra orientação bastante tentadora já se firmava, tratando de alargar a distância entre o referente e a metáfora, a fala e a escrita, de modo a criar uma forma poética ornamentada, cujo expoente foi, sem dúvida, Gôngora.

¹⁶ Ver, de Castiglione, *El Cortesano*, I, 26, p. 144. O esclarecimento acerca do que seria *afetación*, pelo que diz a nota, seria um acréscimo feito por Boscán, quem se encarregou da tradução da obra para o castelhano. A censura à *afetação* encontra-se também em Quintiliano, que dizia: “nada hay más desagradable que la *afetación*” (*Institutio oratória*, I, vi, 40.).

¹⁷ *Id.*, *ibidem*, I, 29, p. 151.

Enfim, toda essa digressão em torno de um dos preceitos que orientou a literatura do século XVI se justifica porque, no caso do *Quixote*, muito provavelmente o leitor se dará conta de que a enunciação traz consigo essa naturalidade artificiosa, estruturada sob a forma de um longo diálogo entre Dom Quixote e Sancho – grande colecionador de provérbios - que transparece para o leitor como um extenso e amplo ato de fala entre o cavaleiro e seu escudeiro: um deles, letrado e com vasta cultura literária; o outro, analfabeto.

No entanto, é preciso ter em conta que essa naturalidade no estilo guarda diferentes níveis de compreensão, que podem transitar do anedótico, simplesmente, às questões mais complexas relacionadas com a própria composição. Além disso, ao que tudo indica, Cervantes não apenas optou por uma escrita pautada pela naturalidade, como também soube ridicularizar tão bem como Erasmo, no *Elogio da loucura* (1509), a erudição pedante. Em outros termos, soube alcançar a naturalidade almejada pelos autores do século XVI, ao mesmo tempo em que revestiu seu texto de grande complexidade. Um bom exemplo dessas opções cervantinas é, sem dúvida, o "Prólogo" da primeira parte da obra.

O Prólogo do QUIXOTE I

No prólogo da primeira parte, o recurso ao desdobramento da primeira pessoa é mais enfático e o diálogo narrado oferece princípios poéticos substanciosos, por mais irreverentes que possam parecer as sugestões dadas pelo “amigo”: personagem audaciosa e desenvolta que ajuda o autor a compor seu prólogo, "antiprólogo" ou "metaprólogo", dada a originalidade do texto, tendo em conta o gosto e as convenções que vigoravam por volta de 1600.

Esse “eu” que se diz padraço de Dom Quixote, utilizando a *captatio benevolentiae*, confessa que em nenhum momento encontrou tanta dificuldade como a de agora para compor o presente prefácio. Inicia dirigindo-se ao leitor, tratando de situar a obra, a personagem e, especialmente, os possíveis movimentos do próprio leitor em relação à história, confessando, em seguida, as dificuldades que

enfrenta por não saber como dar conta de tal empresa. Providencialmente chega um amigo que lhe oferece idéias práticas e uma crítica declarada aos prólogos, desvelando estratégias freqüentemente utilizadas pelos autores para construir a imagem de autoridade e a aparência adequada de erudição. Por meio das idéias do amigo e dos desabaços daquele que se diz padraço de Dom Quixote, o leitor assiste à prefação da obra que se constrói na ante-sala, numa conversa confidencial que desmascara artifícios e critica de forma alusiva literatos famosos, em particular Lope de Vega, sem nomeá-lo jamais.

É curioso observar que, assim como nos demais prólogos, a voz do “autor” se desdobra em um diálogo, como se o contraponto fosse elemento de grande importância em textos cervantinos, especialmente quando se trata de textos que estabelecem alguma familiaridade com o gênero satírico: alguns exemplos seriam o próprio *Quixote*, o “Coloquio de los perros”, que traz a conversa entre os dois cães filósofos, Berganza e Cipión, “Rinconete y Cortadillo”, os dois jovens que experimentam a vida pícaro sevillana, “El casamiento engañoso”, em que dialogam Campuzano e o Licenciado Peralta.

Por outro lado, no “Prólogo” da primeira parte do *Quixote* está implícita uma quebra de expectativa por parte do leitor que espera, no momento da apresentação da obra, um texto de caráter informativo, alguma nota acerca da leitura que o aguarda e, no entanto, se depara com uma narrativa – a visita do amigo ao autor da obra –, como se para a abordagem de questões relacionadas com a composição fosse imprescindível a invenção de uma história. Diante da representação de sua modéstia e paralisia, o recurso que o autor encontra para a compensação dessa pseudofragilidade é o desdobramento da voz, introduzindo assim o amigo que não tem nome nem história e que conhece como poucos as técnicas específicas para a fabricação de uma imagem de autoridade. Com arrogância inescrupulosa, o amigo vai indicando como deve ser um prólogo, ao mesmo tempo em que o constrói. Além de conhecer quais são as estratégias adequadas para provocar determinadas reações no leitor, o amigo valoriza a grande originalidade da história – a luta contra os livros de cavalaria –, que nem sequer foi cogitada pelos clássicos:

Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón [...]. (p. 17)

Enfim, a voz do amigo situa, com a galhardia que falta ao "autor", as qualidades de sua própria invenção por meio de artifícios engenhosos que, de forma desconcertante, quebram a expectativa do leitor em relação ao prólogo.

Notas sobre princípios de composição poética

A obra de Cervantes já foi apreciada sob os mais diversos ângulos e perspectivas. Entre eles, divulgou-se a idéia de que o autor do *Quixote* não passava de um “ingenio lego”, isto é, engenhoso, porém inculto. Seus acertos literários, a partir dessa perspectiva, dependeriam exclusivamente do acaso e não de intensa familiaridade com diversos tipos de discursos, além de profundo conhecimento sobre as poéticas e retóricas em uso. A publicação do estudo de Américo Castro – *El Pensamiento de Cervantes* (1925) – representou um marco fundamental no sentido de demolir essa idéia acerca do autor do *Quixote*, evidenciando, ao contrário, sua ampla familiaridade com as preceptivas de sua época, abrindo assim novas possibilidades de análise de sua obra ao longo do século XX. Embora os dados biográficos não tenham deixado vestígios de qualquer contato com a vida escolar e muito menos evidenciado uma formação intelectual sistemática, nem por isso seria possível supor que sua obra teria sido fruto do mero acaso.¹⁸

Certamente, Cervantes teve contato não apenas com os teóricos italianos, sobretudo no período em que viveu na Itália, mas também com as preceptivas espanholas e, entre elas, *La Philosophía Antigua Poética* de López Pinciano, que retoma, em particular, as idéias da *Poética* de Aristóteles e da *Arte Poética* de Horácio. Além de orientações de poética e retórica, Cervantes reuniu, pelo que se observa em

¹⁸ Apenas se tem notícia de que López de Hoyos, diretor do “Estudio de la Villa” – uma escola que preparava os alunos para o ingresso nas universidades –, num momento refere-se a Cervantes como “amado discípulo” (ver, de Canavaggio, *Cervantes*, pp. 44-49).

sua obra, um amplo repertório de leituras, estabelecendo assim, em seus textos, um intenso diálogo com várias formas, não apenas com as novelas de cavalaria, mas também com os demais gêneros e conceitos que circulavam em sua época. Desse modo, é plenamente possível ler os textos cervantinos como um vasto discurso em diálogo com uma pluralidade de formas, em toda sua complexidade.

O leitor foi uma constante preocupação cervantina e, em especial, na composição do *Quixote*, em que tudo se inicia pela leitura e pela construção de uma personagem que, “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio”.¹⁹ O prólogo da primeira parte da obra, além do tom irônico, satírico e irreverente, define alguns critérios que nortearam a composição da obra, tendo em conta a diversidade de seus leitores virtuais. Os conselhos do “amigo” ao autor destacam a importância de se dispor de artifícios que movam ao mesmo tempo seus diferentes leitores:

Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. (*DQ*, I, Prólogo, p. 18)

Em outros termos, a fala do amigo presente no prólogo, além de explicitar a idéia de que se tratava de uma obra cômica, chama a atenção também para o fato de que, nos dois extremos, a obra deveria agradar tanto ao leitor discreto quanto ao leitor vulgar: termos que possuíam significados bastante particulares nos tempos de Cervantes. Essa relativa segmentação do público em dois grupos era bastante freqüente entre os escritores dos séculos XVI e XVII, ainda que os sentidos atribuídos às duas categorias carecessem de certa precisão. Um exemplo curioso aparece numa obra temporalmente bastante próxima do *Quixote*, o *Guzmán de Alfarache*, de Mateo Alemán, cuja primeira parte começa a ser vendida em 1599, e a segunda, em 1604, publicada em Lisboa. Na primeira parte, o autor redige em primeiro lugar um prólogo dirigido “Al Vulgo” e, em seguida, um que diz: “Del mismo al discreto lector”. No entanto, como diz Riley, essa divisão era aceita por

¹⁹ *DQ*, I, capítulo 1, p. 29.

todos, mesmo sendo algo artificial. Os leitores discretos seriam os leitores cultos e com discernimento, enquanto que os vulgares seriam incultos e néscios, mostrando completa incapacidade para discriminar. O discreto seria aquele leitor capaz de observar nuances no modo de contar, estando atendo aos percursos engenhosos da composição, enquanto que o vulgar ficaria aferrado ao aspecto anedótico da narrativa, sem notar a gama de artifícios que ela contém.²⁰

No entanto, Cervantes sabia que a verdadeira arte, ainda que buscasse o leitor discreto, não teria por que ser incompatível com o gosto do vulgo e, nesse caso, ciente das diferenças, é mais prudente que Alemán no trato com o leitor. Pelo que diz o prólogo do *Quixote*, cada uma das espécies de leitores terá seu lugar garantido na obra, de maneira que ela possa agradar tanto o mais refinado, preocupado com a construção engenhosa, quanto o que se limita ao aspecto puramente anedótico da narração. Em rigor crítico, o propósito de atingir leitores tão diversos se subordina ao princípio da composição segundo o qual a naturalidade do estilo deveria ser privilegiada em detrimento da afetação, Naturalidade que certamente não correspondia à idéia de uma escrita espontânea e sim a uma escrita que incorporasse elementos da fala como resultado de criteriosa elaboração do estilo.

Outro princípio fundamental no século XVI era o da verossimilhança. A narrativa que não a respeitasse corria o risco de ser classificada como totalmente disparatada, equiparada às fábulas *milésias* que buscavam apenas o deleite e não o ensinamento. As novelas de cavalaria em geral careciam de verossimilhança, o que

²⁰ No caso de Mateo Alemán, em seu *Guzmán de Alfarache*, o “vulgo” declaradamente corresponde ao leitor ignorante, malicioso, trapaceiro, mas sobretudo àquele que faz juízos falsos, que não dispõe da capacidade do discernimento. Alemán inicia o prólogo dirigido ao “vulgo” da seguinte maneira: “No es nuevo para mí, aunque lo sea para ti, oh enemigo vulgo, los muchos malos amigos que tienes, lo poco que vales y sabes, cuán mordaz, envidioso y avariento eres; qué presto en difamar, qué tardo en honrar, qué cierto a los daños, qué incierto en los bienes, qué fácil de moverte, qué difícil en corregirte.” (p. 108) O leitor discreto, ao contrário, é aquele que sabe discernir, que tem o bom senso e, como diria Cervantes, sabe colocar as coisas “en su punto”. Para Alemán, o discreto dispõe de espaço na narrativa, de modo a selecionar o que lhe convém. Como diz o prólogo dirigido ao leitor “discreto”: “Mucho te digo que deseo decirte, y mucho dejé de escribir, que te escribo. Haz como leas lo que leyeres y no te rías de la conseja y se te pase el consejo; recibe los que te doy y el ánimo con que te los ofrezco: [...] En el discurso podrás moralizar según se te ofreciere: larga margen te queda. Lo que hallares no grave ni compuesto, esto es el ser de un pícaro el sujeto deste libro. Las tales cosas, aunque serán muy pocas, picardea con ellas: que en las mesas espléndidas manjares ha de haber de todos gustos, vinos blandos y suaves, que alegrando ayuden a la digestión, y músicas que entretengan.” (pp. 111-112)

gerou críticas radicais ao gênero, como aparece com frequência no *Quixote* nos vários debates literários presentes tanto na primeira quanto na segunda parte da obra. No entanto, se esse princípio aristotélico era requisito fundamental, a *admiratio*, por outro lado, não seria menos importante. Os relatos deveriam surpreender o leitor, impressioná-lo de modo a produzir grande deleite. Mas o deleite por si só seria prejudicial, pois, além de conduzir o leitor ao espaço da pura fantasia, o deixaria alheio ao seu próprio mundo, privando-o de todo e qualquer ensinamento. Afinal, essa era a grande crítica dos moralistas da época às novelas de cavalaria que transitavam por terras distantes, imaginárias, com elementos maravilhosos e admiráveis. Assim, nos tempos de Cervantes, a composição exigia uma complexidade capaz de articular a admiração, despertando no leitor um grande estímulo por algo excepcional, ao mesmo tempo em que se limitaria aos parâmetros da verossimilhança. Como dizia Pinciano, o critério da literatura criativa era o de fingir de forma plausível, provocando admiração e ainda respeitando o princípio do *utile dulce* de fazer coincidir o ensinamento com o deleite. Sem dúvida, uma combinação sutil que obrigava o poeta a encontrar o ponto equilibrado entre forças divergentes.

... la admiración es de mucha importancia para el poema, porque en la verdad, es causa grande del deleyte; y aquí nace que los hombres, deste siglo sean tan mentirosos; los quales por poner admiración dirán que vieron volar un buey... A mí, a lo menos, assí me ha sucedido. Todo este trueco y mentira hazen los hombres a fin de adular con admiración, mas es menester que ésta tenga verisimilitud, porque, quando carece della, la admiración de la cosa se convierte en risa; de manera que no se admira la nueua, sino escarnécese, y es burlando del oyente el dueño que la truxo.²¹ (*DQ*, I, Prólogo, p. 18)

A obra de Cervantes e, de modo muito especial o *Quixote*, evidencia em particular o artifício das reflexões acerca dos princípios compositivos em meio à narrativa como se o narrador dialogasse constantemente com personagens, com possíveis desdobramentos da voz narrativa, com leitores e consigo mesmo sobre os rumos a seguir e sobre episódios já narrados. Sua obra seduz não apenas pelo que narra, mas também pelo modo de narrar. Ao que parece, sem menosprezar a

²¹ *Philosophía Antigua Poética*, II, pp. 103-104.

construção da autoridade do autor, Cervantes projetava sua obra como um jogo em que leitor e autor participassem num honesto divertimento. Como diz no prólogo das *Novelas Ejemplares*:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras, digo, sin daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Que seja este um convite para boas horas de recreação e de repouso para o espírito.

Bibliografia

- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Edición de José María Micó. Madrid, Cátedra, 1997.
- BALDASSARE, Castiglione. *El Cortesano*. Edición de Mario Pozzi, trad. da Introdução e notas de María de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid, Cátedra, 1994. (edição brasileira: *O cortesão*. Trad. Nilson Moulin, São Paulo, Martins Fontes, 1997).
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Paris, Mazarine, 1986.
- _____. *Cervantes: entre vida y creación*. Alcalá de Henares, Biblioteca de Estudios Cervantinos, 2000.
- _____. *Un mundo abreviado: Aproximación al teatro aureo*. Madrid, Iberoamericana, Universidad de Navarra, Vervuert, 2000.
- CASTRO, Américo. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Crítica, 1987.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Edición dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998.
- _____. *Entremeses*. Edición de Eugenio Asencio. Madrid, Castalia, 1970.
- _____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avall-Arce. Madrid, Castalia, 1969.
- _____. *Novelas Ejemplares*. Edición de Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2001.
- _____. *Teatro Completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona, Altaza, 2005.
- _____. *Viaje del Parnaso*. Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid, Castalia, 1973.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2006.

- LÓPEZ GRIGERA, Luisa. "Historia textual: textos literarios (Siglo de Oro)". Universidad de Michigan Ann Arbor, (texto fotocopiado sem demais referências bibliográficas).
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*. Edición de A. Carballo Picazo. Madrid, CSIC, 3 vols., reimpressão, 1973.
- HERRERA, Fernando de. *Anotaciones a la poesía de Gracilaso*. Edición de Inoria Pepe y José María Reyes. Madrid, Cátedra, 2001.
- HUARTE DE SAN JUAN. *Examen de Ingenios*. Ed. de Esteban Torre. Madrid, Nacional, 1977.
- RILEY, E. C. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. C. Sahagún. Madrid, Taurus, 1971.
- RIVERS, Elias. "Viaje del Parnaso y poesías sueltas". *Suma Cervantina*. Ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. Londres, Tamesis, 1973.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. de Ma Isabel G. Tomás. Lisboa, Europa-América, 1973.
- RUSSELL, Peter. *Temas de La Celestina y otros estudios*. Trad. de A Pérez. Barcelona, Ariel, 1978.
- VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Edición de Antonio Comas. Barcelona, Bruguera, 1972.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid, Cátedra, 2006.
- VIVES, Juan Luis. *El arte retórica / De atione dicendi*. Estudio introductorio Emilio Hidalgo-Serna, edición, traducción y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos, 1998.

A DISCRIÇÃO NA NOVELA DO “CURIOSO IMPERTINENTE”

Com o propósito explícito de cuidar da ação e da dicção de um jovem rústico, mostrando-lhe os caminhos da civilidade e o direcionamento adequado das virtudes morais na vida social, Giovanni della Casa insiste na contenção dos impulsos naturais em busca sempre de hábitos mais apropriados à convivência em sociedade. Retomando, implicitamente, as reflexões que aparecem na *Ética* de Aristóteles a respeito das virtudes do intelecto, isto é, a sabedoria teórica (“*sophia*”) e a sabedoria prática (“*phronesis*”), Della Casa chama a atenção para o fato de que para as “coisas que pertencem às maneiras e costumes dos homens não basta ter a ciência e a regra, mas convém, além disso, para efetuá-las, ter também a prática, a qual não pode ser adquirida num momento ou num breve espaço de tempo, mas em muitos e muitos anos”.¹ Ou seja, não basta o conhecimento das instruções quanto aos costumes dos homens. Na vida social também é essencial saber controlar as disposições do caráter de modo que os impulsos mais naturais obedeçam às instruções da razão.

Em meados do século XVI, quando Giovanni della Casa escreve o *Galateo ou Dos Costumes* (1558), amplia-se o repertório de tratados voltados para a definição de regras de conduta para a vida social. Cada um a seu modo, tanto Erasmo de Rotterdam, com *A civilidade pueril* (1528), preocupado em pontualizar regras de boas maneiras para um jovem príncipe, quanto Baldassare Castiglione, com *El cortesano* (1530), que numa longa discussão entre pessoas da corte trata de estabelecer o perfil do homem de corte, todos caminhavam na mesma direção. Isto é, suas reflexões trilhavam no sentido de evidenciar que a vida social exigia um controle que se traduzia em medidas racionais de contenção, correção e decoro nos gestos, na fala e nas atitudes.² Praticamente um século depois, Baltasar Gracián segue alguns percursos similares aos

¹ Giovanni Della Casa, in *Galateo ou Dos Costumes*, p. 75.

² Ver, de Erasmo de Rotterdam, *A civilidade pueril*, e de Baldassare Castiglione, *El cortesano*.

de seus antecessores. Não são poucos os estudos que se concentraram nas semelhanças e diferenças entre Gracián e os que se dedicaram ao tema no século XVI, sendo que um dos aspectos mais destacados nessa comparação se concentra no otimismo presente na obra de Castiglione e o desengano como marca fundamental do pensamento do jesuíta aragonês. Entre vários títulos publicados por Gracián, destaca-se *El Discreto*, que vem à luz em 1646, num momento em que já não eram suficientes os velhos ideais renascentistas do cortesão ou do *galateo*.³ Sem entrar em proselitismos de ordem catequética ou religiosa, para Gracián o “*Varão Discreto* ditava normas e oferecia modelos para que o homem dominasse o mundo dominando previamente a si mesmo /.../ O homem não deveria se render aos humores e sim dominá-los, como quem exerce seu poder e liberdade sobre a natureza”.⁴ Aproximando o conceito de *prudência* ao de *discrição*, Gracián elabora uma filosofia prática que supõe sabedoria e experiência e constrói a idéia de que o *discreto* é no fundo a soma de todas as virtudes.⁵ O homem *discreto* deve ser *discreto* em todas as horas e em todos os lugares. Sua educação é compreendida como um autocontrole que se estende ao longo de toda a vida, de modo que o indivíduo *discreto* é aquele que sabe controlar sua existência. Em lugar de limitar-se aos gestos mais externos, como o estabelecimento de um código de boas maneiras, as idéias de Gracián parecem desenvolver uma política do espírito – para utilizar uma metáfora – baseada na racionalidade como modo de se estabelecer uma relação privilegiada com a vida social.

Parece razoável considerar que, guardadas as diferenças, entre os pensadores renascentistas e o filósofo aragonês atravessa um fio condutor que os une e que rege a história da vida em sociedade, indo do controle social ao autocontrole, como diz Norbert Elias.⁶ Por volta dos séculos XVI e XVII,

³ Ver, de Baltasar Gracián, *Obras Completas* (introducción de Aurora Egido, edición de Luis Sánchez Laílla) e também a “Introducción” de Aurora Egido em *El Discreto*, pp. 7-128.

⁴ Ver, de Aurora Egido, “Introducción” a *El Discreto*, p. 26.

⁵ A respeito da proximidade entre o conceito de *discreto* e o de *prudente*, diz José Enrique Laplana: “Se pone así de manifiesto la imposibilidad de separar tajantemente el arte de discreción del arte de prudencia, distintas, pues Gracián les dedicó sendos tratados, pero complementarias, ya que tan inconcebible monstruo resulta un discreto imprudente como un prudente indiscreto.” (“El Discreto”, in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, p. 62.)

⁶ Diz Norbert Elias: “Vimos /.../ que o processo civilizador constitui uma mudança na conduta e sentimentos humanos rumo a uma direção muito específica. /.../ Mostramos como o controle efetuado através de terceiras pessoas é convertido, de vários aspectos, em autocontrole, que as

a moderação das emoções espontâneas, o controle dos sentimentos, a ampliação do espaço mental além do momento presente, levando em conta o passado e o futuro, o hábito de ligar os fatos em cadeias de causa e efeito – todos estes são distintos aspectos da mesma transformação de conduta, que necessariamente ocorre com a monopolização da violência física e a extensão das cadeias da ação e interdependência social. (p.198)

Trata-se da sociedade de corte que acaba encontrando sua auto-representação na fabricação de uma imagem, capaz de dissimular gestos, aparentar amizade com inimigos, mascarar paixões e agir contra os próprios sentimentos.⁷ O autocontrole supõe, além do domínio sobre as próprias emoções, a observação do outro como forma, inclusive, de dirigir a vida social para os fins que se busca atingir. A arte de observar os outros passa a ser então uma prática própria da aristocracia de corte que, com objetivos bastante precisos, se empenha na técnica de manobrar os homens.⁸ O *discreto* nasce, portanto, dessa esfera social que, dominando a técnica da imagem, se empenha em produzir aparências adequadas. Em outros termos, é possível dizer que *discreto* é aquele que se utiliza da representação, e assim sua ação tem um caráter calculado, indireto, dissimulador e prudente.⁹

Quem mais se empenhou na definição da *discrição* foi Gracián que, para alguns críticos, encontrou fortes referências sobre o tema na obra de Cervantes, embora não o cite em nenhum momento. Seria inconcebível a idéia de que o jesuíta desconhecesse a

atividades humanas mais animais são progressivamente excluídas do palco da vida comunal e investidas de sentimento de vergonha, que a regulação de toda a vida instintiva e afetiva por um firme autocontrole se torna cada vez mais estável, uniforme e generalizada.” (*O processo civilizador*, v. 2, pp. 193-94.)

⁷ Ver, de Norbert Elias, *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1986.

⁸ Como diz Norbert Elias, “Quando se começa a analisar a sociedade de corte, descobre-se precisamente um desses tipos de racionalidade não burguesa. Já demos uma série de exemplos que mostram a racionalidade própria da corte: o cálculo metucioso das medidas e da decoração de uma casa, a cerimônia do ‘levantar’ e, de um modo geral, a aplicação da ‘etiqueta’, a atitude moderada do rei para com Saint-Simon durante a cerimônia do ‘deitar’, etc.” /.../ “A racionalidade burguesa-industrial tem origem nas pressões das interdependências econômicas. Serve, em primeiro lugar, para calcular as hipóteses de poder baseadas no capital privado ou público. A racionalidade da corte tem origem nas pressões da interdependência social e mundana das elites. Serve, em primeiro lugar, para calcular as relações humanas e as oportunidades de prestígio, consideradas como instrumentos de poder.” (idem, pp. 85-86)

⁹ Ver, de João Hansen, “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*, pp. 77-102 e “Discreto/Vulgar: modelos culturais nas práticas da representação barroca”, in *Est. Port. Afric.*, pp. 29-57.

famosa definição de Cervantes quando diz que “la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso”.¹⁰ Para o autor do *Quixote*, *discrição* se vincula ao entendimento e ao discernimento e caminha sob a regência da razão e do uso, opondo-se, portanto, à ignorância e à loucura. Com Cervantes, o conceito de *discreto* se seculariza, assim como em Gracián, que se distanciará das considerações teológicas e religiosas ao definir a *discrição*.

Um suposto motivo para a omissão – e não ignorância – de Gracián em relação ao *manco de Lepanto* diz respeito ao fato de aparecerem de modo burlesco no *Quixote* os duques aragoneses identificados como sendo os Duques de Villahermosa, com quem o jesuíta mantinha forte relação de amizade. Provavelmente o tom jocoso contra os nobres conterrâneos o tenha calado para sempre em relação a Cervantes. De qualquer modo, os conceitos de *discreto* e de *discrição* se aproximam muito nos dois autores, embora um deles tenha se servido do discurso de caráter filosófico e conceitual, enquanto o outro optou pela “poesia”, como se dizia na época quando a referência era a literatura.

No caso específico do *Quixote*, tanto o *discreto* quanto a *discrição* aparecem com frequência na caracterização de cenas, situações e personagens. De um modo especial, observa-se em o “*Curioso impertinente*” – uma das “novelas” intercaladas na primeira parte da obra – não apenas a adjetivação relacionada a determinados personagens, mas, sobretudo, a ação articulada com base no conceito de *discrição*.

Não se trata, no momento, de enveredar para as possíveis conexões ou não entre a “novela” e a obra, como o faz Cide Hamete Benengeli no famoso desabafo que aparece no capítulo 44 da segunda parte.¹¹ Pelo fato de se tratar de uma história

¹⁰ No capítulo XIX da segunda parte (p. 182), diz o licenciado a Dom Quixote, Sancho e outros mais: “Así es -dijo el licenciado-, porque 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: dije *discretos* porque hay muchos que no lo son, y la discreción es la gramática del buen lenguaje, que se acompaña con el uso. Yo, señores, por mis pecados, he estudiado cánones en Salamanca, y pícome algún tanto de decir mi razón con palabras claras, llanas y significantes.” (As citações do *Quixote* partem da edição de Luis Andrés Murillo, Madrid, Castalia, 1978).

¹¹ Será utilizada a designação “novela” com aspas pelo fato de não corresponder exatamente à forma narrativa designada em português como novela. O “Curioso Impertinente” poderia ser considerado em português como um conto longo, assim como as demais narrativas presentes nas *Novelas Ejemplares*, ou

deixada por um viajante na hospedagem de Juan Palomeque e lida pelo Cura quando vários personagens se reúnem na estalagem, a “novela”, por si só, goza de plena autonomia, ainda que o exame dos vínculos com o *Quixote* constitua fonte substancial de sentidos e de princípios de composição. De qualquer modo, é importante destacar que o relato se situa no mundo puramente ficcional, enquanto que o que transcorre na hospedagem dá a ilusão ao leitor de estar mergulhado nos fatos da história. Por outro lado, a “novela” guarda uma perfeita unidade de ação e desse modo sua inclusão na obra atende às exigências neo-aristotélicas que tratam de harmonizar o princípio da unidade com os prazeres da variedade. Como alertava Pinciano em sua *Philosophía Antigua Poética*, a fábula deveria ser ao mesmo tempo “una y varia”. Por outro lado, o princípio da verossimilhança também se impunha como requisito essencial e, por mais absurda e descabida que seja a história do “Curioso Impertinente”, seu modo de contar é persuasivo, o que faz com que a “novela” seja convincente, ainda que o próprio Cura, no final da leitura, a considere inverossímil: “no se puede imaginar que haya marido tan necio, que quiera hacer tan costosa experiencia como Anselmo”.¹²

Na verdade, como diz o Cura, a “novela” conta a história de uma *experiência*, como se as personagens transitassem num laboratório, cumprindo etapas de um experimento disparatado. A narrativa se desenvolve plenamente no âmbito da racionalidade e não no das paixões extravasadas, por mais que diga respeito a uma história de triângulo amoroso. Ao contrário do que se pensa romanticamente, as paixões nesses tempos não são informais, espontâneas ou subjetivas; elas se traduzem como afetos que são articulados para atingir determinados efeitos.

Trata-se de um marido – Anselmo – que quer provar o quão virtuosa é sua mulher – Camila –, e para isso suplica a seu grande amigo Lotario que trate, obsessivamente, de seduzir sua esposa. A história em si é perversa, pois incide na decomposição da virtude moral da própria esposa que, sem saber, é objeto de uma experiência que a converte em mulher adúltera. No entanto, como já foi observado, a narração é conduzida de tal forma que não cai em moralismos, e ainda assegura a dignidade e virtude de Camila, mesmo tendo caído no adultério. O final é trágico e

mesmo a história do “Capitán Cautivo” que, como o “Curioso”, constitui uma narrativa interpolada do *Quixote*.

¹² *DQ*, I, 35, p. 446.

termina com a destruição e morte de esposos e amantes. Como diz o narrador, “él que busca lo imposible, es justo que lo posible se le niegue”.¹³

As personagens se apresentam a partir de argumentações e contra-argumentações que transitam no campo da pura racionalidade e da lógica argumental. Por um lado, Anselmo tem que convencer seu amigo a tentar seduzir Camila; por outro, Lotario não encontra sentido num projeto tão absurdo em que ele, precisamente, será a peça fundamental na degradação da esposa de atitudes até então impecáveis. Os argumentos de cada um são convincentes e, no momento, vale muito mais a amizade entre eles que a suposta fraqueza de Camila, caso não se mostre tão virtuosa quanto parece. Em nome da amizade dos *dois amigos* – o que introduz a narrativa numa longa tradição que aborda o tema da amizade envolvida em algum tipo de triângulo amoroso¹⁴ –, Lotario acaba aceitando a empreitada e se dispendo a investir na sedução de Camila, ainda que para si mesmo rejeite essa possibilidade.

É importante ter em conta que a partir desse momento é como se a narrativa se desdobrasse em duas vias: uma que transita no mundo das aparências; outra que desvela as contingências da representação na fabricação de imagens adequadas. As personagens desconhecem os bastidores da ação de seus antagonistas e apenas o leitor, graças à voz instruída do narrador, é capaz de trilhar pelas sendas que a *discrição* exige. A narrativa se desenvolve na esfera do controle e do autocontrole, de modo que a contenção dos gestos, da fala e das ações orienta a atuação das personagens em busca da representação adequada. Fica evidente a concentração na ação calculada quando o narrador diz, a respeito de Lotario, que em nome da prudência,

comenzó a descuidarse con cuidado de las idas en casa de Anselmo, por parecerle a él – como es razón que parezca a todos los que fueren discretos – que no se han de visitar ni continuar las casas de los amigos casados de la misma manera que cuando eran solteros.¹⁵

¹³ *DQ*, I 33, p. 393. Sobre a ação trágica relacionada com o “Curioso Impertinente”, ver, de Félix Martínez Bonati, *El Quijote y la poética de la novella*.

¹⁴ Ver, de Juan Bautista Avallé-Arce, “El cuento de los dos amigos”, in *Nuevos deslindes cervantinos*.

¹⁵ *DQ*, I, 33, p. 400.

Todos fingem ser outro: Lotario, em primeiro lugar, finge para Anselmo não ter tido sucesso na sedução de Camila quando de fato não investiu nessa ação; em seguida, finge que Camila resistiu às seduções quando na verdade já se converteram em dois amantes; Camila, por sua vez, finge manter-se virtuosa quando já é mulher adúltera; Anselmo, por sua vez, finge ser esposo honesto ao mesmo tempo em que trama a destruição moral de sua esposa. Por meio dessas capas que recobrem as intenções, a narrativa vai experimentando os limites das personagens, de modo que as tensões decorrentes dos enganos correspondam a um verdadeiro estudo da natureza humana em meio às questões éticas. O mais surpreendente, como assinalou Neuschäfer, é que a “novela”, graças ao estudo que desenvolve acerca da natureza e do comportamento humanos, consegue atribuir plena dignidade moral a uma mulher adúltera. Percurso nada fácil quando se tem em conta que Cervantes escreve em tempos de Felipe II em plena vigência da Contra-Reforma.¹⁶ A história chama a atenção para a necessidade de que os valores e normas devam se adequar a uma filosofia prática, ligada ao comportamento humano e não à idealização de virtudes, impossíveis de serem alcançadas pelos simples mortais.

Lotario tem uma atuação *discreta* e prudente a ponto de surpreender seu amigo Anselmo: “respondió Lotario con tanta prudencia, discreción y aviso, que Anselmo quedó satisfecho de la buena intención de su amigo”¹⁷. Ao mesmo tempo, diz o narrador:

Pero ¿dónde se hallará amigo tan discreto y tan leal y verdadero como aquí Lotario le pide? No lo sé yo, por cierto; sólo Lotario era éste, que con toda solicitud y advertimiento miraba por la honra de su amigo, y procuraba dezmar, frisar y acortar los días del concierto del ir a su casa, porque no pareciese mal al vulgo ocioso y a los ojos vagabundos y maliciosos la entrada de un mozo rico, gentilhombre y bien nacido, y de las buenas partes que él pensaba que tenía, en la casa de una mujer tan hermosa como Camila; que, puesto que su bondad y valor podía poner freno a toda maldiciente lengua, todavía no quería poner en duda su crédito ni el de su amigo /.../”¹⁸

¹⁶ Ver, de Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote - función de las novelas intercaladas*. Madrid, Gredos, 1999.

¹⁷ *DQ*, 33, p. 401.

¹⁸ *DQ*, 33, p. 401.

Lotario, ciente de que a *discrição* e a prudência serviam como antídoto contra os perniciosos comentários do *vulgo*, isto é, a murmuração, toma as providências de modo que não existam suspeitas entre eles três: tantas precauções, sem dúvida, anunciam segundas intenções, por mais que tenha relutado em aderir ao plano disparatado de seu amigo.

A personagem da “novela” que melhor se enquadra nos parâmetros da *discrição* é certamente Camila, que não perde o controle em nenhum momento, ao contrário de Lotario, que quase põe tudo a perder. Repetidas vezes, é considerada como *discreta*. Inocente no início e manipuladora depois, diz o narrador que era voz geral em toda a cidade a formosura e a *discrição* de Camila. Pouco a pouco a mulher virtuosa se aproxima do amante e, de vítima de experimentos audaciosos de seu marido, passa a manipuladora de aparências, dando continuidade e assegurando os destinos de sua relação com Lotario. O ponto culminante do exercício do controle no qual a estratégia da técnica da imagem mais se manifesta é na representação idealizada por Camila de uma cena como modo de controlar as aparências e, embora atue com a criada – Leonela –, somente ela conhece o roteiro do espetáculo. Os recursos da personagem *discreta* fazem com que a mentira da representação se converta na mais pura verdade e, assim, tanto se assegura a imagem da esposa virtuosa para Anselmo quanto se garante a relação com o amante. O próprio Lotario acaba se confundindo diante de uma representação de caráter tão realista e chega a titubear por momentos, pensando se a cena a que assiste transcorre no palco ou na vida. Por intermédio do narrador, sabe-se que Lotario “de nuevo se admiró de la sagacidad, prudencia y mucha discreción de la hermosa Camila”.¹⁹

As estratégias de manipulação da cena, o controle que Camila detém da ação equilibram de tal modo as relações entre as três personagens que se torna necessária a intervenção de uma quarta – Leonela – com um problema inicialmente alheio à trama para que se chegue ao desenlace com o estilhaçamento das relações entre Camila e Lotario, Lotario e Anselmo e Anselmo e Camila. Cada um deles desconhece em algum momento as reais intenções do outro. As relações entre eles são veladas e controladas por uma lógica que ora se explicita por meio de uma mentira, ora se empenha em

¹⁹ *DQ*, I, 34, p. 434.

ocultar uma verdade. Como já foi dito, a “novela” testa os limites das relações humanas no momento em que ainda as categorias psicológicas e psicanalíticas não faziam parte do conhecimento. Transita, portanto, no âmbito da ética, da capacidade de dissimulação, do controle e do autocontrole, da verdade e da mentira, do engano e do desengano.

Bibliografia

- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona, Ariel, 1975.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *El cortesano*. Ed. de Mario Pozzi, trad. de Juan Boscán. Madrid, Cátedra/Letras Universales, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Edición de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1978.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. Prefácio e notas Alcir Pécora, trad. Edileine Vieira Machado. São Paulo, Martins Fontes, 1999, p. 75.
- EGIDO, Aurora. “Introducción”. *El Discreto*. Madrid, Alianza, 1997, pp. 7-128.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1986.
- _____. *O processo civilizador*. Apres. Renato Janine Ribeiro, trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993, 2 vols.
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras Completas*. Introducción de Aurora Egido, edición de Luis Sánchez Lailla. Madrid, Espasa Calpe/Biblioteca de Literatura Universal, 2001.
- HANSEN, João. “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. Adauto Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- _____. “Discreto/Vulgar: modelos culturais nas práticas da representação barroca”, in *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, (17): 29-57, Jan./Jun. 1991.
- LAPLANA, José Enrique. “El Discreto”, in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coord. Aurora Egido y Marín. Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución “Fernando El Católico”, 2001. p. 62.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg, *La ética del Quijote – función de las novelas intercaladas*. Madrid, Gredos, 1999.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *A civilidade pueril*. Prefácio de P. Ariès, tradução de F. Guerreiro. Lisboa, Estampa, 1978.

LOUCO, LÚCIDO E DISCRETO: DOM QUIXOTE NO EPISÓDIO DO CABALLERO DEL VERDE GABÁN

*“¿Con qué palabras contaré esta hazaña, o con qué
razones la haré creíble a los siglos venideros /.../?
(DQ, II, XVII)*

O *Quixote* é uma obra que se apresentou tão estimulante ao longo de seus quatro séculos de existência, que não deixou de provocar inquietações as mais diversas, em todas as partes do mundo. Não somente deixou suas marcas em inúmeras reescrituras (romances, poemas, obras dramáticas), mas também foi motivo de muitas criações em diferentes linguagens artísticas. Se não deixou em paz os artistas, também não abandonou os críticos que se empenharam ao longo do tempo em perscrutar seus sentidos, seu modo de contar, seu sistema de composição, suas referências literárias, suas relações intertextuais e muitas coisas mais. Apesar de já ter sido muito estudado, resta ainda a idéia de que há muito por dizer. Talvez essa sensação tenha algo a ver com o que diz Márquez Villanueva sobre o leitor de Cervantes, definido como aquele que “sabe que entre aquellas páginas late siempre algo que está allí esperándole a él y nada más que a él”.¹

O presente estudo tem como objetivos analisar o episódio do Caballero del Verde Gabán, capítulos XVI, XVII e XVIII da segunda parte, a partir das noções de *discrição* e *vulgaridade* – aspectos, até o momento, pouco considerados no *Quixote* e na obra de Cervantes em geral –, e verificar os procedimentos cervantinos em torno desses conceitos com o propósito de poder avaliar eventuais deslocamentos. Nesse episódio, observa-se uma reunião curiosa de personagens do tipo: *cortesão*, *prudente*, *discreto* e *vulgar*. Antes de tratar os capítulos indicados, serão abordados alguns aspectos

¹ Márquez Villanueva. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 11.

dos tratados de conduta e das práticas de representação, com o objetivo de precisar algumas das referências próprias da Espanha dos séculos XVI e XVII.

