

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

CAROLINA DE PONTES RUBIRA

**Episódios paralelos em *Don Quijote*:
recurso estrutural a serviço de uma poética cervantina**

São Paulo
2018

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

CAROLINA DE PONTES RUBIRA

**Episódios paralelos em *Don Quijote*:
recurso estrutural a serviço de uma poética cervantina**

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

Orientadora: Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

São Paulo
2018

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

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

R896e Rubira, Carolina de Pontes
Episódios paralelos em Don Quijote: recurso
estrutural a serviço de uma poética cervantina /
Carolina de Pontes Rubira ; orientadora Maria
Augusta da Costa Vieira. - São Paulo, 2018.
83 f.

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

1. Dom Quixote. 2. Miguel de Cervantes. 3.
Estrutura da narrativa. 4. Poética. 5. Retórica. I.
Vieira, Maria Augusta da Costa, orient. II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

CAROLINA DE PONTES RUBIRA

**Episódios paralelos em *Don Quijote*:
recurso estrutural a serviço de uma poética cervantina**

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

Data de aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Dedico este trabalho a meu pai, José Luiz Rubira (*in memoriam*), por, depois de me ver devidamente alfabetizada, nunca mais ter respondido minhas perguntas infantis, fazendo com que eu consultasse enciclopédias e dicionários. Assim, ele me fez compreender que os livros poderiam trazer algumas respostas (e outras tantas perguntas) e, sem saber muito bem, fez de mim uma pesquisadora.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora Maria Augusta da Costa Vieira, que me transmitiu a paixão por Cervantes e *Dom Quixote*, presentes tão preciosos.

Agradeço à minha mãe, Aurea de Pontes Rubira, à minha irmã e companheira Fabiana de Pontes Rubira e a toda a minha família.

Agradeço ao amigo e irmão Alexandre Michelin Tristão, pela presença e amizade. Meu agradecimento imenso à amiga Ana Aparecida Teixeira, por me proporcionar uma amizade que, sem dúvida, vale muito desse caminho acadêmico que tenho trilhado.

Meu agradecimento ao professor Paulo Sérgio Vieira Fonseca pelas leituras e textos tão generosamente compartilhados.

Agradeço imensamente ao querido professor e amigo Mamede Mustafá Jarouche pelas longas conversas e incentivo sempre generosos.

Agradeço a Bia Machado, Eucir de Souza, José Eduardo Lohner, Samuel Napolitano e a todos meus queridos Amigos, sem os quais a vida seria uma solidão imensa.

Agradeço pela companhia, compreensão e apoio dos meus amigos que trabalham comigo: Andreia Shiroma, Luiz Fernando Melques, Paula Matos e Raoni Garcia.

Agradeço aos queridos amigos do grupo Comix Zone, que me ajudaram a arrombar as portas do isolamento acadêmico, jamais me deixando esquecer que os heróis dos Livros de Cavalaria ainda estão vivos nos gibis que tanto amamos, lemos e compartilhamos.

Agradeço a meu primeiro orientador, mestre extraordinário e razão de minha permanência na graduação, depois de um início de aulas difícil que quase me fez desistir da Universidade, Jorge Mattos Brito de Almeida.

Agradeço à CAPES pela bolsa que me auxiliou nos dois primeiros anos de minha pesquisa.

RESUMO

RUBIRA, Carolina de Pontes. **Episódios paralelos em *Don Quijote*: recurso estrutural a serviço de uma poética cervantina**. 2018. f.83 Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

O propósito desta dissertação de mestrado é examinar um procedimento específico utilizado por Miguel de Cervantes na construção de sua obra *El ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha*: o paralelismo entre episódios como meio de proporcionar coesão à narrativa longa. Tal recurso indica uma solução encontrada pelo escritor, voltada à estrutura textual, com intenção de equilibrar a narrativa longa/linear e a episódica/fragmentada, unindo as partes da sua composição e dando totalidade a ela. Para isso, o autor se vale de preceptivas de retórica e poética da antiguidade e de sua época, sendo os autores mais expressivos: Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Horácio e Alonso López Pinciano. No que diz respeito especificamente ao uso do paralelismo entre episódios no *Quixote*, esta dissertação se beneficia dos trabalhos dos críticos Edward Riley e Knud Togeby; contudo, esses autores não analisaram detalhadamente o efeito de tal uso na unidade da obra, o que configura este trabalho como uma extensão da observação feita por eles a respeito dos episódios paralelos. Por fim, a análise demonstra que Cervantes compõe um recurso poético próprio, resultante da combinação de diversas fontes de conhecimento. A demonstração desse procedimento se faz pela leitura comparativa de quatro trios de episódios, cada trio composto por um episódio da primeira parte e dois da segunda parte, discutindo-se a maneira como o paralelismo entre eles interfere na composição geral do *Quixote* promovendo um tipo de unidade da narrativa diverso do que se vê prescrito nas poéticas antigas e nas do século XVII.

Palavras-chave: Dom Quixote. Miguel de Cervantes. Estrutura da Narrativa. Poética. Retórica.

ABSTRACT

RUBIRA, Carolina de Pontes. **Parallel episodes in Don Quixote: structural resource in the service of a Cervantine poetics.** 2018. f.83 Thesis (Master degree) - Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, University of São Paulo, São Paulo, 2018.

The purpose of this master's thesis is to examine a specific procedure used by Miguel de Cervantes in the construction of his work *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote de La Mancha*: the parallelism between episodes as a means of providing cohesion to the long narrative. This feature indicates a solution found by the writer, focused on the textual structure, with the intention of balancing the long / linear narrative and the episodic / fragmented narrative, uniting the parts of its composition and giving totality to it. For this, the author uses precepts of rhetoric and poetics of antiquity and of his time, being the most expressive authors: Aristotle, Cícero, Quintiliano, Horácio and Alonso López Pinciano. With specific regard to the use of parallelism between episodes in the Quixote, this thesis benefits from the contributions of the literary critics: Edward Riley and Knud Togeby. However, these authors did not analyze in detail the effect of such use on the unit of the work, which configures this work as an extension of their observation of parallel episodes. Finally, the analysis shows that Cervantes composes a poetic resource of his own, which results from the combination of several sources of knowledge. The demonstration of this procedure is done by comparing four trios of episodes, each of them composed of one episode of the first part and two of the second part. Then discussing how the parallelism between them interferes in the general composition of Quixote by promoting a different type of narrative unity from the ones prescribed in the ancient Poetics and in the seventeenth century.

Keywords: Don Quixote. Miguel de Cervantes. Structure of Narrative. Poetics. Rhetoric

RESUMEN

RUBIRA, Carolina de Pontes. **Episodios paralelos en Don Quijote: recurso estructural al servicio de una poética cervantina.** 2018. f.83 Disertación (Mestrado) – Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de São Paulo, São Paulo, 2018.

El propósito de esta disertación de maestría es examinar un procedimiento específico utilizado por Miguel de Cervantes en la construcción de su obra *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*: el paralelismo entre episodios como medio de proporcionar cohesión a la narrativa larga. El recurso indica una solución encontrada por el escritor, volcada a la estructura textual, con intención de equilibrar la narrativa larga / lineal y la episódica / fragmentada, uniendo las partes de su composición, confiriéndole unidad. Para ello, el autor se vale de preceptivas de retórica y poética de la antigüedad y de su época, siendo los autores más expresivos: Aristóteles, Cícero, Quintiliano, Horacio y Alonso López Pinciano. En lo que se refiere específicamente al uso del paralelismo entre episodios en el Quijote, esta disertación se beneficia de los trabajos de los críticos Edward Riley y Knud Togeby. Sin embargo, estos autores no analizaron detalladamente el efecto de tal uso en la unidad de la obra, lo que configura este trabajo como una extensión de la observación hecha por ellos sobre los episodios paralelos. Por último, el análisis demuestra que Cervantes compone un recurso poético propio y resultante de la combinación de diversas fuentes de conocimiento. La demostración de este procedimiento se hace por la lectura comparativa de cuatro tríos de episodios. Cada uno de estos tríos está compuesto por un episodio de la primera parte y dos de la segunda parte, en los cuales se discute la manera cómo el paralelismo entre ellos interfiere en la composición general del Quijote y promueve un tipo de unidad narrativa diferente de la que se ve prescrito en las poéticas antiguas y en las del siglo XVII.

Palabras clave: Don Quijote. Miguel de Cervantes. Estructura de la Narrativa. Poética. Retórica.

“Realmente, como numa luta com armas, quando se veem facilmente as mãos honradas e simples, então é fácil prevenir e repelir golpes do adversário, mas as mãos ocultas e do lado oposto são menos observáveis, e o fato de ter mostrado algo diferente do que esperavas é próprio da arte; do mesmo modo, o discurso, carente de astúcia, batalha apenas com base no peso e no impulso; ao que disfarça e varia as tentativas torna-se possível atacar pelos flancos e por trás, desviar as armas e enganar o adversário com uma simples inclinação do corpo.”

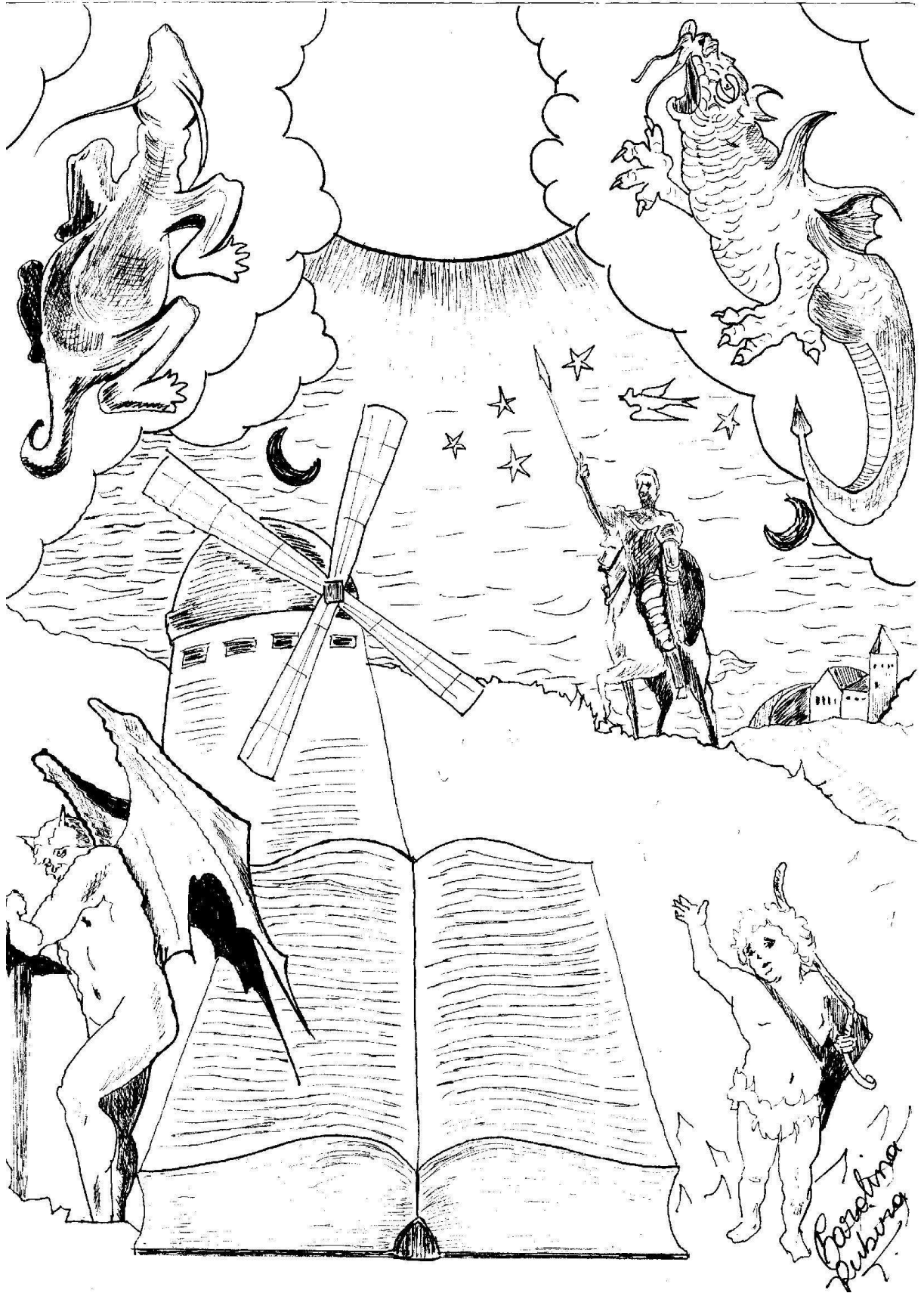
(Quintiliano, Instituição Oratória)

ADVERTÊNCIA

A edição utilizada do Quixote, de Miguel de Cervantes, foi a organizada por Ángel Besanta (Espanha, Anaya, 2005). As citações no decorrer deste trabalho procedem da referida edição, indicando, entre parênteses, a parte da obra (*DQ I* ou *DQ II*), o capítulo em algarismos romanos e, por último, o número da página.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 AS FORMAS E A NARRATIVA: ALGUNS CAMINHOS DA POÉTICA E DA RETÓRICA ATÉ OS TEMPOS DE CERVANTES.....	21
1.1 A retórica.....	22
1.2 Poéticas: Aristóteles, Horácio, Pinciano e Cervantes.....	28
2 O PARALELISMO ENTRE EPISÓDIOS NO <i>QUIXOTE</i>	38
2.1 O episódio dos <i>batanes</i> , a terceira saída e a descida à Cova de Montesinos: questionamentos sobre realidade e fantasia	42
2.2 O encantamento de dom Quixote, Dulcinéia encantada/Carro da morte e o encontro com os duques: a fantasia de dom Quixote criada por outros	51
2.3 O cônego e Sansão Carrasco: dom Quixote em suas batalhas contra os leitores	60
2.4 O Cavaleiro da Triste Figura; o Cavaleiro dos Leões e Alonso Quijano, o bom: os nomes do cavaleiro	68
CONSIDERAÇÕES FINAIS	76
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	80



INTRODUÇÃO

Ler um texto literário é colocar-se diante de uma totalidade feita de muitas pequenas partes: letras, palavras, períodos, parágrafos, fatos, imagens, um personagem ou muitos personagens, uma história ou muitas histórias entrelaçadas, entre outras coisas. O diálogo dessas pequenas partes pode determinar o efeito do todo sobre quem o aprecia: numa conversa sutil, densa, fluida, estranha, harmoniosa. Além disso, integradas a essas coisas, há muitas outras arrançadas por quem escreve, num mundo em que todas precisam conviver, seja de forma tensa, harmônica ou, ainda, de maneira tensa e harmônica simultaneamente.