Tratados, códigos de conduta e requisitos para um homem discreto

Não foi pequeno o esforço que fez Huarte de San Juan para encontrar uma ordem na diversidade do engenho humano, com o objetivo de poder definir as diferenças naturais, tendo sempre como finalidade alcançar o bem da república. O médico navarro estava convencido de que o engenho humano sofria uma limitação que o impedia “saber dos artes con perfección sin que en la una faltase”² e assim se tratava de descobrir, o quanto antes, qual seria a orientação do “engenho” para que o homem tivesse a possibilidade de dedicar seus estudos ao cultivo de sua habilidade. Em última instância, sua ação beneficiaria todo o corpo social, e estaria demarcada pelos parâmetros da discrição e da prudência.

Sem desprezar as condições físicas que determinam os diversos “temperamentos” e suas respectivas orientações, muito precisas e objetivas, que podem resultar positivamente na ação, Huarte se preocupa, também, em favorecer a conduta que coincida com as virtudes morais e que, no fim das contas, determine os costumes e os hábitos. Na última digressão que integra o Examen – “Digresión sobre el árbol vedado del Paraíso” – aparece, ainda, a preocupação em encontrar fórmulas “para hacer a un hombre prudente y discreto”, que saiba distinguir entre as obras que são do “entendimiento” e as que são da “imaginativa”.³ Buscava-se, portanto, a prudência e a discrição; e a prudência, em particular, era considerada por Huarte e por outros como “el fundamento de todas las virtudes”.⁴ O Examen de Ingenios, publicado em 1575,

² *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Guillermo Serés. Madrid, Cátedra, 1989, p. 150.

³ “Los médicos, viendo por experiencia lo mucho que puede la buena temperatura del cerebro para hacer a un hombre prudente y discreto, inventaron cierto medicamento de tal compostura y calidad que, tomando en su medida y cantidad, hace que el hombre discurra y racione muy mejor que antes solía. Llamáronla *confectio sapientium* o *confectio anacardina*, en la cual, como parece por su receta, entra manteca de vaca fresca y miel, de los cuales dos alimentos dijeron los griegos que, comidos, avivaban grandemente el entendimiento. Pero consideradas las demás medicinas que entran en su composición, realmente son muy calientes y secas, y totalmente echan a perder el entendimiento y memoria, aunque no se les puede negar que avivan la imaginativa en hablar y responder a propósito en motes y comparaciones, en malicias y engaños”. Op. cit., p. 715.

⁴ Op. cit., Capítulo V: “Donde se declara lo mucho que puede el temperamento para hacer al hombre prudente y de buenas costumbres” (pp. 249–276). Depois de refletir em várias direções sobre os

deixou marcas na literatura e, em especial, na obra de Cervantes, já analisadas pela crítica em diversas ocasiões.⁵

Por enquanto, não se pretende examinar os pressupostos de Huarte nem as marcas dos “temperamentos” na construção dos personagens cervantinos. A recorrência à obra do médico navarro se deve, principalmente, ao destaque que ele dá à *prudência* e à *discrição* como se fossem os ideais que se busca alcançar ao longo da vida humana ou, pelo menos, como se fossem um tipo de aperfeiçoamento pessoal que, sem dúvida, traz benefícios para a vida dentro do “corpo social”.

O desejo de formar homens *discretos* e *prudentes* não foi algo exclusivo de Huarte de San Juan; ao contrário, fazia parte das intenções de muitos que, de alguma forma, ao longo dos séculos XVI e XVII, estavam empenhados em uma certa ação educativa que, em um sentido amplo, incluía os bons modos, a racionalização das ações, a dissimulação, a contenção dos gestos e das palavras; e os rituais cortesãos. Enfim, um grande número de profundas transformações na vida afetiva que ocasionaram mudanças radicais na estrutura da personalidade. Não foram poucos os tratados que enfocaram o tema de diversos modos, e que circularam nas primeiras décadas dos séculos XVI e XVIII, escritos por moralistas e pensadores de um modo geral. Na literatura, sobretudo na prosa e no teatro, observa-se um sem número de referências às atitudes *discretas* como algo desejável. Essa atenção especial concedida à elaboração pessoal dos gestos e da conduta – se é possível dizer dessa maneira –, combinada a um modo de agir no âmbito social, constituiu, sem dúvida, uma mudança radical na vida européia em geral e, em particular, na própria estrutura da personalidade.⁶

temperamentos e as virtudes, Huarte de San Juan chega à conclusão de que se um homem saiu imprudente das mãos da Natureza, só Deus o pode remediar (p. 275).

⁵ Pode-se destacar, entre outros: de Otis H. Green, *España y la tradición occidental* (Madrid, Gredos, 1969); de Avallé-Arce, *Don Quijote como forma de vida* (Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976); de E. Riley, *Introducción al Quijote* (Barcelona, Crítica, 1990); de Helena Percas de Ponseti, *Cervantes y su concepto del arte* (Madrid, Gredos, 1975); de Guillermo Serés, “Introducción” a *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan (Madrid, Cátedra, 1989); de Aurora Egido, “La memoria y el *Quijote*”, in *Cervantes a las puertas del sueño* (Barcelona, Universitat-72 PPU, 1994, pp. 93-135), e sua excelente “Introducción” a *El Discreto* de Baltasar Gracián (Ed. de Aurora Egido. Madrid, Alianza, 1997, pp. 7-134).

⁶ Afirma Roger Chartier: “De todas las evoluciones culturales europeas entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad de los individuos. En la larga duración, con grandes diferencias según los medios sociales, se introduce una economía emocional distinta de la de los hombres del medioevo, que aporta conductas y pensamientos inéditos. /.../ Con diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva

É curioso observar a presença da *discrição* e da *prudência* no depoimento de um estrangeiro que, conforme parece, viveu na península por algum tempo, e oferece uma visão breve da vida na Espanha em torno dos primeiros anos do século XVII:

Jo m' é resuelto de escribir con brevedad las calidades y costumbres de la nación española, después que, gloria a Dios, he vivido algunos años en aquella provincia, visto alguna parte della y comunicado muchas personas **discretas** y cuerdas. También me mueve a esso el parecerme que tal noticia puede ser no sólo de entretenimiento y gusto, pero quizá de provecho a los que desean vivir en este valle de lágrimas con algún descanso, porque, sin duda, quien mira con cuidado y distinción la calidad de los gobiernos, la manera de vivir y si en una provincia más que en otra florecen las letras o están estimadas las armas o se pone más cuidado a los negocios de interés y ganancias, y adónde ay mayor barbariedad y rusticidad de costumbres o mayor humanidad o apacibilidad en el trato humano, y si destos efectos es ocasión el temple de la tierra y del cielo o males, enbexecidas costumbres, este tal que abrá considerado todo esto viene a formar en sí unas razones generales, de donde alcanza después aquella virtud moral o, como otros dizen, intelectual, la qual llamamos **prudencia** la qual es la guía de todas las virtudes, y de Aristóteles se llama con razón oxo del alma. Y por ser esto tan claro y conoçido de todos, no es menester gastar más tiempo en ello⁷ (destacado nosso).

estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor. La razón fundamental de tamaña transformación, muy lenta y sin rupturas brutales, no tiene, sin lugar a dudas, nada de específicamente francés. En toda Europa occidental, en efecto, el aumento de las interdependencias entre los individuos, obligados al intercambio por la diferenciación de las funciones sociales, es lo que produce la necesaria interiorización de las reglas y de las prohibiciones gracias a las cuales la vida en sociedad puede ser menos áspera, menos brutal: 'a medida que se diferencia el tejido social, el mecanismo sociogenético del autocontrol psíquico evoluciona igualmente hacia una diferenciación, una universalidad y una estabilidad más grandes'. /.../ La racionalidad cortesana propone, en efecto, la modalidad más radical y exigente de la transformación de la afectividad, y esto, por el hecho mismo de las especificidades de la configuración social que, a la vez, modela y requiere una racionalidad tal" ("Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia", in *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusá. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998, pp. 61-72).

⁷ O texto procede de um artigo de Pedro M. Cátedra, "La Biblioteca y los escritos deseados", publicado em *L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or. Pratiques et représentations* (Ed. de Pedro M. Cátedra, M. Luiza López-Vidriero & Augustín Redondo. Publications de la Sorbonne/Ed. Universidad de Salamanca, 1998, pp. 43-68). O texto citado, por sua vez, faz parte do código miscelâneo 2405 da Biblioteca Universitaria de Salamanca, estudado e publicado integralmente por Pedro M. Cátedra, sob o título *Relación de las calidades de los españoles y la biblioteca deseada*.

O encontro com pessoas *discretas* e *prudentes*, sem dúvida, servia como parâmetro positivo na avaliação da vida cotidiana. Entretanto, conseguir essas condutas na vida pessoal não era uma tarefa fácil, já que supunha trabalho individual, esforço pessoal, inteligência e, acima de tudo, reestruturação de hábitos e de costumes. Em última instância, ser *discreto* e *prudente* exigia uma nova organização da vida afetiva e da própria personalidade. Além disso, tais qualidades implicavam adotar parâmetros intrínsecos à vida cortesã e esta, por sua vez, apresentava-se como sendo um espaço social privilegiado, reservado para poucos. Como destaca Norbert Elias, por meio desses códigos de conduta se estabelece uma ponte entre o “controle social e o autocontrole”, ressaltando a idéia de que o processo civilizador, no fim das contas, constitui “uma mudança de conduta e de sentimentos humanos para uma direção muito específica”.⁸ Em outras palavras, seria possível dizer que se trata da vida na sociedade de corte, que termina por encontrar sua auto-representação na fabricação de uma imagem capaz de dissimular gestos, aparentar amizade com inimigos, mascarar paixões e até agir contrariando os próprios sentimentos. Além do domínio sobre as próprias emoções, o autocontrole supõe, inclusive, a observação do outro como forma que sirva para orientar a vida social para os fins que se busca alcançar. Assim, a arte de observar os demais passa a ser uma prática própria da aristocracia cortesã que, com objetivos bastante específicos e determinados, empenha-se em manipular os demais segundo seus próprios interesses.

Sem dúvida, *El Cortesano* de Castiglione, publicado em 1528, foi o texto fundador de umas quantas regras especiais de conduta para a sociedade cortesã.⁹ Embora a obra tenha sido publicada na Itália, nesse momento a Espanha contava com as condições políticas bastante favoráveis para introduzir em seu espaço o modelo do

⁸ Cf., de Norbert Elias, *O processo civilizador*. Apres. de Renato Janine Ribeiro; trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993, v. 2, pp. 193-194. Também, do mesmo autor, *A sociedade de corte*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1986.

⁹ Baldassare Castiglione. *El Cortesano* (Ed. de Mario Pozzi; trad. de Juan Boscán; trad. da introd. e notas de M^a de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid, Cátedra, 1994). Além de Castiglione, há que considerar também o *Galateo* de Giovanni della Casa e o *Galateo español* de Gracián Dantisco, entre outros. Sobre essas duas obras, cf. o excelente trabalho de Mercedes Blanco, “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or” (*Étiquette et politesse*. Dir. de Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, pp. 91-124).

homem cortesão idealizado por Castiglione. Fatores como a centralização do poder introduzida pelos Reis Católicos, e a dependência da nobreza com relação ao rei, entre outros, facilitaram a tradução e publicação da obra já em 1534.¹⁰ Totalmente voltada para o mundo aristocrático, pouco a pouco seus conteúdos ampliaram o campo de atuação e se estenderam a outras classes sociais, dando a idéia – falsa ou verdadeira – de ascensão social.¹¹

Se Castiglione, no início, alude à configuração do tipo de cortesão idealizado e exemplar, na parte final dessa caracterização está o cortesão de Gracián, que já apresenta outras facetas. De qualquer forma, é importante ter em conta que o cortesão constitui o primeiro modelo de comportamento social da época moderna e, apesar das diferenças na composição de seus traços, nas duas perspectivas – uma do século XVI e outra do século XVII – aparecem alguns imperativos semelhantes de conduta.¹²

Um desses imperativos pode ser a *discrição*, que se apóia, entre outras coisas, na idéia de que a vida social exige saber produzir aparências adequadas. Ou seja, o homem

¹⁰ Cf. o estudo de Mercedes Blanco, “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or” (*Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149). Embora os preceitos que aparecem em *El Cortesano* tenham tido grande importância no mundo ibérico, é curioso observar as vozes dissonantes como a de Antonio de Guevara, que considera a vida do cortesão como uma verdadeira escravidão. Como afirma Mercedes Blanco, “le courtisan de Guevara ne se définit pas par des mérites qu’il aurait – puisque la vie de cour consiste justement dans l’aliénation de tout ce qu’on peut posséder, y compris les qualités et les mérites – mais par une série d’activités, d’opérations, susceptibles de faire avancer ses affaires” (p. 118).

¹¹ Como afirma Norbert Elias, “Quando se começa a analisar a sociedade de corte, descobre-se precisamente um desses tipos de racionalidade não burguesa. /.../ A racionalidade burguesa-industrial tem origem nas pressões das interdependências econômicas. Serve, em primeiro lugar, para calcular as hipóteses de poder baseadas no capital privado ou público. A racionalidade da corte tem origem nas pressões da interdependência social e mundana das elites. Serve, em primeiro lugar, para calcular as relações humanas e as oportunidades de prestígio, consideradas como instrumentos de poder” (*A sociedade de corte*, pp. 85-86).

¹² Cf., de Alain Montandon, “Modèles de comportement social” (*Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, pp. 401-463). Diz o texto: “Deux figurations du courtisan se dessinent, en parallèle et en opposition: celle du courtisan idéal dont Castiglione donne le modèle et celle du courtisan gracieux tourné vers une perspective pragmatique. La première tendance s’efforce de dégager un homme parfait, la seconde un homme efficace. Mais cette opposition apparente est moins profonde qu’il ne semble au premier abord, en dépit des fondements anthropologiques que les sous-tendent et un certain nombre d’éléments importants rapproche ces deux images. (p. 405) /.../ Si Castiglione développe un art de cour teinté d’idéologie (il faudrait bien entendu nuancer cette proposition), Gracián reprend à son compte le vocabulaire guerrier et héroïque de la guerre sociale permanente. On pourrait les opposer, mais aussi les rapprocher, car les deux perspectives aussi différentes puissent-elles être des impératifs comportementaux très semblables dans les principes de l’application de la maîtrise et de l’art de plaire” (p. 410).

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

Se Castiglione, por um lado, se preocupa, principalmente, com a formação de um código de conduta para a aristocracia, Gracián, por outro lado, está mais preocupado com o desenvolvimento de uma reflexão sobre a condição do homem em um mundo que, por sua vez, deve ser *prudente* e *discreto*, e no qual deve mover-se com inteligência na vida social. Longe da corte do homem renascentista, o homem *discreto* deve sê-lo em todas as horas e em todos os lugares. Seu autocontrole das paixões deve estender-se ao longo de toda a sua vida e assim saberá controlar sua existência. Como afirma Aurora Egido, “no debía rendirse a los humores, sino que tenía que dominarlos, como quien ejerce su poder y libertad sobre la naturaleza”.¹³ Gracián, em *El Discreto*, *El Héroe* e em *Oráculo manual*, em lugar de dedicar-se aos gestos mais externos do indivíduo, preocupa-se sobretudo com os “bons modos” no âmbito mais subjetivo, se é possível dizer assim. De alguma forma, é como se estivesse desenvolvendo uma política do espírito baseada na racionalidade que supõe, entre outras coisas, o conhecimento interior como possibilidade de uma relação privilegiada com a sociedade e com o mundo. Em outros termos, pode-se afirmar que o *discreto* é aquele que se serve da representação, e assim sua ação tem um caráter calculado, indireto, dissimulador e prudente. Deve, como afirma Hansen, dominar a “técnica da imagem” para produzir, “aparências adequadas porque tem juízo”. A contrapartida da *discrição* é a *vulgaridade*, mas, tanto uma como a outra, carecem de “substância empírica”. Porém, se o *discreto* circula em um campo definido mas ao mesmo tempo variado, o *vulgar*, por outro lado, apresenta uma multiplicidade de formas que não chegam a constituir uma unidade, embora traga consigo a marca da inadequação, em particular ao se ter em conta os

¹³ Egido, “Introducción” (Op. cit., p. 26).

parâmetros da *discrição*.¹⁴ Se a *discrição* é incompatível com a *vulgaridade*, confunde-se, por outro lado, com a *prudência*, sendo difícil e até impossível distinguir suas fronteiras, embora Gracián tenha dedicado um tratado a ambos os conceitos.¹⁵

De qualquer forma, para precisar os contornos do *discreto*, seria importante considerar, além disso, alguns dos aspectos destacados por Mercedes Blanco como a impossibilidade de aparentá-lo com as noções relacionadas com os bons modos, ou com algo similar, embora mostre a necessidade de utilizar um discurso doutrinário orientado para a “acción inteligente dentro de la formación de la personalidad, de las relaciones sociales y de la conducción de la vida”.¹⁶ Por outro lado, o tipo de inteligência que está em jogo é a do domínio mundano (em termos aristotélicos, seria a sabedoria prática – *phronesis*) – e não a inteligência de caráter especulativo (a sabedoria teórica – *sophia*) – que se exige no campo das ciências ou da moral. Nesse sentido, segundo Mercedes Blanco, o conceito de *prudência* não corresponderia exatamente ao de *discrição*, uma vez que se situa no âmbito da moral e, mais especificamente, no universo da virtude.¹⁷ Também não cabem para o *discreto* as indicações pontuais sobre o comportamento, as atitudes em geral; dado que, por definição, a *discrição* é uma idéia

¹⁴ Cf., de João Adolfo Hansen, “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. de Adauto Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102. Sobre a *discrição* e a *vulgaridade*, afirma: “Como convenção partilhada socialmente por todo o corpo político do Estado, a *discrição* e a *vulgaridade* não têm substancialidade empírica; por isso, as representações do discreto e do vulgar não são um ‘reflexo’ secundário de situações ou de sujeitos pré-constituídos. Como modelo de todo o corpo político dos Estados ibéricos seiscentistas, *discreto* e *vulgar* são tipos que organizam a representação segundo critérios do campo institucional das práticas em que ocorrem. A unidade do tipo *discreto* e a não-unidade do tipo *vulgar* são objetivações de práticas de representação” (pp. 92-93). Mais adiante, afirma: “Discreto é o que sabe produzir a representação adequada de ‘honra’, evitando com ela a murmuração vulgar, pois com a representação adequada se mantém intacta a reputação da posição que aparece formalizada nos signos” (p. 95).

¹⁵ Sobre a proximidade entre os conceitos de *discrição* e de *prudência*, afirma José Enrique Laplana: “Se pone así de manifiesto la imposibilidad de separar tajantemente el arte de *discreción* del arte de *prudencia*, distintas, pues Gracián les dedicó sendos tratados, pero complementarias, ya que tan inconcebible monstruo resulta un discreto imprudente como un prudente indiscreto” (“El Discreto”, in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coörd. de Aurora Egido & María Carmen Marín. Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución “Fernando El Católico”, 2001, p. 62).

¹⁶ *Etiquette et politesse*, p. 140.

¹⁷ Afirma Mercedes Blanco: “Le concept traditionnel de prudence ne donne pas entière satisfaction, bien qu’on puisse y recourir parfois dans cet esprit, dans la mesure où son usage en théologie présuppose la conformité stricte et même soumission des buts de l’individu à la loi morale. C’est pourquoi, certains Espagnols forgeront le concept de *discreción*, en empruntant un terme fréquent dans la langue courante pour désigner l’intelligence pratique, et ils mèneront autour de ce concept une réflexion de type philosophique, c’est à dire, fondamentale et relativement abstraite” (Idem, p. 140). Cf. também, de Hansen, “O Discreto” (op. cit., p. 87).

abstrata que conta com o discernimento e com a capacidade de agir em diferentes circunstâncias.

Se a *discrição* não corresponde exatamente à *prudência*, também não terá muito a ver com o *cortesão*. Segundo Mercedes Blanco, o cortesão está construído para agradar ao máximo. Sua inserção na sociedade é harmônica e conta com a visibilidade, enquanto que o *discreto*, mais que agradar, busca dominar, mas intelectualmente, utilizando suas estratégias de dissimulação e ocultação.¹⁸

A verdadeira contrapartida do *discreto* é o *vulgar*, que o primeiro tratará de evitar todo o tempo. Este último, além da inadequação, caso se leve em conta os parâmetros da *discrição*, apresenta uma multiplicidade de formas que não chegam a construir uma unidade. É definido como aquele que tem um gosto confuso e que se deixa levar pelas aparências.¹⁹ Ser *vulgar* não depende forçosamente da classe social, ou seja, pode-se encontrar o tipo *vulgar* tanto junto a homens do povo como à mais refinada aristocracia. Como afirma Gracián, tratando de definir o *vulgar*:

¿Qué piensas tú? – dijo el sabio – ¿Que en yendo uno en litera, ya por eso es sabio, en yendo vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos. Y advierte que, aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y quererse meter a hablar de ellas, a dar su voto en lo que no sabe ni entiende, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo; porque vulgo no es otra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden.²⁰

Por outro lado, a distinção entre o discreto e o vulgar, como afirma Hansen,

passa, no caso, pelo domínio da própria ficção: como o louco, o *vulgar* não o tem, ao contrário do *discreto* que, sendo engenhoso sempre, também é capaz de fingir a falta de engenho e prudência ou a vulgaridade e a loucura. Como afirma Emanuele Tesauro quando trata dos caprichos de pintores como Bosch, nada é mais artificioso que pecar contra a arte, nada mais sensato que perder o senso,

¹⁸ *Etiquette et politesse*, p. 141.

¹⁹ Cf., de Hansen, op. cit., pp. 79 e ss.

²⁰ “Plaza del populacho y corral del vulgo”, in *El Criticón*, in II, Crisi Quinta, in *Obras Completas*. Introd. de Aurora Egido; ed. de Luís Sánchez Laílla. Madrid, Espasa-Calpe, 2001, p. 1113.

prescrevendo-se para o discreto seiscentista técnica retórica da *contrafação*, própria da dissimulação.²¹

Sem dúvida, entre os séculos XVI e XVII, quem mais sistematizou a idéia de *discrição* foi Gracián, que, para alguns, encontrou fortes referências na obra de Cervantes, embora não o cite em nenhum momento.²² Para o autor do *Quixote*, a *discrição* se vincula ao entendimento e ao discernimento, e caminha sob a orquestração da razão, opondo-se, portanto, à ignorância e à loucura.²³

A discrição e o QUIXOTE

Inúmeras vezes aparecem *discreto* e *discrição* no *Quixote*, assim como *vulgar*, *prudente* e suas formas derivadas. Em alguns momentos, um personagem considera o outro *discreto*; em outros, é o narrador que apresenta uma cena chamando a atenção do leitor sobre a presença ou ausência de *discrição*, *prudência* ou *vulgaridade*. A primeira ocorrência de *discreto* ocorre nas primeiras linhas do “Prólogo” do *Quixote* I, quando o autor conta ao leitor quais eram suas expectativas quanto à obra:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse.²⁴

Além das menções explícitas a esses referenciais de época, há também episódios nos quais as ações de alguns personagens se estruturam a partir de tais referências. De um modo especial, observa-se na novela intercalada de *El curioso impertinente* não só a adjetivação relacionada a determinados personagens, como, sobretudo, uma ação construída a partir do conceito de *discrição*. Ao longo da narração do triângulo amoroso, destacam-se a contenção dos gestos, o controle e autocontrole de parte dos

²¹ Hansen, op. cit., p. 86.

²² Egido, op. cit, 1997, p. 19.

²³ Cf., de José Enrique Laplana, “El Discreto”, in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*, pp. 59-70.

²⁴ Miguel de Cervantes, *El Quijote*. Dir. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, 2ª. ed., p. 9.

personagens, as paixões obscurecidas pela racionalidade e, especialmente, a capacidade de dissimulação que Camila, Lotario e Anselmo têm.²⁵ O teatro ou, melhor dizendo, a representação dentro da representação criada por Camila – personagem que melhor se encaixa nos parâmetros da *discrição* – é prova de sua “inteligência”, de sua *discrição*. No caso da novela *El curioso impertinente*, tudo se desenvolve em um ambiente aristocrático de jovens ricos que tiveram boa educação e que conhecem as regras de conduta. O que surpreende no relato é justamente o enfoque no desatino que circula nos subterrâneos de um ambiente aristocrático e aparentemente sensato e equilibrado.

Nessa novela, não intervêm Dom Quixote nem Sancho, nem mesmo na condição de ouvintes como os demais personagens que se reúnem na venda de Juan Palomeque. Entretanto, no episódio do Caballero del Verde Gabán – um cavaleiro que desfruta de uma condição socialmente elevada –, Dom Quixote e Sancho, ao lado de Dom Diego e Dom Lorenzo, convivem durante uns poucos dias e têm longas conversas.

É interessante notar algumas simetrias presentes nos dois cavaleiros: são manchegos, cinquentões, amantes da caça e dos livros, e a primeira impressão causada pelo encontro é de admiração e curiosidade recíproca. Ou seja, desperta em ambos a ação reflexiva e a conversa amigável em lugar do conflito, como muitas vezes costuma ocorrer com Dom Quixote.²⁶

Antes de passar para maiores apresentações, o encontro provoca em ambos a observação recíproca e os dois se inteiram do interesse mútuo que um desperta no outro: “y si mucho admiraba el de lo verde a don Quijote, mucho más miraba don Quijote al de lo verde”.²⁷ A observação atenta sobre as aparências e o desejo de descobrir algo sobre a vida do outro segue o fluxo do pensamento de cada um deles,

²⁵ Cf., de Hans-Jörg Neuschäfer, *La ética del Quijote – función de las novelas intercaladas*. Madrid, Gredos, 1999.

²⁶ No caso de Dom Quixote, diz o texto: “Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza” (*DQ*, I, I, p. 36). No caso do Caballero del Verde Gabán, afirma: “La edad mostraba ser de cincuenta años; las canas, pocas, y el rostro aguileño; la vista entre alegre y grave, finalmente, en el traje y apostura daba a entender ser hombre de buenas prendas” (*DQ*, II, XVI, p. 752). E mais adiante revela o Caballero del Verde Gabán ser também amante da caça (“mis ejercicios son el de la caza y pesca”) e dos livros: “Tengo hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas” (*DQ*, II, XVI, p. 754).

²⁷ *DQ*, II, XVI, p. 752.

com mais interrogações do que propriamente conclusões. É como se estivessem em meio a um diálogo oculto ou, melhor dizendo, em um subdiálogo em que tanto importam as declarações dos personagens como seus pensamentos.²⁸ Uma atitude própria de homens *discretos*, dedicados à observação:

Notó bien Don Quijote la atención con que el caminante le miraba y leyóle en la suspensión su deseo; y como era tan cortés y tan amigo de dar gusto a todos, antes que le preguntase nada salió al camino, diciéndole:²⁹

No caso específico de Dom Diego, como afirma Agustín Redondo, embora não seja um cortesão, sua maneira de “montar a la jineta y de exteriorizar esa *gracia* y ese *buen aire*”, assim como “la expresión que ostenta, ‘entre alegre y grave’, bien está en consonancia con ese equilibrio que ha de corresponder al hombre de nuevo cuño ideado por *El Cortesano* de Castiglione y el *Galateo español* de Della Casa – Gracián Dantisco”.³⁰ Porém, ainda que não corresponda exatamente ao cortesão, o Caballero del Verde Gabán se caracteriza fundamentalmente por sua *discreción* e *prudencia*, virtude que nos tempos de Cervantes passa a ter valor político.³¹ Ou, como sugere Riley, Dom Diego de Miranda parece ser um modelo precoce do *bon bourgeois* ou talvez, como o classifica Dom Quixote, um “caballero cortesano”.³²

²⁸ Alberto Rodríguez define o subdiálogo como sendo o lugar em que “se ensanchan las dimensiones de la conversación cortés, porque no tan sólo aparecen el boato, las buenas costumbres, el lenguaje refinado, los elegantes gestos, la discreta interacción de los comensales, sino también las elucubraciones de los personajes. Para Cervantes, el arte de la conversación no es tan sólo una vistosa ceremonia o un delicado coloquio, sino la expresión de una intimidad vibrante y compleja. Así pues, en el diálogo cervantino, las declaraciones de un personaje son tan importantes como sus pensamientos. La combinación de estos dos niveles es un logro artístico de gran alcance, con el cual Cervantes amplía la perspectiva del arte de la conversación” (“El arte de la conversación en el *Quijote*”, in *Cervantes*, XIII [I] (1993), pp. 89-107).

²⁹ *DQ*, II, XVI, p. 752.

³⁰ “El personaje del Caballero del Verde Gabán”, in *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid, Castalia, 1997, pp. 270-271.

³¹ *Idem*, p. 279.

³² Dom Diego de Miranda já foi considerado a partir de perspectivas bastante diferenciadas, e adverte Riley que “Cervantes está siempre dispuesto a ver las dos caras de las cosas. Ocurre que el sencillo mensaje del ama está encarnado en Don Diego de Miranda, un personaje de muchas virtudes pero – desde que el tipo del *gentleman* bien criado dejó de ser admirado universalmente – no incontrovertible”. Neste caso, afirma Riley, tanto seria um exagero considerá-lo como “un hombre vulgar y sin relieve” como defende Castro, como encontrar em Dom Diego “el foco ético de toda la novela” como define Mandel. Para Riley, Dom Diego seria um “ejemplo precoz del *bon bourgeois*, prudente, un poco filisteo y, como sugiere su discurso autointrodutorio, algo satisfecho de su moderación erasmista y de su

Se Dom Diego é *discreto*, Dom Quixote, no capítulo XVI, também dá mostras de sua *discrição* no modo de falar comedido e no modo de observar seu interlocutor, de apresentar-se e de argumentar sobre a educação e vocação dos filhos, dos poetas, da poesia e de sua recepção. Também define o que vem a ser o *vulgo*, o que se aproxima muito da referência dada por Gracián no *Criticón*. Ou seja, não é a condição social que determina o tipo *vulgar*. Falando da poesia, afirma Dom Quixote:

Y no penséis, señor, que yo llamo aquí vulgo solamente a la gente plebeya y humilde; que todo aquel que no sabe, aunque sea señor y príncipe, puede y debe entrar en número de vulgo.³³

O próprio Dom Diego, que em algum momento considerou Dom Quixote como um doido varrido, por acreditar-se um cavaleiro andante quando os tempos já não comportam essas práticas, surpreende-se com seu juízo, seu modo de refletir, enfim, sua *discrição*:

Admirado quedó el del Verde Gabán del razonamiento de don Quijote, y tanto, que fue perdiendo de la opinión que con él tenía de ser mentecato. /.../ y en esto ya volvía a renovar la plática el hidalgo, satisfecho en extremo de la discreción y buen discurso de don Quijote, /.../.³⁴

Porém, se o capítulo XVI termina com uma idéia positiva sobre Dom Quixote, no capítulo XVII o cavaleiro dará mostras extremas de sua loucura ao criar a aventura dos leões, no meio do soro dos requeijões que se espalha por seu rosto. A *discrição*, que acabava de evidenciar, ao longo da conversa que manteve com Dom Diego, transfigura-se em uma ação de completo desatino, considerada pelo narrador como “el extremo de su jamás vista locura”. De *discreto*, Dom Quixote passa a louco, na medida em que perde toda a sua capacidade de discernimento, na medida em que, como o

epicureísmo complacente”. Mais adiante, afirma Riley, “Don Diego de Miranda está perfectamente explicado en términos establecidos por Don Quijote, quien lo califica de ‘caballero cortesano’, distinto de él mismo, caballero errante en el campo y por todo lo ancho del mundo” (*Introducción al Quijote*. Trad. de Enrique Torner Montoya. Barcelona, Crítica, 1990, pp. 177-182).

³³ *DQ*, II, XVI, p. 757.

³⁴ *DQ*, II, XVI, p. 759.

vulgar, já não tem domínio sobre sua própria ficção.³⁵ A ação do cavaleiro traz problemas, inclusive para o próprio Cide Hamete, que não sabe, na verdade, como narrar tal façanha sem sair dos caminhos da verossimilhança: “¿Con qué palabras contaré esta hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros /.../?”.

Da ação desatinada e sem maiores conseqüências para o cavaleiro, a não ser a conquista de um novo título – o de Caballero de los Leones –, o narrador desvia o foco para os pensamentos de Dom Diego de Miranda que, silencioso, observa os passos de Dom Quixote e ao mesmo tempo se protege de tamanha temeridade. Para o Caballero del Verde Gabán, as duas ações do cavaleiro estão equiparadas pela loucura e o disparate: tanto é louco pelo fato de pôr na cabeça “la celada llena de requesones” como por “querer pelear por fuerza con leones”. Nesses pensamentos, pulsa a dúvida e a incapacidade de explicar as atitudes do cavaleiro de maneira racional e lógica: “era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo”. Ou como reflete mais adiante: “ya le tenía por cuerdo, y ya por loco, porque lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto”. Ou seja, louco na ação, *discreto* nos raciocínios. Porém, quando termina seu enfrentamento com o leão, em vez de seguir na loucura, Dom Quixote interrompe os pensamentos de Dom Diego e faz um comentário sobre suas ações digno de um *discreto* observador, capaz de considerar sua própria atuação a partir da perspectiva do outro:

¿Quién duda, señor Don Diego de Miranda, que vuestra merced no me tenga en su opinión por un hombre disparatado y loco? Y no sería mucho que así fuese, porque mis obras no pueden dar testimonio de otra cosa. Pues, con todo esto, quiero que vuestra merced advierta que no soy tan loco ni tan menguado como debo de haberle parecido.³⁶

³⁵ Ao considerar os nomes de Dom Quixote, Agustín Redondo avalia que “en la tradición medieval que alcanza a Cervantes, uno de los atributos del *loco* es el *queso*. A este comestible se le considera como dañoso, y todavía más para los melancólicos. Los refranes recogidos por Correas, a principios del siglo XVII bien lo ponen de relieve. Además se llamaba *quesadilla* a cierta torta hecha de queso que se comía en época de *Carnestolendas*, época de locura. El paso de *Quijada* a *Quesada* se halla pues justificado. Pero dentro del ambiente festivo que venimos analizando, este trueque se explica por un simple y divertido cambio fonético” (“El personaje de Don Quijote”, in *Otra manera de leer el Quijote*. Op. cit., pp. 215-217).

³⁶ *DQ*, II, XVII, p. 769.

Com grande discernimento, Dom Quixote, em seu discurso, depara-se com sua própria imagem, buscando encontrar racionalidade na descrição de sua própria loucura. Não resta outra saída a Dom Diego, senão dizer-lhe que “todo lo que vuestra merced ha dicho y hecho va nivelado con el fiel de la misma razón”.

Ao chegar à casa de Dom Diego, o cavaleiro já recobrou totalmente sua *discrição*. O Caballero del Verde Gabán apresenta-o a dona Cristina e seu filho – Dom Lorenzo – como o “andante caballero y el más valiente y el más *discreto* que tiene el mundo”. O narrador reitera o adjetivo ao dizer que Dom Quixote cumprimenta a senhora oferecendo-se com “asaz de *discreción* y comedidas razones”. Dom Lorenzo, por outro lado, ouvindo-o falar o considera “*discreto* y agudo”. Dom Diego, por sua vez, confessa a seu filho sua incapacidade para tirar uma conclusão:

– No sé lo que te diga, hijo /.../ solo te sabré decir que le he visto hacer cosas del mayor loco del mundo y decir razones tan discretas, que borran y deshacen su hechos./.../ y pues eres discreto, juzga de su *discreción* o tontería lo que más puesto en razón estuviere, aunque para decir verdad, antes le tengo por loco que por cuerdo.

Depois da longa conversa sobre a poesia que Dom Quixote e Dom Lorenzo mantêm, este chega a uma conclusão sobre o cavaleiro e, reservadamente, diz a seu pai: “él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos”. Finalmente, o narrador comenta que pai e filho se admiraram das “entremetidas razones de Don Quijote, ya *discretas* y ya disparatadas”.

Nos três capítulos que compõem o episódio, Sancho tem participação limitada. Os personagens que efetivamente estão em julgamento, nesses momentos, são Dom Diego – o cavaleiro em parte *cortesão*, *prudente* e *discreto* – e Dom Quixote, que passa pelos extremos da *discrição* e, ao mesmo tempo, da loucura. Loucura que, por sua vez, se aproxima da *vulgaridade*, na medida em que tanto o louco como o *vulgar* não têm a capacidade do discernimento. A coincidência da *discrição* e da loucura em um só personagem seria algo totalmente inaceitável dentro dos parâmetros estabelecidos pelos tratados dos séculos XVI e XVII. As fronteiras traçadas pela vida em sociedade tornam-se flexíveis na arte cervantina e, sem comprometer a verossimilhança do texto,

Cervantes faz coincidir em Dom Quixote qualidades até então incompatíveis: louco na ação, lúcido na argumentação e discreto na convivência social.

Em sua *Teoría de la novela en Cervantes*, Riley já havia observado que o autor do *Quixote* mantinha uma atitude ambígua de acordo com as regras estabelecidas. Com relação ao decoro, tanto o decoro literário quanto o que se refere à conduta na vida, Cervantes não o aceitava em termos absolutos e, ao mesmo tempo, “violava e não violava” suas leis.³⁷ Conhecia as regras, mas preservava seu espaço de liberdade, sendo capaz tanto de respeitá-las como de abordá-las ironicamente. Em um estudo de Aurora Egido sobre a memória e o *Quixote*, chega-se também à idéia de que o distanciamento cervantino dos “modelos y de las reglas aseguraba además el principio de la libertad artística”, o que se nota no próprio cavaleiro, que imita os modelos, ao mesmo tempo que busca novas aventuras com a idéia de “convertirse a sí mismo en sujeto imitable”.³⁸ Os êxitos de Cervantes, todos sabemos, são inúmeros. Entre eles, a capacidade de respeitar os códigos de conduta subvertendo-os, segundo os desígnios da composição.

Bibliografía

AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976.

BLANCO, Mercedes. “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, in *Etiquette et politesse*. Dir. de Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, pp. 91-124.

_____. “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand,

³⁷ “El estilo y el decoro” in *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de Carlos Sahagún. Madrid, Taurus, 1971, pp. 209-238.

³⁸ “La memoria y el *Quijote*”, in *Cervantes a las puertas del sueño*. Barcelona, PPU, 1994, pp. 93-135.

- Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149
- CASTIGLIONE, Baldassare. *El Cortesano*. Ed. de Mario Pozzi. Trad. de Juan Boscán. Trad. da intr. e notas de M^a de las Nieves Muñiz Muñiz. Madrid, Cátedra, 1994.
- CÁTEDRA, Pedro. “La Biblioteca y los escritos deseados”, in *L’écrit dans l’Espagne du Siècle d’Or. Pratiques et représentations*. Ed. de Pedro M. Cátedra, M. Luiza López-Vidriero & Augustin Redondo. Publications de la Sorbonne/Ed. Universidad de Salamanca, 1998, pp. 43-68.
- CERVANTES, Miguel de. *El Quijote*. Dir. de Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Editorial Crítica, 1998, 2^a ed.
- CHARTIER, Roger. “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, in *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusá. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. Trad. de E. V. Machado; apres. de C. Distante; pref. de A. Pécora. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- EGIDO, Aurora. “Introducción” a *El Discreto* de Baltasar Gracián. Ed. de Aurora Egido. Madrid, Alianza Editorial, 1997.
- _____. “La memoria y el *Quijote*”, in *Cervantes a las puertas del sueño*. Barcelona, Universitat de València, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa: Ed. Estampa, 1986.
- _____. *O processo civilizador*. Apres. de Renato Janine Ribeiro; trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993, v. 2, pp. 193-194.
- GRACIÁN, Baltasar. “Plaza del populacho y corral del vulgo”, *El Criticón*, in II, Crisi Quinta, in *Obras completas*. Introd. de Aurora Egido; ed. de Luís Sánchez Laílla. Madrid, Espasa Calpe, 2001, p. 1113.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo Español*. Madrid, Ediciones Atlas, Colección Cisneros, 1943.
- GREEN, Otis H. *España y la tradición occidental*. Madrid, Gredos, 1969.
- HANSEN, João Adolfo. “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. de Aduauto Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Guillermo Serés. Madrid, Cátedra, 1989, p. 150.
- LAPLANA, José Enrique. “El Discreto”. *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coord. de Aurora Egido & María Carmen Marín. Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución “Fernando El Católico”, 2001, pp. 59-70.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 11.
- MONTANDON, Alain, “Modèles de comportement social”. *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 401-463.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *La ética del Quijote – función de las novelas intercaladas*. Madrid, Gredos, 1999.

- PERCAS DE PONSETI, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid, Gredos, 1975.
- REDONDO, Agustín. *Otra manera de leer el Quijote*. Madrid, Castalia, 1997, pp. 270-271.
- RILEY, E. C. *Introducción al Quijote*. Trad. de Enrique Torner Montoya. Barcelona, Crítica, 1990.
- _____. *Teoría de la novela en Cervantes*. Trad. de Carlos Sahagún. Madrid, Taurus, 1971.
- RODRÍGUEZ, Alberto. "El arte de la conversación en el *Quijote*". *Cervantes*, XIII [I] (1993), pp. 89-107.
- SERÉS, Guillermo. "Introducción" a *Examen de ingenios* de Huarte de San Juan. Madrid, Cátedra, 1989.

DISCRIÇÃO E SIMULAÇÃO EM *EL CELOSO EXTREMEÑO*

Que “seas bien acostumbrado, y tengas trato, y conversación apacible y agradable”: era isso que o autor do *Galateo español* advertia a seu irmão para que fosse “bien quisto y amado de las gentes”.¹ Era a voz daquele que, além de traduzir do *Galateo* italiano as orientações fundamentais para a vida, havia acumulado uma experiência consistente ao longo de sua existência e tratava agora de oferecer umas quantas instruções a seu irmão mais novo para que, em momentos oportunos, soubesse “dejar lo malo y elegir lo bueno”. Os conselhos do autor compreendiam tanto ações práticas e correntes da vida cotidiana como aspectos mais refinados que supunham atitudes racionais de modo a alcançar uma boa convivência no âmbito da vida social.

Ao lado de Gracián Dantisco, outros como Erasmo, Castiglione, Della Casa ou, anos depois, Baltasar Gracián dedicaram-se a elaborar normas de conduta que, nos séculos XVI e XVII, passaram a contar com parâmetros mais definidos e ao mesmo tempo mais calculados. De certa forma, por meio de uma série de tratados sobre as relações sociais, buscava-se organizar a vida na sociedade de corte a partir da regulamentação das atitudes individuais.²

¹ Gracián Dantisco. *Galateo español*. Madrid, Atlas, 1943.

² Diz Roger Chartier: “De todas las evoluciones culturales europeas entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad de los individuos. En la larga duración, con grandes diferencias según los medios sociales, se introduce una economía emocional distinta de la de los hombres del medioevo, que aporta conductas y pensamientos inéditos. /.../ Con diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor. La razón fundamental de tamaña transformación, muy lenta y sin rupturas brutales, no tiene, sin lugar a dudas, nada de específicamente francés. En toda Europa occidental, en efecto, el aumento de las interdependencias entre los individuos, obligados al intercambio por la diferenciación de las funciones sociales, es lo que produce la necesaria interiorización de las reglas y de las prohibiciones gracias a las cuales la vida en

O presente trabalho faz parte de uma pesquisa mais ampla que trata de analisar, na obra cervantina, mais especificamente no *Quixote* e nas *Novelas ejemplares*, as práticas de representação a partir dos códigos de conduta. Antes de considerar essas práticas em *El celoso extremeño*, é importante precisar alguns conceitos. Já na concepção do *cortesão* traçada por Castiglione, a *discrição* aparece como uma qualidade desejada. Entretanto, a formulação mais completa e acabada aparece sem dúvida em Gracián, que faz muitas vezes coincidir o *discreto* com o *prudente*.³ Resumidamente, pode-se afirmar que o *discreto* é aquele que se utiliza da representação para atingir determinados fins: uma política do espírito que controla e organiza a vida social, da mesma maneira que exercita o autocontrole das paixões, capaz de dominar os próprios humores.⁴ Como afirma Hansen, a *discrição* é “uma categoria intelectual, caracterizada axialmente pelo juízo ou pela prudência, o que faz com que a ação seja politicamente adequada às circunstâncias”. O *discreto* sabe dominar a “técnica da imagem” e dispõe do discernimento necessário para produzir aparências adequadas.⁵

sociedad puede ser menos áspera, menos brutal: ‘a medida que se diferencia el tejido social, el mecanismo sociogenético del autocontrol psíquico evoluciona igualmente hacia una diferenciación, una universalidad y una estabilidad más grandes’. /.../ La racionalidad cortesana propone, en efecto, la modalidad más radical y exigente de la transformación de la afectividad, y esto, por el hecho mismo de las especificidades de la configuración social que, a la vez, modela y requiere una racionalidad tal” (“Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, in *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusa. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998, pp. 61-72).

³ Sobre os tratados que circularam entre os séculos XVI e XVII, cf. os trabalhos de Mercedes Blanco: “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or” (In *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149) e “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or” (In *Etiquette et politesse*. Dir. de Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, pp. 91-124). Sobre a proximidade dos conceitos de *discrição* e *prudência*, afirma José Enrique Laplana: “Se pone así de manifiesto la imposibilidad de separar tajantemente el arte de discreción del arte de prudencia, distintas, pues Gracián les dedicó sendos tratados, pero complementarias, ya que tan inconcebible monstruo resulta un discreto imprudente como un prudente indiscreto” (“El Discreto”, in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coord. de Aurora Egido & María Carmen Marín. Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución “Fernando El Católico”, 2001, p. 62).

⁴ Cf., de Aurora Egido, “Introducción”, in *El Discreto* de Baltasar Gracián, pp. 7-134.

⁵ Afirma João Adolfo Hansen: “Discreto é o que sabe produzir a representação adequada de ‘honra’, evitando com ela a murmuração vulgar, pois com a representação adequada se mantém intacta a reputação da posição que aparece formalizada nos signos” (“O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. de Aduardo Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, p. 95). Cf. também, de João Adolfo Hansen & Alcir Pécora, “Letras seiscentistas na Bahia” (texto inédito).

O que se opõe à *discrição* é a *vulgaridade*, mas é importante levar em conta que tanto uma como a outra carecem de “substancialidade empírica”. Porém, se o *discreto* circula em um campo definido mas ao mesmo tempo variado, o tipo *vulgar*, em contrapartida, apresenta uma multiplicidade de formas que não chegam a constituir unidade.⁶ O que, sim, se encontra no *vulgar*, como afirma Hansen, é um “gosto confuso, sem razão e sem juízo” que se deixa levar “exclusivamente pelas aparências sensíveis das coisas” e das circunstâncias.⁷

Por outro lado, se o *discreto* se caracteriza por uma habilidade especial em calcular a ação e conseguir os efeitos desejados, seria possível pensar que a *discrição* supõe fingimento ou falsidade, o que seguramente não seria boa coisa. Porém, dentro dos parâmetros da política católica contra-reformista, havia espaço para esta atitude discreta que, se era dissimulada, indireta ou oculta, se situava no campo das qualidades morais desejadas. Em outros termos, se a *discrição* supõe a *dissimulação*, é importante levar em conta que “a *dissimulação* é a técnica básica de ocultar ou adiar a verdade, mas não de produzir a mentira”.⁸ Reconhecia-se que a condição humana era por si só imperfeita e muitas vezes, para conseguir determinados fins honestos e moralmente reconhecidos, era necessário engendrar determinadas situações. A *dissimulação* honesta foi formulada especialmente por Torquato Accetto (1641), que encontrava nessa atitude a possibilidade de alcançar certos objetivos, tendo que produzir aparências.⁹ A contrapartida da *dissimulação honesta* é a *simulação*, a qual se insere no campo moralmente desprezado pelos princípios contra-reformistas, uma vez que é pura falsidade ou, em outros termos, finge ter o que na verdade não tem. Afirma Accetto, estabelecendo um paralelismo: “simula-se o que não é; dissimula-se o que é”. Ou, em outras palavras, a *dissimulação honesta* encobre uma verdade, enquanto a *simulação* exhibe uma mentira.

⁶ Ver de Hansen, *O Discreto*, p. 79.

⁷ João Adolfo Hansen & Alcir Pécora, “Letras seiscentistas na Bahia”, p. 8.

⁸ *Ibid*, p. 8.

⁹ Cf., de Torquato Accetto, *Da dissimulação honesta*. Apres. de Alcir Pécora; trad. de Edmir Missio. São Paulo, Martins Fontes, 2001. Afirma A. Pécora na “Apresentação”: “podemos definir a ‘dissimulação honesta’ como uma regra de medir ou buscar o verdadeiro numa situação em que a verdade é sempre indireta e construída a partir de situações públicas embaraçosas ou confusas, pois resultantes de um estado de coisas em que as virtudes nunca aparecem sós, e os vícios misturam-se, melífluos, aos mecanismos da razão” (p. XXI).

Levando em conta este conjunto de conceitos, pode-se dizer que há, por um lado, certa complementaridade entre *discrição* e *dissimulação honesta*: ambas correspondiam a ideais próprios da sociedade de corte e portanto faziam parte das práticas que orientavam a boa convivência social. Por outro lado, a *vulgaridade* e a *simulação* representavam o avesso dessas práticas, características do homem que não se orienta pelos princípios e valores dessa mesma sociedade e que não domina seus referenciais.

O que se pretende neste texto é verificar até que ponto estas práticas intervêm nas ações dos personagens de *El celoso extremeño*. A novela, como se sabe, desenvolve-se em espaços extremos que contam com a amplitude oceânica e solitária da viagem de Carrizales às Índias e sua conseqüente revisão mais íntima sobre os caminhos que havia construído para sua vida, ou com o fechamento conventual de sua fortaleza, que dá as costas ao mundo exterior e cria um espaço pseudocontrolado de convivência social entre Leonora e as criadas. Há uma economia de personagens e uma concentração da ação em Loaysa, que é o antagonista de Carrizales e conta com a ajuda de Luis, as criadas e a própria Leonora. No caso, o protagonista e o antagonista, no final do relato, parecem fundir-se em um mesmo caráter, concluindo com uma ação similar à que deu início à narração, como se entre Loaysa e Carrizales existisse uma circularidade de destinos. Trata-se de uma novela que, entre outras coisas, analisa em profundidade o funcionamento dos personagens concentrados em um perímetro limitado e que vivem situações extremas motivadas sobretudo por ciúmes, poder e sedução. O que se busca é a consideração da ação de alguns dos personagens a partir das categorias que organizavam a conduta na vida social durante os séculos XVI e XVII, tratando de analisar as relações que se estabelecem tendo em vista conteúdos de caráter ético.

É curioso observar que, ao longo de todo o relato, aparece apenas três vezes o adjetivo *discreto*, tão recorrente em outros momentos da obra de Cervantes. Em uma das vezes, o narrador se dirige ao leitor e faz um apelo por sua *discrição*, mas este momento será abordado mais adiante. Nas outras duas vezes, o adjetivo *discreta* vem de uma das criadas da casa, entusiasmada com as palavras de Marialonso que, apesar das condições impostas e das juras solicitadas ao jovem músico, abre espaço para a entrada de Loaysa na fortaleza. Nesse momento, a criada considera a aia como “persona

discreta y que está en las cosas como se debe”.¹⁰ Na segunda vez em que aparece, a qualificação parte do próprio narrador que, ao relatar a concessão que Leonora faz para a entrada do *virote*, diz:

Leonora se engañó y Leonora se perdió, dando en tierra con todas las prevenciones del discreto Carrizales, que dormía el sueño de la muerte de su honra (p. 361).

Ou seja, da primeira vez, a qualificação parte de uma donzela que não tem discernimento suficiente para identificar efetivamente uma ação *discreta* e atribui a Marialonso uma qualidade que não lhe pertence. Trata-se, na verdade, de um personagem que encarna o tipo *vulgar* e, portanto, não dispõe da capacidade para avaliar com algum critério a situação e, erroneamente, graças à sua *vulgaridade*, encontra *discrição* onde não existe. No segundo caso, a adjetivação atribuída a Carrizales pelo narrador parece referir-se a todos os esforços exagerados do personagem para controlar a vida de Leonora e de todos os que estão presos em sua fortaleza e, apesar de sua ação *discreta*, a sagacidade de Loaysa transcende seus domínios. Exceto esses dois momentos, a *discrição* não volta a aparecer na novela, nem explícita nem implicitamente, uma vez que o tipo *discreto* não pertence ao mundo de *El celoso extremeño*.

A *discrição* está ausente, mas está presente o que seria sua contrapartida, isto é, a *vulgaridade*. Os personagens que povoam a fortaleza de Carrizales são essencialmente *vulgares* e é fundamental levar em conta que este atributo não tem relação direta com a condição social, mas sim com o modo de considerar a situação apresentada a eles. A visão de Luis – o negro que abre a primeira porta para Loaysa –, da mulher e das demais criadas que vivem por trás dos muros é limitada e incapaz de qualquer discernimento. Todos eles, inclusive Leonora, considerada pelo narrador como “ignorante”, deixam-se levar exclusivamente pelas aparências sensíveis das circunstâncias e ingenuamente são vulneráveis aos sons musicais do jovem sedutor. As restrições absolutas ao mundo exterior, que Carrizales impõe a todos da casa, é proporcional à eficiência desses prazeres imediatos que Loaysa oferece a eles, seja pelo

¹⁰ Miguel de Cervantes. *Novelas ejemplares*. Ed., pról. e notas de Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2001, p. 354. Todas as referências a *El celoso extremeño* pertencem a esta edição.

estímulo das sensações produzidas pelo violão e a voz, seja pelo vinho que entorpece o entendimento. O prazer que a presença de um “estrangeiro” nessa vida monacal desperta em todos eles, impede-os de julgar devidamente as reais intenções de Loaysa. A própria Leonora, incapaz de qualquer discernimento e revelando a *vulgaridade* de sua opinião, depois do pseudojuramento de Loaysa, cheio de ironia e comicidade, diz: “Pues si ha jurado, /.../ asido le tenemos. ¡Oh, qué avisada que anduve en habelle que jurase!” (p. 356).

A única exceção entre todos da casa é Guiomar, que não acredita nas juras do jovem músico e desconfia dos desdobramentos posteriores a seu ingresso. Guiomar diz: “Por mí, más que nunca jura, /.../ que aunque más jura, si acá estás, todo olvida” (p. 354). E se ela é uma exceção em meio a tanta *vulgaridade*, será, sem a menor dúvida, excluída da reunião com Loaysa e, conseqüentemente, não poderá desfrutar dos prazeres provocados pela música e todas as transgressões que experimentam. Conforme Leonora determina, a criada não entrará na sala onde estão todos porque está encarregada de fazer as vezes de guarda, caso Carrizales desperte. Além de perceber tudo o que está acontecendo e de poder julgar a situação devidamente, Guiomar também constata o preconceito de Leonora com relação à sua negritude: “!Yo, negra, quedo, blancas van; Dios perdone a todas!” (p. 356).

Em contrapartida, a atuação de Loaysa não o situa no âmbito da *vulgaridade*. O *virote* não se deixa levar pelas aparências sensíveis das coisas, ao contrário, sua ação é calculada passo a passo; portanto não brota dos afetos, mas sim da razão. Suas relações sociais se baseiam na técnica do teatro e todos os disfarces que utiliza, assim como os recursos de que dispõe, são direcionados para o objetivo único que é adentrar a fortaleza e aproximar-se de Leonora. Sabe discernir perfeitamente o que pode agradar a uns e outros, e é capaz de construir sua imagem segundo seus próprios interesses.

Embora disponha da racionalidade própria dos *discretos*, a ação de Loaysa se situa no lado oposto, ou seja, no âmbito da *simulação*. Não se trata de encobrir uma verdade, mas de produzir uma mentira: *simular* que se está a serviço da música e da diversão das pessoas, quando na verdade sua intenção é adentrar a fortaleza e aproximar-se dessa jovem esposa que leva uma vida ocultada. Loaysa simula honestidade, finge o que não é, calcula todas as etapas de sua façanha, enfim, age como

se estivesse em uma cena teatral que supõe progressões na ação e mudanças de figurino: de “pobre mendicante” coxo e maltrapilho transforma-se em jovem de “gentil disposição” e de tão “boa aparência” que as mulheres da casa o olhavam como se fosse um “anjo”. Tudo é “indústria”, como ele mesmo revela a Luis depois que este já lhe abriu algumas portas e o introduziu no espaço interno da casa de Carrizales. Entre todos os que freqüentam essa morada, talvez a pior seja Marialonso, que nem sequer se encaixa no tipo *simulador*, na medida em que o que quer é exclusivamente tirar proveito da situação, embora seja para negociar a própria honra de Leonora.

Assim Carrizales criou seu mundo estruturado em normas rígidas e ao mesmo tempo totalmente vulneráveis à transgressão. Um controle absoluto que logo se converte em descontrole. O mundo fechado da fortaleza do “celoso extremeño” pertence, no fim das contas, ao submundo, afastado portanto do ideal de vida social palaciana proposto por Castiglione, em que era fundamental o domínio de determinadas qualidades de *caráter*, entre elas “el ejercicio de las virtudes políticas e intelectuales como la *prudencia y la discreción*”.¹¹ Na fortaleza, não há virtudes configuradas: trata-se de um espaço idealizado por um *caráter* doentio que raramente tem voz e que, quando age, tudo se realiza intramuros.

No horizonte de Carrizales e de seu noviciado, a ação se desenvolve no âmbito da *vulgaridade*, submetida aos desígnios das práticas da *simulação*. Em contrapartida, no horizonte do narrador, o modo de narrar parece seguir outros caminhos bastante diversos. Se a *discrição* não está presente no nível do enunciado, pode-se dizer que, no plano da enunciação, o narrador, sim, é *discreto*, e portanto virtuoso, ao mesmo tempo que espera que seu leitor o acompanhe *discretamente*. Diz o narrador, dirigindo-se diretamente ao leitor no momento em que Carrizales já tem seu mosteiro em andamento, com Leonora e as criadas entretidas com doces, bonecas e carícias: “Dígame ahora el que se tuviere por más *discreto* y recatado qué más prevenciones para su seguridad podía haber hecho el anciano Felipo /.../” (p. 335).

A narração é conduzida de modo a introduzir o leitor nas ações e intenções de Loaysa, que pouco a pouco vão espalhando-se pelos interiores da fortaleza. O narrador convida seu leitor a refletir sobre os passos do relato, como quando diz:

¹¹ Alcir Pécora, “A cena da perfeição”, in *Máquina de gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001, p. 72.

Bueno fuera en esta sazón preguntar a Carrizales, a no saber que dormía, que adónde estaban sus advertidos recatos, sus recelos, sus advertimientos, sus persuaciones, los altos muros de su casa, el no haber entrado en ella, ni aun en sombra, alguien que tuviese nombre de varón, /.../. Pero ya queda dicho que no habría para qué preguntárselo, porque dormía más de aquello que fuera menester (pp. 361-362).

Porém, um ponto fundamental – se o adultério se consumou ou não – não é totalmente esclarecido. A idéia de que “él (Loaysa) se cansó en balde, y ella (Leonora) quedó vencedora, y entrambos dormidos”, ao mesmo tempo que o narrador diz que, ao chegar o dia, estavam “los nuevos adúlteros enlazados en la red de sus brazos”, espalha a ambigüidade sobre o que efetivamente ocorreu entre os dois. A ambigüidade também surge entre Carrizales e Loaysa quanto à responsabilidade dos atos porque, além de opositores, em alguns momentos, parece que se confundem os papéis de agressor e vítima. Carrizales, que em princípio é vítima, desenvolve uma autocrítica tão severa que acaba assumindo toda a culpa do ocorrido. Por outro lado, a similaridade entre ele e o *virote*, seja por uma história de vida semelhante, seja pelo adjetivo “extremeño” e “extremado” dividido entre os dois, produz uma certa imprecisão em torno deles, como se fosse impossível que somente um carregasse a culpa moral de toda a ação do suposto adultério.

O engenho que organiza a narração termina por fazer com que os dois compartilhem as responsabilidades pela ação, de modo que a simples leitura moralizante não encontra espaço para instaurar-se. É curioso observar que, com relação à versão de Porras da Câmara, as mudanças mais significativas encontram-se exatamente na parte final do texto, quando Cervantes passa a introduzir uma ambigüidade em torno dos três personagens. Depois de indicar os destinos de cada um – quais sejam, a doença de Carrizales seguida do testamento e da morte, os desmaios de Leonora, seus prantos vãos e sua entrada para o convento, e a partida de Loaysa, “quase corrido”, para as Índias –, aparecem as palavras finais do narrador, que abandona a terceira pessoa e o ponto de vista objetivo, e assume agora a primeira pessoa como aquele que observou atentamente a narração e neste momento se dirige explicitamente ao leitor. Primeiro o narrador arrisca alguns pseudoconselhos como se a

possível moral da história que a novela reserva se resumisse a umas quantas ações periféricas e superficiais, fruto dos ciúmes extremados de Carrizales, que antecederam o suposto adultério:

Y yo quedé con el deseo de llegar al fin deste suceso, ejemplo y espejo de lo poco que hay que fiar de llaves, tornos y paredes cuando queda la voluntad libre, y de lo menos que hay que confiar de verdes y pocos años si les andan al oído exhortaciones destas dueñas de monjil negro y tendido, y todas blancas y luengas (pp. 368-369).

Diferentemente, na versão das *Novelas ejemplares*, se antes o narrador havia dividido a culpabilidade entre Carrizales e Loaysa, criando uma ambigüidade em torno do agressor e da vítima, agora é o momento de sugerir que também Leonora carrega uma parcela de culpa, embora não se diga explicitamente nada nesse sentido:

Sólo no sé qué fue la causa que Leonora no puso más ahínco en disculparse y dar a entender a su celoso marido cuán limpia y sin ofensa había quedado en aquel suceso, pero la turbación le ató la lengua, y la priesa que se dio a morir su marido no dio lugar a su disculpa (p. 369).

Esta pergunta sobre o comportamento um tanto incerto e ambíguo de Leonora aparentemente poderia significar um narrador impreciso que não conseguiu entender completamente a atuação dos personagens, mas no fundo parece tratar-se de uma suspeita própria daquele que observou atentamente todos os detalhes da narração. O narrador neste momento revela toda a sua *discreção* por meio de um olhar perspicaz e de uma capacidade particular para penetrar na história e nas relações entre os personagens. Trata-se da voz própria dos que se expressam de modo indireto e dissimulado e que, sem afirmar nada, diz muito. Nesse espaço de *simulações e vulgaridades* em que os personagens de *El celoso extremeño* transitam, o único efetivamente *discreto* é o narrador que, ao perguntar sugere e ao sugerir incute no leitor uma dúvida essencial sobre o sentido da história. Dúvida que leva o leitor a desviar os olhos das últimas linhas do texto para as primeiras, com a idéia de que talvez lhe tenha escapado ao longo da leitura algum detalhe essencial da história e que provavelmente só uma leitura *discreta* poderá elucidar seu verdadeiro sentido. Uma dúvida que tanto se relaciona ao

que se conta quanto ao modo de contar, como se o narrador tivesse levado muito em consideração os conselhos de Gracián Dantisco, sendo “bem acostumado”, “tendo trato” e sobretudo “conversa aprazível e agradável” ao narrar histórias de complexa imbricação ética.

Bibliografia

- ACCETTO, Torquato. *Da dissimulação honesta*. Apres. de Alcir Pécora; trad. de Edmir Missio. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- BLANCO, Mercedes. “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, in *Etiquette et politesse*. Dir. de Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, pp. 91-124.
- _____. “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed., pról. e notas de Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2001, p. 354.
- CHARTIER, Roger. “Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, in *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusa. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998, pp. 61-72.
- DANTISCO, Gracián. *Galateo español*. Madrid, Atlas, 1943.
- EGIDO, Aurora. “Introducción”, in *El Discreto* de Baltasar Gracián. Ed. de Aurora Egido. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 7-134.
- GRACIÁN, Baltasar. *El Criticón*, in *Obras Completas*. Introd. de Aurora Egido; ed. de Luís Sánchez Laílla. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.-
- HANSEN, João Adolfo. “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. de Aduauto Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, p. 95.
- HANSEN, João Adolfo & PÉCORA, Alcir. “Letras seiscentistas na Bahia” (texto inédito).
- LAPLANA, José Enrique. “El Discreto”, in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coord. de Aurora Egido & María Carmen Marín. Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución “Fernando El Católico”, 2001.
- PÉCORA, Alcir. “A cena da perfeição”, in *Máquina de gêneros*. São Paulo, Edusp, 2001.

DOM QUIXOTE NA CORTE

– Por vida del duque – dijo la duquesa –, que no se ha de apartar de mí Sancho un punto: quiérole yo mucho, porque sé que es muy discreto.

– Discretos días – dijo Sancho – viva vuestra santidad por el bien que de mí tiene [...]

(DQ, II, 31)¹

Os laços de simpatia entre a duquesa e Sancho se estabelecem a partir do momento em que o escudeiro, a pedido de seu amo, se dirige à “cazadora de altanería” para anunciar os desejos de Dom Quixote de cumprimentá-la e colocar-se a seu serviço. Passadas as dificuldades iniciais de apresentação, atropelada pelos desacertos de Dom Quixote ao apejar do Rocinante, todos se dirigem ao “palácio” desses senhores aristocráticos, espaço reservado para várias e inesperadas aventuras.

O diálogo destacado acima surge após os atos protocolares relativos à distribuição dos lugares à mesa, fato que causa estranhamento a Sancho e que o incita a tecer diversos comentários e a contar um “conto” que ocorreu em seu povoado. Revelando grande predileção pelo escudeiro, a duquesa insiste em tê-lo sempre a seu lado, sobretudo porque, segundo ela, ele é “muito discreto”. Sancho, por sua vez, entusiasmado com os elogios que acaba de receber, reutiliza o adjetivo e o aplica aos dias da duquesa – “discretos días [...] viva vuestra santidad” – imitando assim o modo popular de retribuir a cordialidade.²

Tanto o camponês como a senhora aristocrática, no momento em que desejam agradar, lançam mão do conceito de discreto, tão apreciado nos espaços da corte, embora utilizado por eles com sentidos totalmente diferentes. No caso da duquesa, trata-se de um emprego irônico, já que, até então, o que a conduta de Sancho

¹ As citações relativas ao *Quixote* foram extraídas da edição dirigida por Francisco Rico, da Editorial Crítica, 1998.

² Cf. a edição do *Quixote* de Rodríguez Marín, tomo VI, p. 23, N. 3, e a de Vicente Gaos, tomo II, p. 454.

evidenciou, desde sua chegada ao palácio, foi exatamente a ausência total de discrição. Por outro lado, no caso do escudeiro, a utilização do termo não é motivada pelo próprio conceito, mas sim por um procedimento comum na fala popular, que retoma o termo central do elogio recebido e o devolve ao interlocutor em um gesto lingüístico que pretende ser simpático, embora, neste caso, resulte inadequado e incongruente. O uso impróprio é evidente, entendendo-se que a discrição se aplica a pessoas e inclusive a situações, mas nunca aos dias, como diz Sancho, o qual igualmente se mostra desmesurado pois se refere à duquesa como “vuestra santidad”.

Pouco antes, Doña Rodríguez se havia mostrado incomodada com o pedido de Sancho para que cuidasse de seu ruço e, em tom irônico, havia comentado que “si tan discreto es el amo como el mozo [...], ¡medradas estamos!”. Embora a dama da duquesa, na maior parte das vezes, não tenha perspicácia, nesse momento observa com propriedade que os novos hóspedes dos duques possivelmente carecem da qualidade de discrição.

O episódio que contém tais comentários se inicia no capítulo 30 e termina no 47 da segunda parte. A prolongada estadia de Dom Quixote e Sancho na residência dos duques gerou importantes leituras críticas e interpretativas. Entre elas, encontra-se a presença do tópico *el mundo al revés* que, segundo Monique Joly, estrutura a rede de “fatos” desencadeados no palácio ducal.³ Nesse caso, é totalmente procedente o comentário do mordomo do duque, após as primeiras medidas tão acertadas de Sancho como governador da Barataria: “Cada día se veen cosas nuevas en el mundo: las burlas se vuelven en veras y los burladores se hallan burlados” (DQ, II, 49, p. 1025). O episódio também foi considerado como um momento especial em que a integridade moral do cavaleiro é posta à prova por uma nobreza, por sua vez, moralmente degenerada, o que favorece o surgimento de dois importantes tópicos: o “menosprezo de corte”, já iniciado capítulos antes nas conversas entre Dom Quixote e o Caballero del Verde Gabán, e o conflito entre cavalaria e realeza, como observou Márquez

³ Cf., de Monique Joly, “El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina”, in *Études sur Don Quichotte*, pp. 165-180, e de Augustín Redondo, “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora”, in *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 49-62.

Villanueva.⁴ Também foi destacado o complexo sistema de correspondências e intertextualidade que o episódio apresenta com relação às festas burlescas que se celebram no palácio, incidindo, ao mesmo tempo, em uma profunda ação degradante em relação aos dois protagonistas, como considerou Augustín Redondo.⁵ Ou, de um modo mais radical e excluindo as intenções danosas dos burladores, o episódio também foi visto como o espaço das festas palacianas repletas de sentimentos de alegria que unem os personagens em uma cadeia de sentimento universal e democrático, como defende Anthony Close.⁶

De qualquer modo, é importante destacar que o episódio se constrói a partir de sucessivos deslocamentos de planos narrativos e estilísticos, estruturados por um complexo procedimento paródico que se origina, essencialmente, da tradição da cavalaria e das práticas de representação. As aventuras idealizadas pelos duques se inspiram nas muitas leituras realizadas e, de um modo muito particular, nas próprias aventuras de Dom Quixote e Sancho narradas na primeira parte da obra. Desse modo, no plano do enunciado, a primeira parte constitui uma das bases para o desenvolvimento da ação que tem como autores os duques e como objeto o amo e o escudeiro, obrigados a prestar contas por aventuras passadas, feitos mal concluídos e, no caso concreto de Sancho, pelos enganos criados com relação a Dulcinéia.

Por outro lado, o episódio se desenvolve no espaço aristocrático e, sendo assim, conta com os referentes do mundo cortesão. Nessa ocasião, os códigos de conduta, próprios da vida na corte, são parodiados, como no diálogo entre Sancho e a duquesa, centrado no conceito de discreto. Tal paródia, no plano da enunciação, incide sobre as práticas de representação, deslocando categorias e caracterizando personagens a partir da inversão dos próprios códigos. Assim concebido, o presente trabalho se propõe a tecer considerações sobre alguns dos momentos do episódio em que tais práticas interferem de modo decisivo em sua composição.

Como se sabe, ao longo dos séculos XVI e XVII, os códigos de conduta passaram a educar o homem cortesão no sentido de instruí-lo quanto às formas mais

⁴ Cf., de Márquez Villanueva, "Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman", in *Trabajos y días cervantinos*, pp. 229-340.

⁵ De Augustín Redondo, op. cit., pp. 49-62.

⁶ "Fiestas palaciegas en el *Quijote* de 1615", in *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*, pp. 475-484, e *Cervantes and the Comic Mind of his Age*.

adequadas para as relações na vida social. A adequação regulava, entre outras coisas, estratégias para atingir determinados fins, criando um certo véu que em muitas circunstâncias ocultava as verdadeiras intenções como método eficaz para obter êxito nas relações sociais. Existia certo empenho, por parte dos tratadistas, em uma ação educativa de sentido amplo que incluía a racionalização das ações, a dissimulação, a contenção dos gestos e das palavras, a aprendizagem dos rituais cortesãos e, enfim, um conjunto de profundas transformações na vida afetiva que, sem dúvida alguma, produziriam mudanças radicais na estrutura da personalidade.⁷ Progressivamente, alguns conceitos voltados para o homem da corte passaram a intervir em outras camadas da sociedade, de maneira que alguns ideais que antes eram cortesãos se difundiram na vida do homem comum. Os conceitos de discrição, prudência e vulgaridade, sem dúvida, foram de grande importância, aparecendo com muita frequência na comédia e no romance desse período.⁸

A introdução desses códigos de conduta na vida social significa, em definitiva, a introdução racional de um certo teatro na vida cotidiana como modo de evitar a expressão direta dos desejos e introduzir o protocolo como condição para as boas relações.⁹ O discreto, em certa medida, seria aquele que sabe agir com certa

⁷ Cf. os tratados de Erasmo, Castiglione, Della Casa, Gracián Dantisco, Lluís del Milà, Gracián, Accetto sobre os códigos de conduta. Afirma Chartier sobre as mudanças que ocorrem nesse período: “De todas las evoluciones culturales europeas entre fines de la Edad Media y los albores del siglo XIX, la más fundamental es la que modifica lenta pero profundamente las estructuras mismas de la personalidad de los individuos. [...] Con diferencias según los lugares y los medios, no sin contradicciones ni retrocesos, entre los siglos XVI y XVIII emerge una nueva estructura de la personalidad. Varios rasgos la caracterizan: un control más estricto de las pulsiones y de las emociones, el rechazo de las promiscuidades, la sustracción de las funciones naturales a la mirada de los otros, el fortalecimiento de la sensación de turbación y de las exigencias del pudor” (“Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia”, in *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*, pp. 61-72).

⁸ Para Castiglione, aparece a idéia de que “la guía y casi el alma” de muitas ações do cortesão há de ser a *discrição*, que receberá uma formulação mais completa e acabada em Gracián, fazendo coincidir muitas vezes o *discreto* com o *prudente*. Sobre os tratados que circularam entre os séculos XVI e XVII, cf. o trabalho de Peter Burke, *As fortunas d’O Cortesão: a recepção europeia a O Cortesão de Castiglione*, de Mercedes Blanco, “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or” (*Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*, pp. 111-149) e “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or” (*Étiquette et politesse*, pp. 91-124); e de João Hansen, “O Discreto” (*Libertinos e libertários*. Org. Aduato Novaes. MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, São Paulo, 1996, pp. 77-102). Sobre a proximidade dos conceitos de *discrição* e *prudência*, cf., de José Enrique Laplana, “El Discreto” (*Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*).

⁹ Cf., de Peter Burke, op. cit., p. 43; de Aurora Egido, “Introducción”, in *El Discreto* de Baltasar Gracián. Ed. de Aurora Egido. Madrid, Alianza, 1997, pp. 7-134.

sprezzatura, como afirma Castiglione, que se poderia traduzir como uma “espontaneidade planejada”.¹⁰ Conseguir tais condutas na vida pessoal não devia ser tarefa nada fácil, já que supunha trabalho individual, esforço pessoal, inteligência e, acima de tudo, reestruturação dos hábitos e dos costumes.

Os conceitos de dissimulação e de dissimulação honesta propostos por Accetto apresentam familiaridade com os conceitos de discrição e prudência, havendo, inclusive, uma certa complementaridade entre discrição e dissimulação honesta na medida em que ambos correspondem a ideais próprios da sociedade de corte e, portanto, fazem parte das condutas que orientavam a boa convivência social. Por outro lado, os de simulação e vulgaridade se contrapõem à idéia do homem discreto, como se pertencessem ao campo dos vícios, enquanto a discrição e a dissimulação honesta faziam parte do mundo das virtudes.¹¹

O mundo construído no episódio dos duques é o mundo da corte que funciona a partir de tais práticas de representação ou, melhor dizendo, a partir da paródia de tais práticas. Assim como no palácio ducal de Urbino, no qual o aristocrático personagem Elizabetta Gonzaga centraliza as conversas sobre o perfil do cortesão, a duquesa, no *Quixote*, é o personagem que mais se destaca, uma vez que, além de idealizar aventuras, cria motivos para longas conversas, em especial com o escudeiro que, além de oferecer-lhe material para novas aventuras, terá o cargo de governador. Os conselhos que Dom Quixote dá a Sancho, na véspera de sua ida para Baratária, já foram

¹⁰ Boscán traduz como “desprezo” ou “descuido”, o que não corresponde exatamente ao conceito de Castiglione (cf., de Mario Pozzi, “Introducción”, op. cit.). Sobre o conceito de *discreto*, afirma João Adolfo Hansen: “Discreto é o que sabe produzir a representação adequada de ‘honra’, evitando com ela a murmuração vulgar, pois com a representação adequada se mantém intacta a reputação da posição que aparece formalizada nos signos” (“O Discreto”, in *Libertinos e libertários*, p. 95). Cf. também, de João Adolfo Hansen & Alcir Pécora, “Letras seiscentistas na Bahia” (texto inédito).

¹¹ Para a definição dos conceitos, cf. o trabalho de João Adolfo Hansen & Alcir Pécora, “Letras seiscentistas na Bahia”. Covarrubias, em seu *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, apresenta a definição de *discreto* incorporada ao verbo *discernir*, que por sua vez corresponde a “hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar”. O *Diccionario de Autoridades* amplia a definição do conceito: “cuerdo y de buen juicio, que sabe ponderar y discernir las cosas y darle a cada una su lugar. [...] el que es agudo y elocuente, que discurre bien en lo que habla o escribe. [...] se extiende también a las acciones, hechos u dichos con prudencia, oportunidad o agudeza”. Para “vulgar”, o *DA* oferece a seguinte definição: “lo que pertenece al vulgo”, e para “vulgo”, “el común de la gente popular, o la plebe, [...] se toma también por el común modo de discurrir, u opinar de la gente baja, o que sabe poco”; para “simular”, diz: “representar alguna cosa, fingiendo o imitando lo que no es”.

considerados também como alusões a vários textos, entre eles os manuais de conduta como os de Erasmo e Gracián Dantisco.¹²

Em vários momentos do episódio, aparecem os vocábulos *discrição*, *dissimulação* e suas respectivas formas derivadas, destacando que *dissimulação*, com freqüência, acompanha o substantivo “riso” no sentido de que a produção de comicidade nesse contexto se complementa com a ação de dissimular. Assim, enquanto Sancho relata o conto sobre a distribuição dos lugares na mesa, afirma o narrador: “los señores disimularon la risa, porque don Quijote no acabase de correrse”. Quando Dom Quixote, na cena do lavatório, fica com “los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón”, o narrador comenta sobre os duques que observavam a cena: “fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa”. Ou também quando Dom Quixote e Sancho se encontram em uma das “salas adornadas con telas riquísimas de oro y de brocado” e vêem as seis donzelas servi-los como se fossem pajens, o narrador informa que, contrariando as instruções dos duques, “figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa (que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado) reventaran riendo”. Se, por um lado, a dissimulação do riso em princípio poderia acompanhar atitudes discretas, é importante acrescentar também que o centro da ação dos duques e de todos os que os rodeiam é a *simulação*, uma vez que as aventuras que emanam deles e se dirigem ao amo e ao escudeiro têm o claro e nítido objetivo de produzir uma grande mentira e não o de ocultar qualquer verdade.