Sendo assim, presume-se que o texto literário é constituído por uma relação/diálogo entre as minúcias e a totalidade do texto, estruturando esses mundos que os artifícios humanos se ocupam em criar. Contudo, é certo que a maneira como os artistas constroem essa relação passou por diversas mudanças ao longo da história da narrativa, e algumas dessas maneiras de proceder foram marcantes nesse longo caminho, repleto de transformações, trilhado pela arte de narrar e as técnicas a ela relacionadas.

Um desses marcos é a obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, de Miguel de Cervantes, que, em pleno século XXI, superando seus 400 anos de existência, insiste em falar conosco e nós com ela. A figura do velho fidalgo e pretense cavaleiro andante – despertando risos, compaixão ou simpatia – e de Sancho Pança, seu companheiro de aventuras, são elementos essenciais dessa obra cervantina, que garantem, em grande medida, a empatia do leitor pela obra¹ e, por vezes, se apresentam de forma tão atraente aos leitores que suas personalidades, o mundo e a época em que estão inseridos podem tender a aproximar-se desses leitores de maneira mais eficiente e direta que as construções e estruturas compostas dos ferros e das pedras frias que os sustentam².

Logo, por mais que o efeito causado pelo diálogo entre elementos presentes nas minúcias e na visão geral do texto sejam o produto final mais evidente a que se tem acesso

¹ O trabalho de Maria Luisa Lobato, *El Quijote en las mascaradas populares del Siglo XVII* (1994), cita o fato interessante de que, logo na primeira publicação do *Quijote*, os personagens dom Quixote, Sancho Pança já eram referenciados em festas carnavalescas. Ainda sobre esse tema, há o trabalho de Ignacio Arellano, *Mascaradas Quijotescas* (2005) no qual o autor relaciona os registros das mascaradas, festas que podem ser associadas ao que se conhece atualmente como carnaval, destacando a presença das figuras de dom Quixote e Sancho Pança nessas comemorações. Essas observações demonstram algo da afinidade popular com esses personagens, uma espécie de simpatia que parece perdurar até os dias atuais, quando se tem em conta a popularidade do próprio dom Quixote, um personagem da literatura que ainda hoje é reconhecido por muitas pessoas, mesmo pelas que não leram o livro de Cervantes.

durante a leitura dessa narrativa cervantina; quando é despertada no leitor a curiosidade sobre como Cervantes construiu esse imenso castelo, se faz necessário observar tal construção com lupa.

Uma leitura dessa natureza revela que a falta de algumas vigas fundamentais ou o uso de materiais sem a firmeza ou flexibilidade necessárias pode resultar na queda de toda a construção. Ou seja, uma viga pode parecer apenas uma viga, um micro elemento na composição de um castelo fantástico, de uma construção imensa como *Dom Quixote*, mas, se essa viga for um detalhe fundamental, sua falta pode resultar na queda de parte ou de toda construção, comprometendo fatalmente a macro estrutura.

É justamente um olhar voltado para tais detalhes, pequenos e fundamentais, buscando sua importância na construção da narrativa, a base da proposta desta dissertação de mestrado. E a busca por essas minúcias na estrutura do *Quixote* revelou um procedimento específico utilizado por Cervantes para erigir esse castelo fantástico que é o *Dom Quixote*: a relação paralela entre os episódios que compõem as duas partes.

Recorrendo a termos técnicos referentes à construção da narrativa, especialmente nos tempos de Cervantes, grosso modo, pode-se dizer que os elementos micro, as tais minúcias, associam-se à retórica, e os macro, determinantes da totalidade do texto, à poética³. É certo que tal classificação pode ser discutível quando se observa o efeito que os elementos micro, associados à retórica, causam na totalidade do texto ou mesmo pela forma como dependem do raciocínio do receptor e de uma visão ampla sobre a narrativa para que se alcance algo de seu sentido; mesmo assim, os procedimentos determinados pela retórica tratam essencialmente de um trabalho de minúcias, ainda que tenham um efeito abrangente sobre o texto. No caso de uma relação paralela entre os episódios que compõem a narrativa, por não se tratar de um artifício que determina a relação das palavras e componentes do texto em sua materialidade, mas em seu sentido de maneira ampla, aproxima-se mais de um recurso de poética.

Seja como for, quando elementos estruturais referentes à retórica e à poética são considerados neste contexto cervantino, deve-se ressaltar que a maneira como se dá a relação entre elas no *Quixote* difere imensamente na primeira e na segunda parte. Numa introdução

³ Sobre tal diferenciação, Luisa López Grigera, em seu trabalho sobre a retórica no Século de Ouro, enfatiza: “Dentro de este matrimonio teórico de la poética y la retórica, la primera trazaba los lineamentos, principales, es decir, la macroestructura de la obra, mientras que la retórica ponía las estructuras menores.” (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 151).

geral, pode-se destacar o teor episódico⁴ da primeira parte, mais aproximada da estrutura comum aos livros de cavalaria; e uma narrativa longa e linear⁵ na segunda parte.

Seguramente tal diferença deve-se, entre outros fatores, ao tempo que separa as duas partes do *Quixote*. Afinal, um autor como Cervantes, leitor ávido, construiu sua escrita com leituras, releituras do próprio texto e aprendizados que dificilmente permanecem os mesmos num espaço de dez anos: enfatizando que essa constatação não determina um aprimoramento, mas uma modificação.

Tendo em conta tais considerações, proponho, por meio desta pesquisa, uma análise da estrutura do texto cervantino com base na questão que atravessa toda a prosa de longa extensão: o equilíbrio entre o caráter episódico, próprio à narrativa da época de Cervantes, e a unidade necessária para a construção de uma obra com coesão, evidenciando o uso da linearidade na composição do *Quixote*. Os procedimentos de composição encontrados no texto cervantino envolvem duplicidade, recuperações, ecos, paralelismos, analogias, correspondências, entre outros, e minha leitura busca compreendê-los desde os pontos de vista teórico e interpretativo.

No que concerne à maneira como se constrói a escrita presente na segunda parte do *Quixote*, com tendências à linearidade e características de uma narrativa longa, trata-se de um tipo de texto ainda incomum nos tempos de Cervantes, chamando atenção a maneira como, sem referências de outras narrativas construídas da forma como se vê no *Quixote*, o autor teria encontrado meios que lhe fornecessem o conhecimento sobre essa estrutura para compor seu

⁴ Sobre o teor episódico do texto cervantino, Edward Riley comenta em *Introducción al “Quixote”*: “La primera parte solo es episódica hasta cierto punto, si ‘episódico’ significa que se pueden quitar o trasladar episodios sin que ello vaya en su detrimento. Uno podría por ejemplo eliminar o cambiar de sitio el incidente de Don Quijote con la procesión religiosa (I, 51) sin apenas ninguna consecuencia significativa, pero esto mismo no sería posible en la aventura de los batanes (I, 20). Hay menos cabida de lo que parece para tales maniobras.” (RILEY, 1990, p. 96)

⁵ Tratar da linearidade na segunda parte do *Quixote* pode ser algo complicado pela visão que temos dessa característica na literatura moderna, pois, no caso do *Quixote*, a linearidade não se faz a partir de uma relação de causalidade entre os episódios narrados. Contudo, há um evento central ligando as aventuras de dom Quixote e Sancho ao longo da narrativa: a mentira de Sancho sobre o encantamento de Dulcinéia, que tem início, inclusive, na primeira parte. Cervantes, ao escrever a segunda parte, como observa Florencio Sevilla Arroyo, no artigo “Don Quijote dilatado” em 1605, por não ter escrito a primeira parte pensando na composição da segunda, precisou buscar meios de integrá-las (SEVILLA ARROYO, 2015, p.3). O cervantista não trata do paralelismo entre episódios, mas aborda vários outros aspectos que parecem determinar essa preocupação de Cervantes na composição da segunda parte do *Quixote*, numa busca por construir uma obra que, no dizer de Pinciano, fosse una. Antes de Pinciano, sobre uma ação central ligando episódios, Aristóteles, na *Poética* (1451, 16-29), afirma que uma sucessão de acontecimentos fazendo referência a um indivíduo não determina unidade de ação; chamando atenção para a composição da *Odisseia*, na qual Homero seleciona os fatos a serem narrados sobre a vida de Ulisses não simplesmente por terem sido protagonizados por Ulisses, mas por constituírem uma unidade de ação verossímil entre si, não de causalidade, mas de correlação com um acontecimento específico: a volta do herói ao lar. O procedimento utilizado por Cervantes, construindo os episódios em torno da ação que foi a mentira de Sancho, em muito se aproxima do utilizado por Homero, descrito por Aristóteles e retomado por Pinciano.

trabalho. Ou seja, é provável que o texto do autor se faça do conhecimento colhido em fontes diversas de estudo, uma espécie de feliz mistura das experiências intelectuais do autor.

Esse conhecimento pode ser encontrado nos próprios textos de Cervantes, nos quais se identifica a ciência sobre os manuais de retórica e as poéticas que circulavam pela Europa nos séculos XVI e XVII, utilizados como meio de ensinar a arte do bem escrever e da boa oratória por meio de textos que traziam releituras dos da antiguidade e do início da era cristã. Não que tais obras abordassem métodos voltados para a construção da narrativa longa; porém, é notável que muitas das técnicas presentes nesses ‘guias do bem escrever/discursar’ podem ser aplicadas a qualquer tipo de narrativa e é certo que muitas delas estão presentes nos textos cervantinos.

Seja como for, dar atenção a essas estruturas, à sua relação/diálogo dentro do *Quixote*, implica uma leitura não apenas do que tais recurso representam isoladamente, encarando sua presença no trabalho de Cervantes como um espelho de manuais e tratados, como se a narrativa estivesse a serviço deles. Esta proposta de leitura, com uma lupa entreposta entre leitor e leitura, demonstra, de fato, o modo como tais recursos se puseram a serviço do autor, numa relação não de livre criatividade, mas de construção consciente da obra artística em diálogo constante com os manuais e tratados daquela época. Assim, a seu modo, Cervantes construiu, em certa medida, uma poética própria capaz de desvendar possibilidades estruturais que serviriam às mais diversas formas de narrar pelos séculos seguintes até o presente.

A escolha do paralelismo⁶ entre episódios em Dom Quixote como um dos possíveis caminhos para compreender a busca de Cervantes por construir sua narrativa de forma coesa e com diálogo entre as partes que a compõem, de maneira a integrar entre as partes da narrativa, se deu por causa da canção ouvida por dom Quixote e Sancho Pança, na segunda parte do *Quixote*, na entrada d’ El Toboso (DQII, IX): “Mala la hubisteis, franceses, en esa de Roncesvalles”. ‘Roncesvalles’ é nome da célebre batalha de 15 de agosto de 778 (LEGARDA, 1978 p.35), travada pelo exército de Carlos Magno. Capítulos adiante, na Cova de Montesinos, dom Quixote encontra-se com Durandarte, personagem exaltado no *romancero viejo* e personificação da espada de Carlo Magno, que teria morrido na batalha de Roncesvalles.

⁶ Neste ponto é importante ressaltar que este paralelismo não se trata da figura retórica de ornamento. É certo que na análise apresentada há algumas repetições de imagens e palavras, mas não com o mesmo teor que se vê no caso dessas. Aqui entende-se ‘paralelismo’ em seu estado de dicionário compreendido como semelhança, correspondência entre duas coisas ou ideias, em sua acepção mais original, como se vê na origem grega e latina, παράλληλος (parállēlos) e parallēlus respectivamente, significando “colocado defronte” (HOUAISS, 2001).