A paródia dos códigos de conduta somente é possível nesse contexto graças à visão do narrador, que se interpõe entre a essência e a aparência, as ações e as intenções dos personagens. Levando-se em conta que a atitude digna de um cortesão supõe uma ação de dupla orientação como a “naturalidade calculada”, implícita no conceito de *sprezzatura* de Castiglione, o narrador, no episódio dos duques, se situa no ângulo que lhe permite a visão nos limites dessa dupla orientação, ou seja, entre o natural e o calculado, o afetado e o verdadeiro presentes nas ações de vários personagens. A força paródica concentra-se, precisamente, na capacidade que o

¹² Cf., de Emilietta Panizza, “El caballero de Suárez de Figueroa entre *El Cortegiano* y *El Discreto*”, in *Critión*, 39, 1987, pp. 5-39; e de Joseph V. Ricapito, “Don Quijote y *El Cortesano* de Castiglione”, in *Cervantes en Italia – Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. de Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 349-361.

narrador tem de ultrapassar os protocolos da corte e desvelar o funcionamento das práticas de tais representações. Sendo assim, alguns personagens serão considerados por essa dupla dimensão, enfocando ora as aparências, ora as intenções; ora o social, ora o particular.

Um exemplo dessa forma de construção do personagem é a própria duquesa, que se mostra extremamente bela e galharda na vida pública, enquanto no âmbito privado, graças às revelações que Doña Rodríguez faz a Dom Quixote, é um poço de mau humor que precisa dispor de duas “fuentes” escondidas debaixo de muitas saias, por onde deságua tudo o que ela não deseja revelar na vida da corte (*DQ*, II, 48, pp. 1012-1013). Algo similar ocorre com Altisidora, que aparenta ser uma donzela desenvolta e galharda, quando na realidade “tiene más de presunción que de hermosura, y más de desenvuelta que de recogida, además – complementa la dueña de la duquesa – que no está muy sana, que tiene un cierto aliento cansado” (*DQ*, II, 48, p. 1012). Os comentários sobre o duque vão na mesma direção, ou seja, a ostentação de riqueza e poder na vida cortesã e a dívida financeira com um lavrador rico e plebeu ocultada entre os bastidores do palácio.

É nesse contexto que Dom Quixote e Sancho experimentam a vida na corte. No caso do escudeiro, os acontecimentos são particularmente dignos de “admiração” – no sentido que a poética do século XVI atribuía ao termo –, e a convivência com a aristocracia, assim como os trabalhos e os dias na Baratária, levam a questionar a codificação e os limites dos conceitos de *vulgaridade* e *discrição*, os quais, por questões de tempo, não serão abordados neste momento.

No caso de Dom Quixote, o contato com os duques e a experiência no palácio o remetem, desde o primeiro instante, aos códigos de conduta cortesãos, fazendo com que ele mesmo responda a determinadas situações como um homem da corte. Quando o cavaleiro avista, à distância, alguns caçadores que julga serem “de altanería”, em lugar de agir, como em geral costuma fazer, observa cuidadosamente a situação e os detalhes dos nobres, como seria próprio de um aristocrata e, seguindo o protocolo da corte, pede a Sancho que o anuncie perante aqueles senhores. Ao cair do Rocinante, no momento em que a formalidade exigia o controle de seus gestos, Dom Quixote, em

lugar de manifestar as repreensões aos descuidos do escudeiro, freia em sua boca a raiva que sentia por dentro:

Don Quijote, que no tenía en costumbre apearse sin que le tuviesen el estribo, pensando que ya Sancho había llegado a tenérsele, descargó de golpe el cuerpo y llevóse tras sí la silla de Rocinante, que debía de estar mal cinchado, y la silla y él vinieron al suelo, no sin vergüenza suya, y de muchas maldiciones que entre dientes echó al desdichado de Sancho [...] (*DQ*, II, 30, p. 877).

Essa contenção da raiva é calculada e segue o manual do homem *discreto* que age racionalmente e sabe dissimular e controlar as emoções, embora a situação seja ridícula e a paródia do ritual cortesão só possa conduzir à comicidade. Mais difícil será controlar a fala e a ação de Sancho, freqüentemente inadequadas em tais contextos. Após os equívocos do escudeiro sobre as possíveis funções a serem realizadas por Doña Rodríguez, o cavaleiro o repreende quando se encontram a sós. É como se buscasse ensinar ao rude camponês os passos elementares para a vida na corte:

– Dime, truhán moderno y majadero antiguo: ¿parécete bien deshonorar y afrentar a una dueña tan veneranda y tan digna de respeto como aquella? ¿Tiempos eran aquellos para acordarte del rucio o señores son estos para dejar mal pasar a las bestias, tratando tan elegantemente a sus dueños? Por quien Dios es, Sancho, que te reportes, y que no descubras la hilaza de manera que caigan en la cuenta de que eres de villana y grosera tela tejido. [...] ¿No adviertes, angustiado de ti, y malaventurado de mí, que si veen que tú eres un grosero villano o un mentecato gracioso, pensarán que yo soy algún echacuervos o algún caballero de mohatra? No, no, Sancho amigo: huye, huye destes inconvenientes [...] Enfrena la lengua, considera y rumia las palabras antes que te salgan de la boca, y advierte que hemos llegado a parte donde con el favor de Dios y valor de mi brazo hemos de salir mejorados en tercio y quinto en fama y en hacienda” (*DQ*, II, 31, pp. 883-884).

A imposição da censura e o propósito de Sancho de seguir rigorosamente as instruções de seu amo o levam a formular a promessa “de coserse la boca o morderse la lengua antes de hablar palabra que no fuese muy a propósito y bien considerada”. Tais procedimentos formais, tão distantes dos referenciais camponeses, fazem com que

o escudeiro tranqüilize o amo dizendo-lhe que “descuidase acerca de lo tal, que nunca por él se descubriría quién ellos eran”. Afirmção, como se sabe, invalidada no momento seguinte, quando novamente se reúnem com os duques.

Entre vários comentários e relatos de Sancho que provocam o riso de todos, um deles parece baseado no *Galateo español* de Gracián Dantisco, de modo que Sancho faz tudo o que não se deve fazer em uma situação de conversa. No momento um tanto solene de decidir quem se sentará à cabeceira na hora da refeição, o duque concede o lugar a Dom Quixote, e Sancho, sem conter-se – ao contrário do que acabara de prometer a seu amo –, decide contar o conto de seu povoado já mencionado. Nesse caso, a *vulgaridade* de Sancho se apresenta na total falta de discernimento da situação, na inadequação do conto para a ocasião e, sobretudo, no modo de construir o relato. Conforme aconselha Gracián no capítulo intitulado “De las novelas y cuentos”,

[...] debe procurar el que cuenta las fábulas y consejas, u otro cualquier razonamiento, ir hablando sin repetir muchas veces una misma palabra sin necesidad, que es lo que llaman bordo y mientras pudiere, no confundir los oyentes ni trabajarles la memoria, lo procure, excusando toda obscuridad, especialmente muchos nombres (XVII, pp. 101-102).

Os artifícios criados no relato de Sancho trazem a acumulação de informações desnecessárias e de nomes próprios, além da confusão na exposição, o que provoca o trabalho da memória de seus ouvintes. Sancho diz:

El cuento que quiero decir es este: convidó a un hidalgo de mi pueblo, muy rico y principal, porque venía de los Álamos de Medina del Campo, que casó con doña Mencía de Quiñones, que fue hija de don Alonso de Marañon, caballero del hábito de Santiago, que se ahogó en la Herradura, por quien hubo aquella pendencia años ha en nuestro lugar, que a lo que entiendo mi señor don Quijote se halló en ella, de donde salió herido Tomasillo el Travieso [...] (DQ, II, 31, p. 886).

Dom Quixote, um tanto desassossegado, pede a ele que “acorte el cuento”; a duquesa retruca: “no ha de acortar tal [...] por hacerme a mí placer”. Em contrapartida, quando é governador da Baratária, Sancho apresenta uma série de soluções e, dentro do mundo burlesco criado, dá mostras de discernimento,

evidenciando algumas das qualidades do homem discreto, como se estivesse em uma cena representando parodicamente a discrição.

Ao contrário de Sancho que se sente muito à vontade no palácio, para o cavaleiro, que reconhece o protocolo da corte, esses dias em contato com os duques o obrigam a conter os próprios gestos e palavras. O narrador segue o personagem nas situações sociais e nos bastidores de seus aposentos, revelando assim a distância entre a vida social e a vida pessoal. A ausência e a falta que Sancho lhe faz quando vai embora para a Barataria, as botas de viagem deixadas por ele, a perda dos pontos das “meias verdes”, os cuidados em ter os “bigodes vendados” durante a noite, os pensamentos desviados para Altisidora sem descuidar nunca de Dulcinéia fazem parte do repertório privado do cavaleiro. Dom Quixote possui conhecimento da gramática cortesã, reconhece os códigos e a importância atribuída a determinadas práticas, não obstante, nesse contexto preparado para o deleite dos duques, o cavaleiro acaba por perder seu norte à medida que os ideais da cavalaria se confundem com as práticas mundanas da vida cortesã.

O intercâmbio de cartas com Sancho evidencia o progressivo distanciamento com relação aos duques e aos acontecimentos nefastos que experimentou no palácio, pondo em xeque as boas intenções desses senhores. Os rituais da corte já não são tão importantes como no primeiro momento e agora, sem deixar de ser *discreto*, como observa o narrador, Dom Quixote privilegia outros princípios além da política das relações sociais, como a empresa cavalheiresca que enfrentará a pedido de Doña Rodríguez. Em pouco tempo, Dom Quixote e Sancho retomam os caminhos e valorizam a vida livre da cavalaria andante em detrimento da vida cortesã.

No caso do episódio dos duques, a paródia centrada nos códigos de conduta é cômica porque se apodera das categorias do mundo cortesão, não se ilude com as aparências e se detém em seus mecanismos de funcionamento. É subversiva porque não reverencia a vida da corte; ao contrário, é capaz de produzir comicidade a partir dos próprios códigos do mundo cortesão. Para além dos livros de cavalaria e de outras formas literárias que constroem a paródia no episódio, as práticas de representação fazem parte do próprio núcleo de sua composição.

Bibliografía

- BLANCO, Mercedes. "L'autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'Or", in *Etiquette et politesse*. Dir. de Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, pp. 91-124.
- _____. "Les discours sur le savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'Or", in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149.
- BURKE, Peter. *As fortunas d'O Cortesão: a recepção europeia a O Cortesão de Castiglione*. Trad. de Alvaro Hattner. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *El Cortesano*. Ed. de Mario Pozzi; trad. de Juan Boscán. Madrid, Cátedra, 1994.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Ed. de Rodríguez Marín. Madrid, Atlas, 1948.
- _____. *Don Quijote*. Ed. de Vicente Gaos. Madrid, Editorial Gredos, 1987.
- _____. *Don Quijote*. Ed. dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Instituto Cervantes/Crítica, 1998, 2ª ed.
- CLOSE, Anthony. *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. New York, Oxford University Press, 2000.
- CHARTIER, Roger. "Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia", in *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusá. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998, pp. 61-72.
- EGIDO, Aurora. "Introducción", in *El Discreto* de Baltasar Gracián. Ed. de Aurora Egido. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 7-134.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. de Ana Maria Alves. Lisboa, Estampa, 1986.
- _____. *O processo civilizador*. Apres. de Renato Janine Ribeiro; trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993.
- GRACIÁN, Baltasar. *Obras completas*. Introd. de Aurora Egido; ed. de Luís Sánchez Laílla. Madrid, Espasa-Calpe, 2001.
- HANSEN, João Adolfo. "O Discreto", in *Libertinos e libertários*. Org. de Aduato Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- HANSEN, João Adolfo & PÉCORA, Alcir. "Letras seiscentistas na Bahia" (texto inédito).
- JOLY, Monique. "El erotismo en el *Quijote*. La voz femenina", in *Études sur Don Quichotte*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1996, pp. 165-180.
- LAPLANA, José Enrique. "El Discreto", in *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coord. de Aurora Egido & María Carmen Marín. Zaragoza, Gobierno de Aragón/Institución "Fernando El Católico", 2001, p. 62.

- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. "Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman", in *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 229-340.
- PANIZZA, Emilietta. "El caballero de Suárez de Figueroa entre *El Cortegiano* y *El Discreto*", in *Criticón*, 39, 1987, pp. 5-39.
- PÉCORA, Alcir. "Apresentação", in *Da dissimulação honesta*. Trad. de Edmir Missio. São Paulo, Martins Fontes, 2001.
- REDONDO, Agustín. "Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora", in *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Menorca, Universitat de les Illes Balears, 1997, pp. 49-62.
- _____. "Fiestas palaciegas en el *Quijote* de 1615", in *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares, Anthropos/Universidad de Alcalá de Henares, 1991, pp. 475-484.
- RICAPITO, Joseph. "Don Quijote y *El Cortesano* de Castiglione", in *Cervantes en Italia – Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. de Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 349-361.

***EL CASAMIENTO ENGAÑOSO* COMO REPRESENTAÇÃO DE UM MODELO DE VIDA**

Para Mariana

Os estudos sobre *El casamiento engañoso* destacam, entre outras coisas, a presença de tema e modos de composição próprios do romance picaresco, seja pelo relato em primeira pessoa do alferes Campuzano ou pelos sucessivos enganos presentes em palavras e obras dos personagens, entre os quais predomina o vício no lugar das virtudes. Neste trabalho, não se considera o gênero picaresco como parâmetro de análise, embora algumas considerações do Guzmanillo sejam importantes em determinado momento. A orientação adotada busca algumas das linhas discursivas com as quais o texto dialoga e dedica especial atenção aos códigos de conduta e práticas de representação, que fazem parte do processo civilizador próprio da sociedade de corte dos séculos XVI e XVII. Concentra-se, em particular, na história de Campuzano e Doña Estefanía a partir dos recursos retóricos utilizados pelos personagens em seus gestos e falas, baseados na capacidade intelectual de servir-se de estratégias para alcançar determinados fins.

* * *

Sem saber exatamente se foi por “amores” ou por “dores”, se consistiu em um “casamento” ou “cansamento”, o alferes Campuzano conta ao licenciado Peralta as fortunas e adversidades que vivenciou nos dias em que figurou como marido de Doña Estefanía e os conseqüentes infortúnios provenientes de um casamento que o conduziu ao hospital da Resurrección. Trata-se de um relato marcado pelo diálogo entre Campuzano e Peralta, que se inicia quando se reencontram nas proximidades do hospital e termina na casa do licenciado com os comentários sobre outro relato – o

Coloquio de los perros – lido em silêncio por Peralta enquanto o alferes descansa. Como já foi observado, a novela do *Casamiento engañoso* funciona como moldura do *Coloquio*: quando termina o diálogo entre Cipión e Berganza, o texto recupera os dois personagens, Peralta e Campuzano, que, da perspectiva do ouvinte/escritor e do leitor, tecem breves considerações sobre a invenção e os artifícios adotados na composição desse colóquio, que nunca deixará saber se, efetivamente, os cachorros falaram ou não. Ou seja, neste momento se retoma o diálogo que o alferes mantinha com o licenciado no final do *Casamiento engañoso*, quando o primeiro apresentou ao segundo seus cartapácios e contou-lhe em que circunstâncias se inteirou da conversa ocorrida entre Cipión e Berganza, e como redigiu isso.

Se o *Coloquio de los perros* tem como moldura a novela que o antecede, a narração do encontro e desencontro entre Campuzano e Doña Estefanía também tem uma moldura – o diálogo entre o alferes e o licenciado – que abre e fecha o relato, mais ou menos como nos exemplos marcados pela conversa entre Patronio e o Conde Lucanor na obra de Dom Juan Manuel, substituindo a moral da história por considerações metatextuais. Assim, se estabelece uma divisão na novela: por um lado, o diálogo entre os dois amigos e seus comentários sobre a composição literária; por outro, o relato em primeira pessoa centrado na história do casal formado por um soldado e uma prostituta.

O relato, se comparado às demais novelas da coleção, é breve: o encontro, a convivência, que pouco a pouco revela os enganos mútuos do casal, e a ruptura, com a desaparecimento de Doña Estefanía e as seqüelas da sífilis para amargar os dias do alferes. Não se sabe muito bem quais foram as motivações desse casamento, já que há somente sedução sem demonstrações de amor, além do esboço de uma vida futura no povoado originário de Campuzano. A possibilidade de aproximar-se de um homem que usa uma corrente de ouro, ainda que falsa, certamente funciona como motor implícito dos movimentos de Doña Estefanía, que no fim a rouba juntamente com outras coisas que o alferes guardava em seu baú.

Na comédia, na novela, no conjunto de textos orais e escritos dos séculos XVI e XVII, a “corrente de ouro” corresponde a um tópico recorrente nos jogos entre burlador e burlado, presente em novelas, comédias e entremezes, como no entremez

cervantino *El vizcaíno fingido*, no qual a ação se estrutura a partir desse objeto do desejo.¹ No caso de *El casamiento engañoso*, a corrente funciona não só como indício, embora falso, da posição social do alferes, mas também como elemento desencadeador da ação de Doña Estefanía, que além disso conserva uma motivação, talvez mais recôndita, na constituição e na vivência do casal, mesmo que condenada a uma vida breve. Para além da possibilidade do enriquecimento rápido, fruto do engano e do furto, o que Doña Estefanía também parece desejar é viver um modelo de vida, viver uma representação – o que jamais seria possível em seu ambiente lupanário –, representação da qual Campuzano também participa, além de conservar suas segundas intenções.

Cervantes foi um esquadrinhador das relações entre personagens femininos e masculinos constituídos como casais. No *Quixote*, nas *Novelas exemplares*, no *Persiles*, são vários os casais analisados a partir de múltiplos pontos de vista.² No caso do *Casamiento engañoso*, diferentemente de outras histórias, falta paixão e sobra formalidade e, embora o casal siga alguns dos passos previstos no âmbito civil e religioso dos séculos XVI e XVII relacionados ao casamento, tudo ocorre no espaço da representação, no qual cada um age com relação ao outro com segundas intenções, e ambos desfrutam de alguns dias de vida ilusória. A partir de um relato breve, é possível encontrar formas discursivas imbricadas que incluem a religião, as digressões moralizantes provenientes do romance picaresco, os contos e comentários presentes nas silvas e nos tratados dedicados à instrução de determinados costumes da vida social.

A união de Campuzano e Doña Estefanía pode ser lida como uma paródia de formas discursivas que criticavam algumas práticas habituais na formação do casal, e que também prescreviam a conduta dos homens a partir da perspectiva religiosa e da condição civil. Em particular, no relato de Campuzano sobre seu casamento, são consideradas as determinações do Concílio de Trento que, em sua Sessão XXIV, dispõe sobre o tema do casamento. É como se o casal, a seu modo, tivesse respeitado

¹ Cf., de Maria Luisa Lobato, “Sustratos folklóricos en el teatro breve del Siglo de Oro”, artigo no qual analisa, de Cervantes a Moreto, os entremezes de burla que recuperam motivos folclóricos tradicionais como “a corrente de ouro” presente em tantos textos áureos, e, em particular, no teatro breve.

² Cf., de Miguel Zugasti, “Matrimonio y matrimonios en el *Persiles* de Cervantes”, e de Carlos Mata, “Bodas místicas vs bodas humanas en el *Persiles* de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela”, in *El matrimonio en Europa y en el mundo hispánico – siglos XVI y XVII*.

as fases estabelecidas pela Igreja, fazendo a “informação de solteiros”, depois as “admoestações” e, passados três dias, o “desposório” presenciado por três testemunhas: dois amigos de Campuzano e um suposto primo de Doña Estefanía.

Embora, à maneira do casal, as etapas tenham sido cumpridas, o relato do alferes não menciona a presença do padre nem o espaço da Igreja, o que configura, da perspectiva das normas religiosas, um casamento clandestino que não cumpre com as exigências eclesíásticas que haviam transformado o contrato matrimonial de um ato consensual em algo solene e público. Portanto, o casamento clandestino, embora fosse uma prática freqüente, era algo reprimido pela Igreja que, por intermédio de suas disposições, tinha o sólido propósito de reformar certas normas de vida e alguns comportamentos entregues ao vício e considerados transgressores, buscando assim evitar a utilização da normativa matrimonial com intenções enganosas.³

Do ponto de vista do que se estabelecia na legislação civil, a vida dissoluta também configurava um ato espúrio e enganoso que supunha sanções graves, sobretudo para a mulher que, em alguns casos, estaria sujeita a penas mais violentas, como o pagamento de multas ou o desterro, conforme estabeleciam, por exemplo, as *Ordenações Filipinas*, criadas no começo do reinado de Felipe II em Portugal.⁴ O casamento de Campuzano e Doña Estefanía, dentro desses parâmetros legais e religiosos, funciona como uma ação marcada por um sentido paródico, repleta de segundas intenções que animam a vida dos personagens.

³ Determinava a Sessão XXIV: “primero que se contraiga el Matrimonio, proclame el cura propio de los contrayentes públicamente por tres veces, en tres días de fiesta seguidos, en la iglesia, mientras celebra la misa mayor, quiénes son los que han de contraer Matrimonio: y hechas estas amonestaciones se pase a celebrarlo a la faz de la Iglesia, si no se opusiere ningún impedimento legítimo; /.../ Los que atentaren contraer Matrimonio de otro modo que a presencia del párroco, o de otro sacerdote con licencia del párroco, o del Ordinario, y de dos o tres testigos, quedan absolutamente inhábiles por disposición de este santo Concilio para contraerlo aun de este modo; y decreta que sean írritos y nulos semejantes contratos, como en efecto los irrita y anula por el presente decreto. /.../ Después de esto, exhorta el mismo santo Concilio a los desposados, que no habiten en una misma casa antes de recibir en la iglesia la bendición sacerdotal; ordenando sea el propio párroco el que dé la bendición, y que sólo este o el Ordinario puedan conceder a otro sacerdote licencia para darla; sin que obste privilegio alguno, o costumbre, aunque sea inmemorial, que con más razón debe llamarse corruptela” (“El Sacramento del Matrimonio – Sesión XXIV”) (http://www.intratext.com/IXT/ESL0057/___P19.HTM /mayo, 2007). Sobre o casamento clandestino nos séculos XVI e XVII, cf. o estudo de María del Juncal Campo Guinea, “Evolución del matrimonio en Navarra en los siglos XVI y XVII”.

⁴ *Ordenações Filipinas – Livro V*, em particular o artigo 27 (“Que nenhum homem cortesão ou que costume andar corte traga nela barregã”) e os seguintes, que tratam das relações entre homem e mulher.

Se há um sentido transgressor com relação a determinados tipos de discurso, surgem também do relato de Campuzano perfeitas coincidências temáticas quando o contraponto são as digressões sobre o casamento a partir da voz de um pícaro *expert*. Guzmanillo faz um longo inventário sobre as motivações que conduzem as mulheres ao casamento, concluindo que “Todos estos matrimonios permite Dios; pero en los más mete su parte, y no la peor, el diablo. Bueno y santo es el sacramento; pero tú haces del casamiento infierno” (pte II, cap. 3, p. 397). A picardia das mulheres presentes em seus exemplos são similares à de Doña Estefanía, mas esta tem algo mais, ainda que não escape da categoria das que se casam com segundas intenções, ou que se casam pela metade, como afirma Guzmán:

Verdaderamente parece que hay mujeres que sólo se casan para hacer ensayo del matrimonio, no más de por su antojo, pareciéndoles como casa de alquiler: si me hallare bien, bien, y si mal, todo será hacerlo bulla, que no han de faltar un achaque y dos testigos falsos para un divorcio (pte II, cap. 3, p. 384).

Nos tratados de cortesia, as mulheres não eram muito bem vistas pelos homens, despertando, com frequência, suspeitas sobre sua maneira de agir. Em *El Cortesano* (1561), de Lluís de Milà, na “Jornada primera”, quando os casais são apresentados para a caça pelos montes, o diálogo que se estabelece entre Doña Hierónyma e Dom Diego se concentra nos louvores e nos vitupérios dirigidos às mulheres. Para a senhora cortesã, os homens tratam as mulheres como se fossem “serpentes” que podem envenená-los facilmente, como se tivessem “ponçoña en la cabeza y en los pies, de mal parleras y muy andariegas”. Para Dom Diego, a mulher

tiene en el medio gran virtud y en los extremos, que son la cabeza y la cola, ponzoña, así se ve que en el medio esta lo bueno: donde consiste la virtud para bien obrar; que en los extremos que hazen perder, se pierden los que los siguen (pp. 190-191).

No relato de Campuzano, Doña Estefanía, dê qualquer maneira, converter-se-á em uma “serpente” que conduz o alferes à ruína, seja por “mal parlera” em dado momento, seja por “muy andariega” no final. Quando se reencontra com a que “tenía manos de nieve”, o alferes se dá conta de que “no era hermosa en extremo, pero éralo

de suerte que podía enamorar comunicada, porque tenía un tono de habla tan suave, que se entraba por los oídos en el alma” (p. 525). A observação de Campuzano se ajusta, em certa medida, ao que sugeria Pedro Mexía quanto à escolha da mulher, tendo em conta sua beleza: “el hombre debía de casar con mujer que ni sea muy hermosa ni tampoco fea, sino de mediano y razonable gesto”.⁵ Porém, Campuzano se descuida, ocupando-se de outro aspecto fundamental, que Pedro Mexía menciona e que estaria relacionado à “fazenda” da mulher, já que Doña Estefanía tinha uma “casa muy bien aderezada”, muito distante, portanto, de sua condição econômica. Nesse sentido, afasta-se muito do que o autor sevilhano aconselha com relação aos casamentos por interesse: “no debe el hombre tener puestos los ojos en el interese cuando se casa; pero tengo por trabajo en balde aconsejar esto, porque casi no se procura otra cosa”. E acrescenta mais adiante:

Y como tenga la mujer bienes y dineros, no se tiene consideración a las costumbres ni virtudes, a lo menos no la que debría tener, y de aqui vienen después los descontentos y malos casamientos, porque descubren las faltas y malas condiciones que, ciegos con la cobdicia, al principio no pudieron ver, y aun a las veces disimulan y hacen que no veen (p. 363).

De qualquer forma, enquanto dura o encontro do casal, com os olhos sempre postos em interesses mútuos, surpreendem os modos de Doña Estefanía que, apesar de sua dedicação à lascívia, ao “andar en venta” e “en lengua de casamenteros”, age nesse momento como um personagem discreto que sabe controlar a cena, valendo-se de determinados recursos para conquistar a atenção do alferes. Seus passos são calculados e respeitam determinados modelos similares aos ditados por alguns tratados relativos aos códigos de urbanidade, difundidos ao longo dos séculos XVI e XVII.

Se, em um primeiro momento, os tratados foram pensados levando em conta a formação do príncipe e do homem cortesão, pouco a pouco algumas práticas seriam incorporadas por outros grupos sociais que buscavam imitar modos de agir próprios da sociedade de corte. Erasmo, Castiglione, Della Casa, Lluís del Milà, Gracián Dantisco,

⁵ Quanto à formosura da mulher, a beleza excessiva não era aconselhável, como dizia Pedro Mexía em *Silva de varia lección*, apoiando-se em Aulo Gelio. Cf. capítulo XIV, segunda parte, “De qué edad y de qué gesto y hacienda debe el hombre buscar y escoger la mujer para se casar, y la mujer el marido, según escriben los filósofos antiguos”, pp. 359-365.

Torcuato Accetto e Baltasar Gracián, entre outros, dedicaram-se a elaborar normas de urbanidade e a estudar o comportamento humano que, nessa época, passaram a contar com critérios mais definidos e, ao mesmo tempo, mais calculados. De certa forma, por meio de alguns tratados sobre as relações sociais, buscava-se organizar a vida na corte a partir da regulação das atitudes individuais.

Trata-se, em definitiva, da introdução racional de um certo teatro na vida cotidiana para evitar a expressão mais direta dos desejos e introduzir o protocolo como condição para as boas relações. A discrição, a dissimulação, a dissimulação honesta e a simulação são conceitos fundamentais para a compreensão de muitos dos textos desse período.⁶ Vários autores se dedicaram, desde o século XVI, à formulação de conceitos e, com o tempo, acrescentaram novos matizes a determinadas práticas, entre eles Torquato Accetto. O tratado de Accetto, em particular, é de 1641, e, apesar de estar distante no tempo com relação à obra de Cervantes, acaba por racionalizar determinadas práticas que muito provavelmente já se encontravam incorporadas à vida social.

O *Galateo español* de Gracián Dantisco, com data provável de 1582, não se refere de modo explícito à simulação, mas à dissimulação, concedendo especial atenção à *mentira*.⁷ Baseando-se, com grande probabilidade, no *Galateo* de Della Casa (1558), depois de referir-se aos relatos de sonhos considerados, a maior parte das vezes, como matéria vã e dispensável, Gracián Dantisco se detém na análise da prática da mentira, presente em “ceremonias vanas y superfluas”, em “adulaciones claras y conocidas” e também em disfarces variados, que parecem adornos quando, na realidade, não passam de artifícios enganosos, tão comuns “en las mujeres, que todas, o las más se disimulan”. E, embora Gracián ressalte que a dissimulação era um recurso próprio do gênero feminino, o engano nos casamentos também fazia parte das estratégias dos homens, tal como aparece em seu relato:

⁶ Os conceitos de dissimulação, simulação, discrição, vulgaridade e outros se encontram em um trabalho de autoria de João Adolfo Hansen & Alcir Pécora (no prelo). Não se pode ignorar o texto de Teofrasto, *Caracteres*, de grande difusão ao longo do Renascimento e que, além de apresentar uma série de tipos importantes na composição de personagens cômicos, inicia a série com “Le Dissimulé”. Cf. também a “Introdução” de Daisi Malhadas & Haiganuch Sarian em *Os Caracteres*.

⁷ Cf. o capítulo VII, “De los mentirosos”.

[...] decía un extranjero que en España casi todas las mujeres eran altas, blancas y rubias, por su natural o por su artificio. [...] Porque cuando se casó le dieron una mujer blanca, rubia y bien dispuesta, y salióle no más de media mujer y sin ningún cabello. Tanto que la noche de la boda vió que la mitad de ella era de corcho dorado, y se la pusieron debajo de la cama; y la otra mitad de mujer que le quedó encima de la cama, la halló a la mañana verdinegra, flaca, calva y descolorida, y por eso se llamaba engaño en más de la mitad de su mujer. Pero dicen que se ha visto, tal como ésta, hallarse burlada por haber descubierto hartos más defectos en el marido de los que ella pudo tener, por más chica y negra que fuese. Como oí contar de una de éstas que, habiéndose casado por poderes, con solo la codicia de la hacienda del marido, vió cuando se fue a acostar, que el dicho marido se quitó la nariz que traía postiza y un guante con que tapaba una mano manca; y, finalmente, echando mano a la boca, tiró de ella una sarta de dientes postizos. Y así en este juego de su desordenada codicia, quedaron empatados estos dos amantes.⁸

Gracián asegura que se pode mentir por intermédio das palabras – pelo simples hábito de mentir ou para vangloriar-se –, mas que também se mente calando, por meio de fatos e obras – observação que parece ter especial importância na constituição de Campuzano e Doña Estefanía como personagens. Gracián Dantisco afirma que:

Puédese mentir, también, callando; es a saber, con sus hechos y obras de cada uno, como algunos que, siendo de mediano estado en sus personas y oficios, pretenden parecer mucho más y usan tanta solemnidad y señorío como si fuesen duques y condes, en su manera y trato. [...] Hay otros mentirosos en esta manera, que, sobre vestidos no muy buenos, se doran de cadenas y anillos y medallas, colgando de acá y de allá [...] (cap. VII, p. 41).

Mais adiante, Gracián sintetiza seu propósito ao escrever tal tratado, dizendo o seguinte:

Sólo es mi intento decir lo que conviene a las personas prácticas y bien acostumbradas, que es tener cuidado con aquella medida y buena proporción de las cosas que tengo dichas, de la cual debemos usar en sus hechos y dichos: en el andar y en el estar quedo y asentarse; en el traerle, en el vestirse, en las palabras, en el callar y en el reposar, y finalmente, en cualquier cosa que se hiciere (cap. XX, p. 145).

⁸ Cf. o capítulo XII, “Ceremonias por obligación”.

O que se depreende do texto de Gracián é que, tanto os modos como a fala compõem uma gramática na qual comportamento e discurso, ação e elocução, conjuntamente, constituem uma arte retórica. Tal como define Cícero, a ação é “una especie de elocuencia del cuerpo, ya que se basa en la voz y en el movimiento”,⁹ e os passos seguidos na narração do encontro entre Campuzano e Doña Estefanía parecem ser a representação desse tipo de eloqüência, que funciona como se fossem palavras em busca do convencimento. Tudo segue as normas da conveniência, de modo que os gestos dos personagens são calculados para provocar determinadas respostas. A figura semi-oculta e a mostra comedida das sortilhas na mão branca funcionam como um discurso persuasivo, capaz de controlar os afetos do alferes:

[...] se sentó en una silla junto a mí, derribado el manto hasta la barba, sin dejar ver el rostro más de aquello que concedía la rareza del manto. Y aunque le supliqué que por cortesía me hiciese merced de descubrirse, no fue posible acabarlo con ella, cosa que me encendió más el deseo de verla. Y para acrecentarle más – o ya fuese de industria o acaso – sacó la señora una muy blanca mano con muy buenas sortijas (p. 524).

O encontro e a comunicação que se estabelece entre o alferes e a “mujer de gentil parecer” se desenrolam em uma pousada freqüentada por soldados, em um ambiente propício para a prostituição; porém, a contenção e o comedimento que Doña Estefanía impõe à ação estabelecem um tipo de diálogo envolvido em sinais de cortesia. Seu silêncio e seus gestos conferem à cena ares de discrição, próprios daqueles que têm a capacidade do discernimento. Se ela se mostra coberta, Campuzano se apresenta encoberto por uma corrente luzindo o ouro e outros adereços, que funcionam como a mentira calada, anunciada por Gracián Dantisco, com o propósito de parecer o que não é.

Depois da eloqüência do corpo, o alferes – o narrador em primeira pessoa – concede a Doña Estefanía a eloqüência da voz, por meio da qual ela pinta a si mesma, seguindo os passos da preceptiva retórica relacionada com a descrição de pessoas, que

⁹ Cf. CICERÓN, *El Orador*, p. 52.

supõe o vitupério ou o louvor.¹⁰ Começa buscando conseguir a benevolência de Campuzano, desvelando sua condição de pecadora – mas de pecadora recatada – e assim, confessando os vícios, passa às virtudes que dizem respeito a uma mulher que forjou a si mesma, sem ajuda de pais nem parentes, que pôde obter bens – a casa, os móveis e os 2500 escudos –, que é maravilhosa na cozinha e ao mesmo tempo na sala, que sabe mandar e ao mesmo tempo fazer com que a obedeçam. Revela sua importância ao mencionar: “Digo estas alabanzas mías porque no acarrean vituperio cuando es forzosa la necesidad de decirlas” (p. 526) e, para finalizar seu discurso, declara qual é seu propósito: “busco marido que me ampare, me mande y me honre, y no galán que me sirva y me vitupere” (p. 526). Com descrição tão convincente, Campuzano abraça a proposta, fazendo a sós o cálculo do que ganharia com tal oferta.

Os gestos e o discurso de Doña Estefanía têm completa eficácia e, em poucos dias, estarão casados, desfrutando da casa, do “pan de la boda”, pisando “ricas alfombras”, desgastando “sábanas de holanda”, iluminando-se com “candeleros de plata” e outras coisas, que supõem uma vida de pura ilusão e de enganos mútuos. É certo que o alferes tem como alvo os bens de Doña Estefanía e que ela deseja as correntes de ouro, mas, além desses desejos furtivos, o que o casal simulador parece buscar é viver uma representação, ainda que seja por dias contados, baseada em um modelo de vida que não corresponde exatamente ao de um soldado que voltou da guerra e está condenado a viver em uma pousada, nem ao de uma prostituta, que apenas se conhece por meio de seus recursos retóricos.

As considerações sobre a plausibilidade do relato sobre o casamento enganoso feitas por Peralta e Campuzano introduzem a segunda parte da novela, na qual o que predomina é o diálogo com outras formas discursivas, afastadas já dos códigos de urbanidade, dos contos populares, dos relatos da picaresca e das determinações civis e religiosas. A partir desse momento – e como modo de preparação para o *Coloquio de los perros* –, a novela se concentra em temas relacionados à preceptiva poética e, em particular, a temas e modos de narrar próprios da obra de Luciano de Samósata, na qual se encontra um novo e original estatuto para a ficção, concedendo-lhe, como

¹⁰ Cf., de Elena Artaza, p. 187, o fragmento citado sobre as circunstâncias exteriores de pessoa, extraído da *Retórica en Lengua Castellana*, de M. de Salinas (1541); a *Retórica a Herenio*, III, VII, 13-14, pp. 184-185, e de Cícero, *De la invención Retórica*, I, XXIV, 34.

afirma Brandão, não só “o preceito aristotélico relativo à verossimilhança” – o que poderia ocorrer –, mas também “o que não poderia ocorrer jamais”.

Quanto à história do casamento ou “cansamento” de Campuzano e Doña Estefanía, pode-se dizer que, neste relato primoroso, com todos os detalhes narrativos estruturados a partir das palavras e dos gestos dos personagens, e com os múltiplos diálogos que se estabelecem com as variadas formas discursivas, Cervantes compõe uma verdadeira cena dramática, atingindo, em uma novela, o que provavelmente teria gostado de conseguir no teatro.

Bibliografia

- ACCETTO, Torquato. *La disimulación honesta*. Estudio preliminar de Sebastián Torres. Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2005.
- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. de José María Micó. Madrid, Cátedra, 2001, 4ª ed.
- ARELLANO, Ignacio & USUNÁRIZ, Jesús María (eds.) *El matrimonio en Europa y en el mundo hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid, Visor Libros, 2005.
- ARELLANO, Ignacio & VITSE, Marc (coords.). *Modelos de vida en la España del Siglo de Oro – El noble y el trabajador*. Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuert, 2004.
- ARTAZA, Elena. *Ars Narrandi en el siglo XVI Español*. Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.
- BLANCO, Mercedes. “L’autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, in *Etiquette et politesse*. Dir. de Alain Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, 1992, pp. 91-124.
- _____. “Les discours sur le savoir-vivre dans l’Espagne du Siècle d’Or”, in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. de A. Montandon. Clermont-Ferrand, Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A poética do Hipocentauro – Literatura, sociedade e discurso ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001.
- BURKE, Peter. *As fortunas d’O Cortesão: a recepção europeia a O Cortesão de Castiglione*. Trad. de Álvaro Hattner. São Paulo, Ed. UNESP, 1997.