Numa leitura comparativa entre os episódios, foram encontrados outros elementos presentes na descrição da entrada d' El Toboso (DQII, IX), que seriam retomados na descida à Cova de Montesinos (DQII XXII e XXIII). A descoberta motivou uma busca por outras semelhanças, tendo como critério apenas episódios determinantes do destino do cavaleiro na segunda parte – excluindo experiências de Sancho, como o governo da ‘ilha’ Baratária, e eventos que são retomados mas não influenciam diretamente no seu destino, como a consulta ao macaco adivinho de Maese Pedro e à cabeça encantada na residência de dom Antonio Moreno – e assim chegou-se ao resultado de quatro pares de episódios nos quais determinados detalhes narrativos e/ou descritivos são retomados. A identificação e comparação entre esses elementos foi a primeira fase da investigação aqui apresentada, que teve como resultado um Trabalho de Graduação Individual (TGI)⁷. A base da leitura apresentada no TGI fundamentou-se, inicialmente, na ideia de uma duplicação presente na obra, tema sobre o qual foi dedicado um capítulo inteiro do referido trabalho. De acordo com essa primeira leitura, o fato de alguns elementos serem retomados ao longo da narrativa seria reflexo formal de uma dualidade que estaria presente na obra em vários aspectos. Entretanto, com o avanço da pesquisa, notou-se que, apesar de a duplicação estar presente no *Quixote*, no que se refere à questão da construção da obra em sua forma, a mera explicação de que haveria uma preocupação em mantê-la como uma proposta de construção do texto não dá conta de todas as facetas que o uso tal recurso apresenta e menos ainda determinaria sua função como recurso estrutural, narrativo.

Por conta desse questionamento sobre a primeira leitura feita referente ao paralelismo entre episódios no *Quixote* e considerando-se também o fato de as retomadas estarem presentes em muitos pontos da obra, evidenciou-se a importância de avaliar a influência de tal recurso sobre o texto, bem como a ligação entre os pares de episódios encontrados na segunda parte e determinados eventos da primeira⁸, sendo que a primeira parte não foi citada no TGI.

Já em busca da construção de um projeto para a dissertação de mestrado, a ligação entre as duas partes do *Quixote*, por meio de paralelismos, passou a ser considerada, e o fato de serem encontrados elementos de ligação entre elas pareceu revelar uma releitura de Cervantes do próprio texto, numa busca por integrar as duas partes de sua narrativa dando

⁷ Articulações narrativas na segunda parte de *Dom Quixote*, redigido em 2014.

⁸ Neste ponto é importante ressaltar que a primeira parte do *Quixote* não foi mencionada no TGI, sendo acrescida à pesquisa proposta para o projeto de mestrado.

unidade a ela⁹. Sobre este ponto é importante frisar o fato de que a questão da unidade é de imensa importância para as poéticas da época, sobretudo a de Alonso López Pinciano, autor citado por Cervantes em sua obra, como observado por Jean Canavaggio em seu estudo *Pinciano y la estética literária de Cervantes en el "Quijote"* (1958, p. 51), em que o cervantista demonstra diversas falas de personagens no *Quixote* muito próximas ou quase idênticas ao texto de Pinciano quando conversam sobre as construções artísticas ideais, incluindo questões referentes à unidade de ação, tempo e lugar.

Além das semelhanças de elementos narrativos paralelos, imagens e ações, seja por contraste ou repetição literal, a característica mais expressiva determinante para estabelecer os pares de episódios foram eventos centrais presentes nessas vivências de dom Quixote, que determinariam o destino do personagem, ou seja, tratam-se de eventos que, em certa medida, movimentam a narrativa.

O primeiro evento central observado foram experiências vividas por dom Quixote capazes de levá-lo ao questionamento da realidade e da fantasia. O fato que evidencia tal vivência na primeira parte é o episódio dos batanes (DQI, XX); o par de episódios na segunda parte é, respectivamente, a terceira saída de dom Quixote (DQII, VIII-IX) e a descida à Cova de Montesinos (DQ II, XXII-XXIII).

O segundo evento observado é a fantasia de dom Quixote criada por outros personagens, e não mais apenas a partir dos delírios do velho fidalgo. Na primeira parte, esse evento se destaca nos capítulos finais, nos quais dom Quixote enjaulado, acredita estar encantado (DQI, XLVII-XLIX); os episódios correspondentes a esse evento na segunda parte são o encontro com Dulcinéia encantada na entrada de Toboso (DQII, X), incluindo o encontro com o Carro da Morte (DQII, XI), e a estadia no castelo dos Duques (DQII, XXX-LVII).

O terceiro evento figura a batalha de dom Quixote contra leitores. Na primeira parte, essa batalha ocorre durante a contenda intelectual entre o cônego e dom Quixote (DQI, XLVII-L). Na segunda parte, a batalha é literal e contra um leitor não apenas dos livros admirados por dom Quixote, mas também da própria história do pretense cavaleiro manchego. Tratam-se das duas lutas contra Sansão Carrasco travestido, num dos encontros, como Cavaleiro dos Espelhos (DQII, XII) e, no segundo deles, como Cavaleiro da Branca Lua (DQII, LXIV).

⁹ Knud Togeby, em seu trabalho *La Estructura del Quijote* (1977), considera a existência de um paralelismo entre as duas partes, mas o autor diz tratar-se de uma forma de opor/contrastar as duas partes, considerando uma como “negativa” da outra.

O quarto evento é determinado pela afirmação de uma nova identidade. Na primeira parte, Sancho dá a dom Quixote o epíteto de Cavaleiro da Triste Figura após a luta contra os pastores (DQI, XIX). No segundo livro, o Cavaleiro da Triste Figura, depois do enfrentamento com os leões, torna-se Cavaleiro dos leões (DQII, XVII) e, ao final da obra, no momento da morte (DQII, LXXIV), torna-se Alonso Quijano, o bom. Neste trio de episódios, o ‘nascimento’ de dom Quixote descrito no início do primeiro livro, quando o velho fidalgo com nome indeterminado decide tornar-se cavaleiro andante, não está incluído; pois, apesar de o evento da mudança de identidade estar presente, o recurso do paralelismo e das retomadas narrativas não ocorrem.

O trabalho comparativo referente à composição dos episódios citados, sobretudo pela sua recorrência, demonstra que a retomada de elementos narrativos em construções paralelas pode influenciar na estrutura e na leitura dessa grande obra cervantina, especialmente no que se refere à promoção da coesão e do efeito de linearidade. Portanto, justifica-se uma observação referente ao modo como tal artifício age sobre o texto, e a composição desta dissertação de mestrado registra os caminhos trilhados e as considerações feitas a respeito dessa questão durante a pesquisa.

Por tratar-se de uma questão de estrutura, tendo em conta todas as especificidades do texto retórico e da oratória, e pela ocorrência de muitas relações de paralelismo nos episódios observados, considerou-se que tal recurso pudesse demonstrar o uso da figura de ornamento repetição no campo da poética. É certo que, em alguns casos, as repetições ocorrem, mas as retomadas vão além disso, quando, por exemplo, há contraste entre os elementos ou eles se modificam, como se houvesse uma alusão, não uma repetição. Sendo assim, uma abordagem relacionada à retórica clássica e latina é feita, mas sem determinar que essa seria a fonte exclusiva de Cervantes ao construir as relações de paralelismos entre episódios do *Quixote*.

Ainda considerando o contexto em que se dá a estruturação do texto cervantino, uma leitura das poéticas que circulavam nos ambientes frequentados pelo autor se faz necessária, para que se compreenda a obra estudada em sua macroestrutura. Seja como for, em nenhum desses manuais se encontrou qualquer técnica que se aproximasse do paralelismo entre episódios.

De qualquer modo, o que se nota, afinal, é que o recurso do paralelismo parece construir-se a partir de muitas origens, consumando-se como um recurso de poética próprio de Cervantes. É provável que somente um autor que se deparasse com uma narrativa longa, linear, como se vê na segunda parte do *Quixote*, tivesse a necessidade de compor vários

recursos relacionados à poética e à retórica para enfrentar-se com seu texto de maneira satisfatória.

Pela proposta de análise apresentada, no primeiro capítulo desta dissertação de mestrado serão abordadas a retórica, a poética e a influência dessas artes na Espanha em que foi composto o *Quixote*. A discussão deve demonstrar em que medida poética e retórica se tocam na narrativa de ficção como meio para que Cervantes alcance a coesão em sua narrativa longa, tendo em vista somente o paralelismo entre os episódios. Para tanto, tem-se como esteio uma visão geral sobre as origens da retórica e suas finalidades práticas além de seu valor como técnica para ornamentação do discurso.

Posteriormente será feita uma consideração sobre as poéticas de Aristóteles, Horácio e Alonso López Pinciano, com intenção, sobretudo, de demonstrar a importância desses textos na constituição da obra cervantina. O capítulo é concluído com uma reflexão sobre a presença das formas e técnicas apresentadas no texto de Cervantes, de modo que o autor termina por constituir uma poética própria.

O segundo capítulo é dedicado a demonstrar de que maneira o paralelismo constitui um procedimento estrutural capaz de, em certa medida, promover coesão entre as duas partes do *Quixote* e também à narrativa de maneira geral, sobretudo na segunda parte. Foram selecionados quatro trios de episódios sobre os quais se faz uma análise procurando demonstrar de que forma a relação entre eles é capaz de promover unidade estrutural ao *Quixote*.

1 AS FORMAS E A NARRATIVA: ALGUNS CAMINHOS DA POÉTICA E DA RETÓRICA ATÉ OS TEMPOS DE CERVANTES

A forma se faz de fronteiras. Um objeto tem suas linhas determinadas pelos limites materiais que o cercam, designando sua forma. Num texto escrito não é diferente, e, nesse caso, isso se dá pelas determinações impostas a ele por quem o escreve, de modo que sua forma se desenhe. Essas leis da escrita, seja num tratado do século XVI ou num manifesto vanguardista, são o contorno da materialidade, os limites fronteiraços entre o que se pretende ou não que um texto seja.

No caso do texto cervantino, os limites determinantes da forma são, em grande parte, o conteúdo de tratados dos séculos XVI e XVII, essencialmente baseados na retórica e na poética clássicas e do início da era cristã. Sendo assim, uma visão, ainda que breve, sobre tais textos é algo que pode aclarar de algum modo os critérios de Cervantes para determinar os

limites que moldariam a materialidade do *Quixote*. Além disso, uma vista sobre esses textos é também uma maneira de demonstrar que Cervantes não se vale de nenhum deles exclusivamente para construir as relações de paralelismo no *Quixote*, mas combina conhecimentos diversos de fontes diversas.

1.1 A retórica

A retórica é a arte que trata das minúcias do texto, das relações entre as palavras e dos efeitos que certo arranjo do discurso pode causar nos ouvintes; além de envolver o trabalho do orador em apresentar um discurso persuasivo não apenas por seu teor, mas também pelas provas que apresenta em nome do que pretende demonstrar. Essa definição passa, na verdade, por diversas definições de mestres retóricos diversos que, desde o século V a.C. até os dias atuais, dedicaram-se à arte da retórica. O fato é que a sistematização sobre a forma de se conceber determinados tipos de discurso de maneira ideal abriu caminhos para que se utilizassem certas minúcias da retórica também na prosa de ficção: desde construir o *ethos* dos personagens por meio de discursos tratados retoricamente e a organização textual, até o uso de figuras retóricas de pensamento e ornamento entre outros.

Uma dessas figuras é o paralelismo; porém, como já se fez ressalva anteriormente, o paralelismo apontado nas relações entre os episódios do *Quixote* é de natureza diferente da figura retórica de ornamento que teve origem na repetição, pois seu uso aparente em nome da construção de certa unidade na narrativa cervantina remete a uma preocupação de teor poético. Seja como for, trata-se de um recurso que traz em sua raiz um motivo retórico, ainda que, no caso dos trios de episódios do *Quixote* que serão aqui analisados, a distância entre as ocorrências parece dar a um recurso, que tem origem na retórica, feições de uma técnica relacionada à poética, ou seja, ao macrotexto. Sendo assim, uma abordagem à retórica é interessante para que se possa compreender algo dessas relações entre as diversas formas de composição da estrutura no texto cervantino.

Conta-se que foram publicadas cerca de 200 obras relacionadas à retórica na Espanha dos séculos XVI a XVII¹⁰; em grande parte, manuais voltados ao ensino dessa arte¹¹, seja no âmbito escolar ou sagrado. Os autores mais referenciados nesses manuais são Aristóteles, Marco Túlio Cícero e Marco Fábio Quintiliano, sendo que os textos desses tratadistas antigos

¹⁰ Guillermo Soriano Sancha, em sua tese de doutorado *Tradición clásica en la edad moderna: el legado de Quintiliano y la cultura del humanismo*, cita esse dado com base no trabalho de Diez Coronado. (SORIANO Sancha, 2013, p.400)

¹¹ Aristóteles, ao chamar a atenção sobre o uso da retórica e da dialética como meios de questionar e sustentar argumentos, justifica que o estudo de tais práticas se trata de “tarefa de uma arte”. (ARISTÓTELES, 2012, p. 6)

mesclavam-se nessas publicações (SANCHA SORIANO, 2013, p.400). No caso de Cícero, pelo fato de as questões referentes ao tema estarem de certo modo dispersas em sua obra e, no de Quintiliano, por possuir uma produção extensa, esses manuais tendiam a concentrar e didatizar o conteúdo dos trabalhos desses autores (idem, p. 400), aparentemente com intenção de torná-las mais palatáveis ao ambiente de ensino.