- CAMPO GUINEA, María del Juncal. “Evolución del matrimonio en Navarra en los siglos XVI y XVII”, in *El matrimonio en Europa y en el mundo hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid, Visor Libros, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas ejemplares*. Ed., pról. e notas de Jorge García López; estudio preliminar de Javier Blasco. Barcelona, Crítica, 2001.
- _____. *Entremeses*. Ed. de Eugenio Asencio. Madrid, Castalia, 1970.
- CHARTIER, Roger. *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusa. Valencia, Fundación Cañada Blanch, 1998.
- CHEVALIER, Maxime. “Cinco proposiciones sobre Cervantes”, in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 597-606.
- CICERÓN, *El Orador*. Trad., intr. e notas de E. Sánchez Salor. Madrid, Alianza Editorial, 2001.
- _____. *De la invención Retórica*. Intr., trad. e notas de Bulmaro Reyes Coria. México, Universidad Autónoma de México, 1997.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Ed. de Ignacio Arellano & Rafael Zafra. Madrid, Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. Trad. de E. V. Machado; apres. de C. Distante; pref. de A. Pécora. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- EGIDO, Aurora. “Introducción”, in *El Discreto* de Baltasar Gracián. Madrid, Alianza Editorial, 1997, pp. 7-134.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo español*. Madrid, Ediciones Atlas, Colección Cisneros, 1943.
- HANSEN, João Adolfo. “O Discreto”, in *Libertinos e libertários*. Org. de Aduato Novaes. São Paulo, MINC/FUNARTE/Companhia das Letras, 1996, pp. 77-102.
- HANSEN, João Adolfo & PÉCORA, Alcir. “Letras seiscentistas na Bahia” (texto inédito).
- INCERTI AUCTORIS. *Retórica a Herenio*. Intr., trad. e notas de Salvador Núñez. Madrid, Gredos, 1997.
- LOBATO, M. Luisa. “Sustratos folklóricos en el teatro breve del Siglo de Oro”, in *Actas del XVI Congreso de Hispanistas Alemanes*, 2007 (no prelo).
- MALHADAS, Daisi & SARIAN, Haiganuch. “Introdução”, in TEOFRASTO. *Os Caracteres*. Trad. de Daisi Malhadas & Haiganuch Sarian. São Paulo, EPU Editora Pedagógica e Universitária, 1978.
- MATA INDURÁIN, Carlos. “Bodas místicas vs bodas humanas en el *Persiles* de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela”, in *El matrimonio en Europa y en el mundo hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid, Visor Libros, 2005.
- MEXÍA, Pedro. *Silva de Varia Lección*. Ed. de Isaías Lerner. Madrid, Editorial Castalia, 2003.
- MILÀ, Lluís del. *El Cortesano*. Ed. de Vicent Josep Escartí. Valencia, Universidad de Valencia, 2001.
- Ordenações Filipinas – Livro V*. Org. de Silvia Hunold Lara. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.
- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Madrid, Gredos, 1972.
- PÉCORA, Alcir. “O livro do prudente secretário”, in *Da dissimulação honesta*. Trad. de Edmir Missio. São Paulo, Martins Fontes, 2001.

- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio. "Estudio preliminar", in *Novelas ejemplares*. Madrid, Taurus, 1983, pp. 7-72.
- THEOPHRASTE. *Caracteres*. Texto establ. e trad. de Octave Navarre. Paris, Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1964.
- TEOFRASIO. *Os caracteres*. Trad. de Daisi Malhadas & Haiganuch Serian. São Paulo, EPU Editora Pedagógica e Universitária, 1978.
- ZUGASTI, Miguel. "Matrimonio y matrimonios en el *Persiles* de Cervantes", in *El matrimonio en Europa y en el mundo hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid, Visor Libros, 2005.

AMBIGUIDADES EM TORNO DA LOUCURA DE VIDRIERA

Se a literatura pode ser entendida como um oceano em que as águas se confundem continuamente por meio da apropriação de imagens do mundo e de estruturas textuais preexistentes, *El Licenciado Vidriera* pode ser considerada como uma novela exemplar por compor um intrincado diálogo com múltiplas formas. Figurando como uma das novelas incluída na série intitulada *Novelas Ejemplares*, publicada em 1613, a novela cervantina traz à tona um vasto repertório textual em que se estabelecem possíveis diálogos consideravelmente amplos com variadas formas discursivas, criando uma rede de alusões e apropriações textuais, ao mesmo tempo em que se respeita determinados princípios de composição poética.

Irmão menor de Dom Quixote, Tomás Rodaja – como é designada inicialmente a personagem nuclear da novela – passa por três momentos bem definidos representados pelas alterações de seu próprio nome: Tomás Rodaja, quando passa a ser estudante; Licenciado Vidriera, quando é acometido por um estranho tipo de loucura; e Tomás Ruedas, quando retorna à normalidade e retoma a vida de soldado. Na primeira etapa de sua biografia, quando ainda bem jovem, encontra-se com dois cavaleiros estudantes às margens do Rio Tormes, numa provável alusão a *Lazarillo*. Não se recorda do nome de sua cidade de origem (mais ou menos como o narrador do *Quixote* em relação ao povoado originário de Alonso Quijano), no entanto manifesta com firmeza sua vontade de seguir os estudos, o que faz com que os dois jovens cavaleiros o recebam em sua casa, ao mesmo tempo em que lhe abrem as portas da Universidade de Salamanca. Rodaja torna-se famoso na universidade devido ao seu “buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido” (p. 267).¹ Memória notável e talento para as letras eram suas qualidades fundamentais. Conhece

¹ Todas as citações da novela partem da edição de Jorge García López (Barcelona, Crítica, pp. 265-301).

um capitão de infantaria, Don Diego de Valdivia, que o convida para uma longa e minuciosa viagem pela Itália, o que o leva a conhecer e apreciar os mais variados recantos italianos, além de ser instruído quanto ao elevado valor da carreira militar. Após um tempo, decide regressar a Salamanca para concluir seus estudos universitários, reunindo, nessa primeira etapa de sua vida, amplo conhecimento acerca dos dois caminhos mais dignos para se ter a experiência plena da vida, segundo critérios renascentistas: o das armas e o das letras.

A segunda etapa de sua vida poderia ser considerada como a da vivência das letras confundida com a loucura na sua forma mais intensa. Inicia-se com uma discreta, porém marcante, experiência amorosa com uma dama (que está mais para rameira), grande conhecedora das terras italianas e daí o motivo da aproximação entre eles. A mulher se enamora perdidamente e deseja de Tomás Rodaja atenções de uma amante. No entanto, o jovem se mostra muito mais interessado nos livros e nos estudos do que nos prazeres do amor, o que acaba desencadeando uma experiência nefasta em que a dama, utilizando um subterfúgio com o intuito de vingar a indiferença de Rodaja, instruída por uma mourisca, lhe envia um doce de marmelo enfeitado, o que provoca uma terrível doença, fazendo proliferar feridas por todo o corpo, além de uma sorte de loucura que o converte, em seis meses, no Licenciado Vidriera: um ser que se julga de vidro, portanto intocável e transparente, e que dispõe de uma mente engenhosa, capaz de sábias e agudas palavras, combinadas por meio de “consejas” e “consejos”.²

Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y, con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando, con palabras y razones concertadas, que no se le acercasen, porque le quebrarían, que real y verdaderamente él no era como los otros hombres, que todo era de vidrio de pies a cabeza. [...] Decía que le hablasen desde lejos y le preguntasen lo que quisiesen, porque a todo les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne, que el vidrio, por ser de materia sutil y delicada, obraba por ella el alma con más prontitud y eficacia, que no por la del cuerpo pesada y terrestre. (p. 277)

² “Conseja”, segundo Covarrubias, seria “la maraña o cuento fingido que se endereza a sacar della algún buen consejo”, enquanto que “consejo” seria, como em português, “parecer que se da o se toma”. (*Tesoro de la lengua castellana*).

Passa a ser o conselheiro de toda a população a respeito dos mais variados temas. Anda pelas ruas de Salamanca e depois pelas de Valhadoli. Nesse período sentencia, inventa histórias, apotegmas, critica a vida social e instrui seus ouvintes, até que um padre se encarrega de sua cura e o conduz à terceira etapa de sua vida, quando passa a ter o nome de Licenciado Tomás Ruedas, excluindo assim, de uma vez por todas, o Rodaja que carregava um tom pejorativo. Livre dos desatinos, não encontra meios para sobreviver na corte, uma vez que já não o seguem pelas ruas e nem desperta interesse e curiosidade nos demais. Decide deixar a corte e com ela as letras, abraçando novamente as armas, indo para Flandres ao encontro de seu amigo, o capitão Valdivia, onde acaba morrendo, deixando fama de “prudente y valentísimo soldado”.

As histórias de loucos eram recorrentes na época. No próprio *Quixote*, nas primeiras páginas da segunda parte, aparecem as histórias do louco sevilhano, do louco cordobês e a do louco da casa de Orates. A narrativa da loucura de Vidriera tem parentesco com essa tradição popular de contos de loucos, mas ao mesmo tempo dialoga com outras ramas discursivas, a começar pela incorporação do tema da loucura como elemento central da narrativa, atribuindo a ela um viés particular, carregado de noções erasmistas em que a loucura, entre outras coisas, significa a conquista de novos horizontes predispostos não apenas ao humor, mas também a outras esferas da vida. O próprio modo de entender o cristianismo, como diz Erasmo no *Enchiridion*, se resume numa “locura tan cuerda” (Bataillon, 1996, p. 204). Dom Quixote e Vidriera, em suas andanças totalmente laicas, sofrem momentos de rematada loucura: o primeiro, vítima da loucura livresca; o segundo, da loucura vítrea, ambas conciliadas com um viés de sensatez, de agudeza, de percepção radiográfica da vida e dos homens, como se fossem “locos cuerdos” ou, no caso do cavaleiro, “loco con lúcidos intervalos”.

A loucura do Licenciado pode causar surpresa pela excentricidade de suas manias, assim como pelo modo como foi gerada; no entanto, ao que tudo indica, nos séculos XVI e XVII era comum esse tipo de demência, como aparece mencionada nas *Meditações Metafísicas* de Descartes em que, falando de si mesmo e dos possíveis enganos provocados pelos sentidos, menciona a loucura vítrea que, como outras, seria

incompatível com o pensamento.³ Um certo doutor Alfonso de Santa Cruz, que viveu em Valhadoli nos tempos em que Cervantes ali residiu, historia as manias de um paciente que julgava ser um vaso de vidro. Evitava a aproximação de qualquer pessoa temendo romper-se, até que encontra alguma tranqüilidade quando passa a dormir num quarto repleto de palha, tal qual o Licenciado, durante as estações frias.⁴

Se desde jovem o licenciado se mostra como um tipo de rara inteligência, no momento em que passa a ser louco seu espírito crítico fica potencializado, de modo que seus comentários recaem na crítica aos costumes e às práticas da vida social, com viés, em geral, satírico. Tanto os relatos de Vidriera quanto seu estilo de vida apresentam grande familiaridade com os filósofos cínicos da tradição clássica que aparecem nas biografias de Diógenes Laércio e, em particular, na biografia de Diógenes de Sínope, o cínico por excelência, que da mesma forma tem vida excêntrica, anda pelas ruas descalço, com uma túnica sobre os ombros e utiliza aforismos e anedotas tradicionais. Traduções de algumas dessas biografias foram muito difundidas na Espanha desde o século XV e sobretudo contaram com várias edições na primeira metade do XVI.⁵

Os discursos de Vidriera, apesar de cáusticos, críticos e cômicos, mantêm o decoro, de modo que as narrativas e sentenças, oriundas da tradição escrita e oral, são relatadas respeitando os “buenos modales”, purgando-as da vulgaridade e de tudo o

³ Para Descartes, a loucura, ao lado do sonho, parece conduzir ao erro. Ao se referir ao poder enganador dos sentidos, diz Descartes: “Mas, ainda que os sentidos nos enganem algumas vezes no tocante às coisas pouco sensíveis e muito distantes, talvez se encontrem muitas outras, das quais não se pode razoavelmente duvidar, conquanto as conheçamos por meio deles: por exemplo, que estou aqui, sentado perto do fogo, vestido com um roupão, com este papel entre as mãos, e outras coisas dessa natureza. E como é que eu poderia negar que estas mãos e este corpo sejam meus? A não ser, talvez, que me compare com aqueles insensatos cujo cérebro é de tal maneira perturbado e ofuscado pelos negros vapores da bília, que asseguram constantemente que são reis quando paupérrimos, que estão vestidos com ouro e púrpura, quando estão de todo nus, ou imaginam ser cântaros, ou ter um corpo de vidro. Mas quê? São loucos, e eu não seria menos extravagante se me regresse por seus exemplos.” (pp. 31-32)

⁴ Segundo Guillermo Serés, as coincidências entre o relato médico e a demência de Vidriera são interessantes e não seria absurdo imaginar que o autor do *Quixote* tenha tido, direta ou indiretamente, notícias desse caso patológico, o que poderia ter resultado numa possível reminiscência, interferindo no perfil anedótico da loucura do Licenciado, isto é, na sua aparência, no tipo de mania e não exatamente na essência de seu desatino. Ver “Introducción”, in *Examen de ingenios para las ciencias*, pp. 62-63.

⁵ Segundo Riley, tanto no *Licenciado Vidriera* como no *Coloquio de los Perros*, há fortes indícios de vínculos com os relatos dos cínicos (ver “Cervantes y los cínicos – *El Licenciado Vidriera* y el *Coloquio de los perros*. *La rara invención*, pp. 219-238).

que pudesse macular determinados princípios artísticos. Nesse sentido, seus aforismos ou apotegmas aproximam-se muito dos de Juan Rufo, de Melchor de Santa Cruz, entre outros, repletos de sabedoria moral, de engenhosidade e de agudeza cortesã – gênero tão difundido, especialmente, nas duas últimas décadas do século XVI.⁶ As coincidências temáticas são várias, como por exemplo o aforismo 555 dos *Apotegmas*, que condena discretamente os homens que tingem os cabelos brancos: “Dijo que teñirse las canas es como representar con barba postiza”⁷. No caso de Vidriera, aparece a implicância com os que têm o hábito similar de encobrir a idade tingindo barbas e cabelos, além da de combinar a tintura com a tradição das “portuguesadas” – troças que eram feitas em relação aos portugueses – como neste fragmento:⁸

Con los que teñían las barbas tenía particular enemistad. Y riñendo una vez delante dél dos hombres, que uno era portugués, éste dijo al castellano, asiéndose de las barbas que tenía muy teñidas:

– Por istas barbas que teño no rostro!

A lo cual acudió Vidriera:

– Ollay, home, não digáis teño, sino tiño! (pp. 293-294)

Por meio de ironias, jogos de palavras, agudezas, julgamentos radicais que não se deixam ir “con la corriente del vulgo”, estão presentes no discurso de Vidriera críticas que examinam a vida espanhola a partir de variados ângulos: cristãos novos, relações conjugais, professores, vida na corte, murmuradores, poetas, pintores, editores, tropeiros, sapateiros, alfaiates, médicos, juízes, jogo e jogadores, entre outros; enfim, um repertório amplo que evidencia em vários casos as mazelas da vida cotidiana. Não fossem os gritos repentinos quando o tocavam, os trajés, os hábitos

⁶ Ver a introdução de Alberto Blecua aos *Apotegmas* de Juan Rufo, pp. IX-XLVIII. Ver também artigo de Máxime Chevalier, “El Licenciado Vidriera y sus apotegmas”, em que afirma que este é o texto cervantino que apresenta maiores reminiscências latinas por meio de matéria sentenciosa. Difícil é localizar de onde procedem as sentenças: de qual poliantea o de qual manual enciclopédico teria Cervantes tirado os apotegmas de Vidriera?

⁷ No prólogo às *Comedias y entremeses*, comentando as grandes inovações que Lope de Rueda trouxe para a comédia como gênero e como representação dramática, diz Cervantes: “levantó algún tanto más el adorno de las comedias y mudó el costal de vestidos en cofres y en baúles; sacó la música, que antes cantaba detrás de la manta, al teatro público; quitó las barbas de los farsantes, que hasta entonces ninguno representaba sin barba postiza, y hizo que todos representasen a cureña rasa, si no era los que habían de representar los viejos o otras figuras que pidiesen mudanza de rostro” (p. 9).

⁸ Ver, de Close, “Evolución de las actitudes españolas hacia lo cómico”, in *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, p. 260.

alimentares excêntricos, a insistência em dormir ao relento no verão e num paiol no inverno, signos de declarada loucura, como diz o narrador, “ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo” (p. 299): uma mescla de loucura e engenho, com certa dose de melancolia.

Os estudos sobre a melancolia estavam consideravelmente disseminados nos séculos XVI e XVII e, no geral, indicavam que era plenamente possível associar os humores e os temperamentos a determinadas disposições psicológicas. Os médicos espanhóis, nesse caso, se adiantaram nos estudos acerca de tais correspondências, entre eles o famoso Huarte de San Juan com seu *Examen de Ingenios para las ciencias* (1575). Bem antes dele, outros já haviam investigado algumas enfermidades da alma e do corpo, como o médico catalão Arnau de Vilanova (séc. XIV), que tratou de apontar causas que poderiam desencadear a melancolia e a mania, tais como determinados alimentos, mordidas de animais venenosos ou de cães raivosos. Mas, além dessas causas, outras mais internas também poderiam provocar enfermidades que afetariam diretamente as faculdades mentais, como diz Vilanova em seu *Practica medicinae*:

las pasiones del alma como la ira y el temor súbito; o la preocupación debida al exceso de estudio, a la pérdida de algo, al hambre que se haya pasado, al excesivo ayuno, al exceso de vigilia; a la retención de la sangre que suele fluir por la nariz, a la menstruación retenida más de lo debido, o a la esperma corrupta o retenida más allá de la medida, y esto lo vemos en religiosos, solteros, hombre y mujeres, que la retienen con frecuencia, convirtiéndola en veneno, según Galeno.⁹

Robert Burton, em seu tratado sobre a melancolia publicado em 1621, distingue diversos tipos de enfermidade da cabeça, sendo que sua atenção recai sobre aqueles que dizem respeito às doenças do espírito, ou seja, às enfermidades que são próprias da “fantasia” ou da “imaginação”, ou da própria razão, sendo elas o frenesi, a loucura, a melancolia, o delírio e suas variantes, como a licantropia ou mesmo as possessões demoníacas. Seu interesse não incide sobre as doenças transitórias e sim sobre aquelas

⁹ *Apud* Roger Bartra, *Cultura y melancolía- las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*, p. 35.

manifestações que têm caráter crônico.¹⁰ Vidriera padece de algo totalmente transitório, embora prolongado (“dos años o poco más duró en esta enfermedad”, p. 209) e não chega a se encaixar integralmente em nenhum dos tipos apresentados por Burton, já que sua doença parece ser mais rara ou de características mais extravagantes. Em lugar de lobos, ursos ou algo semelhante, seu delírio optou por transformá-lo numa matéria de origem mineral e inorgânica, transparente e frágil, o que lhe impunha distância espacial em relação a tudo e a todos.

Os fatores que motivaram sua demência coincidem com os que apontava Vilanova: o “membrillo” envenenado – fruta de marcado simbolismo sexual – oferecido por sua pretendente, sua dedicação excessiva aos estudos nos tempos da Universidade de Salamanca e a provável retenção desmedida de líquidos no corpo, já que não era dado aos amores. Com a enfermidade já instalada, as ações de Vidriera ganham outras dimensões, próximas do perfil do melancólico desenhado pelo *Problema XXX, 1* – texto atribuído a Aristóteles em que se discute as relações entre o homem de gênio e a melancolia.

A pergunta inicial é contundente: “Por que razão todos os que foram homens de exceção, no que concerne à filosofia, à ciência do Estado, à poesia ou às artes, são manifestamente melancólicos [...]?”¹¹ Assim como os efeitos produzidos pelo vinho, quando ingerido em excesso, o acúmulo da bile negra de que padecem os melancólicos acaba transformando os caracteres em “coléricos”, “apiedados”, “audaciosos”, entre outros, estabelecendo assim a conexão entre processos mentais e físicos. Havia um tipo de melancolia que se apresentaria *permanentemente* e outro, *transitoriamente*, manifestando-se, este último, em pessoas que não se caracterizavam como casos patológicos e que alternavam, nos momentos em que a bile negra se acumulava, a “excitação criadora com a tristeza surda”.¹²

¹⁰ Ver, de Robert Burton, *Anatomie de la Mélancolie*, partie I, section 1, membre 1, subdivision 4, pp. 147-153. Diz ainda o texto: «Délire – par infatuation, ou folie – est le nom qui, selon certains, peut être donné en commun à toutes les variantes de maladies qui suivent. Ainsi, Du Laurens et Altomari entendent-ils sous ce mot la folie, la mélancolie, et d’autres maladies, et le nomment *summum genus* [...]» (p. 147).

¹¹ Aristóteles, *Problema XXX*, p. 81.

¹² Sobre o *Problema XXX*, ver de R. Klibansky e E. Panofsky, “La melancolía en la literatura fisiológica de la Antigüedad”, em *Saturno y la melancolía*, pp. 29-86.

No caso de Vidriera, seu estado melancólico o conduziu a uma transformação essencial – a um certo tipo de “embriaguez” – que lhe concedeu autoridade discursiva, além da propriedade da agudeza, fazendo com que suas palavras penetrassem no interior dos temas tratados, como diria Vives,¹³ e, desse modo, pudesse desvelar os verdadeiros mecanismos que regem a vida dos homens e da sociedade. Sua engenhosidade o fez dominar um amplo repertório, podendo opinar sobre tudo e todos. Quando se trata do entendimento, Vidriera se mostra engenhoso e agudo, no entanto é na imaginativa que evidencia sua demência, constituindo assim uma loucura, mais ou menos ao estilo da de Demócrito.¹⁴ A questão é que no século XVI o conceito de loucura sofre transformações consideráveis e os distúrbios mentais, em alguns casos, podem contar com privilégios da reflexão crítica, podendo significar, em alguma medida, um adentramento mais radical no entendimento das coisas e do mundo. Como diz Foucault,

torna-se uma forma relativa à razão ou, melhor, loucura e razão entram numa relação eternamente reversível, que faz com que toda loucura tenha sua razão que a julga e controla, e toda razão sua loucura na qual ela encontra sua verdade irrisória.¹⁵

Nesse caso, Vidriera, apesar de louco arrematado, tem o poder racional de julgar e discernir, mais ou menos ao estilo de Dom Quixote quando se mostra lúcido e com

¹³ De Vives, *El Arte Retórica*, p. 121.

¹⁴ Conta Huarte de San Juan: “Demócrito abderita fue uno de los mayores filósofos naturales y morales que hubo en su tiempo, aunque Platón dice que supo más de lo natural que de lo divino; el cual vino a tanta pujanza de entendimiento allá en la vejez, que se le perdió la imaginativa, por la cual razón comenzó a hacer y decir dichos y sentencias tan fuera de términos, que toda la ciudad de Abderas le tuvo por loco. Para cuyo remedio despacharon apriesa un correo a la isla de Coy, donde Hipócrates habitaba, pidiéndole con gran instancia, y ofreciéndole muchos dones, viniese con gran brevedad a curar a Demócrito, que había perdido el juicio. Lo cual hizo Hipócrates de muy buena gana, porque tenía deseo de ver y comunicar un hombre de cuya sabiduría tantas grandezas se contaban. Y, así, se partió luego; y llegando al lugar donde habitaba, que era un yermo debajo de un plátano, comenzó a razonar con él. Y haciéndole preguntas que convenían para descubrir la falta que tenía en la parte racional, halló que era el hombre más sabio que había en el mundo. Y, así, dijo a los que lo habían traído que ellos eran los locos y desatinados pues tal juicio habían hecho de un hombre tan prudente. Y fue la ventura de Demócrito que todo cuanto razonó con Hipócrates en aquel breve tiempo fueron discursos del entendimiento y no de la imaginativa, donde tenía la lesión.” (*Op. cit.*, pp. 207-209).

¹⁵ *História da Loucura*, p. 30.

perfeita capacidade de argumentação, em meio à loucura. Como diz o narrador em relação ao Licenciado,

En resolución, él decía tales cosas que, si no fuera por los grandes gritos que daba cuando le tocaban o a él se arrimaban, por el hábito que traía, por la estrechez de su comida, por el modo con que bebía, por el no querer dormir, sino al cielo abierto en el verano y el invierno en los pajares, como queda dicho, con que daba tan claras señales de su locura, ninguno pudiera creer sino que era uno de los más cuerdos del mundo.

O curioso é que, enquanto esteve louco, todos o consultavam e ouviam seus discursos sentenciosos; no entanto, quando deixa de ser o Licenciado Vidreira e passa a Tomás Ruedas, sensato e plenamente curado pelas mãos de um religioso, ninguém já lhe faz perguntas, além das muitas suspeitas que vão se multiplicando em relação a sua nova condição. Numa fala bem próxima à de Dom Quixote já no leito de morte quando renega a cavalaria e as andanças, Tomás Ruedas trata de explicitar sua transformação, esperando que sua vida se acerte nessa nova condição de modo que não lhe aconteça o pior; “lo que alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo” (p. 300). Nem por isso seu discurso chega a convencer, porque já ninguém lhe faz caso: o “ingenio” teve que ceder a “las fuerzas de su brazo” e assim, retomando a carreira militar, vai ao encontro de seu amigo, o Capitão Valdivia, em terras estrangeiras.

Nos séculos XVI e XVII a sociedade de corte estava empenhada numa certa ação educativa voltada para a formação de homens discretos que, entre outras coisas, soubessem discernir gestos e palavras mais adequados em diversas situações da vida social. Ser discreto correspondia a atuar em nome da urbanidade, da disciplina e das regras da boa convivência, de modo a sobrepor o controle e a racionalidade aos afetos.¹⁶ No caso do Licenciado Vidreira, quando é Tomás Rodaja apresenta-se como um certo aprendiz da discrição. Da mesma forma, na condição de Tomás Ruedas, quando decide ir para Flandres, inclui-se na categoria dos “discretos vergonzosos” que padecem as inúmeras injustiças da corte. Porém, enquanto foi Licenciado Vidreira,

¹⁶ “afectos” no sentido de “pasión del ánimo”, como define Covarrubias.

deixou de ser discreto – qualidade esta incompatível com a loucura. Apesar disso, sabe opinar sobre os outros e suas sentenças são capazes de discernir as práticas da dissimulação e da simulação presentes na vida social. Tomás Rodaja, assim como Tomás Ruedas, apesar de sensatos como estudante de Salamanca e como soldado, não são capazes de despertar a atenção dos demais, ao contrário de Vidriera que, por mais solitário, audacioso e revelador das intenções ocultas, sempre teve à sua volta uma multidão interessada em suas sentenças.

Três nomes, Rodaja, Vidriera e Ruedas: três modos de vida que passam pelas armas e pelas letras. De Rodaja a Vidriera, tudo se deve aos poderes mágicos de um feitiço; de Vidriera a Ruedas, as transformações ocorrem graças à intervenção de um religioso que, sem nenhum detalhe acerca do método utilizado, o livra de sua loucura, da mesma forma como conseguia fazer com que mudos “entendiesen y en cierta manera hablasen” (p. 209).

Embora não haja nenhuma explicitação ao longo da novela a respeito de questões demoníacas, seria importante ter em conta que a loucura, nesses tempos, não passava ilesa diante das questões religiosas. Os *Diálogos de filosofía natural y moral* (1558), de autoria de Pedro de Mercado, um professor da Universidade de Granada, trazem o tema à baila e põem em cena um melancólico que consegue reunir um teólogo e um médico para a explicação de sua enfermidade. Num determinado momento, graças à intervenção de uma quarta personagem, chega-se a uma síntese das discordâncias:

El señor Joanicio, como médico, todos los efectos de nuestros cuerpos los ha de atribuir a los humores; pero el señor Basilio y los teólogos dirán otra cosa. Porque les he oído decir que los malos pensamientos e imaginaciones que tenemos nos las mueve el demonio para turbarnos y tentarnos con ellas [...] el señor Joanicio pone la causa de esto dentro de nosotros y los teólogos la ponen fuera.¹⁷

Certamente o louco ou o melancólico não estava totalmente livre dos poderes do demônio, que era capaz de entender das coisas mais secretas. No *Tratado de las supersticiones* (1541), seu autor Pedro Ciruelo, referindo-se aos demônios, diz que, se eles perderam a “graça” e a “glória” ao serem expulsos do céu, no entanto,

¹⁷ A citação parte da obra de Bartra, *op. cit.*, p 55.

no perdieron sus habilidades de buenos ingenios, ni las ciencias que ellos alcanzan por su natural ingenio ... Y así tienen ciencia de toda la orden del mundo Corporal, y de todo el curso de la natura. [...] Saben la astrología, filosofía y medicina mejor y más perfectamente que todos los filósofos y sabios del mundo que son y fueron hombres.¹⁸

No caso do Licenciado Vidriera, não se encontra em sua loucura nada que dê margem à submissão às forças malignas, ainda que se concedesse ao demônio poderes engenhosos. Seus discursos e sentenças caminham sempre no sentido de apontar vícios e aconselhar virtudes, no entanto seu engenho, que antes andou meio recolhido e bastante silencioso, ganha o poder da expressão a partir do momento em que é enfeitado por intermédio de um “membrillo” instruído por uma mourisca que, ao lado dos judeus no século XVI ibérico, despertavam sempre suspeitas de feitiçaria. Quem curou seu feitiço, por mais benéfica que tenha sido sua loucura, foi o poder religioso, único capaz de enfrentar as supostas forças do mal, ainda que não transpareça nenhuma interferência demoníaca em seus discursos. Já próximo do final de seus dias, ao estilo de Alonso Quijano, o Licenciado Rueda faz uma retrospectiva de sua loucura em comparação com seu estado atual:

– Señores, yo soy el Licenciado Vidriera, pero no el que solía. Soy ahora el Licenciado Rueda; sucesos y desgracias, que acontecen en el mundo por permisión del cielo, me quitaron el juicio, y las misericordias de Dios me le han vuelto. Por las cosas que dicen que dije cuando loco podéis considerar las que diré y haré cuando cuerdo. Yo soy graduado en leyes por Salamanca, adonde estudié con pobreza y adonde llevé segundo en licencias, de do se puede inferir que más la virtud que el favor me dio el grado que tengo. Aquí he venido a este gran mar de la corte para abogar y ganar la vida, pero, si no me dejáis, habré venido a bogar y granjear la muerte. Por amor de Dios, que no hagáis que el seguirme sea perseguirme y que lo que alcancé por loco, que es el sustento, lo pierda por cuerdo. Lo que solíades preguntarme en las plazas, preguntádmelo ahora en mi casa, y veréis que el que os respondía bien, según dicen, de improviso, os responderá mejor de pensado. (p. 300)

¹⁸ A referência parte também do estudo de Bartra, *op. cit.*, p. 62.

Sem a loucura vítrea Vidreira perde o engenho, perde o poder do discurso, e mais, a vontade de viver na corte, retomando, em certa medida, os ensinamentos do Obispo de Mondoñedo, como se a vida da corte não combinasse com os homens virtuosos.¹⁹ Em poucas linhas, conta o narrador, vai para Flandres e lá morre, deixando fama de “prudente y valentísimo soldado” (p. 301).

Além de dialogar com imagens do mundo e com estruturas discursivas preexistentes, a novela do Licenciado Vidriera produz sutis deslocamentos em relação ao conceito de loucura, sem recortar com precisão seus limites e sem explicitar seus métodos de cura. Nesse caso, o texto traz para o seu interior um mundo em que a história de vida de uma personagem obstinada, bem talhada para os estudos e para o conhecimento, hábil na profissão de soldado, porém tímido e de pouca fala, avesso ao sexo e aos prazeres, um belo dia desatina e, a partir daí, passa a ter o poder de penetrar nos segredos da vida social. É curado, torna-se inexpressivo, solitário e incompatível com a vida da corte. Sai em busca da guerra e ali encontra o fim de sua vida. Um mundo em que estão presentes as armas e as letras, a corte e a aldeia, os vícios e as virtudes e, sobretudo, a loucura e a razão.

Apenas não fica muito claro o porquê de o narrador não se deter mais detalhadamente nos momentos em que o Licenciado assume outra personalidade, como o fez em outros casos, quando narrou em detalhes sua viagem pela Itália ou quando relatou as “consejas” y “consejos” de Vidriera. Diferentemente de outras novelas cervantinas em que os processos de transformação e seus nexos são mediados por percursos pormenorizados, seja na argumentação das personagens, seja na voz comedida do narrador, as alterações sofridas pelo licenciado ocorrem de modo repentino e irrevogável, com breves e incompletas justificativas, quase como alterações estanques, constituindo praticamente três narrativas independentes.

Em sua loucura, por sua vez, sempre é destacado o engenho e a agudeza, mas não se observa um viés mais analítico no enfoque dado à sua enfermidade. De todo modo, fica para o leitor a imagem sublinhada do “membrillo” envenenado, aludindo assim às tentações sofridas por um homem casto que sucumbiu às forças demoníacas de uma mulher que andava em busca dos prazeres. Durante sua loucura, como se

¹⁹ Ver, de Antonio de Guevara, *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*.

tivesse deixado o paraíso dos livros e dos estudos, torna-se engenhoso como o demônio que, como dizia Pedro Ciruelo em seu *Tratado de las Supersticiones*, mesmo deixando a “glória” e a “graça”, não perdeu suas habilidades de “buenos ingenios”. O que mais intriga é que Vidriera é do bem, apesar de ter o poder meio suspeito de saber de tudo e de todos, e que sua loucura, além de vítrea, é uma loucura letrada, baseada em formas discursivas presentes no século XVI. Intriga também sua cura a portas fechadas, manipulada por um religioso que tem poderes especiais e, quem sabe, o de tirar o demônio do corpo e da alma. Em nenhum momento, no entanto, se explicita que o “membrillo” poderia ser uma tentação e que a loucura tivesse algo a ver com as forças do mal: talvez seja esta mais uma das ambigüidades cervantinas arraigada na história de um jovem que se inicia quando tem onze anos, se encontra com dois cavaleiros estudantes, diz que se esqueceu do nome de sua terra e que pretende ir a Salamanca “buscar a un amo a quien servir, por solo que le diese estudio.”

Bibliografía

- ARISTÓTELES. *O Homem de Génio e a Melancolia – O Problema XXX, 1*. Trad. do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud; Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro, Lacerda Editores, 1998.
- BARTRA, Roger. *Cultura y melancolía - las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona, Anagrama, 2001.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*. México, Fondo de Cultura Económica, 2ª reimpresión, 1996.
- _____. *Erasmus y el Erasmismo*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona, Crítica, 2000.
- BURTON, Robert. *Anatomie de la Mélancolie*. Préface et dossier de Gisèle Venet. Paris, Éditions Gallimard, 2005.
- CERVANTES, Miguel de. “El Licenciado Vidriera”. *Novelas Ejemplares*. Ed. de Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 265-301.
- _____. *Teatro Completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona, Altaza, 2005.
- CHEVALIER, Maxime. “El Licenciado Vidriera y sus apotegmas”, in “Por discreto y por amigo” – *Mélanges offertes à Jean Canavaggio*. Études réunies et présentées par C. Couderc et B. Pellistrandi. Madrid: Casa de Velásquez, Vol. 88, 2005, pp. 35-38.
- CLOSE, Anthony. “La tradición de los motes y el *Licenciado Vidriera*”, in *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Córdón Mesa. Tomo I. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998.

- _____. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Trad. Leticia Iglesias Pedronzo y Carlos Conde Solares. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid, Universidad de Navarra/Iberoamericana/Vervuet, 2006.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Trad. de M. Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 2007, 1ª reimpressão da 8ª edição.
- GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*. Edición de Asunción Rallo. Madrid, Cátedra, 1984.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid, Cátedra, 1989.
- LAERCIO, Diógenes, PLUTARCO, et alii. *Biógrafos Griegos*. Madrid, Aguilar, 1964.
- PANOFSKY, E. e KLIBANSKY, R. *Saturno y la melancolía*. Versión española de M. Luisa Balseiro. Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- RILEY, E. C. "Cervantes y los cínicos (*El Licenciado Vidriera* y el *Coloquio de los perros*) in *La rara invención*. Trad. Mar Carmen Llerena. Barcelona, Ed. Crítica, 2001.
- RUFO, Juan. *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso*. Edición, prólogo y notas de Alberto Blecua. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- SANTA CRUZ, Melchor de. *Floresta española*. Edición y estudio preliminar de M. Pilar Cuartero e Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.
- SERÉS, Guillermo. "Introducción". *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid, Cátedra, 1989.
- TEIXEIRA, Ivan. "Literatura como imaginário: Introdução ao Conceito de Poética Cultural". *Revista Brasileira*, Ano X, n. 37, 2003, pp. 43-67.
- VIEIRA, Maria Augusta C. "La discreción en el episodio del Caballero del Verde Gabán", in *Cervantes y su mundo I*. Kassel, Edition Reichenberger, 2004, pp. 3-20.
- VILANOVA, Antonio. *Erasmo y Cervantes*. Barcelona, CSIC, 1949.
- VIVES, Juan Luis. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*. Introd. de E. Hidalgo-Serna. Trad. y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona, Anthropos, 1988.

RACIONALIDADE CERVANTINA E LOUCURA QUIXOTESCA

Início de conversa

É bem provável que, para um leitor de hoje, Dom Quixote seja uma das personagens da literatura ocidental que mais e melhor se associe à idéia de um sonho utópico, no sentido de projetar uma nova ordem para o mundo baseada nos princípios da cavalaria andante e, conseqüentemente, na defesa dos grandes ideais humanos. No entanto, a valorização do sonho do cavaleiro confundida com a força de seu idealismo não constituiu uma marca importante da personagem para os leitores dos velhos tempos, que não adotavam um viés de caráter sentimental e subjetivo na leitura da obra, como o fez a crítica pós-iluminista em relação ao texto de Cervantes.

O modo como mais comumente se lê a obra hoje, sem dúvida, traz as senhas de uma herança iniciada com os românticos alemães a partir dos últimos anos do século XVIII e primeiros do XIX. Os românticos encontraram na obra de Cervantes a recuperação da totalidade por meio da síntese entre o espírito poético e o prosaico, o erudito e o popular, o ideal e a realidade. Além do mais, ao contrário das leituras que vigoraram nos séculos XVII e XVIII, com a interpretação romântica o cômico que seria tão fundamental na obra foi cedendo lugar ao sério, a paródia das novelas de cavalaria e de outras formas contemporâneas à criação do novo gênero narrativo, isto é, o romance, e a loucura do cavaleiro, com todos seus desacertos e infortúnios, se converteu essencialmente em sonho utópico.

Nos casos em que a leitura de tradição romântica se mostra mais arraigada, a personagem cervantina se aproxima de um modelo exemplar, criando um horizonte de expectativas para o leitor dos tempos atuais baseado na idéia de que tem razão aquele se empenha na luta para as transformações da ordem de um mundo que, via de regra, se mostra incapaz de reconhecer, não apenas sua ação heróica, como também a

dimensão de seu sonho. A consideração de Dom Quixote a partir desse perfil caminha bem distante da personagem de Cervantes que padece de uma loucura livresca, ainda que em alguns momentos revele grande lucidez e discernimento. Talvez o que tenha contribuído para o destaque do sonhador utópico em detrimento do louco risível seja o fato de que no cerne de sua loucura se confundam a disparatada credibilidade à verdade das novelas de cavalaria com os mais elevados valores humanitários, como se em meio ao desatino se diluíssem os grandes princípios que norteiam a humanidade.

Em lugar de trilhar pelas sendas do romantismo alemão e seus descendentes, o que se pretende nesta breve apresentação é examinar o sonho, a razão e também a loucura, tendo em conta alguns dos princípios que regiam a arte de composição nos tempos de Cervantes. O que se gostaria com esta empreitada é chegar a certos implícitos presentes na obra, com a preocupação de desvelar alguns de seus códigos um tanto distantes do leitor de hoje no tempo e no espaço.¹

Novela antiga e a narrativa dos séculos XVI e XVII

Como se sabe, no século XVI ibérico, com a propagação da imprensa, os moralistas – como eram chamados os pensadores – como Luis Vives e Antonio de Guevara, entre muitos outros, ficaram atentos aos efeitos perniciosos que os livros poderiam gerar para a vida social e religiosa e se empenharam em advertir e controlar a circulação de obras que não ofereciam outra coisa senão o puro deleite. As novelas de cavalaria, de difusão tardia na Espanha, se enquadravam perfeitamente nesse grupo, uma vez que representavam um estímulo para a imaginação, com o risco de transportar o leitor para universos fantasiosos, distantes do que a Coroa e a Igreja pretendiam para seus homens, além de serem mentirosos e inimigos da verdade, como diziam os moralistas, promovendo o ócio, a sensualidade e o vício.²

¹ Ver, de José Manuel Cacho Blecua, a referência a José Carlos Mainer no artigo intitulado “El beso en el *Tirant lo Blanc*”, publicado na Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, site: C:\Documents and Settings\cliente\Desktop\El beso en el Tirant lo Blanc – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.htm (05/11/2007)

² Ver, de Martín de Riquer, “Introducción a la lectura del *Quijote*”, in *Don Quijote*. Barcelona, Labor, 1973, 4ª ed, pp. VII – LXVIII.

Por outro lado, os tratados de poética, que simultaneamente se difundiam pela Europa e em especial pela Península, também exerciam indiretamente um controle da imaginação a partir de alguns princípios de composição como a imitação, o decoro, a verossimilhança, formulados sobretudo a partir de leituras da poética aristotélica que condicionavam as possibilidades do discurso ficcional ao rigor das preceptivas.³

Apesar das restrições à imaginação por parte dos moralistas, nos séculos XVI e XVII ibéricos – em especial em relação às novelas de cavalaria –, num movimento contrário, destaca-se a considerável difusão e importância que teve a novela antiga nesse período, e, de modo mais específico, a importância da obra de Apuleyo e do sofista Luciano de Samósata, em que a imaginação e o sonho têm fluxo contínuo, supondo universos fantásticos, maravilhosos, cômicos e satíricos.⁴ Apuleyo contou com tradução para o castelhano já em 1513; Luciano, por outro lado, teve grande divulgação de sua obra por meio da edição publicada na Alemanha no século XVI, com traduções de Erasmo e de Thomas Moro, entre outros, do grego para o latim, sendo posteriormente traduzido para o castelhano.⁵

A presença da novela antiga em autores espanhóis dos séculos XVI e XVII é de grande relevância e observa-se sua presença tanto na narrativa picaresca – em *La zorrillo de Tormes* de autor anônimo, *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán e *El Buscón* de Francisco de Quevedo – quanto em outras obras como o *Coloquio de los perros* de Cervantes, *El Crotalón* de Villalón, *Diálogo de Mercurio y Carón* de Alfonso de Valdés, *Los sueños* de Quevedo, para citar apenas alguns títulos. Além da sagacidade satírica, o legado talvez mais fundamental da poética luciânica consiste na idéia de que a ficção comporta não apenas “o que poderia ocorrer”, como também “o que não poderia ocorrer

³ O conceito de controle do imaginário encontra-se em Luiz Costa Lima, em *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986, pp. 43-53.

⁴ Ambos autores são do século II: Apuleyo nasceu em Madaura, norte da Argélia, e Luciano em Samósata, província romana da Síria. Sobre a importância da novela antiga de Apuleyo e de Luciano, ver, de Asunción Rallo, “Introducción”, in *El Crotalón* (Madrid, Cátedra, 1990), e de Carlos Carcía Gual, “El libro de oro”, in *El asno de oro* (Madrid, Alianza, 2003).

⁵ GRIGORIADU, Teodora. “Situación Actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas Españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII – XVII)”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. 2003, 13, pp. 239-272 (Consultada a versão eletrônica, março, 2007: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fl/11319070/articulos/CFCG0303110239A.PDF>)

jamais”;⁶ abrindo assim caminhos para o sonho e para a imaginativa, fazendo com que os escritores, imbuídos das preceptivas poéticas e retóricas, incorporassem universos mais amplos de representação. Nesse caso, o desafio estaria em encontrar uma matéria que, escapando do controle do imaginário, fosse narrada de tal modo que graças a um conjunto de artifícios se tornasse verossímil, como no diálogo cervantino entre dois cães filósofos.

Tendo em conta, por um lado, o peso da censura por parte dos moralistas e da Igreja, por outro, a presença de um debate intenso sobre as preceptivas, além do trânsito pelo sonho luciânico, pelas novelas antigas e por um vasto repertório de formas discursivas, orais e escritas, o *Quixote* representou uma composição primorosa em que, junto a um discurso intrinsecamente crítico, Cervantes coloca em cena o fictício para produzir a ficção. Em outros termos, utiliza várias estratégias baseadas nos equívocos fantasiosos do cavaleiro, sempre contrapostos às advertências de Sancho, para compor assim, junto com as ponderações do narrador, o texto que o leitor tem em mãos. Desse modo, enquanto Dom Quixote imagina, Sancho se contrapõe ao mundo imaginado e o narrador, por sua vez, com todos os desdobramentos da voz narrativa, assegura a verossimilhança na enunciação.

Um tipo de loucura

Antes de passar ao capítulo XXI da primeira parte, seria importante dizer que, apesar do cavaleiro ter morrido lúcido, ele viveu louco, como diz a própria personagem no último capítulo da segunda parte: “Yo fui loco y ya soy cuerdo; fui don Quijote de la Mancha y soy agora, como he dicho, Alonso Quijano el Bueno.” (II, 74, p. 1220).⁷ A demência de Dom Quixote se assemelha à que se apresenta no *Elogio da Loucura* de Erasmo: um tipo saudável de loucura imprescindível para corrigir os excessos da

⁶ Sobre a obra de Luciano e, em particular, sobre sua poética, ver o excelente trabalho de Jacyntho Lins Brandão, *A Poética do Hipocentauro – Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001, p. 270.

⁷ Todas as referências ao *Quixote* partem da edição dirigida por Francisco Rico (Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998), indicando-se, em primeiro lugar, a parte da obra em algarismos romanos, em seguida o capítulo em arábicos e, finalmente, a página correspondente.

razão.⁸ Há aquela que se manifesta por intermédio da fúria, como a que se encontra na multiplicidade de consciências criminosas, mas há também outro tipo, que em nada se assemelha a essa, surgindo “toda vez que uma doce ilusão liberta a alma de seus penosos cuidados e lhe restitui as várias formas de volúpia”. Nesse último caso, diz Erasmo, ninguém “rende graças por se ter livrado de uma loucura”,⁹ como no famoso episódio em que relata a história de um homem que

passava dias inteiros sozinho no teatro, a rir, a aplaudir e a se divertir, acreditando assistir à representação das mais belas peças, quando não se representava absolutamente nada. No resto da vida, conduzia-se às mil maravilhas [...]. Os cuidados da família e os remédios o curaram; recobrou o juízo e disso lamentou-se nestes termos: ‘Por Pólux! Matastes-me, ó meus amigos! De modo algum me salvastes, arrancando-me a alegria, forçando-me a renunciar à encantadora ilusão de meu espírito’. (*op. cit.* p. 44)

Dom Quixote foi um desses: louco arrematado com “lúcidos intervalos”, ao menos assim o considera o Cavaleiro do Verde Gabão – personagem com quem Dom Quixote tem longas conversas e que também presencia uma de suas atitudes mais insanas, a da luta contra o leão, seguida por um discurso argumentativo coerente e erudito sobre poética, educação de filhos, entre outras coisas (*DQ* II, 16-18). Assim como Dom Quixote, o licenciado Vidriera, outra personagem cervantina, padece de loucura similar, próxima à do espectador do teatro imaginário de Erasmo. No caso desta personagem, sua loucura se desencadeia a partir do um feitiço de uma mulher apaixonada que não encontra a correspondência de seu amor. A partir daí, de Tomás Rodaja o licenciado se transforma em Licenciado Vidriera, que se julga ser de vidro e

⁸ Ver, de J. B. Avallé-Arce, “La locura de vivir”, in *Don Quijote como forma de vida* (Madrid, Fundación Juan March/Castalia, 1976).

⁹ Rotterdam, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. M. Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2004, p. 44 e 50. Segundo Foucault, “Erasmo observa-a [a loucura] a uma distância suficiente para estar fora do perigo; observa-as do alto do seu Olimpo, e se canta seus louvores é porque pode rir dela com o riso inextinguível dos deuses, pois a loucura dos homens é um espetáculo divino.” (*História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 2007, 1ª reimpressão da 8ª ed. de 2005, pp. 25-26.) Sobre Erasmo e Cervantes, ver, de Antonio Vilanova, o excelente estudo *Erasmo y Cervantes* (Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949), em que considera que Cervantes teria moldado a loucura do cavaleiro a partir da obra de Erasmo. Ver também, de Marcel Bataillon, *Erasmo y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI* (Trad. Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 2ª ed.) e *Erasmo e o erasmismo* (Trad. de Carlos Pujol, introd. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2000).

portanto intocável, vivendo pelas ruas como um autêntico filósofo cínico, ao estilo de Diógenes Laércio e seus seguidores.¹⁰ Além dessa qualidade, ganha poderes notáveis de sabedoria e agudeza e é capaz de dar conselhos sobre os mais variados assuntos, baseados em múltiplas formas discursivas, originárias muitas vezes de contos da tradição oral, ao estilo dos apotegmas de Juan Rufo, ou mesmo dos adágios de Erasmo.¹¹

Ao contrário do licenciado, que de um momento para outro incorpora uma nova condição como se sua metamorfose fosse obra do acaso, alheia a seus próprios desígnios, Dom Quixote planeja passo a passo sua transformação em cavaleiro andante, calculando racionalmente as etapas para atingir sua loucura: a escolha de seu novo nome próprio, o de seu cavalo e o de sua dama, os cuidados e reparos necessários na armadura e nas armas, enfim, todo um conjunto de requisitos para dar início a seu novo tempo. Imbuído desse tipo de loucura, Dom Quixote prepara seu leitor para momentos de grande comicidade, pois, como diz Erasmo, “a Loucura é tão apreciada por todos que, muito amiúde, como supremo argumento, costuma provocar o riso”.¹²

Loucura, sonho e razão

Além de muitos momentos de loucura, Dom Quixote também tem alguns sonhos estando desperto. O sonho mais complexo da obra, sem dúvida, encontra-se no famoso episódio da descida à cova de Montesinos, no capítulo 22 da segunda parte, em que Dom Quixote se defronta com personagens e mitos da cavalaria e também com a Dulcinéia encantada sob a forma de lavradora, num cenário bastante familiar não apenas às novelas, mas também às narrativas luciânicas. O sonho do cavaleiro que se pretende abordar nessa apresentação encontra-se no capítulo 21 da primeira parte; menos cifrado que o da cova, porém repleto de idéias interessantes para a consideração

¹⁰ Ver, de E. C. Riley, o excelente artigo “Cervantes y los cínicos (*El Licenciado Vidriera* y el *Coloquio de los perros*)”, in *La rara invención*. Trad. Mar Carmen Llerena. Barcelona, Crítica, 2001.

¹¹ “El Licenciado Vidriera”, in *Novelas Ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López. Barcelona, Crítica, pp. 265-300.

¹² *Op. cit.* p. 63.

da loucura, do sonho e da razão, assim como de um dos princípios de composição que organiza a obra.

O capítulo 21 narra a conquista do que para o cavaleiro é o elmo de Mambrino: um momento aparentemente ideal, ainda que o objeto conquistado não passe de uma bacia de barbeiro. Dom Quixote e Sancho, acabam de passar pela experiência um tanto nefasta para o cavaleiro relativa às maçãs de pisão, no capítulo 20, o que para o amo correspondeu a um rebaixamento em sua condição heróica, pelo fato ter se equivocado tão radicalmente em relação à aventura que se apresentava. Para o escudeiro, em contrapartida, esse foi um momento decisivo para se dar conta de que ele mesmo, com seus próprios recursos, podia enganar Dom Quixote. O capítulo 21 inicia-se, portanto, nesse cenário em que as forças de poder entre as duas personagens encontram-se bastante abaladas.

O episódio divide-se em duas partes: a da conquista do elmo de Mambrino, em que predomina a loucura; e a do diálogo entre Dom Quixote e Sancho, que inclui o sonho do cavaleiro.

A primeira parte narra a retomada da cavalgada pelos dois protagonistas sob uma leve chuva quando, à distância, divisam um senhor montado num cavalo que trazia sobre a cabeça algo tão reluzente que parecia ser de ouro. Em seguida, o cavaleiro supõe que nova aventura se apresenta e que, salvo engano, aquele objeto certamente seria o elmo de Mambrino, tão cobiçado e celebrado pelos cavaleiros por ter a fama de tornar invulnerável quem o levasse colocado.¹³

Na verdade, o tal senhor era o barbeiro de um povoado que se dirigia à aldeia vizinha com o objetivo de fazer sangria numa pessoa. Como chovia, colocou sobre a

¹³ O elmo de Mambrino, segundo nota de Luís Andrés Murillo, era uma tópica dos poemas épico-burlescos italianos e aparece, em particular, no *Orlando Furioso*. Diz Murillo: “Lo llevaba el rey moro Mambrino cuando lo venció Reinaldos de Montalbán. Ariosto cuenta que lo llevaba Reinaldos cuando entró en combate con el pagano Dardinel (no Sacripante) que en vano descargó un fiero golpe sobre él, y Reinaldos mató al sarraceno, *Orlando Furioso*, 18.151. Don Quijote parece confundir a Dardinel con Sacripante, el enamorado de Angélica, en su pelea con Reinaldos en el canto segundo de Ariosto. Las propiedades mágicas del yelmo no tienen el aspecto maravilloso del bálsamo [o de Fierabrás]. Se supone que tenía el poder de proteger la vida del que lo llevara, pero no le valió al rey Mambrino. Se trata probablemente de un atributo que engrandece la figura y la fuerza del que lo gana y lo lleva como trofeo, por lo menos así se entiende por el tratamiento burlesco de Cervantes. Don Quijote lo supone ‘encantado’, pero nunca se explica por qué lo sería.” (*Don Quijote*. Edición de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1987, p.151.) Ver também a edição de *Don Quijote* dirigida por Francisco Rico (*op. cit.*).

cabeça a bacia com o intuito de proteger o chapéu novo que levava. Apesar das ponderações de Sancho, Dom Quixote ataca o barbeiro para apoderar-se do que acreditava ser o valioso elmo. O barbeiro, sem entender o que estava acontecendo e julgando-se ameaçado, pulou do cavalo, deixou a bacia no chão e saiu correndo, desaparecendo da cena. O cavaleiro pôs o “elmo” na cabeça enquanto o escudeiro esforçava-se para conter o riso, tratando de esclarecer que apenas lhe parecia engraçada a semelhança do elmo com uma bacia de barbeiro.

Faltava uma explicação de Dom Quixote para arrematar sua conquista: a de que o último dono do elmo desconhecia o real valor daquele objeto e que, embora parecesse uma bacia, tratava-se do legítimo elmo de Mambrino. Nesse momento, Sancho não insiste em se contrapor a seu amo, uma vez que ambos acabavam de passar pela delicada experiência das maçãs de pisão, em que as hierarquias estavam discretamente abaladas. Além do mais, o escudeiro acabava de receber a ordem de falar o menos possível, uma vez que, devido à liberalidade de seu amo, Sancho não se comportava como os escudeiros das novelas de cavalaria, chegando mesmo a esbarrar na falta de respeito, dando palpites exagerados e divertindo-se em algumas situações em que não cabia o riso. No entanto, mais adiante, no capítulo 44, o escudeiro encontrará uma fórmula lingüística conciliadora para referir-se a esse objeto de variadas funções, quando Dom Quixote e Sancho se reencontram com o barbeiro – o dono da bacia – na hospedagem de Juan Palomeque, retomando a polêmica diante de outras testemunhas. O barbeiro insiste na idéia de que aquele objeto é uma bacia; Dom Quixote, por outro lado, vê nele o elmo; e Sancho, finalmente, encontra uma solução intermediária:

– En eso no hay duda – dijo a esta sazón Sancho –, porque desde que mi señor le ganó hasta agora no ha hecho con él más de una batalla, quando libró a los sin ventura encadenados; y si no fuera por este *baciyelmo*, no lo pasara entonces muy bien, porque hubo asaz de pedradas en aquel trance. (I, 44, p. 520; grifo nosso)

No capítulo 21, no entanto, não se põe em dúvida explicitamente a autenticidade do elmo e, com o desaparecimento do barbeiro, a ação relativa à nova

conquista se fecha nesse ponto. Amo e escudeiro decidem comer algo e retomam em seguida a cavalgada, finalizando assim a primeira parte do capítulo.

Na segunda parte do capítulo não há propriamente ação ou aventura e tudo transcorre dentro de uma longa conversa amigável entre as duas personagens, marcada pela expectativa de um futuro promissor. Sancho trata de convencer seu amo de que, para atingir a fama pretendida, o melhor seria abandonar esses campos ermos e esses caminhos de encruzilhadas em que não há ninguém que possa testemunhar as façanhas do cavaleiro, condenando assim todo o esforço de Dom Quixote ao silêncio. Para Sancho, seu amo deveria tratar de se colocar o quanto antes a serviço de um imperador ou de um príncipe que esteja em guerra para, desse modo, poder mostrar seu valor na esperança de que venha logo o devido reconhecimento e assim o tão desejado tempo das mercês, em que ele, Sancho, ganhará o governo de uma “ínsula” ou algo similar.

Para Dom Quixote, antes de se dirigir a um príncipe ou a um imperador, seria necessário passar pelas aventuras com a idéia de granjear fama, de modo que, no dia em que chegasse à corte, seria em seguida reconhecido pelas muitas obras realizadas. A fala de Sancho, em lugar de estabelecer um diálogo, acaba funcionando como um estímulo para o cavaleiro que, imaginando o seu reconhecimento, passa a narrar uma história ideal de amores, guerras e vida palaciana, transportando-se para o universo do sonho, no qual a corte é apresentada por meio de uma série de tópicos próprias das novelas de cavalaria.

Dom Quixote desvia-se então para o relato de sua chegada triunfal em um palácio no dia em que todos apregoarão seus feitos como cavaleiro andante. O rei, que tudo observa da janela, reconhecerá imediatamente suas armas e seu escudo e sairá em seguida ao seu encontro, conduzindo-o até os aposentos da rainha e da jovem infanta de quem o cavaleiro se enamora no exato momento em que se cruzam seus olhares. Estando o rei em guerra, o cavaleiro se disporá a lutar em sua defesa e, vitorioso, regressará ao palácio em busca daquele que, conhecedor de sua linhagem, lhe concederá a mão de sua filha. Em pouco tempo o cavaleiro passará a ser rei de todos aqueles domínios e, com todo o poder em suas mãos, chegará finalmente a hora de conceder a prometida recompensa a seu escudeiro que será, nada mais nada menos, que o acerto de seu casamento com a filha de um duque da corte.

Enquanto o cavaleiro narra, Sancho escuta atento as prováveis etapas de seu destino como escudeiro; no entanto, a partir desse momento, o relato do sonho desperto começa a tropeçar em obstáculos decisivos: o primeiro deles é a necessidade prévia de ganhar fama; o segundo, saber qual rei que, tendo filha formosa, se encontra em guerra; o terceiro e mais tormentoso é o tema da linhagem, pois, até onde Dom Quixote tem conhecimento, não há em sua família nenhum parentesco real. Nesse caso, sem comprovar sua ascendência, não será viável o casamento com a jovem princesa e, conseqüentemente, todas as suas árduas conquistas, à força de muito empenho, cairão por terra. Ou seja, mesmo no sonho, sua história é interceptada, nesse caso, por absoluta falta de paternidade.

Na primeira parte do capítulo, quando Dom Quixote conquista ou toma do barbeiro o “baciélmo”, sua ação produz uma aparência fingida que o leva à crença equivocada de ter-se apropriado do elmo de Mambrino, dando origem a sua própria ilusão.¹⁴ Trata-se de um gesto que coincide plenamente com a concepção erasmista de loucura, em que o engano pode ser fonte de felicidade. Afinal, como diz Erasmo, “o espírito humano é feito de um modo tal que lhe agrada muito mais a mentira que a verdade”.¹⁵ Além disso, o elmo de Mambrino – objeto consagrado e reconhecido por seu valor simbólico – acaba funcionando como recurso para a produção do burlesco, em que um objeto sublime é rebaixado à prosaica categoria de uma bacia de barbeiro. Um exercício de estilo que não perde a oportunidade de provocar o riso, sobretudo quando está em cena a possibilidade de deslocar simbolismos e formas discursivas.

Na segunda parte do episódio, o que está em jogo não é propriamente a loucura e sim o sonho de Dom Quixote sobre os desdobramentos ulteriores de sua vida como cavaleiro andante. Seu relato transita pela corte, pelos amores entre grades com a jovem princesa, pela guerra com vitórias e conquistas, enfim, pelos rituais pelos quais passavam os cavaleiros nas novelas de cavalaria. Também nesse momento se produz o deslocamento, no entanto inviabilizando a continuidade do relato, uma vez que a princesa não tem como se casar com quem não tenha ascendência na casa real, ou pior, com quem nem sequer sabe ao certo qual é sua origem. É como se o reconhecimento

¹⁴ Ver, de Vilanova, *op. cit.*, p. 43.

¹⁵ Ver, de Erasmo de Rotterdam, *op. cit.*, p. 54.

fosse interceptado pela peripécia ao transformar o nobre cavaleiro em homem de origem desconhecida, ou pior, duvidosa.¹⁶ A razão intervém e o sonho, moldado pelas tópicas da narrativa romanesca, recai em outra forma discursiva –, a novela picaresca – deixando o cavaleiro desorientado ao se deparar com a busca da paternidade. Diz Dom Quixote:

Bien es verdad que soy hijo-dalgo de solar conocido, [...] y podría ser que el sabio que escribiese mi historia deslindase de tal manera mi parentela y descendencia, que me hallase quinto o sexto nieto de rey. Porque te hago saber, Sancho, que hay dos maneras de linajes en el mundo: unos que traen y derivan su decendencia de príncipes y monarcas, a quien poco a poco el tiempo ha desecho, y acabado en punta, como pirámide puesta al revés; otros tuvieron principio de gente baja y van subiendo de grado en grado, hasta llegar a ser grandes señores; de manera que está la diferencia en que unos fueron, que ya no son, y otros son, que ya no fueron; y podría ser yo destes, que, después de averiguado, hubiese sido mi principio grande y famoso, con lo cual se debía de contentar el rey mi suegro que hubiese de ser; y cuando no, la infanta me ha de querer de manera que a pesar de su padre, aunque claramente sepa que soy hijo de un azacán, me ha de admitir por señor y por esposo; (I, 21, p. 233)

Diante da ascendência desconhecida, provavelmente carregando o peso de “la sangre manchada”, e da transparência, ao se dizer “hijo de azacán” – o que equivale a um aguador¹⁷ –, implicitamente Dom Quixote se filia a outra genealogia discursiva com todo seu estatuto social, bem distante do universo das novelas de cavalaria, isto é, a do bastardo *Lazarillo de Tormes*: o pícaro que também foi aguador na cidade de Toledo e que jamais pode ostentar com certeza o nome próprio de seu pai.¹⁸ No tratado sexto,

¹⁶ Ver, de Aristóteles, *Poética*, X e XI. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, 7ª ed., pp. 117-119.

¹⁷ Covarrubias, define o “azacán” do seguinte modo: “Es el que trae o administra el agua. Nombre arábigo usado en la ciudad de Toledo, adonde comúnmente los aguadores son gabachos, y se hacen muy ricos con un solo jumento o dos. Por estar la ciudad en alto y no haber fuentes, es necesario subirlo del río así para beber de ordinario como para henchir los aljibes;” (*Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Pamplona, Universidad de Navarra/ Iberoamericana, 2006.) Sobre aguadores de Toledo e o ambiente pícaro, ver “La ilustre fregona”, in *Novelas Ejemplares*, *op. cit.*, pp. 371-439.

¹⁸ Ver, de Juan Diego Vila, “Sueños, verdades calladas y linaje” in *Releyendo el Quijote cuatrocientos años después*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 51-63. Ver também o excelente trabalho de Aurora Egido, “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba” (*Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*. Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-178).

Lazarillo narra sua rápida experiência como aguador, até o momento em que compra roupa de “hombre de bien” e deixa essa vida para algo supostamente melhor.¹⁹

Siendo ya en este tiempo buen mozuelo, entrando un día en la iglesia mayor, un capellán della me recibió por suyo; y púsome en poder un asno y cuatro cántaros y un azote, y comencé a hechar agua por la ciudad. Este fue el primer escalón que yo subí para venir a alcanzar buena vida [...]. Fueme tan bien en el oficio, que al cabo de cuatro años que lo usé, con poner en ganancia buen recaudo, ahorré para vestir muy honradamente de la ropa vieja,²⁰ de la cual compré un jubón de fustán viejo y un sayo raído de manga tranzada y puerta²¹ y una capa que había sido frisada, y una espada de las viejas primeras de Cuellar.²² Desde me vi en hábito de hombre de bien, dije a mi amo se tomase su asno, que no quería más seguir aquel oficio. (pp. 125-127)

Quando o sonho do cavaleiro se extravasa, a racionalidade daquele que controla as rédeas da narrativa promove a quebra, passando de uma forma discursiva a outra, isto é, das novelas de cavalaria para a novela picaresca, construindo assim seu próprio sentido. O cruzamento, ou melhor, a sobreposição das formas constituem no fim das contas o tecido do sonho de Dom Quixote entrelaçado pela desmitificação e pela perspectiva paródica. Interferindo no sonho do cavaleiro e inviabilizando seu reconhecimento no universo da corte e dos amores, Cervantes o faz sucumbir às forças da razão na tentativa de explicar sua própria origem. Ao ceder espaço para a narrativa do sonho de Dom Quixote, o *manco de Lepanto* acaba truncando sua trajetória de cavaleiro no ponto máximo, que é o do reconhecimento, fundindo, com fins poéticos e de forma implacável, o sublime com o cotidiano. É provável que as senhas pícaras, tão intrincadas no sonho, funcionem como um preâmbulo do episódio que virá a seguir – o dos galeotes –, em que Dom Quixote entrevistará e libertará vários pícaros, entre eles Ginés de Pasamonte, que, além de ladrão, é poeta e autor de *Vida y trabajos de Ginés de*

¹⁹ Ver a edição de *Lazarillo de Tormes* preparada por Francisco Rico (Madrid, Cátedra, 1989).

²⁰ “*ropa vieja*”, provavelmente roupa de segunda mão (ver p. 127).

²¹ “sayo”, segundo Covarrubias, corresponde a “vestidura que recoge y aboga el cuerpo y sobre ella se pone la capa para salir de casa”. A “*puerta*” de um “sayo” seria o conjunto de acessórios que fechavam a parte dianteira da vestimenta.

²² “Cuellar”, segundo Rico, seria uma vila da cidade de Segovia, famosa por seus fabricantes de espada; também, acrescenta, se tem notícia de que em Toledo viveu um famoso espadeiro chamado Pedro de Cuéllar (cf. *op. cit.* p. 127).

Pasamonte. Como diz a personagem, quando vier à luz sua autobiografia, graças às suas qualidades na escrita, competirá com outras novelas, resultando, certamente, num “mau ano para *Lazarillo de Tormes*”.

Outro sonho quixotesco

O sonho de Dom Quixote do capítulo 21 é certo no sentido de fazer calar os devaneios do cavaleiro por meio de uma associação paródica. Dessa vez não tem que contar com as resistências externas nem com as sistemáticas advertências de Sancho: o entrave para seu reconhecimento como cavaleiro já não depende da força do braço e sim de sua linhagem, o que inviabiliza o casamento com a princesa e, conseqüentemente, o tão esperado tempo das recompensas para o escudeiro. Mais adiante, no capítulo 50 da primeira parte, Dom Quixote decide relatar para outras personagens outro sonho desperto, cujo eixo central é bastante similar ao do capítulo 21: o momento em que um cavaleiro é recebido na corte. No caso, já não se trata da projeção de seus dias vindouros e sim a exposição do relato fantástico de um suposto cavaleiro sendo recebido numa corte, submersa num lago fervente, repleto de animais ferozes.

O relato é breve e situa-se num momento bastante especial, já no final da primeira parte, quando, no caminho de volta a seu povoado, Dom Quixote, Sancho Pança, Pero Pérez y Maese Nicolás – o padre e o barbeiro, respectivamente, seus maiores interlocutores sobre temas literários – encontram-se com o Cônego de Toledo que, surpreso, deseja saber o porquê de aquele homem andar vestido daquela forma, como se fosse cavaleiro das novelas de cavalaria e, além do mais, enjaulado, como se estivesse cumprindo desígnios de malignos encantadores. Desse encontro surge uma das conversas mais substanciosas sobre as preceptivas poéticas, abordando temas como a comédia, as novelas de cavalaria, a verossimilhança, enfim, um conjunto de princípios em que se discute longamente as formas de composição. Apesar das divergências, Dom Quixote persiste na defesa da verdade das novelas de cavalaria e, como modo de arrematar um diálogo estimulante, acaba compondo um relato sobre a

aventura do “Lago Hirviente”, o que difere totalmente das idéias defendidas pelo Cônego de Toledo acerca da verossimilhança.

Como se estivesse lendo o episódio fantástico de uma novela de cavalaria no momento em que o cavaleiro terá o reconhecimento por seus feitos heróicos, Dom Quixote inicia com a descrição de um lago de piche borbulhante, repleto de serpentes, cobras, lagartos e outros animais ferozes e terríveis. Do meio do lago, surge uma voz triste que desafia o cavaleiro a se lançar naquelas águas escuras e ferventes, uma vez que nas suas profundezas encontram-se os setes castelos e as sete fadas: um convite à descida aos infernos como um modo de ter acesso a um mundo paradisíaco. O cavaleiro, encomendando-se a Deus e a sua dama, mergulha naquelas profundezas até que encontra um iluminado campo florido e verdejante, “de manera que el arte, imitando a la naturaleza, parece que allí la vence”, segundo seus comentários (DQ, I, 50, 570). De um rico castelo, saem várias donzelas, todas formosas, que o conduzem para dentro do alcazar: desnudam-no, banham-no, ungem-no com unguentos perfumados e o vestem com uma camisa de cendal finíssima e, por cima, um manto esplêndido. O cavaleiro é conduzido a outro recinto, no qual se encontram inúmeras iguarias servidas por belas donzelas, acompanhadas sempre por um fundo musical que se integra perfeitamente nesse ambiente de acentuada sensualidade. Depois de comer, o cavaleiro reclina-se numa confortável cadeira, e, como diz Dom Quixote, “quizá mondándose los dientes como es costumbre” (DQ, I, 50, 571). Em seguida chega uma donzela que lhe contará que castelo é aquele e como ela própria foi enfeitiçada, mas nesse ponto Dom Quixote dá fim à história, sublinhando a idéia de que leituras como estas produzem o desterro da melancolia.

Sem mencionar nada a respeito do castelo e do feitiço da donzela, o relato termina quando o cavaleiro recostado se põe a palitar os dentes, promovendo assim a quebra burlesca numa cena maravilhosa. Esta é, aliás, a única ação do cavaleiro em todo o relato após seu mergulho heróico no “lago hirviente”. Em todas as demais etapas de sua permanência no palácio ele foi totalmente passivo e a ação esteve a cargo das donzelas.

É curioso observar que “palitar os dentes” tornou-se uma tópica depois que o escudeiro – um dos amos de Lazarillo de Tormes – saiu à rua palitando os dentes para

dar mostras de ter comido fartamente, quando não havia engolido sequer uma migalha de pão. Como conta Lázaro, “por lo que toca a su negra que dicen honra, tomaba una paja, de las que aun asaz no había en casa, y salía a la puerta escarbando los que nada entre sí tenían”.²³ No caso da história narrada por Dom Quixote não há fome e sim abundância de manjares; no entanto, como no capítulo 21, no ponto culminante, isto é, no momento em que saberia quem o reconhecia daquela forma como cavaleiro, estando num palácio misterioso repleto de donzelas formosas e enfeitadas, surge a quebra estilística por meio de uma ação que não respeita as regras do decoro, por conter marcas reminiscências pícaras.

Nesse final de conversa com o Cônego de Toledo, Dom Quixote inventa uma história baseada no reconhecimento de um cavaleiro que tem acesso a um palácio maravilhoso, submerso num lago infernal e, mesmo assim, em contexto tão similar ao das novelas de cavalaria, intervém a imagem do pícaro que se confunde com os manjares e a camisa de cendal, como se se tratasse de um falso cavaleiro, incapaz de abandonar seus hábitos prosaicos em ambiente elevado, obstruindo, assim, a própria continuidade do relato.

Cavaleiro pícaro, segundo Cide Hamete

Mais explícito será o que ocorre entre os capítulos 30 e 57 da segunda parte, quando o sonho parece ter invadido a vida. Dom Quixote e Sancho encontram alguns nobres com sua comitiva em plena atividade de caça e, após as apresentações, são convidados a passar uns dias no palácio, alimentando a expectativa de que finalmente é chegado o tempo das mercês.

Trata-se do palácio de duques aragoneses que os avistam à distância e os reconhecem imediatamente, recebendo-os com toda a pompa própria das novelas de cavalaria. Os Duques conheciam perfeitamente a dupla porque haviam lido a primeira

²³ *Op. cit.* p. 94. Diz F. Rico: “Todos los testimonios de la artimaña de exhibirse con un mondadientes para aparentar haber comido son posteriores al *Lazarillo*, y la situación que particularmente describe Lázaro fue muy recordada en la literatura española. Cf. Fray Ignacio de Buendía, *Triunfo de llaneza*, vv. 1007-1011: “Haces que un pobre hidalgo,/ por el qué dirán las gentes...,/ pase más hambre que un galgo,/ y mucho limpiar los dientes” (ed. E. M. Wilson, Madrid, 1970, p. 69)” (p. 94).

parte da obra já publicada. Sabedores dos anseios do cavaleiro – o sonho do reconhecimento –, de suas loucuras e inúmeras derrotas, assim como das fraquezas e astúcias de Sancho, preparam a cena pautados sempre pelo repertório das novelas. Convertendo o sério em cômico, os Duques acabam trazendo para o plano da narração a representação teatral, transformando o que seria o reconhecimento em pura farsa.

Uma das primeiras ações dos Duques é justamente a concessão a Sancho de uma suposta “ínsula” de nome Barataria, elevando-o à tão esperada condição de governador. Com a ausência do escudeiro, o cavaleiro fica sujeito a galanteios de donzelas e outras aventuras cortesãs nada enaltecidas. Recolhido em seus aposentos, começa a se despir e a se dar conta de sua pobreza, sobretudo quando encontra os doze pontos perdidos em suas meias verdes, sem ter sequer fios de seda para remendá-los. Consola-se em parte quando constata que Sancho havia deixado suas “botas de camino”²⁴ e que ele as poderia usar, encobrando assim aquelas meias com aparência de gelosia. Nesse momento, não será o cavaleiro pensativo que tropeça em tópicos próprios da novela picaresca, e sim Cide Hamete que, ironizando palavras bíblicas, indignado, comenta:

¡Oh pobreza, pobreza! ¡No sé yo con que razón se movió aquel gran poeta cordobés a llamarte “dádiva santa desagradecida”! Yo, aunque moro, bien sé, por la comunicación que he tenido con cristianos, que la santidad consiste en la caridad, humildad, fee, obediencia y pobreza; pero, con todo eso, digo que ha de tener mucho de Dios el que se viniere a contentar con ser pobre, si no es de aquel modo de pobreza de quien dice uno de sus mayores santos: “Tened todas las cosas como si no las tuviédes”;²⁵ y a esto llaman pobreza de espíritu. Pero tú, segunda pobreza, que eres de la que yo hablo, ¿por qué quieres estrellarte con los hidalgos y bien nacidos más que con la otra gente? /.../ Y prosiguió: “¡Miserable del bien nacido que va dando pistos a su honra,²⁶ comiendo mal y a puerta cerrada, haciendo hipócrita al

²⁴ “botas de camino” eram botas de cano alto. Na “Adjunta al Parnaso” (*Viaje del Parnaso*, p. 188) Apolo envia, por intermédio do jovem Pancrácio de Roncesvalles, cartas a Cervantes e, entre elas, advertências aos poetas espanhóis. Uma delas diz: “Ordénase que todo poeta sea de blanda y de suave condición, y que no mire en puntos, aunque los traiga sueltos en sus medias”.

²⁵ Refere-se à Epístola de São Paulo aos Coríntios (7, 31)

²⁶ Segundo Covarrubias, “pisto” equivale a: “La sustancia que se saca del ave, habiéndola primero majado y puesto en una prensa, y del jugo que de allí sale volviéndolo a calentar se da al enfermo que no puede comer cosa que haya de mascar, porque con aquello, en efecto, le dan sustancia del ave.” Diz nota da edição de F. Rico: “Cuidando, dando calditos a su honra, delicada y debilitada, o, acaso, consolándose porque la está perdiendo” (*DQ*, II, 44, n. 33, p. 985).

palillo de dientes con que sale a la calle después de no haber comido cosa que le obligue a limpiárselos.

Não apenas Cide Hamete sai em defesa de Dom Quixote como o aproxima do escudeiro de *Lazarillo* que, em lugar do “palillo de dientes”, necessita utilizar as “botas de camino” de Sancho como modo de encobrir suas carências.

Seja no sonho de Dom Quixote, quando ainda no início da primeira parte projeta o dia de seu reconhecimento, seja na narrativa idealizada do Cavaleiro do Lago, que mergulha em águas infernais para encontrar um universo sensualista e paradisíaco de castelos e donzelas, seja ainda no momento em que ele próprio, em contato com os Duques, acredita que sua fama finalmente o tenha conduzido ao reconhecimento, sempre as histórias se confundem com tópicos da novela picaresca que deslocam o eixo do sublime para o burlesco. Graças aos artifícios da racionalidade cervantina, o texto vai dialogando, ao longo das andanças de Dom Quixote e Sancho, com diversas formas discursivas produzindo, assim, o cômico; a loucura, por sua vez, passa a ser parte interior da própria razão, ou seja, a “ser uma de suas figuras”.²⁷

Tendo em conta o texto de Cervantes ao lado de tópicos, de convenções poéticas, de discursos que vigoraram nos séculos XVI e XVII ibéricos, é possível chegar à idéia de que o sonho do cavaleiro, confundido muitas vezes com sua loucura, recebe um tratamento discursivo e racional. Desse modo, não se tornam convincentes algumas leituras posteriores ao século XVIII em que Dom Quixote foi revestido por uma névoa de sentimentalismos, vitimado sempre por um idealismo incompreendido diante de um mundo mesquinho e insensível. Por meio desses três breves episódios – o do sonho narrado sobre o dia do reconhecimento, o da história do cavaleiro do Lago Hirviente e o das meias verdes de Dom Quixote –, em que reinam o sonho ao lado da loucura, é possível constatar que as recorrências ao universo pícaro acabam interferindo na própria idealização do cavaleiro e que, nesse caso, ao longo de suas andanças, as quebras estilísticas não são provocadas apenas pelas demais personagens mas também por ele mesmo, em meio ao sonho, seja por pensamentos, palavras ou obras.

²⁷ Ver, de Foucault, “Stultifera navis”, in *História da loucura*, p. 36.