A profusão dos manuais de retórica na época mencionada é algo que chama atenção e faz refletir sobre o porquê da difusão da retórica nesse período. A compreensão sobre tal fato passa por reflexões acerca da importância e utilidade da dialética e da retórica desde seu início. Luiza López Grigera, em seu estudo *La retórica en la España del Siglo de Oro*, referente à importância da retórica na antiguidade, destaca:

[...] el orador, el hombre que en las culturas de la antigüedad tenía que desarrollar una copiosa actividad oral para desempeñar funciones que en las sociedades modernas, poseedoras del papel y de la imprenta, se cumplen por medio de la palabra escrita. Todo hombre cultivado necesitaba ser un poco orador: para enseñar algo, para convencer de algo, y para mover a los otros hombres a tomar decisiones y posiciones, tanto en el campo ideológico y político, como en el jurídico. (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 19)

Efetivamente, a retórica teve origem na Sicília, por volta de 485 a.C., inicialmente como metalinguagem da oratória. Quando a região de Siracusa foi dominada por dois tiranos sicilianos, Gélon e Híeron, as terras dos moradores locais foram distribuídas entre os mercenários. Devido a uma sublevação, os tiranos foram destronados e as terras que haviam sido distribuídas aos mercenários foram reclamadas por meio de diversos processos, mobilizando grandes júris populares e obrigando os interventores a recorrerem a suas habilidades comunicativas e persuasivas. Daí viu-se a necessidade da criação de uma arte que habilitasse os cidadãos a defender suas causas por meio da palavra (idem, p. XVI). Este foi o gérmen do que viria a tornar-se a retórica¹².

A constatação de Grigera, se considerada juntamente ao que se sabe sobre a origem da retórica, encontra esteio nos textos dos próprios autores da antiguidade. Aristóteles, logo no início da *Retórica*, afirma que as pessoas questionam e argumentam ao acaso ou pela prática resultante do hábito, e que, se essas duas formas de utilizar a retórica e a dialética são possíveis, podendo garantir ou não o sucesso de um argumento, elas também poderiam ser aprendidas por meio de um método (ARISTÓTELES, 2012, p. 6), ou seja: o discurso

¹² Esta narrativa está presente em muitos textos referentes à história da retórica, este se baseia na introdução à *Retórica* de Aristóteles (2012), de autoria de Manuel Alexandre Júnior. A mesma narrativa também se encontra no diálogo *Brutus*, de Marco Túlio Cícero, citando Aristóteles. (ALMEIDA, 2014, p.73)

persuasivo é configurado como prática social que pode ser observada, apresentada como método, ensinada e aprendida.

Manuel Alexandre Júnior, em nota à tradução do referido texto aristotélico, apresenta as seguintes informações sobre as definições clássicas da retórica:

Da reflexão que Quintiliano faz sobre as várias definições clássicas de retórica (*Institutio oratoria*, 2.1-21), quatro se distinguem como as mais representativas: 1) a definição atribuída a Córax e Tísias, Górgias e Platão (a retórica como criadora de persuasão); 2) esta de Aristóteles (retórica como “a capacidade de descobrir os meios de persuasão no tratamento de qualquer assunto”); 3) a atribuída a Hermágoras de Temnos (retórica como “a capacidade de falar bem no que respeita ao tratamento e à discussão das questões públicas”); 4) e a de Quintiliano, na linha dos retóricos estoicos (a retórica como “scientia bene dicendi”, 2.15.21). São diferenças que refletem preocupações distintas, tanto sobre a natureza e a finalidade da retórica como sobre seu objeto de conteúdo ético. (ALEXANDRE JÚNIOR, 2012, p.12)

Apesar de sinalizar diferenças entre as definições de retórica, a nota de Alexandre Júnior demonstra que há um ponto de acordo entre elas: o fato de tratar-se de uma arte que “tem em vista a criação e a elaboração de discursos com fins persuasivos” (idem, p. XIX). Mas, é interessante ter em conta as diferenças observadas pelo autor: as distintas definições dadas pelos primeiros tratadistas, Córax e Tísias, até a de Quintiliano aponta para uma visão que parte de uma retórica “criadora da persuasão” para a “ciência do bem falar”. Isto é, no primeiro caso, a retórica gera um efeito externo – o que foi observado por Aristóteles quando comenta a falta da presença dos entinemas¹³ nos tratados anteriores ao dele, criticando o discurso voltado apenas para os efeitos geradores das emoções, aquele que não se faz para revelar a verdade, mas para convencer o juiz –; no segundo, o que se chama de “bem falar” pode ser compreendido tanto no campo dos efeitos como pela construção interna do discurso. Afinal, a determinação sobre o que é falar bem parte de um julgamento externo, mas tal julgamento deve embasar-se na apresentação de um discurso capaz de revelar a habilidade e o conhecimento de quem o profere; e o julgamento sobre tal habilidade deve, entre outros aspectos, considerar a maneira como foi construído, ou seja, o discurso arquitetado com intuito de ser bom conta com um ouvinte participativo, capaz de julgar sua qualidade e sua verdade, não estando entregue apenas às emoções provocadas por determinado arranjo de palavras.

¹³ Os entinemas consistem em provas externas que comprovam a verdade daquilo que é dito.

E são justamente as questões referentes ao modo de construir o discurso que interessam à leitura de uma obra literária quando se tem a retórica em vista. Elena Artaza Álvarez, em seu trabalho *Los estilos retóricos en los discursos de los personajes literarios*, afirma que no início do século XVI há uma forte retomada dos textos gregos e helenísticos, decorrente de uma negação de tudo que soasse medieval (ARTAZA ÁLVAREZ, 2006, p. 41); ou seja, a circulação das ideias contidas nesses tratados tiveram espaço num campo criativo e fértil que englobava a arte da escrita em muitas de suas formas. Inclusive, como vê no próprio trabalho de Artaza, os discursos dos personagens criados de acordo com as preceptivas dos manuais de retórica serviam para determinar o caráter dos personagens e, por que não dizer, a própria habilidade de quem escrevia ao manejar os discursos em suas diversas formas.

Referente aos textos publicados no período, não cabe citá-los, pois não tratam exatamente dos aspectos que se pretende abordar acerca do *Quixote*. Talvez se deva apenas chamar atenção para o fato de que em 1541, Miguel de Salinas publicou a primeira retórica em língua castelhana, trata-se de um evento digno de nota, pois uma retórica em língua vernácula demonstra que a necessidade de conhecer as técnicas descritas nesses manuais não se restringia àqueles que dominavam o latim. O próprio Salinas, no prólogo à sua *Rhetórica en lengua castellana*, diz ter escrito o texto em língua vernácula por pedido de “cierta persona” que não sabia ler em latim e desejava aprender os preceitos dos mestres de retórica gregos e latinos além da “sciencia del bien hablar” (SALINAS, 1999, p. 9), a última referência visivelmente trazendo a definição de retórica presente na *Institutio* de Qúintiliano. Portanto, é clara a presença da retórica nos ambientes de aprendizado e de formação intelectual nos séculos XVI e XVII, com preceitos fundamentados nos textos dos mestres da antiguidade.

Nessa conjuntura, é relevante observar de que forma as técnicas abordadas nos manuais de retórica podem estar presentes em textos de literatura de ficção¹⁴ como os produzidos por Cervantes, mais especificamente, o *Quixote*.

Luiza López Grigera, em seus estudos relacionados à retórica no Século de Ouro, apresenta textos de Cervantes nos quais os preceitos da retórica estão presentes. Nesse contexto, a autora evoca o conceito “épica em prosa”, que melhor se aproximaria do que atualmente se denomina como romance, destacando que, nesse caso, nota-se um matrimônio entre a poética e a retórica (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p.151):

¹⁴ É certo que o conceito de literatura, como se conhece atualmente, não existia nos tempos de Cervantes. Contudo, de acordo com Luisa López Grigera, o termo “literatura de ficção” pode ser utilizado para textos de teatro, poesia lírica e épica. (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 151)

La contribución de la retórica, en los géneros de base poética, era, como lo mismo Aristóteles lo estipula, la lengua y las ideas, pero también la construcción de los personajes y la organización de la narración, del diálogo, de los parlamentos, descripciones, etc. Algo así como la construcción de un edificio: los muros con sus huecos, sus materiales, su ensamblaje detallado y minucioso, su coordinación, en una palabra, su concretización real y su armonía. Sus microestructuras. (idem, p. 151)

Ainda sobre as questões relacionadas a essa união de poética e retórica, Grigera dedica um capítulo a uma leitura do *Quixote* à luz de Hermógenes de Tarso, orador e preceptor retórico grego que viveu no século II a.C.. De acordo com a cervantista, a obra de Hermógenes *Sobre as forma de estilo* traz elementos passíveis de revelar algo sobre as construções estruturais presentes no Quixote. Grigera destaca formulações utilizadas por Cervantes que em muito se assemelham às determinadas por Hermógenes. De qualquer modo, a própria autora admite que não há como precisar um ponto de contato direto entre o texto do tratadista grego e Cervantes. Todavia, a leitura motivada por tal suposição suscita questões interessantes acerca da organização estrutural do texto cervantino, especialmente no que se refere à presença da retórica num texto de ficção:

[...] la Poética no puede atender más que a ciertos lineamentos generales, mientras que la Retórica había desarrollado, con detalladísimas distinciones, los métodos de organizar las ideas y desarrollar los textos, tanto en los aspectos narrativos como en los argumentales; por otra parte la Poética de Aristóteles, la más extensa y sistemática de las conservadas de la antigüedad clásica, remitía, para lo argumental y para la elocución, a la Retórica. A mediados del siglo XVI se había producido una síncretis entre Poética y Retórica: la mayoría de los tratados de poética más conocidos del renacimiento participan de las dos disciplinas. La ventaja que ofrece ésta como método de análisis de una obra literaria producida antes del siglo XIX, es que nos permite distinguir tres grandes ámbitos de la obra: en primer lugar y como principio generador, lo que se llamaba “inventio” es decir, todos los aspectos temáticos: fábulas, ideas, argumentos, personajes. En segundo lugar, la estructura o lo que se denominaba en retórica: *dispositio*; y finalmente el estilo, o elocución. Pero lo fundamental de la metodología retórica es que no se podía concebir una obra sin que esas partes tuvieron una íntima e indisoluble trabazón. Y además debían ponerse todas ellas en función de las tres dimensiones del hecho comunicativo: el emisor, el receptor y la referencia. (LÓPEZ GRIGERA, 1994, p. 166)

O texto de Grigera demonstra que as questões relacionadas à microestrutura, ou seja, da ordem da retórica, não poderiam estar ausentes na construção de um texto de ficção, ainda que, no caso desses textos, o objetivo primordial não fosse persuadir, mas deleitar.

Neste ponto é importante lembrar que, se é possível identificar algo de persuasivo nos textos de ficção, também se pode compreender o deleite como um dos elementos da retórica. É o que se vê de forma mais marcada nos sofistas¹⁵, dos quais Górgias de Leontinos (485-380 a. C.)¹⁶ é um representante de importância. Górgias quis criar uma prosa mais próxima possível da poesia, além de trazer, em seus tratados, considerando-se que apenas dois deles resistiram ao tempo, a sistematização de uma profunda reflexão sobre estilo (RUIZ MONTERO, 1993, p. 8-9). Além disso, a busca de Górgias pela construção de um discurso capaz de comover pela beleza fez com que se aprofundasse nas possibilidades das palavras, passando a utilizar figuras características, as chamadas gorgianas (*schēmata Gorgíeia*), que foram muito difundidas e utilizadas posteriormente. Baseiam-se nelas a repetição e suas modalidades como a aliteração, paronomásia, homeoteleuto, paralelismo, antítese, pariosis, isocólon entre outras (idem, p.9).

As técnicas envolvendo a produção do discurso retórico em sua apresentação mais correta parece ter envolvido muitos dos que lidavam com a palavra em suas mais diversas formas fosse no âmbito social, jurídico ou da arte narrativa. De fato, ao considerar-se a necessidade da retórica e sua popularidade pelo largo uso do texto/discurso com fins persuasivos, o trabalho relacionado à eloquência, estilo e ornamento do discurso com intenção de seduzir e comover os ouvintes, pretendendo não apenas revelar a verdade, trouxe consigo técnicas relacionadas à estrutura que não poderiam passar despercebidas à perspicácia artística de certos autores de ficção. A fala arguta dos personagens, as figuras de ornamento e pensamento, as minúcias capazes de garantir uma estrutura textual firme, bela, clara e produzida na justa medida se garante, em muitos aspectos, pelas técnicas difundidas por manuais de retórica.

Sendo assim, a narrativa de ficção, por ser um texto de natureza diversa do discurso persuasivo, mostrou-se como um ambiente fértil para que as armas oferecidas pela arte retórica se mostrassem úteis às mãos de outros soldados, com intenções distintas das dos oradores, a fim de conquistar outras terras.

¹⁵ É certo que os adornos postos nos textos com objetivo persuasivo estão presentes em outros tratadistas. O próprio Quintiliano defende que o texto que se vale da arte retórica seja adornado, mas que não possua ornamentos demais, o que resultaria em afetação e comprometeria a qualidade da composição. Quintiliano defende a beleza útil (QUINTILIANO, 1998, p. 229).

¹⁶ Aldo Dinucci, ao apresentar sua tradução do discurso de Górgias *Elogio a Helena*, fala sobre os poucos textos do sofista grego que resistiram ao tempo: “Das obras de Górgias de Leontinos, muitas, como o *Discurso Pítico*, o *Discurso aos Helenos* e um dicionário temático se perderam. Outras, como o *Elogio de Aquiles* e a *Arte Oratória*, não se sabe se realmente existiram. Do *Epitáfio* e do *Discurso Olímpico* nos chegaram apenas fragmentos. Do *Tratado do Não-Ser* temos duas paráfrases. Apenas o *Elogio de Helena (Helenes Enkomion)* e a *Apologia de Palamedes (Huper Palamedous Apologia)* nos chegaram integralmente.” (DINUCCI, 2009, p. 201)

1.2 Poéticas: Aristóteles, Horácio, Pinciano e Cervantes

Seguramente uma leitura que busca reconhecer determinada relação de paralelismo entre diferentes episódios do *Quixote*, por voltar-se à construção da macroestrutura do texto, evoca, de maneira mais evidente, porém não exclusiva, as técnicas referentes mais à poética que à retórica. Sendo assim, como se viu em relação à retórica, deve-se ter em conta a leitura das poéticas antigas feita nos tempos de Cervantes, de maneira a compreender de que forma as técnicas utilizadas podem ser reconhecidas no *Quixote* e em que medida tais alusões podem ser feitas.

As poéticas produzidas nos séculos XVI, XVII e XVIII resgatavam diversos elementos da antiguidade greco-romana de modo explícito e voluntário, tendo como referência, basicamente, a *Arte poética*¹⁷ de Horácio e a *Poética* de Aristóteles (SALTORELLI, 2009, p. 251-252).

Com efeito, considerando-se que a *Poética* aristotélica foi produzida provavelmente no último período de vida do filósofo, por volta de 335 e 326 a.C. (SOUZA, 2003, p. 8); e a *Arte Poética* de Horácio date, acredita-se, entre 14-13 a.C.¹⁸ (BRANDÃO, 2014, p. 6), muitas e diversificadas foram as visões a respeito dessas obras até os dias atuais.

A *Poética* de Aristóteles não teve expressividade na Idade Média, no entanto, é justamente no século XVI que o olhar dos letrados começou a voltar-se para ela de maneira mais intensa (SOUZA: 2013, p. 11). E, ainda que a história do referido texto seja longa e repleta de detalhes, é precisamente essa leitura humanista, feita nos séculos XVI e XVII, que mais interessa à apreciação aqui proposta sobre a obra de Cervantes, mesmo porque as vias de acesso do autor à doutrina aristotélica não são fáceis de definir (CANAVAGGIO, 1958, p. 20-21) e, como Cervantes não era um acadêmico, pouco se pode afirmar a respeito de seu arcabouço intelectual além do que está citado em suas obras e, mesmo nesse caso, ainda é preciso ter cuidado ao fazer afirmações categóricas. Sendo assim, os comentários às poéticas antigas que circulavam na época e os tratados de poética que didatizavam o conteúdo dos textos antigos, por sua circulação mais intensa nos séculos XVI e XVII, são a mais provável fonte de conhecimento a que Cervantes teve acesso¹⁹.

¹⁷ De acordo com Roberto de Oliveira Brandão, em sua introdução às poéticas clássicas, trata-se da *Epístola aos Pisões*; a designação *Arte Poética* foi dada por Quintiliano no Livro VIII de sua *Instituição Oratória* (BRANDÃO, 2014, p.11).

¹⁸ Adriano Scatolin, em introdução à tradução da *Arte Poética*, aponta como mais provável data de produção 10 a.C. (SCATOLIN, 2015, p.50); seja como for, ainda coincide com os últimos anos de vida de Horácio.

¹⁹ Jean-Fraçois Canavaggio, em seu trabalho *Alonso Lopez Pinciano y la estética literária de Cervantes en el "Quijote"*, aponta que os preceitos proferidos pelos personagens do *Quixote* em suas falas acerca da maneira ideal compor textos estão de acordo com as doutrinas vigentes na época (CANAVAGGIO, 1958, p.4).

Nesse contexto, considerando-se o teor normativo desses tratados, é importante salientar que o texto aristotélico não é normativo, mas descritivo de formas e procedimentos, além de classificatório, direcionando-se para questões relacionadas a gêneros textuais, ao que pode soar discordante à leitura humanista, essencialmente normativa (SOUZA, 2003, p. 8-9). Entretanto é certo que tal leitura é possível quando se tem em conta que Aristóteles prioriza determinados procedimentos, classificando-os como melhores que outros, logo, uma leitura interpretativa desses elementos possibilita, em certa medida, a compreensão de uma obra com certos princípios a respeito da construção poética dos textos dramático e épico.

Ainda que muitas questões sejam abordadas no texto aristotélico, a mais interessante para a discussão proposta sobre o paralelismo entre episódios no *Quixote* é, sem dúvida, a da unidade do mito²⁰. Contudo, tal consideração passa pela questão da imitação/mímesis, marcante e decisiva na *Poética* por pautar todos os procedimentos que serão descritos pelo filósofo. Thiago Saltorelli, ao escrever sobre a mímesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII, destaca:

Aristóteles considera que o objeto principal da mímesis, para a poesia, é a práxis humana, ou seja, as ações desempenhadas pelos homens. Daí decorre que a arte imita não as coisas da natureza, porém suas leis, princípios e proporções. O importante, então, é que essas leis estejam em acordo com a natureza e entre si, formando uma imitação não do verdadeiro, mas do semelhante ao verdadeiro. Esse é, propriamente, o conceito de verossimilhança desenvolvido por Aristóteles. Uma obra verossímil pressupõe a representação de uma lógica da natureza, não sua cópia idêntica. (SALTORELLI, 2009, p. 252)

Assim, na composição do mito/fábula, a lógica da natureza está a serviço da ficção com a tarefa de validá-la, não de representá-la fidedignamente (MARTÍNEZ BONATTI, 1995, p. XV-XVI), isto é, não se trata da verdade que está posta na ordem do dia, mas de uma ficção bem artificiosa com feições convincentes de verdade. Nessa conjuntura, o modo como se ordenam as ações e a maneira como devem relacionar-se são fatores cruciais no que se refere ao efeito que o compositor de certa obra narrativa busca imprimir em seus leitores ou, no caso de uma obra trágica, espectadores. Trata-se, enfim, de uma questão de seleção das

²⁰ Aristóteles evidencia que entende por mito a imitação de ações e a maneira como se faz a combinação dos atos narrados, tratando-se, pois, o mito e as ações, de finalidades da tragédia sendo esta determinada pelas ações, (ARISTÓTELES, 1973, p.448). É importante pontuar que algumas traduções, como a de Jaime Bruna (2014), optam pela palavra ‘fábula’ em lugar de ‘mito’ e, além desse termo, conforme apontado em aula expositiva pelo professor Dr. André Malta Campos (2015), é possível compreender as palavras ‘mito’ e ‘fábula’ como sinônimos de ‘enredo’.

ações que compõem a narrativa, além da forma como tais ações se relacionam na constituição do mito/fábula/enredo.

Efetivamente a forma mesma de compreender o texto aristotélico passou por leituras diversas ao longo de sua história. Afinal, se a determinação sobre a imitação/mímesis tem a observação da natureza como fator determinante, seja como modelo absoluto de realidade ou pelo modo de proceder²¹, conseqüentemente os pensamentos científicos e filosóficos de cada época com respeito à natureza influenciam diretamente a maneira de compreender esse ponto importante da *Poética*.

Entre as maneiras de compor a arte mimética estão diversas técnicas descritas pelo Estagirita. Uma delas, alusiva à composição ideal do mito, é a garantia da totalidade, pela qual, entende Aristóteles, o mito deve ter começo, meio e fim; além dela, a unidade de ação também é apresentada como uma característica necessária à composição do mito:

Uno é o mito, mas não por se referir a uma só pessoa, como creem alguns, pois há muitos acontecimentos e infinitamente vários, respeitantes a um só indivíduo, entre os quais não é possível estabelecer unidade alguma. Muitas são as ações que uma pessoa pode praticar, mas nem por isso elas constituem uma ação una.

Por conseguinte, tal como é necessário que nas demais artes miméticas uma seja a imitação, quando o seja de um objeto uno, assim também o mito, porque é imitação de ações, deve imitar as que sejam unas e completas, e todos os acontecimentos se devem suceder em conexão tal que, uma vez suprimido ou deslocado um deles, também se confunda ou mude a ordem do todo. Pois não faz parte de um todo o que, quer seja quer não seja, não altera esse todo. (ARISTÓTELES, 1973, p. 450)

A leitura desse trecho da *Poética*, tratando-se de uma análise do *Quixote*, pode suscitar questões diversas a respeito da composição, especialmente no que se refere à primeira parte, em que se tem uma narrativa fragmentária e episódica.

Félix Martínez Bonatti, em sua obra *El Quijote y la poética de la novela*, apresenta uma longa análise demonstrativa dos possíveis usos e não usos dos preceitos aristotélicos no *Quixote*. O autor identifica que, ainda que falte unidade e totalidade ao texto cervantino

²¹ Jesús González Maestro, em seu trabalho sobre teatro: *Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental*, destaca algo interessante acerca do valor dessas diferentes leituras sobre o texto aristotélico no século XVII, mais especificamente fazendo referência à obra de Lope de Vega, *Arte Nuevo de hacer comedias*: “La poética mimética, esencialmente especulativa, da lugar a una poética que reconoce las cualidades del sujeto [...], basada en una percepción empírica de lo real, [...] frente a la ya superada poética de la imitación de la naturaleza, cuyos fundamentos resultaban completamente insostenibles para los modernos racionalistas y empiristas de la Ilustración europea.” Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aristoteles-cervantes-y-lope---el-arte-nuevo-de-la-potica-especulativa-a-la-potica-experimental-0/html/ffb7bcf8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html>. Acesso em: 03 mar. 2017.

marcadamente na primeira parte e em menor medida na segunda, a busca de Cervantes em manter tal unidade estaria numa vinculação superficial de várias aventuras vividas pelo cavaleiro que vão se acumulando, tendo como pontos comuns os mesmos protagonistas e a loucura de dom Quixote como motivo gerador das ações originando as histórias narradas (MARTÍNEZ BONATTI, 1995, p. 109-113).

Bonatti determina, por sua leitura, que a unidade do texto cervantino está comprometida. Talvez esteja realmente, pensando-se aristotelicamente, mas pensando-se ‘cervantinamente’ é provável que mais elementos estejam envolvidos na promoção dessa unidade e esses elementos passam ainda por mais um texto composto da antiguidade: a *Epístola aos Pisões* ou *Arte Poética* de Horácio.

O texto de Horácio foi produzido provavelmente entre 14-13 a.C. (BRANDÃO, 2014, p.6), trata-se da composição mais extensa de Horácio (FERNANDES, 1984, p. 21), não é um tratado²², mas uma carta que se crê ter sido dirigida Lúcio Pisão e seus filhos, sendo, o primeiro, poeta e patrono das artes liberais (idem, p. 24).

Sobre o prestígio da *Epístola* entre os tratadistas posteriores, aponta Adriano Scatolin, em introdução à parte da tradução da referida obra: “em Quintiliano a *Arte Poética* aparece como uma obra paradigmática, referencial, posição que ganharia força e se consolidaria com o passar dos séculos, quando não raro passou a ser utilizada como norma de escrita e como baliza de crítica e leitura de poesia”. Scatolin comenta, inclusive, que na epístola de abertura da *Instituição Oratória* “Quintiliano afirma ter levado em conta o conselho de Horácio relativo a reter o texto por nove anos antes de sua publicação, mesmo não o tendo, aparentemente, obedecido à letra” (SCATOLIN, 2015, p. 50).

O fato é que o texto horaciano parece apontar de maneira mais clara para o posicionamento do artista diante de sua composição, tendo como aparente intenção “observar os princípios da composição literária que conduzem à perfeição” (FERNANDES, 1984, p. 28).

Enquanto na *Poética* aristotélica abordam-se questões relacionadas à tragédia e à épica, tendo-se perdido a parte em que o filósofo tratava do tema da comédia, o texto de Horácio trata de regras voltadas à poesia dramática; porém, o teor da *Epístola*, indicando a

²² R. M. Rosado Fernandes, em introdução à *Arte Poética* de Horácio, apresenta, brevemente, a discussão acerca da classificação da composição que, para alguns estudiosos, é viável considerá-la um tratado e, para outros, um conjunto de preceitos. O próprio autor da introdução e tradutor do texto de Horácio opina que não se pode considerar um tratado, apesar de o texto apresentar preceitos bem determinados, mas não em quantidade suficiente e de maneira sistematizada para compor um tratado (FERNANDES, 1984, p. 28-29).

maneira como o artista deve trabalhar, apresenta, sobretudo, determinações bem específicas alusivas à importância de uma relação consciente e racional com a própria arte:

Vós que escreveis, escolhei matéria a altura das vossas forças e pesai no espírito longamente que coisas vossos ombros bem carregam e as que eles não podem suportar. A quem escolher o assunto de acordo com suas possibilidades nunca faltará eloquência nem tão pouco ordem luzida. (HORÁCIO, 1984, p.57)

Além disso, esse aspecto do texto horaciano, centrado, em certa medida, naquele que compõe a obra, mostra-se interessante quando se propõe uma abordagem de Cervantes, considerando que o autor estivesse construindo uma poética própria ao compor seu *Quixote*, pois

a busca de perfeição pelo trabalho constante combina-se com a recusa às formas já cristalizadas. Nesse sentido seu classicismo, ao acentuar o fator trabalho, opõe-se a certas tendências posteriores de ver no classicismo não a busca de perfeição, mas a reprodução das formas de perfeição já atingidas. (BRANDÃO, 2014, p.6)

É o que se nota quando Horácio defende alguns aspectos do texto considerados atuais em sua época, como a criação de novos vocábulos:

Foi lícito, é lícito e sempre será lançar um vocábulo cunhado com o selo da modernidade. Assim como as florestas mudam de folhas no declinar dos anos, e só as folhas velhas caem, assim também cai em desuso a velha geração de palavras e, à maneira dos jovens, as que há pouco nasceram em breve florescem e ganham pleno vigor. Nós e as nossas obras estamos fadados para a morte.²³ (HORÁCIO, 1984, p. 63)

Seja como for, é de extrema importância fazer a ressalva de que Horácio não defende o trabalho por inspiração, centrado na subjetividade do artista, um uso ao qual os mestres desse período não se afeiçoavam, bem como os dos tempos de Cervantes. Toda a criação defendida por Horácio está em consonância com as necessidades impostas pelo texto e os temas dominados pelo artista, tendo como base o estudo dos métodos que o precedem, não configurando uma negação ao passado, mas uma busca constante pela perfeição, objetivando um futuro com vistas às suas bases formativas:

²³ Sobre este trecho é interessante apontar que o termo traduzido por “modernidade”, na tradução de Adriano Scatolin, apresenta-se como “de hoje em dia”.