Bibliografía

- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid, Cátedra, 1989.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, 7ª ed.
- AVALLE-ARCE, J. B. “La locura de vivir”. *Don Quijote como forma de vida*. Madrid, Fundación Juan March/ Castalia, 1976.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trad. Antonio Alatorre. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 2ª ed.
- _____. *Erasmus e o erasmismo*. Trad. de Carlos Pujol, introd. de Francisco Rico. Barcelona, Crítica, 2000.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro – Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2001,
- CACHO BLECUA, José Manuel. “El beso en el *Tirant lo Blanc*”. Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, site: C:\Documents and Settings\cliente\Desktop\El beso en el Tirant lo Blanc – Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.htm (05/11/2007).
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote*. Edição dirigida por Francisco Rico. Barcelona, Crítica/Instituto Cervantes, 1998.
- _____. *Don Quijote*. Edición de Luis Andrés Murillo. Madrid, Castalia, 1987.
- _____. *Novelas Ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López. Barcelona, Crítica.
- _____. *Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*. Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- COSTA LIMA, Luiz. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro, Guanabara, 1986.
- COVARRUBIAS, Sebastián Orozco de. *Tesoro de la lengua castellana o española*. Ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Pamplona, Universidad de Navarra/Iberoamericana, 2006.
- EGIDO, Aurora. “La cueva de Montesinos y la tradición erasmista de ultratumba”. *Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*. Barcelona, PPU, 1994, pp. 137-178.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 2007, 1ª reimpressão da 8ª ed. de 2005.
- GARCÍA GUAL, Carlos. “El libro de oro”, in *El asno de oro*. Madrid, Alianza Editorial, 2003.
- GRIGORIADU, Teodora. “Situación Actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas Españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII – XVII)”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. 2003, 13, pp. 239-272 (Consultada a versão eletrônica, março, 2007:

<http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG0303110239>
A.PDF)

- RALLO, Asunción. "Introducción". *El Crótalon*. Madrid, Cátedra, 1990.
- RILEY, E. C. "Cervantes y los cínicos (*El Licenciado Vidriera* y *El Coloquio de los perros*). *La rara invención*. Trad. Mar Carmen Llerena. Barcelona, Crítica, 2001.
- RIQUER, Martín de. "Introducción a la lectura del *Quijote*", in *Don Quijote*. Barcelona, Editorial Labor, 1973, 4ª ed, pp. VII-LXVIII.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. M. Ermantina Galvão. São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- VILA, Juan Diego Vila, "Sueños, verdades calladas y linaje", in *Releyendo el QUIJOTE cuatrocientos años después*. Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle/ Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 51-63.
- VILANOVA, Antonio. *Erasmo y Cervantes*. Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1949.

AGUDEZAS DO PRÓLOGO DA SEGUNDA PARTE DO *QUIXOTE*

*Para mí sola nació don Quijote y yo para él: él supo obrar y yo escribir,
solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco
que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal desaliñada
las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros,
ni asunto de su resfriado ingenio;*

DQ, II, 74

Ambigüidades em torno da continuidade

É muito provável que, ao concluir a leitura da primeira parte do *Quijote*, o leitor tenha ficado incerto quanto à continuidade das histórias do cavaleiro, sem saber afinal se estava ou não prometida uma segunda parte. Não há precisão, por parte do narrador, quanto à nova saída de Dom Quixote e Sancho, apesar de relatar a busca que fez o suposto autor árabe, Cide Hamete Benengeli — sempre curioso e diligente —, por escritos autênticos que documentassem a continuidade das andanças e aventuras do cavaleiro. Até onde se sabe, o que o incansável autor pôde apurar — não em documentos, mas na “memória de La Mancha” — foi a notícia de que o cavaleiro saiu pela terceira vez para participar de umas justas na cidade de Saragoça, onde teriam ocorrido coisas dignas de nota. Além disso, menciona-se também uma caixa de chumbo encontrada nos escombros de uma ermida que lhe chegou às mãos, contendo pergaminhos escritos com letras góticas e em língua castelhana, dando notícias de Dulcinéia, Rocinante, Sancho Pança e Dom Quixote em forma de encômios e epítáfios, o que leva a supor que as andanças do cavaleiro terminariam nesse ponto.

Apesar da ambigüidade impressa pelo narrador quanto a uma segunda parte, Sancho mostra-se mais preciso ao comentar com entusiasmo, também no último

capítulo, uma possível nova saída em busca de aventuras, dessa vez com maior “proveito e fama”. Dom Quixote, mais silencioso e circunspecto, com o ombro feito em pedaços, aceita, em nome da prudência, retornar a sua casa no último capítulo da primeira parte, na esperança de que passasse o “mau influxo das estrelas” em curso naquele momento.

Notícias acerca da segunda parte

Apenas em 1613, oito anos após a publicação da primeira parte do *Quixote*, Cervantes dará notícia acerca de sua intenção de publicar a segunda parte da obra. No final do prólogo das *Novelas ejemplares*, o autor anuncia seu propósito, prometendo também os *Trabalhos de Persiles e Sigismunda* – obra concluída em seus últimos dias de vida, em 1616 – e *Semanas do jardim*, da qual nunca mais se teve notícia. Ressaltando a importância de tais obras, dirige-se ao leitor com as seguintes palavras:

te ofrezco los *Trabajos de Persiles*, libro que se atreve a competir con Heliodoro, si ya por atrevido no sale con las manos en la cabeza; y primero verás, y con brevedad dilatadas, las hazañas de don Quijote y donaires de Sancho Panza, y luego las *Semanas del jardín*.¹

É provável que esta breve menção à continuação das andanças de Dom Quixote tenha sido a responsável pelo desencadeamento de um debate produzido na surdina entre a obra de Avellaneda e a elaboração da segunda parte cervantina que, dois anos mais tarde, traria para o interior da própria narrativa um movimento singular entre verdade histórica e verdade poética. O fato de ter anunciado que em breve o leitor veria publicadas as façanhas de Dom Quixote em sua segunda parte abriu espaço para que, em 1614, aparecesse a continuação da primeira parte denominada por alguns críticos como o “*Quixote apócrifo*”, cujo autor se apresentou com o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda. Passados aproximadamente quatro séculos, ainda se encontra em discussão a identidade daquele que teria se lançado a tal façanha, dando

¹ CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2001, pp. 19-20.

continuidade às aventuras do cavaleiro e seu escudeiro e conduzindo Dom Quixote às justas de Saragoça, tal qual se anuncia no último capítulo da primeira parte. De qualquer modo, a publicação de Avellaneda um ano antes da publicação da segunda parte acabou rendendo uma série de artifícios engenhosos para a composição cervantina, como se verá ao longo da leitura, sobretudo a partir do capítulo LIX.

Certamente o leitor terá observado que já no frontispício da segunda parte aparecem algumas alterações significativas em relação ao da primeira, como a do título da obra, que passa de *O engenhoso fidalgo...* para *O engenhoso cavaleiro...* É certo que quando se inicia a primeira parte Alonso Quijano ainda não é um cavaleiro, e só após ser introduzido na ordem da cavalaria andante pelo estalajadeiro (cap. III) é que poderá ostentar tal designação. Seria também possível supor que a mudança de *fidalgo* para *cavaleiro* foi um modo de diferenciar-se do *Quixote* de Avellaneda, que manteve, na sua obra, o título idêntico ao que o *manco de Lepanto* havia atribuído à primeira parte: *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*.

Comparando ainda o frontispício das duas partes, observa-se que na dedicatória da segunda, em lugar de constar o nome do Duque de Béjar como na primeira, surge o do Conde de Lemos, certamente na esperança de que este, ao contrário daquele, tenha a grandeza do reconhecimento. Além dessas e de outras alterações na portada, a mais significativa delas é o fato de se declarar na segunda parte, publicada em 1615, que seu autor é o mesmo do *Quixote* de 1605: “*Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de la primera parte*”, mais uma maneira de marcar a diferença com relação à segunda parte apócrifa.

Breve anotação sobre continuações apócrifas

O que aconteceu com a segunda parte do *Quixote* certamente não foi um “privilégio” de Cervantes. As noções atuais de originalidade e imitação literária não coincidem com as que imperavam nos séculos XVI e XVII, em que a imitação de obras de outros autores era prática corriqueira e recorrente, capaz de proporcionar diálogos implícitos e muitas vezes burlescos sobre as formas de composição. A própria obra de Cervantes, se considerada a partir da rede discursiva que compunha o universo

textual desse período, pode ser a evidência de que um texto brota de vários outros, motivado por concordâncias, divergências, rebaixamentos, apropriações, ironias, enfim, uma multiplicidade de relações possíveis em que a base é textual, seja ela oral ou escrita.

Algo muito similar ao que ocorreu com a segunda parte do *Quixote* de Cervantes e a continuação escrita por Avellaneda aconteceu com o sevilhano Mateo Alemán, nascido no mesmo ano que Cervantes, 1547. Em 1599 é publicada a primeira parte da obra que lhe daria notoriedade, o *Guzmán de Alfarache*, que, na trilha do *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, consolida o gênero da picaresca. A obra de Alemán apresentava a autobiografia de um pícaro contada da perspectiva de quem abraçou a virtude e abandonou o vício. Observando a vida humana a partir de uma atalaia, a narração das fortunas e adversidades de Guzmanillo serve de suporte para uma profusão de digressões, muitas vezes de cunho moralizante.

Como anos mais tarde ocorrerá com Cervantes, a primeira parte do *Guzmán de Alfarache*, que obteve grande sucesso, também teria uma continuação apócrifa, publicada em 1602 sob o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra. Ao publicar a segunda parte de seu *Guzmán* em 1604, Alemán também terá o mesmo cuidado que teve Cervantes, explicitando na página de rosto, logo abaixo do título, “*por Mateo Alemán, su verdadero autor*”. Apesar dessa precaução, no prólogo da segunda parte, Alemán é comedido e, em lugar de vitupérios, só tem elogios para o “falso” autor:

Verdaderamente habré de confesarle a mi concurrente – sea quien dice o dice quien sea – su mucha erudición, florido ingenio, profunda ciencia, grande donaire, curso en las letras humanas y divinas, y ser sus discursos de calidad que le quedo invidioso y hogara fueran míos.²

No caso cervantino, entretanto, as tensões em torno da continuação não se resolvem da mesma forma. Ao contrário do prólogo da primeira parte, em que se destaca o jogo benevolente e irônico em relação ao leitor e às convenções de composição de um prefácio, o da segunda já não seguirá o mesmo rumo. A presença

² ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. J. M. Micó. Madrid, Cátedra, 2001, T. II, 4 ed., pp. 20-21.

tácita de Avellaneda acaba dando um novo destino ao texto, provavelmente motivado por supostas relações biográficas em que os textos são as armas, e o descanso, o pelejar.³

Em torno da identidade de Avellaneda

Muito se investigou acerca da identidade de Avellaneda, mas ainda hoje pairam incertezas. A suposição que mais tem predominado parte de um estudo de Martín de Riquer, publicado em 1988, intitulado *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*,⁴ que considera o *Quixote* apócrifo uma resposta dada por um soldado que militou ao lado de Cervantes na batalha de Lepanto, em 1571, chamado Gerónimo de Pasamonte, natural de Aragão. Tratava-se de pessoa profundamente religiosa, para não dizer beata, que, como Cervantes, foi condenado ao cativoiro, tendo de submeter-se à difícil condição de remador de galeras. Também arriscou-se nas letras por meio de sua autobiografia intitulada *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*.

Para Riquer, Cervantes teria insinuado uma versão satírica desse soldado ao promover o encontro do cavaleiro, no capítulo XXII da primeira parte, com um grupo de criminosos condenados às galés por diversos delitos. O mais astuto de todos, Ginés de Pasamonte, é o último a ser entrevistado por Dom Quixote e lhe diz estar escrevendo sua biografia, cujo título será *Vida de Ginés de Pasamonte*. Ao que tudo indica, trata-se de um relato picaresco, já que o autor é um malfeitor e já que ele próprio, Ginés, equipara sua obra ao *Lazarillo*: “pobre do *Lazarillo de Tormes* e quantos daquele gênero se escreveram ou vierem a se escrever”.

O fato de Cervantes ter construído uma personagem com um nome praticamente idêntico ao de Gerónimo mas que, em lugar de católico virtuoso, é representado como um tipo vicioso e sagaz, teria incomodado profundamente seu companheiro de guerra, levando-o a dar continuidade ao *Quixote* e a publicar uma segunda parte apócrifa como resposta a quem o rebaixara com tamanha ironia.

³ Trata-se de versos alterados de um *romance español*, retomado por D. Quixote: “*Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear*”.

⁴ Barcelona, Sirmio, 1988.

É digna de observação a presença marcante de Ginés de Pasamonte em toda a obra, pois, à exceção do entorno familiar de Dom Quixote (ama, sobrinha, padre e barbeiro) e de Sancho (Teresa e seus filhos), ele é a única personagem que reaparece na segunda parte, não mais como um galeote, mas sim disfarçado de Mestre Pedro – um enganador profissional que anda pelos caminhos, levando às costas um teatro de marionetes e, nos ombros, um macaco adivinho com poderes oraculares.

Para Riley, no entanto, se o estudo de Riquer é perfeito quanto à associação entre Ginés e Gerónimo de Pasamonte, com base na análise textual de *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte* e de alguns dados biográficos relativos ao aragonês que atuou em Lepanto ao lado de Cervantes, não seria plausível identificá-lo com o Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda.⁵

Se o motivo é a vingança, o prólogo de Avellaneda não poupa farpas contra Cervantes, desde a crítica ao prólogo da primeira parte da obra até os comentários ofensivos sobre o escritor de “uma só mão”, soldado velho, tão velho quanto o castelo em ruínas de San Cervantes, e tão sem amigos que não teria encontrado quem escrevesse os versos elogiosos que era praxe incluir nas páginas preliminares. Queixa-se também Avellaneda do fato de Cervantes tê-lo ofendido, mas não diz como nem onde, mencionando apenas a utilização de “*sinónimos voluntarios*”, o que possivelmente se refere à criação da personagem Ginés de Pasamonte. Ainda em relação ao seu próprio *Quixote*, adverte que o livro, além de não ensinar a desonestidade, ensina a “não ser louco”.⁶ No último capítulo, o recurso encontrado para a possível cura é o de conduzir Dom Quixote à casa do Núncio de Toledo, onde funcionava uma prisão para tratamento de loucos.

⁵ Ver, de Riley, “¿Como era Pasamonte?”, trabalho apresentado no *III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (*Actas*, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 85-96). Mais recentemente, Alfonso Martín Jiménez, em trabalho intitulado *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001), defende a idéia de que não apenas Avellaneda e Pasamonte são a mesma pessoa, como também entre Cervantes e Avellaneda existiu intensa disputa literária que transparece em toda a segunda parte do *Quixote* cervantino. Nesse caso, Cervantes teria conhecido os manuscritos de Avellaneda muito antes de sua publicação, como era trivial na época, e haveria várias relações intertextuais entre as duas obras.

⁶ Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, prólogo e notas de Agustín del Saz, Barcelona, Juventud, 1980, pp. 21-3.

O prólogo do QUIXOTE de 1615

Certamente, Cervantes sabia muito bem quem era Avellaneda, mas não mencionará seu nome – seria um modo de imortalizá-lo – e utilizará recursos retóricos para dizer não dizendo, mostrando-se insensível aos agravos do autor apócrifo. Todo o prólogo está centrado no autor do *Quixote* apócrifo, e o leitor, nesse momento, além de assumir o papel de confidente, terá que se conformar com uma certa condição de intermediário – um mensageiro – encarregado de fazer chegar ao autor do falso *Quixote* dois contos que narram histórias de loucos e de cães.⁷

Também a presença de Lope de Vega é identificável nos três prólogos, os dois cervantinos e o de Avellaneda, que sai em defesa veemente daquele que fez “estupendas e inumeráveis comédias”, o que levou a crítica a pensar, em alguns momentos, na possibilidade de identificar o próprio Avellaneda a Lope de Vega ou, pelo menos, a alguém bastante vinculado a seu grupo. Cervantes, por sua vez, refere-se ao dramaturgo dizendo que “do tal adoro o engenho, admiro as obras e a ocupação constante e virtuosa”, elogio entremeado de ironias, pois eram mais do que conhecidas não apenas a obra notável do Fênix, como também suas ocupações contínuas e nem sempre virtuosas, sua vida repleta de instabilidades, amores ilícitos, experiência sacerdotal e participação no Santo Ofício.

Se o prólogo da primeira parte inicia-se de forma sedutora, tratando de captar a benevolência do leitor e colocando-o, ainda que ironicamente, na confortável posição de poder pensar sobre a obra o que bem entender, o prólogo da segunda parte segue outro rumo desde as primeiras linhas. Dirige-se ao leitor designando-o como “leitor ilustre (ou plebeu)”, instaurando assim, por intermédio da conjunção alternativa, o tom irônico, e transformando o que poderia ser um elogio em rebaixamento. Afinal, nem o primeiro é culto, nem o segundo ignorante, mas de todo modo mantém a já tradicional distinção entre dois tipos de leitor. Em seguida, em lugar de oferecer-lhe a simpatia, vem a certeza do desapontamento por não iniciar o prólogo com “vinganças, ralhos e

⁷ “Conto” no sentido de narração oral, folclórica. Segundo o *Diccionario de Autoridades* (edição fac-símile, Madri, Gredos, 1990), *cuento* seria “la relación de alguna cosa sucedida. Y por extensión se llaman también así las fábulas o consejas que se suelen contar a los niños para divertirlos”.

vitupérios” em relação ao autor do *Quixote* apócrifo, como deveria esperar o leitor. Explicitando o que não fará em relação a Avellaneda, Cervantes indica o que deveria ser feito.

Ao desmascarar a inveja presente na emulação de Avellaneda, Cervantes traça seu perfil como o de um traidor perturbado que necessita ocultar sua identidade e que provavelmente terá sucumbido a tentações demoníacas. Logo após os desabafos calculados, virá a parte mais cifrada do prólogo, em que o autor encarrega o leitor de relatar ao autor apócrifo – caso venha a conhecê-lo – dois contos que no final das contas estão relacionados com a composição de um livro quando este é fruto de tentação: argumento, sem dúvida, convincente, se dirigido a um tipo particularmente atemorizado, com mania persecutória, um tanto carola e suscetível a visões diabólicas, como parecia ser Gerónimo de Passamonte.⁸

O primeiro conto é leve como o ar; o segundo, pesado como uma pedra. Os dois narram histórias de loucos e de cães e ambos recuperam uma forma de relato muito comum na vida social dos séculos XVI e XVII ibéricos corrente na segunda metade do período quinhentista, como a coleção de Juan Rufo, *Las seiscentas apotegmas y otras obras en verso* (1596), ou mesmo a *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz, o primeiro a compilar relatos breves espanhóis. Trata-se de um conjunto de narrativas curtas, sendo que cada uma delas, como diz Rufo, deve ser “*breve y aguda sentencia, dicho y respuesta, sentido que con menos palabras no se puede explicar*”.⁹ Tais relatos, que teriam a forma dos apotegmas ou adágios, deveriam compor a memória de todo cortesão ideal, tão bem delineado por Castiglione em seu *O cortesão* (1528), já que uma das qualidades indispensáveis ao homem de corte era a graça ao contar uma anedota ou ao dizer uma agudeza.¹⁰ Além disso, acreditava-se mais na eficiência de um conto, de uma fábula, de um emblema do que num tratado argumentativo. Estes contos tinham o objetivo

⁸ Ver, de Riley, *op. cit.*

⁹ Ver Juan Rufo, “Al Lector”, in *Las seiscentas apotegmas y otras obras en verso* (edição, prólogo e notas de Alberto Blecuá, Madrid, Espasa-Calpe, 1972), p. 13.

¹⁰ Ver, além de Rufo, Melchor de Santa Cruz, *Floresta española* (Edición y estudio preliminar de M. Pilar Cuartero e Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997), e Baldassare Castiglione, *O cortesão* (São Paulo, Martins Fontes, 1997). Para o conceito de agudeza, assim como demais conceitos próprios da poética e retórica dos séculos XVI e XVII, ver os excelentes trabalhos de João Adolfo Hansen, *A sátira e o engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII* (São Paulo, Ateliê Editorial; Campinas, Editora da UNICAMP, 2004) e “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira* (FFLCH / USP), n. 2 (2001), pp. 10-66.

primordial de provocar o riso por meio de jogos de palavras, metáforas, refrões, paradoxos, metonímias, enfim, uma quantidade de recursos que constituiriam o que Rufo chama de “sutileza do engenho”.

Os dois contos cervantinos que aparecem no prólogo da segunda parte estão compostos seguindo os mesmos princípios que regem os relatos de Rufo e de Santa Cruz, isto é, primam pela concisão e pela agudeza.¹¹ O primeiro narra a mania de um louco de Sevilha, que consistia em segurar um cão qualquer que encontrasse na rua, introduzir um canudo de cana pontiagudo no seu traseiro, inflá-lo de modo a deixá-lo redondo como uma bola e em seguida soltá-lo, dando palmadinhas na barriga do animal e dizendo aos que assistiam à sua proeza: “¿Pensarán vuestras mercedes que es poco trabajo hinchar un perro?”, e aí completa o autor do prólogo: “¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?”

O conto seguinte, o do louco de Córdoba, narra a história de um louco que andava com uma lousa de mármore sobre a cabeça e, quando se aproximava de um cão, deixava a lousa cair sobre o animal, provocando latidos desesperados. Certo dia, arremeteu a lousa contra o cachorro de um artesão que tinha grande estima pelo animal. Inconformado, o artesão agarrou uma vara de medir e descarregou pauladas sobre o louco até romper todos os seus ossos. A cada paulada gritava o artesão: “Perro ladrón, ¿a mi podenco? ¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?” Depois disso, algo parece ter entrado na cabeça do louco, que, a partir do incidente, ao aproximar-se de qualquer cão, dizia: “¡Cuidado, este es podenco!”¹² E Cervantes conclui: “Quizá de esta suerte le podrá acontecer a este historiador, que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas.”

Tanto numa história quanto na outra, a agudeza parece estar na associação do louco ao autor e do cão à obra, sendo que no caso do louco de Sevilha a

¹¹ Em linhas bem gerais, seria possível dizer que a produção de uma *agudeza* supõe o estabelecimento de conexões inesperadas entre extremos que em princípio não teriam por que estar relacionados. Covarrubias, em *Tesoro de la lengua castellana* (Direção de Ignacio Arellano, Universidad de Granada/Iberoamericana, 2006), define *agudeza* como “sutilidad”. O *Diccionario de Autoridades* apresenta a seguinte definição: “Metafóricamente: la sutileza, prontitud y facilidad de ingenio en pensar, decir o hacer alguna cosa”.

¹² Covarrubias define o *perro podenco* como “el perro de caza que busca y para las perdices; y dýjose así por lo mucho que anda de una parte a otra y con gran diligencia, que los cazadores llaman tener muchos pies”.

correspondência se estabelece com Cervantes, e no do louco de Córdoba, com Avellaneda.¹³ A primeira história é um conto risível em que o louco não causa maiores prejuízos ao cachorro; apesar de sua ação voltar-se para o puro divertimento do público que sempre o assiste, supõe trabalho árduo por parte do autor. Nesse caso, sublinha-se a idéia de que, ao contrário do que parece entender Avellaneda, escrever um livro não é coisa ligeira, muito menos quando se trata de um livro capaz de provocar divertimento, que exige do autor, entre outras coisas, a capacidade de encontrar artifícios capazes de darem forma a uma matéria bruta, de modo a transformá-la em algo divertido, admirável e único.

A segunda história, a do louco de Córdoba, é um conto perverso em que o louco, servindo-se de uma rocha – portanto dura, pesada e provavelmente pontiaguda –, fere um cão individualizado – “podenco” – que, ao contrário dos outros, tem um dono que nutre por ele grande estima. A ação do louco é gratuita e perniciosa e portanto merece resposta à altura por parte do dono do cão, de modo a ensinar o louco a não se meter com qualquer animal, em particular com aqueles que são singulares e que têm donos zelosos. A ação do proprietário do cão é de vingança, mas também de ensinamento, pois a partir daquele dia o louco não volta a largar lousas de mármore sobre cães. Assim, num recado explícito dirigido a Avellaneda – aquele que é “historiador” e não poeta –, Cervantes preceitua que não se deve insistir em escrever livros quando estes, além de ruins, são mais duros que os penhascos, como a rocha que o louco despenhava indiscriminadamente sobre qualquer cão e, em particular, sobre um cão específico e de dono zeloso.¹⁴

¹³ Maurice Molho também associa o primeiro conto a Cervantes e o segundo a Avellaneda, baseando-se em pressupostos da psicanálise, em “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*” (*Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XI [1], pp. 87-98). Com perspectiva bastante divergente, ver, de Javier Herrero, “La metáfora del libro en Cervantes” (*Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 579-84); de Monique Joly, o sugestivo trabalho “Historias de locos” (*Études sur Don Quichotte*, Paris, Sorbonne, 1996); e de Alberto Porqueras-Mayo, “En torno a los prólogos de Cervantes” (*Cervantes, su obra y su mundo*, dirección de Manuel Criado de Val, Madri, Edi-6, 1981).

¹⁴ O conto do louco de Córdoba foi versificado e publicado na *Floresta cómica o colección de cuentos, fábulas, sentencias y descripciones de graciosos de nuestras comedias* (Madri, 1796), indicado como procedente de uma comédia de Francisco de Leiva que, segundo Maurice Molho, provavelmente baseou-se no prólogo cervantino (M. Molho, *op. cit.*, p. 98).

Desse modo, as duas narrativas breves e sentenciosas trazem as marcas do que Rufo encontrava nos apotegmas, isto é, cada uma delas é uma “*breve y aguda sentencia, dicho y respuesta*”.¹⁵

Os contos de loucos não se encerram aí. Já no primeiro capítulo da segunda parte, o leitor terá o prazer de ler outro conto que transcorre na casa de loucos de Sevilha – um relato mais desenvolvido e portanto mais distante da forma concisa e aguda dos contos anteriores. A história é narrada pelo barbeiro e seu ouvinte principal é Dom Quixote que, exercitando seu entendimento, percebe a gama de insinuações de Mestre Nicolás sobre a possível cura da demência.

Além disso, o início da segunda parte está todo entremeado pelo tema da loucura, assim como o término do *Quixote* de Avellaneda põe em cena o cavaleiro em conversação com loucos encerrados num manicômio de Toledo. É provável que, entre outras coisas, Cervantes tenha tido grande descontentamento quanto ao tipo de loucura que Avellaneda imprimiu ao cavaleiro, muito distante do que teve em conta ao conformar o seu Dom Quixote na primeira parte. A loucura quixotesca encontra familiaridade com a loucura erasmista, em que o louco não chega a perder a faculdade do entendimento, embora passe vários momentos enlevado na “ficção e no sonho cavaleiresco”.¹⁶ Como diz Erasmo, há dois tipos de demência:

uma que as Fúrias desencadeiam dos Infernos, todas as vezes que arremessam suas serpentes e lançam nos corações dos mortais o ardor da guerra, a sede inexaurível do ouro, o amor desonroso e culpável, o parricídio, o incesto, o sacrilégio, e todo o resto [...] A outra demência nada tem de semelhante; emana de mim [a Loucura] e é o mais desejável dos bens. Nasce toda vez que uma doce ilusão liberta a alma de seus penosos cuidados, e restitui as várias formas da volúpia.¹⁷

¹⁵ A obra de Juan Rufo era muito apreciada por Cervantes, assim como por Góngora e Gracián. Seu poema épico *La Austríada*, que narra as façanhas de Don Juan de Áustria, fazia parte da biblioteca de Dom Quixote e será salvo da fogueira no escrutínio feito pelo Padre e o Barbeiro no capítulo VI da primeira parte.

¹⁶ Diferente da loucura de Dom Quixote seria a do Orlando de Ariosto, que, ao se tornar louco, perde o juízo e a capacidade do entendimento. Ver Antonio Vilanova, *Erasmus y Cervantes* (Barcelona, CSIC, 1949). Ver também, de Pedro Garcez Ghirardi, “Poesia e loucura no *Orlando Furioso*”, in *Orlando Furioso*, Cotia, Ateliê Editorial, 2002.

¹⁷ Erasmo de Rotterdam, *Elogio da loucura*, trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2004, XXVIII, p. 44.

Dom Quixote conviveu com este último tipo de demência, tendo tido o privilégio de “morir cuerdo y vivir loco”, como dizem os versos de seu epitáfio.

Personagens leitores: outra inovação da segunda parte

No final do prólogo do *Quixote* de 1615, o autor faz questão de sublinhar que a continuação “es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera”, mas, apesar disso, elas guardam algumas diferenças.

O tempo ficcional que separa as duas partes não chega a um mês, no entanto é o suficiente para que, logo no início (cap. V), o tradutor de Cide Hamete encontre diferenças significativas no modo de falar de Sancho, chegando a pôr em dúvida a autenticidade do capítulo: “habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer de su corto ingenio, y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese”.

O próprio Cide Hamete Benegeli – o autor árabe – apresenta-se mais ousado e divertido. Agora ele faz comentários críticos sobre a primeira parte, tem momentos de desabafos e de queixas, revela suas incertezas quanto ao que teria sucedido com o cavaleiro quando visitou a Gruta de Montesinos, além de prever, no último capítulo, que a história de Dom Quixote viveria “luengos siglos”.

Em lugar das duas personagens errantes da primeira parte, em busca de aventuras sem propósito definido, na segunda o cavaleiro sai com metas estabelecidas: primeiro quer ir a El Toboso visitar Dulcinéia, depois às justas de Saragoça, passando antes pela Gruta de Montesinos. Quanto ao espaço, em lugar dos campos abertos e dos caminhos que predominam na primeira parte, na segunda há cada vez mais residências, hospedagens, palácios e algo semelhante aos salões, durante a estada de Dom Quixote e Sancho na cidade de Barcelona, na casa de Dom Antonio Moreno. Aos poucos, também o dinheiro passa a ocupar lugar de destaque, sendo mediador de algumas relações humanas, inclusive a dos dois protagonistas, construindo assim a idéia de que progressivamente o cavaleiro vai aceitando viver em seu próprio tempo.

Na segunda parte, mais do que na primeira, Dom Quixote dialoga, disserta e sobretudo dá conselhos, de modo que sua existência se traduz mais em palavras que em obras. Se na primeira parte ele é vítima de enganos produzidos por personagens que atuam utilizando máscaras com o intuito de reconduzi-lo a sua casa, na segunda parte se tem a impressão de que o mundo se converteu num grande teatro.

Também Dulcinéia ganha novo estatuto: do ser etéreo e incorpóreo da primeira parte, ganha consistência física, ainda que condenada pelos “encantadores” a exibir uma aparência bem diversa da que o cavaleiro sempre imaginou. Sancho, já bem instruído nas leis da cavalaria, também refina sua perspicácia e experimenta situações impensáveis, como contatos com nobres, com palácios e com o poder, ainda que preserve seus traços de camponês rústico, pois, como diz, “desnudo nací, desnudo me hallo, ni pierdo ni gano”.

O repertório literário que sustentou várias discussões entre as personagens da primeira parte será gradualmente substituído pelo *Quixote* de Avellaneda e, sobretudo, pelo próprio *Quixote* já publicado. O curioso é que não apenas o cavaleiro toma conhecimento de que anda impressa uma falsa versão de suas andanças, escrita por um tal Avellaneda, como também folheia a obra e faz comentários sobre o estilo desse autor que, segundo suas impressões, parece ser aragonês (cap. LIX). Como se não bastasse, estando em Barcelona, decide entrar em uma tipografia e ali, entre outros títulos que estão sendo impressos, se defronta com a segunda parte apócrifa (cap. LXII). Mais adiante, já retornando a sua aldeia, encontra-se com uma personagem da obra apócrifa – o cavaleiro granadino Dom Álvaro Tarfe – que finalmente reconhece ser ele o verdadeiro Dom Quixote (cap. LXXII), e não o protagonista do escritor aragonês.

O mais surpreendente, entretanto, é que por meio desse processo de confronto com seus próprios artifícios de composição, a narrativa vai assumindo percursos vertiginosos, em que a personagem dialoga com seus próprios leitores da primeira parte já publicada – Sansão Carrasco e os duques –, instaurando um movimento paradoxal entre verdade histórica e verdade poética. Agora, em vez de ter que fundamentar sua opção pela cavalaria andante por intermédio de Amadis de Gaula e sua caterva, Dom Quixote e Sancho se vêem obrigados a justificar para seus

leitores/personagens suas próprias ações e aventuras narradas na primeira parte da obra.

A idéia de que a obra de Cervantes cria uma rede de diálogos com várias formas discursivas de seu tempo continua plenamente válida na segunda parte; no entanto, além das variadas formas e gêneros, a obra dialoga também com sua emulação e, sobretudo, consigo mesma.

Caro leitor:

O que se pretendeu com este trabalho foi oferecer algumas referências que possam deslindar certos emaranhados históricos relativos ao modo de composição que vigorava nos séculos XVI e XVII ibéricos. Ao mesmo tempo, tratou-se de apresentar algumas tensões que giravam em torno da obra no momento em que foi escrita e mostrar como elas se resolveram a partir da utilização de artifícios retóricos e poéticos. Para isso, o prólogo da segunda parte é exemplar, tanto no que diz respeito à resposta que Cervantes ensaia para Avellaneda quanto no exercício de uma composição regida pela agudeza e pelo discurso engenhoso. Mas, como é bem sabido, uma coisa é o propósito, outra, o resultado, e neste caso, por razão de prudência, melhor será recorrer às palavras de Cide Hamete Benengeli que, no capítulo XLIV, “pide no se desprecie su trabajo y, se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir”.

Bibliografía

ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. J. M. Micó. Madrid, Cátedra, 2001, T. II, 4 ed.

- AVELLANEDA, Alonso Fernández de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Prólogo e notas de Agustín del Saz. Barcelona, Editorial Juventud, 1980.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *O cortesão*. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- CERVANTES, Miguel de. *Novelas Ejemplares*. Ed. Jorge García López. Barcelona, Crítica, 2001.
- COVARRUBIAS, Sebastián Horozco de. *Tesoro de la lengua castellana*. Dirección de Ignacio Arellano. Vervuert/ Universidad de Granada/Editorial Iberoamericana, 2006.
- Diccionario de Autoridades*. Edición fac-símile. Madrid, Gredos, 1990.
- GHIRARDI, Pedro Garcez, “Poesia e loucura no *Orlando Furioso*”. *Orlando Furioso*. Cotia, Ateliê Editorial, 2002.
- HERRERO, Javier. “La metáfora del libro en Cervantes”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 579-84.
- HANSEN, João Adolfo. *A sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. Cotia, Ateliê Editorial; Campinas, Editora da UNICAMP, 2004.
- _____. “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira* (FFLCH/USP), n. 2 (2001), pp. 10-66.
- JOLY, Monique. “Historias de locos”. *Études sur Don Quichotte*. Paris, Sorbonne, 1996.
- MARTIN JIMENEZ, Alfonso. *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- MOLHO, Maurice. “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XI [1], pp. 87-98.
- PORQUERAS-MAYO, Alberto, “En torno a los prólogos de Cervantes”. *Cervantes, su obra y su mundo*. Dirección de Manuel Criado de Val. Madrid, Edi-6, 1981.
- RILEY, E. C. “¿Como era Pasamonte?”, *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 85-96.
- RIQUER, Martín de. *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona, Sirmio, 1988.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2004.
- RUFO, Juan. “Al Lector”, in *Las seiscentas apotegmas y otras obras en verso*. Edição, prólogo e notas de Alberto Blecuá. Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- SANTA CRUZ, Melchor de. *Floresta española*. Edición y estudio preliminar de M. Pilar Cuartero e Maxime Chevalier. Barcelona, Crítica, 1997.
- VILANOVA, Antonio. *Erasmo y Cervantes*. Barcelona, CSIC, 1949.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

... es que el vulgo tiene a vuestra merced
por grandísimo loco,
y a mí por no menos mentecato.

Sancho Panza (*DQ*, II, 2)

Não seria um procedimento adequado ensaiar, no momento, uma coletânea de todas as conclusões relativas aos trabalhos aqui apresentados com o objetivo de oferecer ao leitor uma síntese final. Insistir nessa idéia corresponderia a uma impertinência capaz de ocasionar repetições indesejáveis e enfadonhas. Assim sendo, a brevidade é o que se recomenda.

Tal como foi dito na Introdução, há em meio aos artigos uma linha mestra que tem o objetivo de evidenciar dois momentos centrais na leitura da obra de Cervantes e, mais especificamente, do *Quixote*. O primeiro deles, iniciado na soleira do século XIX, parte de referenciais próprios de seu tempo, enfatizando a idéia de que o idealismo do cavaleiro se contrapõe ao prosaísmo do mundo constituindo assim uma categoria de análise da obra bastante fecunda para os tempos vindouros. A *Historia de la Literatura Española* de Bouterwek, publicada em 1804 (na Espanha apenas em 1829), contou com grande difusão na Europa e já defendia a idéia de que Cervantes tinha escrito uma obra séria capaz de despertar para reflexões entranhadas sobre a vida humana e, caso se considerasse sua comicidade, era preciso ter em conta que o riso cervantino era verdadeiramente “profundo”.

Não seria possível generalizar a idéia de que a recepção do *Quixote* no Brasil tenha se pautado à risca por essa visão, no entanto, observa-se que de qualquer forma o cavaleiro passou a encarnar idealismos alheios a seu tempo e a se converter numa figura exemplar em defesa constante dos grandes princípios humanitários.

O outro momento enfatizado no trabalho se detém na análise de fragmentos, episódios e algumas das novelas cervantinas a partir de convenções próprias dos séculos XVI e XVII ibéricos como as que apareciam nas poéticas, nas retóricas, nos códigos de civilidade e nas diversas formas discursivas em intenso diálogo. Nesse caso, certamente, o resultado da leitura da obra de Cervantes se distancia em muito do que se enunciou em tempos mais recentes acerca de sua enorme atualidade.

O que mais se deseja no final das contas é privilegiar a história e reconhecer que o *Quixote* é uma obra datada, plenamente arraigada a seu tempo. Nesse caso, é fundamental o esforço do leitor no sentido de tentar aprender a “língua dos poetas” porque aí também se encontra uma das “delícias da linguagem”.

BIBLIOGRAFIA

- ABREU, Maria Fernanda de. *Cervantes no Romantismo | Português*. Lisboa, Estampa, 1994.
- ACCETTO, Torquato, *Da Disimulação Honesta*. Apres. Alcir Pécora; trad. Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. *La Disimulación Honesta*. Estudio preliminar de Sebastián Torres. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2005.
- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Ed. de José María Micó. Madrid: Editorial Cátedra, 2001, 4ª ed.
- ANDRADE, Manuel Correia de. “Gilberto Freyre e o impacto dos anos 30”. *Revista USP* 38 (1998). 38-47.
- Anónimo. *Lazarillo de Tormes*. Edición de Francisco Rico. Madrid: Cátedra, 1989.
- ARELLANO, Ignacio y VITSE, Marc (Coords.). *Modelos de Vida en la España del Siglo de Oro. – El Noble y el Trabajador*. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuert, 2004.
- ARELLANO, Ignacio. y USUNÁRIZ, Jesús María (eds.) *El Matrimonio en Europa y en el Mundo Hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- ARISTÓTELES, *Poética*. Tradução, prefácio, introdução, comentários e apêndices de Eudoro de Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003, 7ª ed.
- _____. *O Homem de Génio e a Melancolia – O Problema XXX, 1*. Trad. do grego, apresentação e notas de Jackie Pigeaud; Trad. Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Lacerda Editores, 1998.
- ARTAZA, Elena. *Ars Narrandi en el Siglo XVI Español*. Bilbao: Universidad de Deusto, 1989.
- AUERBACH, E. “A Dulcinéia encantada”. *Mimesis*. Trad. G. B. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista. *Don Quijote como Forma de Vida*. Madrid: Fundación Juan March/Castalia, 1976.
- _____. *Nuevos deslindes cervantinos*. Barcelona: Ed. Ariel, 1975.