O artista clássico é inimigo da improvisação. A obra obtida está sempre condicionada ao trabalho posto em ação, desde o plano esboçado no pensamento até a execução concreta final. Mas Horácio toma cuidado ao mostrar que o papel da “arte” é inseparável da “Natureza”, como fonte autônoma de inspiração, mas que, no seu estado bruto, é informe, caótica. Arte e engenho se completam como instâncias específicas, mas mutuamente compromissadas. (BRANDÃO, 2014, p.9)

Isto é, trata-se da criação, mas não numa concepção que se pareça com a da romântica, e é dessa forma de criar, horaciana, que parecem aproximar-se as construções textuais cervantinas.

Além dessas questões relacionadas à maneira de compor a obra artística e da postura do poeta diante do conhecimento e da própria criação presentes no texto horaciano, os assuntos concernentes à unidade da composição, interessantes para a investigação aqui proposta sobre o *Quixote*, apresentam-se nos versos 1-41²⁴. Logo no início da *Epístola*, temos:

Se um pintor quisesse juntar a uma cabeça humana um pescoço de cavalo e a membros de animais de toda ordem aplicar plumas variegadas, de forma a que terminasse em torpe e negro peixe a mulher de bela face, conteríeis vós o riso, ó meus amigos, se a ver tal espetáculo vos levassem? Pois, crede-me Pisões, em tudo a este quadro se assemelharia o livro, cujas ideias vãs se concebessem quais sonhos de doente, de tal modo que nem pés nem cabeça pudessem constituir uma só forma. Direis vós que “a pintores e a poetas igualmente se concedeu, desde sempre, a faculdade de tudo ousar”. Bem o sabemos e, por isso, tal liberdade procuramos e reciprocamente a concedemos, sem permitir, contudo, que à mansidão se junte a ferocidade e que se associem serpentes a aves e cordeiros a tigres. (HORÁCIO, versos 1-11)

Horácio, por meio da descrição de um animal que a ele soaria ridículo, demonstra sua percepção do caráter construtivo ao demonstrar que a unidade se faz pela ordem e seleção dos componentes do texto, devendo-se a uma lógica interna que implica a seleção de aspectos a serem reunidos em função do efeito final totalizante e harmônico (BRANDÃO, 2014, p.7).

Como se vê, o texto de Horácio, ainda que tenha foco na poesia dramática, pelo modo como aborda a questão da unidade e da atitude ideal do poeta diante de sua construção artística, é interessante para a compreensão da constituição do texto cervantino. Mas, para que

²⁴ Conforme apontado por Adriano Scatolin em sua tradução dos versos 1-118, publicada em artigo na revista Ronai (SCATOLIN, 2015, p. 51). R.M. Rosado Fernandes, em introdução a sua tradução da *Arte Poética*, apresenta outras divisões possíveis, na maior parte trazendo variações mínimas entre os últimos versos, sendo possível admitir que questões relacionadas a ordem e unidade estão expostas do primeiro verso até algo em torno do quadragésimo ao quadragésimo terceiro. (FERNANDES, 1984, p.33-35).

se faça tal afirmação, é preciso especificar por quais vias o conteúdo da *Epístola aos Pisões*, de Horácio, e também a *Poética*, de Aristóteles, podem ter chegado a Cervantes.

Em 1596, na Espanha, publicou-se a obra *Philosophía Antigua Poética*, de Alonso Lopez Pinciano. O texto de Pinciano retoma a doutrina de Horácio, citado em diversas ocasiões; a aristotélica, conhecida por ele perfeitamente, e também os comentadores italianos, abarcando uma quantidade de textos maior que qualquer outro tratado produzido até então (CANAVAGGIO, 1958, p. 22-23).

Jean-Fraçois Canavaggio apresenta em seu estudo *Pinciano y la estética literária de Cervantes en el “Quijote”* diversas evidências que apontam para o fato de que Cervantes teria tido acesso à *Philosophía Antigua Poética*, citando, inclusive, trechos quase idênticos a ao texto de Pinciano nas falas dos personagens quando, na obra cervantina, discutem-se questões relacionadas à poética.

Mas, se o trabalho de Canavaggio demonstra a presença do texto de Pinciano no *Quijote* e demonstra como Cervantes conhecia os preceitos de poética e retórica de sua época, uma questão que pode surgir a partir dessas constatações é: por que no próprio *Quijote* muitos desses preceitos não são seguidos, apesar de serem abordados na fala dos personagens?

O cervantista também se faz essa pergunta e um argumento que parece válido baseia-se no fato de que os gêneros abordados pelas poéticas antigas não abarcam as necessidades desse texto cervantino, configurado como algo próximo a uma ‘épica em prosa’, gênero que não é abordado nos textos da antiguidade. Contudo, o texto de Pinciano, que mostra certa maleabilidade em relação às prescrições das poéticas greco-latinas, define a épica como imitação comum de ação séria, feita para remover as paixões da alma através da compaixão ou medo, ou seja, não especifica que deva ser um texto em verso, como se vê na *Poética* aristotélica, o que admite duas modalidades distintas de épica: em verso e em prosa (CANAVAGGIO, 1958, p.58-59).

Porém, Edward Riley, na obra *Cervante’s theory of the novel*, ao tocar na questão da épica em prosa, afirma que essa especificação pode aplicar-se à obra *Persiles y Sigismunda*, mas, no caso do *Quijote*, apenas parcialmente. Isso quando se considera a fala do cômico a respeito das elaborações desses textos no capítulo XLVIII da primeira parte do *Quijote*²⁵ (RILEY, 1992, p.49); especificações que estão dispostas numa longa fala do personagem e que o cervantista organiza e enumera:

²⁵ Neste ponto é importante salientar o fato de que essas especificações estão de acordo com a *Philosophia Poética* de Pinciano e os comentaristas italianos (RILEY, 1992, p.50).

The ideal romance offers:

1. a wide field of an intelligent author to describe:

- (a) a variety of exceptional happenings,
- (b) an exemplary hero,
- (c) tragic and happy events (changes of fortune)
- (d) a variety of characters,
- (e) a variety of subject-matter representing different branches of knowledge,
- (f) a variety of exemplary human qualities and situations,

2. with:

- (a) a pleasing style,
- (b) ingenious invention,
- (c) verisimilitude,

3. so as to:

- (a) attain aesthetic perfection in a unified, variegated work,
- (b) give pleasure and instruction.

4. It offers the possibility of including:

- (a) features of the four main literary genres,
- (b) all the best qualities of poetry and oratory.

5. For the epic may be written in prose as well as in verse.

(RILEY, 1992, p.50)

Como se pode observar, nem todos esses preceitos estão presentes no *Quixote*, como a composição de uma história protagonizada por um herói exemplar; a verossimilhança, que é por vezes prejudicada como comenta, na segunda parte, o próprio Cervantes em suas digressões sobre alguns detalhes de seu texto²⁶; atingir a perfeição com um trabalho unificado e variado, ao que não corresponde especialmente a primeira parte por sua estrutura episódica.

O fato é que não se deve esquecer que o *Quixote* é, juntamente com todos os gêneros que ele contém, também um livro de cavalaria²⁷, por, ainda que de maneira inusitada, contar as aventuras de um cavaleiro ou pretense cavaleiro andante. Sobre o modo como Cervantes administra esse gênero dentro do *Quixote* e o efeito que tal uso pode causar na leitura da obra, Knud Togeby, no livro *La estructura del Quijote*, apresenta uma reflexão interessante referente à fala de dom Quixote a Sancho a respeito das comédias, no capítulo XII da segunda parte, quando o pretense cavaleiro recomenda ao escudeiro:

[...] no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la mesma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente

²⁶ O que é exemplificado pela indagação de Sancho sobre quem teria visto algumas das experiências dos dois em certos momentos narrados no primeiro livro, já que em muitas ocasiões, como no episódio dos *batanes*, eles estavam sozinhos.

²⁷ Em relação aos livros de cavalaria, vale ressaltar que a coesão e da unidade, conforme se vê prescrito na poética antiga e também em Pinciano, podem soar comprometidas pelo seu teor episódico. De fato, o que se observa em muitos desses textos e também na primeira parte do *Quixote* é justamente a unidade garantida por um personagem central, sem a unidade de ação, praticada pelo exemplar Homero, de que fala Aristóteles em sua *Poética* (ARISTÓTELES, 1979, p. 450).

a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales. [...] lo mismo [...] acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y finalmente todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura. (DQII, XII, p.624-625)

Sobre o que Togeby comenta:

La comedia, pues, nos enseña cómo somos y cómo debemos ser, y por eso se hace comedia alrededor de Don Quijote. Y la vida verdadera es también una comedia en la que todos desempeñamos papeles y hay un Don Quijote en cada uno de nosotros. Solamente la muerte nos quitará los ropajes de este juego. Y es lo que ocurrirá efectivamente a Don Quijote: su total curación sólo un poco precede a su muerte.

En el mismo capítulo 12, cuando aparece Sansón Carrasco bajo su primer disfraz de caballero andante, y con el nombre característico de “Caballero de los Espejos”, pues su vestidura aparece recubierta de espejitos, de la misma manera que la comedia debe ser un espejo donde se miren los espectadores, Sansón, es el espejo de Don Quijote, aparenta ser como él, enamorado y triste, le demuestra que está allí para curarlo.

De la misma manera, Cervantes nos enseña en el espejo de su novela lo que son las novelas de caballería para curarnos de ellas. (TOGEBY, 1991, p. 110)

À reflexão de Togeby, talvez seja interessante acrescentar que Cervantes parece querer curar seus leitores dos livros de cavalaria mal escritos, não de todos eles. De qualquer modo, essa pode ser uma das razões para que Cervantes tenha lançado mão de uma estrutura por vezes distante dos preceitos da poética clássica, mas sem deixar de mostrar, pela fala de seus personagens, que é conhecedor dos manuais, isto é: se Cervantes “erra” não é porque não sabe como deveria proceder, mas o faz deliberadamente e o prova por meio da exposição das doutrinas que conhecia.

Assim, talvez indo um pouco longe demais, vale lembrar, a título de curiosidade, o que diz Aristóteles no livro VI da *Ética a Nicômaco*: “na arte é preferível quem erra voluntariamente”, pois o artista demonstra consciência sobre estar lidando com coisas variáveis, diferente do que se tem na sabedoria prática, para a qual só há um caminho possível

e toda deliberação fora dele provém do vício (ARISTÓTELES, 1973, p.345), o que demonstra que a aparente transgressão de Cervantes pode encontrar, ainda, justificativas no pensamento da antiguidade, mesmo que não se possa afirmar que houvesse qualquer intenção clara desse autor em seguir tal determinação aristotélica.

Por fim, mais uma vez comparando o procedimento de Cervantes ao de Sansão Carrasco, quando este, travestido em Cavaleiro dos Espelhos e depois de ser derrotado por dom Quixote, é questionado pelo rapaz que finge ser seu escudeiro:

- Por cierto, señor Sansón Carrasco, que tenemos nuestro merecido: con facilidad se piensa y se acomete una empresa, pero con dificultad las más veces se sale della. Don Quijote loco, nosotros cuerdos, él se va sano y riendo; vuesa merced queda molido y triste. Sepamos, pues, ahora cuál es más loco, el que lo es por no poder menos o el que lo es por su voluntad. (DQII. XV, p. 650)

Ao que Sansão Carrasco responde: “La diferencia que hay entre esos dos locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere.” (idem, p. 650), ou seja, a justificava da ação está na consciência que a move, consciência que é revelada pelo discurso de Sansão Carrasco e pelo discurso de Cervantes quando demonstra que domina a doutrina mas opta por uma forma diferente imposta, aparentemente, pelas necessidades de seu texto.

Com efeito, se há possibilidade de os procedimentos assumidos por Cervantes na composição do *Quixote* estarem configurados como uma poética própria do autor, essa poética não estaria impressa apenas na fala dos personagens, mas numa combinação entre procedimentos estruturais e conteúdos teóricos. Assim, Cervantes, por meio da ação de escrever, como um herói trágico (ou tragicômico?), se considerarmos sua ação do tipo elevada, compõe a sua poética. Cervantes não determina regras, ele escreve como acreditava que se deveria escrever.

Um pequeno exemplo que pode ilustrar tal afirmação está numa comparação entre dois trechos que parecem unir praticamente dois extremos de *Dom Quixote*. No prólogo da primeira parte, ao receber os conselhos do amigo sobre como escrever o prólogo do *Quixote*, o tal amigo, entre outros conselhos, diz que seria interessante citar sentenças em latim, sugerindo uma frase que falasse sobre liberdade e cativo: “Non bene pro toto libertas venditor auro” (DQI. Prólogo, p. 67); vertida ao espanhol: “No hay bastante oro para pagar la

libertad”²⁸. Na segunda parte, quando dom Quixote deixa o castelo dos duques e reencontra Sancho, justificando ao escudeiro sua saída do castelo, diz:

La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (DQII. LVIII, p. 960)

Cervantes não faz uma citação em latim vazia de sentido sobre a prisão e o cativo no prólogo de qualquer uma das partes de sua obra, mas põe na vida e na boca de dom Quixote a experiência sobre o que é ser e não ser livre. Não há uma ordem do autor sobre a forma correta de proceder: a regra não está didaticamente posta aos leitores, porém a ação do artista demonstra de forma exemplar a maneira como ele crê que se deve proceder. Assim, ao que parece, a poética de Cervantes se constrói pela ação de escrever e, justamente por isso, é possível que sua obra valha uma leitura atenta aos detalhes, voltada para eles, de modo a alcançar essa *Poética* impressa pela ação do artista.

2 O PARALELISMO ENTRE EPISÓDIOS NO *QUIXOTE*

Em meio às poéticas e retóricas greco-latinas e humanistas, o *Quixote* parece situar-se num entrecaminho de gêneros por não se adequar absolutamente a nenhum deles de maneira exclusiva. Assim, olhar de perto essa obra cervantina permite acesso a detalhes vários referentes a gêneros textuais diversos, a uma mescla de procedimentos que, à maneira de Horácio, não negam o passado, mas o colocam a serviço do presente, diluindo os saberes antigos num longo futuro capaz de manter viva sua importância e a do *Quixote* ainda nos dias atuais.

Desse modo, a opção por observar um desses procedimentos revela não apenas o que determinada estratégia significa dentro das grades que cercam a narrativa em sua inteireza,

²⁸ A tradução foi extraída de nota de Ángel Basanta.

pois também aproxima o leitor das possíveis técnicas de que a mente criadora cervantina se valeu para erigir sua obra, revelando preocupações e aparentes objetivos do autor; enfim, dando algum acesso a seu pensamento acerca dos próprios procedimentos de escrita. Nesse contexto, o olhar dedicado a um único artifício, ainda que pareça distanciar-se de tantos outros recursos que determinam as formas do *Quixote*, reflete, mais que nada, a importância de cada pequena parte que constitui esse monumento narrativo.

Em relação aos episódios paralelos, há teóricos que observaram certas ‘repetições’ na construção do *Quixote*. Um deles é Edward Riley que, em seu *Introducción al Quijote*, ao tratar da complexidade da estrutura da referida obra cervantina, comenta sobre algo que nomeia como ‘reprises narrativas’, apresentando breves exemplos em que fatos semelhantes ocorrem em diferentes momentos da obra. O cervantista utiliza essa observação para criticar o fato de alguns leitores afirmarem que Cervantes teria terminado a segunda parte às pressas quando soube da impressão do *Quixote* de Avellaneda:

Se ha supuesto con frecuencia que Cervantes terminó precipitadamente el Quijote a causa de Avellaneda. Esto es muy posible, pero difícil de demostrar. De cualquier modo, no creo que ello tenga nada que ver con los incidentes que se repiten de forma visible en los últimos doce capítulos (aproximadamente). La cabeza de bronce parlante (cap. 62) evoca el mono adivinador (cap. 25), por ejemplo, y el plan pastoril de Don Quijote y la piara de cerdos (67-68) recuerdan la falsa Arcadia y la torada (cap. 58). Y hay más ejemplos. Sin embargo, comoquiera que se valoren sus efectos, estas reprises narrativas no son los habituales procedimientos de un escritor con prisa. Un solo capítulo había bastado para llevar a casa a los héroes. Ya había una cierta propensión a crear incidentes paralelos o un conjunto de episodios con algo en común. Don Quijote desciende a la Cueva de Montesinos (caps. 22-23) y Sancho cae en una sima (cap. 55); los capítulos 24, 25 y 27 presentan unos regidores rebuznadores y un mono hablador, y los capítulos 19-21, variaciones sobre el tema arte versus naturaleza. (RILEY, 1990, p. 119-120)

Riley reconhece os recursos que nomeia como “reprises narrativas” ou “incidentes paralelos” como uma evidência da dedicação de Cervantes à composição da estrutura de seu texto. Mas, além disso, é interessante considerar que o uso desse procedimento parece ser algo notado por Cervantes durante os dez anos que separam a composição da primeira e da segunda parte. Afinal, nota-se que há episódios paralelos identificados na segunda parte e ligados à primeira, contudo, não se encontram relações de paralelismo entre elementos da primeira parte. Ou seja, é provável que esse recurso tenha se mostrado necessário a Cervantes para criar ligação entre as duas partes do *Quixote*, algo que o autor, ao escrever a primeira parte, não previa que seria necessário, se for considerado que as mortes dos personagens,

concretizadas no final da primeira parte, parecem demonstrar que, naquele momento, não havia pretensões de compor uma continuação.

Numa comparação diferindo a maneira como se estrutura a narrativa na primeira e segunda partes, argumentando sobre como Cervantes integra os episódios acessórios ao texto, Edward Riley, ainda na *Introducción al Quijote*, apresenta a seguinte observação:

Las expediciones de la segunda parte son, pues, mucho menos improvisadas. Todavía se aprecia el modelo básico de las expediciones anteriores (salido del pueblo, estancia en una venta, expediciones anteriores, regreso), pero ahora más elaborado. Esta vez, la permanencia prolongada en un verdadero castillo (caps. 30-57) sustituye la estancia en las ventas que anteriormente Don Quijote pretendía que eran castillos. Hay cortas paradas nocturnas en tres ventas y también breves estancias en tres casas particulares. El caballero y el escudero tienen un mayor protagonismo en la Segunda parte que en la Primera. Están más involucrados incluso en los episodios intercalados. Esta mayor cohesión no evita, sin embargo, que la obra se fraccione en secciones claramente visibles (caps. 1-7, 8-29, 30-57, 58-65, 66-73, 74); pero estas divisiones están determinadas por la manera que el curso de los acontecimientos afecta a los dos héroes, y no por los episodios accesorios. (RILEY, 1990, p. 119)

Uma palavra que chama atenção no apontamento de Riley é “coesão”, retomada mais adiante em sua exposição quando afirma que a continuação tem mais coesão que a obra de 1605 (RILEY, 1990, p. 121). Enfim, não se trata de determinar absolutamente que a primeira parte é episódica e a segunda parte é linear, mesmo porque seriam afirmações arbitrárias diante do que demonstra o cervantista em sua análise. Todavia, a observação de que o teor episódico, frequente na primeira parte, dá lugar a uma narrativa mais coesa na segunda sugere que o uso da disposição paralela de certos episódios, por ser um recurso estrutural que Cervantes, aparentemente, ainda não pretendia utilizar quando compôs a primeira parte do *Quijote*, tenha sido um dos meios encontrados pelo autor para proporcionar coesão a seu texto.

Ainda a respeito dessa busca por relacionar as partes, Knud Togeby, no livro *La estructura del Quijote*, observa a existência de certo paralelismo entre as duas partes, o que o autor considera como elementos de contraste, assumindo que elas se opõem uma à outra (TOGEBY, 1991, p. 104). Trata-se de uma longa citação, por dedicar-se à obra de início a fim, porém mostra-se útil à análise aqui proposta pela forma como Togeby expõe algo das

relações entre os episódios componentes das duas partes, demonstrando que o paralelismo está presente em muitos momentos do texto cervantino²⁹:

PRIMEIRA PARTE (segunda saída)	SEGUNDA PARTE (terceira saída)
6 crítica de los libros de caballería	1-7 discusión de DQ con el cura, el barbero y Sansón sobre la 1ª parte.
8 aventura de los molinos de viento	4 mención de la aventura de los molinos
11-17 tema de amor: Marcela, Rocinante, Maritornes	8-10 viaje a El Toboso para encontrar Dulcinea
25 Ginés roba el asno	11 los actores roban el asno
21 duelo victorioso con el barbero	12-15 duelo victorioso con el caballero de los espejos
19 combate con el cortejo fúnebre, tras el cual SP da a DQ el sobrenombre de “Caballero de la triste figura”	17 combate con los leones, que le vale a DQ el sobrenombre de “Caballero de los leones”
23 ss. Cardenio, etc.	19-21 Basilio, etc.
25-26 DQ solo en la peña	22-24 DQ solo en la cueva
22 los galeotes, don Ginés de Pasamonte	25-27 Ginés de Pasamonte, titiritero
18 los dos ejércitos de ovejas	27 los dos ejércitos derebuznadores
20 los molinos de agua	29 molinos de agua 45-53 Sancho parte hacia su ínsula
25-26 penitencia de DQ por Dulcinea	44-57 DQ asediado por Altisidora
28 ss. Dorotea	36-37 Dolorida
32-46 en la venta: cura y barbero	30-57 en palacio: duque y duquesa
32 discusión sobre las novelas de caballería	59 discusión sobre el falso “DQ”
33 El curioso Impertinente: artífice de su desgracia	60 Claudia Jerónima mata aquél que ama, aunque es inocente
39-42 historia del cautivo y de Zoraida	63 visita a las galeras de Barcelona: historia de la pirata Ana Félix y Gaspar Gregorio
44 el barbero y el yelmo de Mambrino	64-67 el caballero de la Luna
46 DQ enjaulado por el cura y el barbero	68 DQ cautivo por el duque y la duquesa
47-50 el canónigo se pronuncia sobre las novelas de caballería	72 Don Alonso Tarfe habla del falso “DQ”
51-52 los cabreros	73 proyecto pastoril de DQ
52 los disciplinantes epitafios “Forse altri canterà con miglior pletro”	74 remordimiento de DQ la pluma de Cide Hamete

Fonte: La estructura del Quijote, Knud Togeby, p.104-105, 1991

A comparação entre as duas partes feita por Togeby, ainda que soe bastante diversa da proposta nesta dissertação de mestrado e mostre poucas coincidências com os trios de episódios apresentados para exemplificar o procedimento utilizado por Cervantes, é, sem dúvida, o trabalho mais próximo à relação de paralelismo entre episódios encontrado ao longo desta pesquisa. Ainda que o autor não chegue a tocar na questão da coesão e não analise os

²⁹ Togeby não chega a construir uma tabela para demonstrar essa relação entre os episódios, mas a opção pela tabela se justifica pela facilitação da leitura. Afinal, são muitos os episódios descritos na citação e manter duas colunas, como se vê no texto original, dificulta o estabelecimento de uma relação visual entre os episódios apresentados lado a lado.

efeitos que o uso desse paralelismo causa na obra cervantina de modo geral, Togeby termina por assumir que essas relações evidenciam uma busca pela melhora da narrativa passando de um texto desordenado, na primeira parte, ao ordenado, na segunda (idem, p.109).

Não entrando nos méritos sobre a qualidade do texto, que não é ponto de interesse desta análise, é claro que as duas partes são diferentes em sua constituição, porém, considerar que um texto mais episódico tem menor qualidade que um linear tem mais relação com o prestígio de certo tipo de narrativa consumida na contemporaneidade do que com uma determinação absoluta sobre a qualidade de um texto. O mais provável é que, nos tempos de Cervantes, o texto da primeira parte, mais marcadamente episódico, fosse considerado melhor que o da segunda por possuir uma estrutura mais comum para os leitores da época. Portanto, qualquer determinação, sobre quais escolhas na composição da estrutura do texto seriam melhores, soaria frágil.

O trabalho de Cervantes, em relação a certos aspectos de seu texto e ao conhecimento que demonstra sobre as técnicas que poderiam armá-lo para entrar nesse novo campo de batalha, o da narrativa longa mesclando diversos gêneros textuais, mostra-se minucioso e repleto de riquezas. A reunião de tantos procedimentos termina por realizar na forma do *Quixote* um exemplo das diversas possibilidades que pode conter um texto narrativo.

Como se vê, o texto de Cervantes tem fronteiras que o demarcam determinando sua forma, todavia o território é dos mais extensos, sendo, portanto, imprescindível delimitar os terrenos que se pretende explorar.

Sendo assim, foram selecionados quatro trios de episódios, cada um contendo um episódio da primeira parte e dois da segunda, com intenção de demonstrar de que maneira o paralelismo entre eles está posto no *Quixote* e, mais que nada, de que maneira essa relação afeta a totalidade da referida obra cervantina.

2.1 O episódio dos *batanes*, a terceira saída e a descida à Cova de Montesinos: questionamentos sobre realidade e fantasia

O primeiro evento central observado é determinado por experiências que levaram dom Quixote a questionamentos sobre a realidade e a fantasia. O fato que evidencia tal vivência na primeira parte é o episódio dos *batanes* (DQI, XX); o par de episódios na segunda parte é, respectivamente, a terceira saída de dom Quixote (DQII. VIII-IX) e a descida à Cova de Montesinos (DQ II. XXII-XXIII).