- AVELLANEDA, Alonso Fernández de. *El Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*. Prólogo e notas de Agustín del Saz, Barcelona, Editorial Juventud, 1980.
- BAGNÓ, Vsevolod. “El tonto de los cuentos populares como el arquetipo folklórico de Don Quijote”. *Actas del III Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares (1990): 321-324.
- BAPTISTA, A. B. *Autobiografias*. Campinas: Editora da UNICAMP, 2003.
- BARBOSA, Francisco de Assis. *A vida de Lima Barreto*. 7ª ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1988.
- BARRETO, Afonso Henriques de Lima *Diário íntimo*. Rio de Janeiro: Ed. Mérito, s/f , 1953.
- _____. *Trite fim de Policarpo Quaresma*. 1ª ed. Ed. crítica de Antonio Houaiss e Carmem L. N. Figueiredo (coords.). (Colección Archivos: 30) Madri/São Paulo: ALLCA, 1997.
- BARTRA, Roger. *Cultura y melancolía- las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro*. Barcelona: Anagrama, 2001.
- BASANTA, Ángel. “Cervantes y el *Quijote* en algunas novelas españolas de nuestro tiempo”. *Actas del I Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos, 1988. 35-51.
- BASTOS, Elide Rugai. “Gilberto Freire – *Casa grande & senzala*” *Introdução ao Brasil - Um Banquete no Trópico*. São Paulo: Editora Senac SP, 1999. 217-233.
- _____. “Iberismo na obra de Gilberto Freire.” *Revista USP* 38 (1998). 49-57.
- _____. *Gilberto Freyre e o pensamento hispânico – Entre Dom Quixote e Alonso El Bueno*. Bauru: SP, EDUSC/ANPOCS, 2003.
- BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España: estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*. Trad. Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1996, 2ª reimpresión.
- _____. *Erasmus y el Erasmismo*. Trad. Carlos Pujol. Barcelona: Crítica, 2000.
- BERTRAND, J. J. *A Cervantès et le romantisme allemand*. Paris: Librairie Felix Alcan, 1914.
- _____. *Cervantes en el país de Fausto*. Trad. José Perdomo. Madrid: Cultura Hispánica, 1950.
- BIASOLI, Vitor, *Grupo Quixote: história e produção poética*. Porto Alegre, EDIPUCRS/Instituto Estadual do Livro, 1994.
- BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1912, pp. 173-196.
- BLANCO, Mercedes. “L'autre face des bonnes manières. Travestissements burlesques du savoir-vivre dans l'Espagne du Siècle d'Or”. *Etiquette et politesse*. Dir. de Alain

- Montandon. Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines / Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines, Clermont-Ferrand, 1992, pp. 91-124).
- _____. “Les discours sur le savoir-vivre dans l’ Espagne du Siècle d’Or” in *Pour une histoire des traités de savoir-vivre en Europe*. Dir. A. Montandon. Clermont-Ferrand: Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 111-149.
- BLOOM, Harold. *O cânone ocidental*. Trad. Marcos Santarrita. Rio de Janeiro, Editora Objetiva, 1995.
- BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1972, 2ª ed., pp. 242-243.
- BOUTERWEK, Friedrich. *Histoire de la Littérature Espagnole*. Trad. De J. Muller. Paris: Renard/ Pauline/ Michaud, 1812.
- BRANDÃO, Jacyntho Lins. *A Poética do Hipocentauro – Literatura, Sociedade e Discurso Ficcional em Luciano de Samósata*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2001.
- BRAUDEL, Fernand. *O Mediterrâneo e o Mundo Mediterrânico*. Lisboa: Livraria Martins Fontes, 1984.
- BROCA, Brito. “O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes” em *Ensaio da Mão Canhestra*. Prefácio de Antonio Candido. São Paulo, Polis/INL/MEC, 1981.
- BRUGGEMANN, Werner. “Friedrich Schlegel y su concepción de la literatura española como quintaesencia del arte romántico” in *Filologia Moderna*, Universidad de Madrid, Fac. De Filosofia y Letras, 15-16, Abr. - Ago., pp 241-264.
- BRUNEL, Pierre, CHEVREL, Ives. *Précis de littérature comparée*. Paris: Presses Universitaires de France, 1989.
- BURKE, Peter. *As Fortunas d’O Cortesão: a Recepção Européia a O Cortesão de Castiglione*. Trad. Álvaro Hattner. São Paulo: Ed. UNESP, 1997.
- BURTON, Robert. *Anatomie de la Mélancolie*. Préface et dossier de Gisèle Venet. Paris: Éditions Gallimard, 2005.
- CACHO BLECUA, José Manuel. “El beso en el *Tirant lo Blanc*”. Biblioteca Virtual Joan Lluís Vives, site: C:\Documents and Settings\cliente\Desktop\El beso en el Tirant lo Blanc - Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.htm (05/11/2007).
- CALDWELL, Helen. *O Otelô Brasileiro de Machado de Assis*. Trad. Fabio Fonseca de Melo. Cotia: Ateliê Editorial, 2001.

- CAMPO GUINEA, María del Juncal. "Evolución del matrimonio en Navarra en los siglos XVI y XVII" in *El Matrimonio en Europa y en el Mundo Hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Madrid: Espasa/ Biografías, 1997.
- _____. *Cervantès*. Paris: Mazarine, 1986.
- _____. *Cervantes: entre Vida y Creación*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2000
- _____. *Un Mundo Abreviado: Aproximación al Teatro Aureo*. Madrid: Iberoamericana, Universidad de Navarra, Vervuert, 2000.
- CANDIDO, Antonio. "Literatura comparada". *Recortes*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CASTELO, J. A. *José Lins do Rego: Modernismo e Regionalismo*. São Paulo, Edart, 1961, p. 151.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *El Cortesano*. Edición de Mario Pozzi, traducción de Juan Boscán. Madrid: Ed. Cátedra/Letras Universales, 1994.
- _____. *O cortesão*. Trad. Nilson Moulin. São Paulo, Martins Fontes, 1997.
- CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva*. Madrid, Taurus, 1976, 4ª ed.
- _____. *El pensamiento de Cervantes*. Barcelona, Ed. Crítica, 1987.
- _____. *España en su historia*. Barcelona, Ed. Crítica, 1984, 3ª ed.
- Catálogo del Museo Iconográfico del Quijote*. México, Guanajuato, 1998.
- CÁTEDRA, Pedro. "La Biblioteca y los escritos deseados". *L'écrit dans l'Espagne du Siècle d'Or. Pratiques et représentations*. Ed. de Pedro M. Cátedra, M. Luiza López-Vidriero et Augustin Redondo. Publications de la Sorbonne / Ed. Universidad de Salamanca, 1998, pp. 43-68.
- CAVALCANTI PROENÇA. "Alguns aspectos formais de *Grande Sertão: Veredas*". *Revista do livro* n. 5, pp. 37-54, março, 1957.
- _____. *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, pp. 151 – 241.
- _____. *Trilhas do Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Cadernos de Cultura / MEC, 1958.
- CERVANTES, Miguel de. *El Quijote*. Dir. Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes, Editorial Crítica, 1998, 2ª. ed.

- _____. *Don Quijote de la Mancha*. Edición y notas de Francisco Rico. São Paulo: Real Academia Española/ Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.
- _____. *Don Quijote*. Ed. crítica de Rodríguez Marín. Madrid: Atlas, 1948.
- _____. *Don Quijote*. Ed. de Vicente Gaos. Madrid: Editorial Gredos, 1987.
- _____. *Don Quijote*. Edición de Luis Andrés Murillo. Madrid: Castalia, 1987.
- _____. *Entremeses*. Edición de Eugenio Asencio. Madrid: Editorial Castalia, 1970.
- _____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Edición, introducción y notas de Juan Bautista Avall-Arce. Madrid: Castalia, 1969.
- _____. *Novelas Ejemplares*. Edición, prólogo y notas de Jorge García López y estudio preliminar de Javier Blasco. Barcelona: Crítica, 2001.
- _____. *Novelas Ejemplares*. Edición de Harry Sieber. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *Teatro Completo*. Edición, introducción y notas de Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas. Barcelona: Editorial Altaza, 2005.
- _____. *Viaje del Parnaso*. Edición, introducción y notas de Vicente Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- CHARTIER, Roger. "La Europa castellana durante el tiempo del *Quijote*". *España en tiempos del QUIJOTE*. Dirs. Antonio Feros y Juan Gelabert. Madrid: Santillana/ Col. Punto de Lectura, 2005, pp. 162-198.
- _____. "Representar la identidad. Proceso de civilización, sociedad de corte y prudencia". *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed de Isabel Morant Deusa. Fundación Cañada Blanch, Valencia, 1998, pp. 61-72.
- _____. *Escribir las prácticas: discurso, práctica, representación*. Ed. de Isabel Morant Deusa. Valencia: Fundación Cañada Blanch, 1998.
- CHEVALIER, Maxime. "Cinco proposiciones sobre Cervantes" in *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1989, pp. 597-606.
- _____. "El Licenciado Vidriera y sus apotegmas", in "Por discreto y por amigo" – *Mélanges offertes à Jean Canavaggio*. Études réunies et présentées par C. Couderc et B. Pellistrandi. Madrid: Casa de Velásquez, Vol. 88, 2005, pp. 35-38.
- CICERÓN *El Orador*. Traducción, introducción. y notas de E. Sánchez Salor. Madrid: Alianza Editorial, 2001.
- _____. *De la Invención Retórica*. Introducción, traducción y notas de Bulmaro Reyes Coria. México: Universidad Autónoma de México, 1997.

- CLOSE, Anthony. *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press, 1978.
- _____. "Las interpretaciones del *Quijote*" *Don Quijote*, Ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/Editorial Crítica, 1998, 2a ed., pp. CXLII-CLXV..
- _____. "La tradición de los motes y el *Licenciado Vidriera* in *Actas del IV Congreso Internacional de AISO*. Ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa. Tomo I. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 1998.
- _____. "Las interpretaciones del *Quijote*" . *Don Quijote de la Mancha*. Ed. de Francisco Rico. Barcelona: Ed. Crítica, 1998, 2ª ed. revisada, pp. CXLII – CLXV.
- _____. *Cervantes and the Comic Mind of his Age*. New York: Oxford University Press, 2000.
- _____. *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- COELHO, Jacinto do Prado. "A dialética da história em Garrett". *A letra e o leitor*. Porto, Lello & Irmão Editores, 1996, 3ª ed.
- COROLEU, Alejandro. "El *Momo* de Leon Battista Alberti: Un Contribución a la fortuna de Luciano en España." <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319062/articulos/CFCL9494220177A.PDF>
- COSTA LIMA, L (Org.). *A literatura e o leitor – Textos de estética da recepção*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.
- _____. "A preocupação nacional como forma de controle: o caso do *Quixote*". *Anais do 1º e 2º Simpósios de Literatura Comparada*. Orgs. Eneida Maria de Souza e Julio César Machado Pinto. Belo Horizonte: Imprensa da UFMG, 1987, Vol. I, pp. 239-257.
- _____. *Sociedade e Discurso Ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.
- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Edición integral e ilustrada de Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid: Universidad de Navarra/ Iberoamericana/ Vervuet, 2006.
- DANTAS, San Tiago. *Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1977 (Série Mneumosis).
- DANTISCO, Gracián. *Galateo español*, Ediciones Atlas, Madrid, 1943.
- DELLA CASA, Giovanni. *Galateo ou Dos Costumes*. Prefácio e notas Alcir Pécora, trad. Edileine Vieira Machado. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- DESCARTES, René. *Meditações Metafísicas*. Trad. de M. Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- Diccionario de Autoridades*. Edición fac-símile. Madrid, Gredos, 1990.
- EGIDO, Aurora. "Introducción" In *El Discreto*. Ed de Aurora Egido. Alianza Editorial, Madrid, 1997, pp. 7-134.
- _____. *Cervantes y las puertas del sueño: Estudios sobre La Galatea, El Quijote y El Persiles*. Barcelona: PPU, 1994.
- ELIAS, Norbert. *A sociedade de corte*. Trad. Ana Maria Alves. Lisboa: Ed. Estampa, 1986.
- _____. *O processo civilizador*. Apres. Renato Janine Ribeiro, trad. de Ruy Jungmann. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1993.
- FACIOLI, Valentim (1982): "Varias histórias para um homem célebre (Biografia intelectual)". *Machado de Assis*. San Pablo: Ática, 1998.
- FARIA, João Roberto. "Machado de Assis, leitor e crítico de teatro". *Estudos Avançados*, 2004, vol. 18, n. 5, pp. 299-333.
- FERNÁNDEZ, Jaime. "Cervantes en Japón". *Anales cervantinos*, XXIII (1985): 201-12.
- FOKKEMA, Douwe. "La literatura comparada y el nuevo paradigma". *Orientaciones en la Literatura Comparada*. Org. Dolores Romero López. Madrid: Arco/Libros, 1998. 149-172.
- FORCIONE, A. K. *Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels*. Princeton, 1982.
- FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 2007, 1ª reimpressão da 8ª ed. de 2005.
- _____. *Las palabras y las cosas*. Trad. Elsa Cecília Frost. México, Siglo Veintiuno, 1972.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala: Formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal*. 23ª ed. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1984.
- _____. *O Brasileiro Entre Outros Hispanos; Afinidades, Contrastes e Possíveis Futuros nas suas Inter-relações*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio/ Instituto Nacional do Livro/ MEC, 1975.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. *Machado de la Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso: um estudo sobre a ambigüidade no Grande Sertão: Veredas*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- GARCÍA GUAL, Carlos. "El libro de oro" em *El asno de oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.

- GARRETT, Almeida. *Viagens na minha terra*. Pref. C. F. Moisés. São Paulo, Ed. Nova Alexandria, 1992.
- GHIRARDI, Pedro Garcez, “Poesia e loucura no *Orlando Furioso*”. *Orlando Furioso*, Cotia: Ateliê, 2002.
- GIRARD, René. *Mensonge Romantique et Verité Romanesque*. Paris: Bernard Grasset, 1961.
- GODINHO, Vitorino Magalhães, “A estrutura social do Antigo Regime”. *A estrutura da antiga sociedade portuguesa*. Lisboa, Editora Arcádia, s/d.
- GOMES, Eugenio. *Machado de Assis – Influências inglesas*. Rio de Janeiro: Pallas/INL, 1976.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas. *Galateo Español*. Madrid: Ediciones Atlas, Colección Cisneros, 1943
- GRACIÁN, Baltasar, *Obras Completas*. Introducción de Aurora Egido, edición de Luis Sánchez Laílla. Madrid: Espasa Calpe / Biblioteca de Literatura Universal, 2001.
- GREEN, Otis H. *España y la tradición occidental*. Madrid:-Gredos, 1969
- GRIGORIADU, Teodora. “Francisco de la Reguera: um traductor más y único continuador de Luciano de Samósata en el Siglo de Oro. *CFC: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. 2006, 16, 181-193. (Consultada la versión electrónica, marzo, 2007: <http://147.96.1.15/BUCM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG0606110181A.PDF>)
- _____. “Situación Actual de Luciano de Samósata en las Bibliotecas Españolas (manuscritos, incunables e impresos de los siglos XIII – XVII)”. *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*. 2003, 13, pp. 239-272 (Consultada la versión electrónica, marzo, 2007: <http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fil/11319070/articulos/CFCG0303110239A.PDF>)
- GUEVARA, Antonio de. *Menosprecio de Corte y Alabanza de Aldea*. Edición de Asunción Rallo. Madrid: Cátedra, 1984.
- HALLEWELL, Laurence. *O Livro no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2ª ed. revista e ampliada, 2005.
- HANSEN, João Adolfo. “O Discreto” in *Libertinos e libertários*. Org. Aduino Novaes. São Paulo: MINC / FUNARTE / Companhia das Letras, São Paulo, 1996, pp. 77-102.
- _____. “Notas sobre el Barroco” in *Revista de Filología* (Universidad de Canarias), 22, enero 2004, pp. 11-131.
- _____. “Barroco, Neobarroco e outras ruínas”. *Teresa – Revista de Literatura Brasileira* (FFLCH / USP), n. 2 (2001), pp. 10-66.
- _____. *A sátira e o Engenho. Gregório de Matos e a Bahia do século XVII*. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

- _____. “Discreto/Vulgar: modelos culturais nas práticas da representação barroca”, in *Estudos Portugueses e Africanos*. Campinas, (17): 29-57, Jan./Jun. 1991.
- HANSEN, João Adolfo e PÉCORA, Alcir. “Letras seiscentistas na Bahia” (texto inédito).
- HEINE, H. “Introducción”. *Cervantes*. Madrid: José Esteban Ed., 1986.
- HERRERO, Javier. “La metáfora del libro en Cervantes”. *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 579-84.
- HOBBSBAUM. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Nice Rissone. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1970.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HUARTE DE SAN JUAN, Juan. *Examen de ingenios para las ciencias*. Ed. de Guillermo Serés. Madrid: Cátedra, 1989.
- _____. *Examen de Ingenios*. Ed. de Esteban Torre. Madrid: Editorial Nacional, 1977.
- INCERTI AUCTORIS. *Retórica a Herenio*. Introducción, traducción y notas de Salvador Núñez. Madrid: Editorial Gredos, 1997.
- ISER, Wolfgang. *O ato da leitura - uma teoria do efeito estético*. Trad. Johannes Kretschmer. São Paulo, Ed. 34, 1996.
- JENNY, Laurent. “La stratégie de la forme”. *Poétique*, nº 27 (1976): 257-281.
- JOBIM, José Luís. (Org.) *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2001.
- JOLY, Monique. *Études sur Don Quichotte*. Paris: Publications de la Sorbonne, 1996.
- JOSET, Jacques. “Carlos Fuentes o la lectura especular de Cervantes”. *Actas del II Congreso Internacional de Cervantistas*. Ed. de Giuseppe Grilli. Nápoles, Istituto Universitario Orientale, Nápoles, 1995. 887-898.
- KANT, Immanuel. *Crítica del Juicio* Trad. Alejo García Moreno y Juan Rovira. <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57960731216137495222202/index.htm> (jan. 2008).
- LAERCIO, Diógenes, PLUTARCO, et alii. *Biógrafos Griegos*. Madrid: Aguilar, 1964.
- LAJOLO, Marisa. “A modernidade em Monteiro Lobato” em ZILBERMAN, Regina (Org.), *Atualidade de Monteiro Lobato – Uma revisão crítica*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1983.
- _____. *Do Mundo da Leitura para a Leitura do Mundo*. São Paulo: Ática, 1993, p. 97.

- LAPLANA, José Enrique. "El Discreto". *Baltasar Gracián: Estado de la cuestión y nuevas perspectivas*. Coord. Aurora Egido y María Carmen Marín. Zaragoza: Gobierno de Aragón / Institución "Fernando El Católico", 2001, pp. 59-70.
- LEVIN, Harry. "Cervantes, el quijotismo y la posteridad". *Suma Cervantina*. Ed. J. B. Avallé-Arce y E. C. Riley. London: Tamesis Books, 1973. 377-396.
- LOBATO, M. Luisa. "Sustratos folklóricos en el teatro breve del Siglo de Oro" in *Actas del XVI Congreso de Hispanistas Alemanes*, 2007 (en imprenta).
- LÓPEZ GRIJERA, Luísa. "Historia textual: Textos literarios (Siglo de Oro)" (Texto fotocopiado sem referências bibliográficas)
- _____. "Teorías Poéticas de Lope de Vega. Parte I" in *Anuario Lope de Vega IV*. Departamento de Filología Espanyola de la UAB, 1996, pp. 179-191.
- _____. *La retórica en la España del Siglo de Oro – Teoría y Práctica*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- LÓPEZ NAVIA, Santiago A. "La génesis del *Quijote* como objeto de ficción en la literatura hispánica (1981-1993): *Actas del II Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Napoli (1995): 727-743.
- LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía antigua poética*. Edición de Alfredo Carballo Picazo. Madrid: CSIC, Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, III tomos, reimpresión 1973.
- LUCIANO. *Diálogos dos Mortos*. Org. y trad. Henrique G. Murachco. São Paulo: Palas Athena/ EDUSP, 1996.
- _____. *Diálogos Morales*. Trad. Licenciado Don Francisco Herrera Maldonado. Madrid: Imprenta de Manuel Alvarez, 1746.
- _____. *Obras*. Introd. de José Alsina Clota; trad. y notas de Andrés Espinosa Alarcón. Madrid: Gredos, 1981.
- LULIO, Antonio. *Sobre el decoro de la poética*. Introducción, edición, traducción y notas de Antonio Sancho Royo. Madrid: Ediciones Clásicas, 1994.
- MACEDO SOARES. "Cervantes en el Brasil" in *Boletín de la Academia Argentina de Letras*. Tomo XVI, n. 61.
- MACHADO DE ASSIS, J. M. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988.
- _____. *Memória póstuma de Brás Cubas*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- _____. "O Passado, o Presente e o Futuro da Literatura (1858 – *A Marmota*)" in http://olivro.com/machado/literatura/index.html#A_01 (março de 2007).

- _____. *Contos / Uma Antologia*. Selección, introducción y notas de John Gledson. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 2 tomos.
- _____. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Livraria Garnier, 1988.
- _____. *Memórias póstumas de Brás Cubas e Quincas Borba*. Intr. José De Nicola. São Paulo, Ed. Scipione, 1994.
- _____. *Papéis Avulsos*. Ed. e introd. de Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- _____. J. M. *Quincas Borba*. São Paulo: Editora Scipione, 1994.
- MACHADO, José Alberto S. Gomes. “O Barroco como comunidade cultural luso-brasileira”. *Labirintos e Nós: Imagem Ibérica em Terras da América*. Org. Neide Marcondes, Manoel Bellotto. São Paulo: UNESP: Imprensa Oficial do Estado, 1999. 39-52.
- MANDEL, Oscar. “The Function of the Norm in *Don Quixote*”. *Cervantes: A Collection of Critical Essays*. Ed. By Lowry Nelson, New Jersey: Prentice-Hall, Englewood Cliffs, 1969, pp.73-81
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco. “Doncella soy de esta casa y Altisidora me llaman” en *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, pp. 229-340.
- _____. *Trabajos y días cervantinos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995, p. 11.
- MARTÍN JIMÉNEZ Alfonso, *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca*. Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001.
- MARTÍN MORÁN, J. M. “Palacio quijotista. Actitudes sensoriales en la crítica sobre el *Quijote* de la segunda mitad del siglo XX”. Bernat Vistarini, A. (ed.), *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols., Palma, Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 141-194.
- MARTÍNEZ-BONATI, Félix. *El Quijote y la poética de la novela*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1995.
- MARTINS, Ana Luíza. *Revistas em revista: Imprensas e práticas culturais em tempos de República, São Paulo (1890-1922)*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/ FAPESP/ Imprensa Oficial do Estado, 2001.
- MASSA, Jean-Michel. “A biblioteca de Machado de Assis” e “Quarenta anos depois”. Org. J. L. Jobim. Rio de Janeiro: Topbooks / Academia Brasileira de Letras, 2001.
- MATA INDURÁIN, Carlos. “Bodas místicas vs bodas humanas en el *Persiles* de Cervantes: Sosa Coitiño y Leonora Pereira, contrapunto de Periandro y Auristela” in *El*

- Matrimonio en Europa y en el Mundo Hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- MATOS, Luiz Fernando Franklin de. *O leitor Quixotesco: o leitor de Dom Quixote*. Tese de doutoramento apresentada ao Departamento de Filosofia da FFLCH da Universidade de São Paulo, 1979, inédita.
- MENÉNDEZ PELAYO. *Historia de las Ideas Estéticas en España*. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.
- MERQUIOR, José Guilherme “O romance carnavalesco de Machado”. *Memórias póstumas de Brás Cubas*. São Paulo: Ática, 1990.
- MEXÍA, Pedro. *Silva de Varia Lección*. Ed. de Isaías Lerner. Madrid: Editorial Castalia, 2003.
- MEYER, Augusto. “O romance machadiano: o homem subterrâneo” in *Machado de Assis*. Org. Alfredo Bosi, J.C. Garbuglio, M. Curvello, V. Faccioli. São Paulo, Ed. Ática, 1982, pp 357-363.
- _____. *Textos críticos*. Org. João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- MEYER, Marlise. “O que é, ou quem foi Sinclair das Ilhas? Revista do Instituto de Estudos Brasileiros. N. 14. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1973, pp. 37-63.
- MILÀ, Lluís del. *El Cortesano*. Edición a cura de Vicent Josep Escartí. València: Universidad de València, 2001.
- MOISÉS, Massaud. “O Alienista de Macahdo, uma paródia de D. Quixote?”. En: *Jornal da Tarde – caderno de Sábado*, 08/01, 2000, p. 1-3.
- MOLHO, Maurice. “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo Don Quijote”. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XI [1], pp. 87-98.
- MONTANDON, Alain, “Modèles de comportement social”. *Pour une histoire des traités de savoi-vivre em Europe*. Dir. A. Montandon. Clermont-Ferrand: Centre de Recherches sur les Littératures Modernes et Contemporaines/Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1994, pp. 401-463
- MONTEIRO LOBATO. *Dom Quixote das Crianças*. São Paulo: Brasiliense, 1993.
- MONTELLO, Josué. *Cervantes e os moínhos de vento*. s/ed. Rio de Janeiro, 1950.
- MONTERO REGUERA, José. “La crítica sobre el Quijote en la primera mitad del siglo XX”. Em Antonio Bernat Vistarini (ed.) *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, 2 vols. Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 2001, I, pp. 195-236.

- _____. *El Quijote durante cuatro siglos: lecturas y lectores*. Valladolid: Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, 2005.
- _____. *El Quijote y la crítica contemporánea*. Alcalá: Centro de Estudios Cervantinos, 1977.
- MOTA, Lourenço Dantas. (Org.) *Introdução ao Brasil - Um Banquete no Trópico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999.
- MOURA, Denise. “Sérgio Buarque de Holanda e seus mundos desvelados”. *Revista USP* 38 (1998). 28-37.
- NEUSCHÄFER, Hans-Jörg. *La ética del Quijote - función de las novelas intercaladas*. Madrid, Ed. Gredos, 1999.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada – História, Teoria Crítica*. São Paulo: EDUSP - Editora da Universidade de São Paulo, 1997.
- OMEGNA, Nelson. *Retrato de Dom Quixote*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1948.
- Ordenações Filipinas – Livro V*. Org. Silvia Hunold Lara. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- ORICO, Osvaldo. *Camões e Cervantes*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras/ Topbooks, 2000.
- ORTEGA Y GASSET. *Meditaciones del Quijote*. Ed. de Julián Marías. Madrid: Cátedra, 1990, 2ª ed.
- PABST, Walter. *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*. Gredos: Madrid, 1972.
- PANIZZA, Emilietta. “El caballero de Suárez de Figueroa entre *El Cortegiano* y *El Discreto*” in *Criticón*, 39, 1987, pp. 05-39.
- PASSOS, Gilberto Pinheiro. *O Napoleão em Botafogo – Presença francesa em Quincas Borba de Machado de Assis*. São Paulo: Annablume, 2000.
- _____. *A poética do legado*. São Paulo: Annablume, 1996.
- PÉCORA, Alcir “O campo das práticas de leitura, segundo Chartier – Introdução à edição brasileira” in *Práticas da leitura*. Trad. Cristiane Nascimento; Roger Chartier. São Paulo: Estação Liberdade, 1996, pp. 9-17.
- _____. In *Máquina de gêneros*. Edusp, São Paulo, 2001.
- _____. “O livro do prudente secretário” in *Da dissimulação honesta*. Trad. Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- PERCAS DE PONSETI, Helena. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.

- PIÑERO VALVERDE, Maria de la Concepción. *Cosas de España em Machado de Assis e outros temas hispano-brasileiros* (São Paulo: Ed. Giordano, 2000).
- PLATÃO, República. Introdução e notas de M. Helena da Rocha Pereira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983, 4ª ed.
- PORQUERAS-MAYO, Alberto, “En torno a los prólogos de Cervantes”. *Cervantes, su obra y su mundo*. Dirección de Manuel Criado de Val. Madri, Edi-6, 1981.
- PRADO Antonio Arnoni. *Lima Barreto: o crítico e a crise*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- PRADO, Paulo. *Retrato do Brasil – Ensaio sobre a tristeza brasileira*. Org. de Carlos Augusto Calil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, 9ª ed..
- QUEIRÓZ, M. Isaura Pereira de. *Os cangaceiros – les bandits d’honneur brésiliens*. Paris: Julliard, Collection Archives n. 34, 1968.
- RALLO, Asunción. “Introducción” in *El Cróton*, Madrid: Cátedra, 1990.
- REDONDO, Agustín. *Otra manera de leer el Quijote – Historia, Tradiciones culturales y Literatura*. Madrid: Castalia, 1997.
- _____. “Fiestas burlescas en el palacio ducal: el episodio de Altisidora” en *Actas del Tercer Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Menorca: Universitat de les Illes Balears, 1997, pp. 49-62.
- _____. “Fiestas palaciegas en el Quijote de 1615” in *Actas del Segundo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Anthropos/Universidad de Alcalá de Henares, 1991, pp. 475-484,
- REGO, Enylton de Sá (1989): *O calundu e a panacéia: Machado de Assis, a sátira menipéica e a tradição luciânica*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.
- RÊGO, José Lins do. *Fogo morto*. 10ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1970.
- RICAPITO, Joseph. “Don Quijote y El Cortesano de Castiglione” in *Cervantes en Italia – Décimo Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Alicia Villar Lecumberri. Palma de Mallorca: Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 349-361.
- RILEY, E. C. “¿Como era Pasamonte?”, *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 85-96..
- _____. *La rara invención*. Trad. Mar Carmen Llerena. Barcelona: Ed. Crítica, 2001.
- _____. *Don Quijote*. Edición dirigida por F. Rico. Barcelona: Editorial Crítica, 1998.

- _____. “La Singularidad de la Fama de Don Quijote” in *Cuadernos de Recienvenido* – Publicação do Curso de Pós-Graduação em Literaturas Espanhola e Hispanoamericana da Universidade de São Paulo. São Paulo: 1998, vol. 8.
- _____. “Whatever Happened to Heroes? *Don Quixote* and some Major European Novels of the Twentieth Century” in *Cervantes and the Modernists - The Question of Influence*. Ed. by E. Williamson. London/Madrid, Tamesis, 1994, pp. 73-84).
- _____. *Introducción al Quijote*. Trad. Enrique Torner Montoya. Barcelona: Ed. Crítica, 1990.
- _____. *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. C. Sahagún. Madrid: Taurus Ed., 1971.
- RIQUER, Martín de. “Introducción a la lectura del *Quijote*” in *Don Quijote*. Barcelona: Editorial Labor, 1973, 4ª ed, pp. VII – LXVIII.
- _____. *Cervantes en Barcelona*. Barcelona: Sirmio, 1989.
- _____. *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*. Barcelona: Sirmio, 1988.
- RIVERS, Elias. “*Viaje del Parnaso* y poesías sueltas”. *Suma Cervantina*. Ed. J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. Londres: Tamesis, 1973.
- RODRÍGUEZ, Alberto. “El arte de la conversación en el *Quijote*”. *Cervantes*, XIII [I] (1993), pp. 89-107.
- RODRÍGUEZ-Luis, Julio. “Estudio Preliminar” in *Novelas Ejemplares*. Madrid: Taurus, 1983, pp. 7-72.
- ROSA. João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. 11ª ed. Rio de Janeiro: José Olympio Ed., 1976.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*, trad. Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2004,
- _____. *A civilidade pueril*. Prefácio de P. Ariès, tradução de F. Guerreiro. Lisboa: Editorial Estampa, 1978.
- _____. *Elogio da loucura*. Trad. de Ma Isabel G. Tomás, Lisboa, Europa-América, 1973.
- RUFO, Juan. *Las seiscentas apotegmas y otras obras en verso*. Edição, prólogo e notas de Alberto Blecuá, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
- RUSSELL, Peter. *Don Quixote as a Funny Book*. MRL, LXIV, 1969, pp. 312-326.
- _____. *Temas de La Celestina y otros estudios*. Trad. de A Pérez, Barcelona, Ariel, 1978.
- _____. *Cervantes*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

- SALAZAR RINCÓN, Javier. *El mundo social de Don Quijote*. Madrid: Gredos, 1986.
- SALIBA, Elis Thomé. *Raízes do riso. A representação humorística na história brasileira: da Belle Époque aos primeiros tempos do rádio*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- SALLUM Jr., Brasília. "Sérgio Buarque de Holanda – *Raízes do Brasil*." *Introdução ao Brasil - Um Banquete no Trópico*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1999. 237-256.
- SANTA CRUZ, Melchor de. *Floresta espanhola*. Edición y estudio preliminar de M. Pilar Cuartero e Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.
- SARAIVA, António José Saraiva. "O português e o universalismo". *Para a história da cultura em Portugal*. Lisboa, Publicações Europa-América, s/d.
- SERÉS, Guillermo "Introducción". *Examen de ingenios para las ciencias*. Madrid: Cátedra, 1989.
- SÉRGIO, Antonio. "O reino cadaveroso ou o problema da cultura em Portugal". *Antônio Sérgio: uma antologia*. Seleção, introdução e notas de Joel Serrão. Lisboa: Livros Horizonte, 1984, pp. 126-151.
- _____. *Obras completas. Breve interpretação da história de Portugal*. Edição crítica de C.B. Chaves, V. M. Godinho, Rui Grácio e Joel Serrão; Org. I. Sá da Costa e A Abelaira. Lisboa: Livraria Sá Da Costa Editora, s/d.
- SHAKER, Arthur. *Pelo espaço do cangaceiro*. São Paulo: Símbolo, 1979.
- SILVA, Antonio José da. *Vida do grande D. Quixote de la Mancha e do Gordo Sancho Pança (Ópera Jocosa)*. Coimbra: França Amado Editor, 1905.
- TANCREDI, Angelina, *O Grupo Quixote*. Dissertação de Mestrado apresentada à UFRG sob a orientação de de Donald Schüller, Porto Alegre, 1985(inédita).
- TEIXEIRA, Ivan "Pássaro sem asas ou morte de todos os deuses". *Papéis avulsos*. Ed. Ivan Teixeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005, pp. IX-LIII.
- _____. "Literatura como imaginário: Introdução ao Conceito de Poética Cultural". *Revista Brasileira*, Ano X, n. 37, 2003, pp. 43-67.
- TEOFRASTO. *Os Caracteres*. Trad. Daisi Malhadas e Haiganuch Serian. São Paulo: E.P.U. Editora Pedagógica e Universitária, 1978.
- _____. *Caractères*. Texte établi et traduit par Octave Navarre. Paris: Société d'Édition "Les Belles Lettres", 1964.
- TIGRE, M. Bastos. *Antologia poética*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora/INL, 2 Vol, 1982.

- _____. *Moinhos de vento*. Prólogo de Coelho Neto. Rio de Janeiro: Liv. Ed. Jacyntho Silva, 1913.
- _____. *Versos perversos*. Rio de Janeiro: Liv Cruz Coutinho/ J. Ribeiro dos Santos, Editor, 1905.)
- UNAMUNO, Miguel de, *En torno al casticismo*. Madrid, Espasa-Calpe.
- _____. *Do sentimento trágico da vida*. Trad. de Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- URBINA, Eduardo. “Chrétien de Troyes y Cervantes: más allá de los Libros de Caballerías” in *Anales Cervantinos*. CSIC, Madrid, Tomo XXIV, 1986.
- VALDÉS, Juan de. *Diálogo de la lengua*. Edición de Antonio Comas. Barcelona: Editorial Bruguera, 1972.
- VEGA, Lope de. *Arte nuevo de hacer comedias*. Edición de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- VELLOSO, Monica Pimenta. “As raízes ibéricas do Modernismo Brasileiro”. *Ipotesi – Revista de Estudos Literários*, Universidade Federal de Juiz de Fora, V3 – N1, Jan/Jun, 1999, pp. 59-72.
- _____. *Modernismo no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Editora Fundação Getulio Vargas, 1996.
- VERÍSSIMO, José. “*Dom Quixote*”. *Homens e couças estrangeiras. Terceira série 1905 – 1908*. Rio de Janeiro, Garnier, 1910, pp 09 – 30.
- VIANNA MOOG, C. *Heróis da decadência*. Porto Alegre, Ed. Livraria do Globo, 1939, 2ª ed.
- VIANNA, Glória. “Revendo a Biblioteca da Machado de Assis” in, *A Biblioteca de Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Letras / Topbooks, 2001.
- VIEIRA, M. Augusta C. “El *Quijote* na prosa de Machado de Assis” in *Bulletin of Spanish Studies. Homenaje a E. C. Riley*. Volume LXXXI, Numbers 4-5, June – July (2004), pp 441-449.
- VIEIRA, M. Augusta C. “Crítica, creación e historia en la recepción del *Quijote* en Brasil (1890-1950)”. *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Lepanto/Illes Balears (2000): 1145-1152.
- VIEIRA, M. Augusta C. “Escritura cervantina e mito quixotesco no romance brasileiro”. *Hispania* 85, Number 3, September (2002), Special Portuguese Issue, pp 455-465.
- VIEIRA, M. Augusta C. “Las relaciones de poder entre narrador y lector: Cervantes, Almeida Garrett e Machado de Assis”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 570 (1997): 59-71.

- VIEIRA, M. Augusta C. "Un itinerario posible: de Cervantes a Machado de Assis" in *Para leer a Cervantes. Estudios de Literatura Española Siglo de Oro Vol. 1*. Coord. Melchora Romanos, Ed. Alicia Parodi e Juan Diego Vila. Buenos Aires, Eudeba, Universidad de Buenos Aires, 2000, pp. 307-316.
- VIEIRA, M. Augusta C. *O dito pelo não dito: paradoxos de Dom Quixote* (São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998
- VIEIRA, Maria Augusta C. "La discreción en el episodio del Caballero del Verde Gabán" in *Cervantes y su mundo I*. Kassel: Edition Reichenberger, 2004, pp. 3-20.
- VILA, Juan Diego Vila, "Sueños, verdades calladas y linaje" in *Releyendo el QUIJOTE cuatrocientos años después*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle/ Centro de Estudios Cervantinos, 2005, pp. 51-63.
- VILANOVA, Antonio. *Erasmus y Cervantes*. Barcelona, CSIC, 1949.
- VILAR, Pierre. "El tiempo del *Quijote*" in *Crecimiento y desarrollo*. Barcelona: Ariel, 1964.
- VIVES, Juan Luis. *El Arte Retórica (De Ratione Dicendi)*. Introd. De E. Hidalgo-Serna. Trad. y notas de Ana Isabel Camacho. Barcelona: Anthropos Editorial, 1988.
- WELLEK, René. *Conceitos de Crítica*. Trad. S. Nichols e Oscar Mendes. São Paulo: Cultrix, 1963.
- WILLIAMSON, Edwin. *El QUIJOTE y los libros de caballerías*. Trad. M^a Jesús Fernández Prieto. Madrid, Taurus, 1991.
- ZILBERMAN, Regina e LAJOLO, Matisa. *Um Brasil para Crianças – Para Conhecer a Literatura Infantil Brasileira, História, Autores e Textos*. São Paulo: Global, 1986, pp. 59-67.
- ZILBERMAN, Regina, "Fernando Castro e a Poesia Quixote" (inédito).
- ZUGASTI, Miguel. "Matrimonio y matrimonios en el *Persiles* de Cervantes" in *El Matrimonio en Europa y en el Mundo Hispánico – siglos XVI y XVII*. Madrid: Visor Libros, 2005.