A descida à Cova de Montesinos (DQII) recupera imagens apresentadas quando dom Quixote e Sancho Pança se aproximavam da entrada de Toboso, nos capítulos VIII e IX (DQII), e é possível associar ambos episódios ao capítulo XX (DQI) especialmente no que se refere à interpretação do que os três acontecimentos podem representar à trajetória do cavaleiro. Essa consideração do ponto de união entre esses três momentos fundamenta-se em imagens (idênticas ou contrastantes), em falas e situações que são reiteradas e, especialmente, no que se refere ao cenário descrito, e em seu efeito sobre as experiências de dom Quixote.

Nos capítulos VIII e IX (DQII), quando dom Quixote, em sua terceira saída, decide procurar por Dulcinéia na cidade de Toboso, é possível notar os indícios do duro caminho que está traçado para ele. O capítulo VIII (DQII) constitui-se exclusivamente de um diálogo entre dom Quixote e Sancho, apresentando imagens que serão evocadas na futura descida à Cova de Montesinos.

Nesse diálogo, o castelo de cristal e a imagem do rio Tejo são apresentados por dom Quixote por meio da citação de Garcilaso para figurar o lugar onde, na primeira parte, Sancho deveria ter encontrado Dulcinéia para entregar-lhe a carta que seu amo havia mandado:

Mal se te acuerdan a ti, ¡oh Sancho!, aquellos versos de nuestro poeta donde nos pinta los labores que hacían allá en sus moradas de cristal aquellas cuatro ninfas que del Tajo amado sacaron las cabezas, y se sentaran a labrar en el prado verde aquellas ricas telas que allí el ingenioso poeta nos describe, que todas eran de oro, sirgo y perlas contestas y tejidas. (DQII. VIII, p.598)

Na Cova, o castelo onde está encerrado Durandarte é feito de cristal, como descreve dom Quixote a Sancho e ao Primo: “Ofrecióseme luego a la vista un real y suntuoso palacio o alcázar, cuyos muros y paredes parecían de transparente y de claro cristal fabricados [...].” (DQII. XXIII, p.709-710).

Montesinos fala sobre os saborosos peixes que há no rio Tejo, muito diferentes dos peixes sem sabor que nascem no rio formado por Guadiana, escudeiro de Durandarte:

Guadiana, vuestro escudero, plañendo asimismo vuestra desgracia, fue convertido en un rio llamado de su mismo nombre [...]. Vanle administrando de sus aguas las referidas lagunas con las cuales, y con muchas otras que si llegan, entra pomposo y grande en Portugal. Pero con todo esto, por dondequiera que va muestra su tristeza y melancolía, y no se precia de criar en sus aguas peces regalados y de estima, sino burdos y desabridos, bien diferentes de los del Tajo dorado [...]. (DQII. XXIII, p.712)

Esses elementos presentes nos dois capítulos são semelhantes, estando associados, nos versos lembrados por dom Quixote, a elementos positivos e, na Cova, a elementos negativos.

No capítulo XX (DQI), episódio dos *batanes*, Sancho, temendo que dom Quixote meta-se na escuridão a enfrentar um perigo desconhecido, tem a ideia de contar a ele uma história para distraí-lo até que o dia amanheça e possam saber ao menos o que estariam enfrentando. Na história de Sancho, um dos personagens, o pastor, deve atravessar suas cabras por um rio que ele nomeia como sendo o rio Guadiana (DQI. XX, p.2014), justamente o mesmo que se forma a partir do escudeiro de Durandarte, cavaleiro preso em agonia eterna na Cova de Montesinos.

A imagem da queda, durante a conversa entre Sancho e dom Quixote no capítulo XIII (DQII), também aparece nos exemplos que dá dom Quixote no capítulo VIII (DQII) sobre feitos impactantes e abjetos que fizeram a popularidade de alguns homens: o servo do Imperador Carlos V, que cogitou se atirar, levando consigo o imperador, de grande altura no meio do templo de Rotunda para ganhar fama e Horácio que teria morrido caindo de uma ponte (DQII. VIII, p. 599). No episódio da descida à Cova, antes de Sancho, dom Quixote e o Primo, que os guia, chegarem a seu destino, Sancho pergunta ao Primo quem teria sido o primeiro volteador do mundo e o próprio Sancho responde que foi Lúcifer, quando sofreu sua queda abrindo caminho aos abismos do inferno. A descida de dom Quixote à Cova, chamada algumas vezes por Sancho de ‘inferno’ e ‘abismo’, parece ser comparada a essas quedas: às dos homens que ganham fama, pois é esta a grande busca de dom Quixote ao realizar a descida à Cova³⁰ e é, por fim, o que termina ocorrendo a Lúcifer que, devido a sua queda constitui sua fama de senhor do inferno.

Esse afastamento do paraíso assemelha-se ao que ocorre a dom Quixote depois de descer à Cova³¹, experiência que marca o início das dúvidas sobre sua fantasia, pois as

³⁰ Dom Quixote, ao descer à Cova, diante das súplicas de Sancho, enquanto o ajudava amarrando as cordas, para que não se exponha a tal perigo, diz ao escudeiro: “—Ata y calla —respondió don Quijote—; que tal empresa como aquesta, Sancho amigo, para mí estaba guardada.” (DQII. XXII, p.707). Considerando o uso das repetições na construção desse texto cervantino, é impossível não lembrar as últimas palavras de Cide Hamete quando finaliza o Quixote, declarando que que o personagem pertence a ele e a nenhum outro: “Tate, tate, follocinos/ De ninguno sea tocada;/ porque esa empresa, buen Rey,/ para mi estaba guardada.” (DQII. LXXIV, p.1073)

³¹ Neste ponto é interessante marcar a possível referência da ambientação da Cova de Montesinos à Caverna dos Sonhos em *Metamorfoses* de Ovídio: “No país dos Cimérios há uma caverna profunda,/oca montanha, morada e santuário do ocioso Sono,/onde Febo nunca pode chegar com seus raios, nem ao nascer,/nem a meio do seu curso, nem quando se põe. Da terra/ exala-se uma neblina envolta em treva, crepúsculo de incerta luz./ [...] Reina a muda quietude. Da raiz da rocha, contudo,/ brota um ribeiro de água do Letes que, correndo murmurante/ em leito de seixos rumorejantes, convida ao sono./ Frente à entrada da caverna, crescem incontáveis ervas,/ e a fecunda papoula de cuja seiva a Noite colhe um narcótico/ que, com sua umidade espalha sobre a terra escura. / Para não ranger ao rodar do gonzo não há porta nenhuma/ na casa toda, nenhum guarda à entrada./ Mas, ao meio da caverna, ergue-se um leito de ébano/ colchão de penas, cor preta, coberto de negra colcha,/ onde o mesmo deus se deita, dissolvido na preguiça. (OVÍDIO, 2017, p. 615). Outro fato que aponta

prováveis vivências de Dom Quixote na Cova são, para ele, questionáveis, diferente do que ocorre nas aventuras narradas no Quixote de 1605.

Mas, apesar de na primeira parte dom Quixote ter mais controle sobre suas fantasias; é nela que se vê o primeiro indício da perda desse controle sobre elas, o que se dá justamente no capítulo XX (DQI), quando Sancho nota que pode manipular dom Quixote utilizando as fantasias que povoam a imaginação do pretense cavaleiro, atando as patas de Rocinante sem que seu amo perceba, fazendo-o crer que o cavalo estava enfeitado, para que dom Quixote não o deixasse sozinho e apavorado na floresta escura. Por meio desse artil e também da narração de uma história sem fim contada com o interesse de fazer com que dom Quixote dormisse, Sancho domina a situação, fazendo com que sua vontade prevaleça sobre a de seu senhor.

Tal situação mostra suas consequências no final do capítulo pela maneira como Sancho deverá se relacionar com dom Quixote daí em diante, pois Sancho ridiculariza seu senhor por ter acreditado serem um grande perigo meros *batanes* funcionando na escuridão noturna. Esta é uma marca do início da disputa de poder entre Sancho e dom Quixote (VIEIRA, 1998, p. 95), algo que se evidencia no segundo livro quando Sancho determina, por meio de sua mentira, o encantamento de Dulcinéia, a impossibilidade de dom Quixote ver sua dama na rude lavradora apontada pelo escudeiro.

Sendo assim, a verticalidade no episódio dos *batanes*, dom Quixote sobre o cavalo e Sancho abaixo dele, parece figurar a ideia de que justamente por estar nessa posição o escudeiro se vê em vantagem para agir sem que dom Quixote perceba (idem, p.85). A mesma relação sobre o significado de estar acima ou abaixo, no que se refere a conhecer ou desconhecer a verdade, está na chegada a Toboso (DQII. IX, p. 604). Pois, nessa situação, Sancho conhece a verdade e engana dom Quixote. Na Cova, a verticalidade está figurada de maneira absoluta e o leitor encontra uma situação em que dom Quixote não tem real conhecimento sobre o que vê e vivencia, porém, dessa vez, a incerteza não é promovida por Sancho, mas por um choque entre fantasia e realidade experienciado pelo próprio dom

para uma relação com a obra de Ovídio é que o Primo, personagem que leva dom Quixote até a Cova, diz sobre um dos livros que está escrevendo: “Otro libro tengo también, a quien he de llamar *Metamorfóseos*, o *Ovidio español*, de invención nueva y rara; porque en él, imitando a Ovidio a lo burlesco, pinto quién fue la Giralda de Sevilla y el Ángel de la Madalena, [...] y esto, con sus alegorías, metáforas y translaciones, de modo, que alegran, suspenden y enseñan a un mismo punto.” (DQII. XXII, p. 703). Também, antes de dom Quixote entrar na Cova, o Primo pede a ele: “Suplico a vuesa merced, señor don Quijote, que mire bien y especule con cien ojos lo que hay allá dentro: quizá habrá cosas que las ponga yo en el libro de mis Transformaciones” (DQII. XXII, p. 707). Ainda há mais uma referência interessante a ser apontada, pois Cervantes nomeia a si mesmo, no poema dedicado a Sancho na abertura do primeiro livro, como “Ovídio espanhol” (DQI. Prólogo, p. 75). José Montero Reguera, em seu artigo *Cervantes: el Ovidio español* (1993), aponta essas repetidas evocações ao nome e à obra do poeta latino na obra cervantina.

Quixote. Por essa razão, se destaca, a partir desse episódio, a desconfiança de dom Quixote sobre ter visto ou não algo real no fundo da Cova de Montesinos, indício de certa aceitação do cavaleiro sobre a perda de controle sobre a construção de sua própria ficção.

Outro tema presente na conversa de Sancho e Dom Quixote no capítulo VIII (DQII) é o sepulcro dos cavaleiros andantes e os questionamentos de Sancho sobre o que acontece a eles depois da morte. Sancho observa que mais vale ser santo que cavaleiro, pois os santos têm suas relíquias adoradas e permanecem vivos pelos milagres que realizam mesmo depois da morte; enquanto que os cavaleiros, após a morte, tornam-se apenas memória e não têm seus túmulos adorados como os dos santos (DQII. VIII, p. 602). É justamente a figura do cavaleiro morto – sem coração e que, por vezes, ainda geme e profere algumas palavras em seu sepulcro – incapaz de continuar a viver sua história, preso à glória passada e impossibilitado de realizar novos grandes feitos no presente, que constitui o centro em torno do qual os personagens que habitam a Cova de Montesinos passam sua eternidade.

Entre as semelhanças referentes às descrições de cenário da entrada da Cova de Montesinos e as que aparecem na aldeia de Toboso, temos:

[...] a las dos de la tarde, llegaron a la cueva, cuya boca es espaciosa y ancha, pero llena de carboneras y cabrahígos, de zarzas y malezas, tan espesas y intrincadas, que de todo en todo la ciegan y encubren. [...] vio no ser posible descolgarse, ni hacer lugar a la entrada, si no era a fuerza de brazos, o a cutilladas, y así, poniendo mano a la espada, comenzó a derribar y a cortar aquellas malezas que a la boca de la cueva estaban, por cuyo ruido y estruendo salieron por ella una infinidad de grandísimos cuervos y grajos, tan espesos y con tanta priesa, que dieron con don Quijote en el suelo; y si fuera tan agorero como católico cristiano, la tuviera a mala señal y excusara de encerrarse en lugar semejante. (DQII, XXII, p. 706-707)

Na entrada de Toboso também são ressaltadas características amedrontadoras:

Media noche era por filo, poco más a menos, cuando don Quijote y Sancho dejaron el monte y entraron en el Toboso. Estaba el pueblo en un sosegado silencio, porque todos sus vecinos dormían y reposaban a pierna tendida, como suele decirse. Era la noche entreclara, puesto que quisiera Sancho que fuera del todo oscura, por hallar en su oscuridad disculpa de su sandez. No se oía en todo el lugar sino ladridos de perros, que atronaban los oídos de don Quijote y turbaban el corazón de Sancho. De cuando en cuando rebuznaba un jumento, gruñían puercos, mayaban gatos, cuyas voces, de diferentes sonidos, se aumentaban con el silencio de la noche, todo lo cual tuvo el enamorado caballero a mal agüero; [...]. (DQII, IX, p.604)

Na Cova, Dom Quixote encontra as aves de mau agouro e, na cidade, animais que urram evidenciando um prenúncio de infortúnios; mas dom Quixote, na entrada de Toboso,

reconhece o mau agouro; o que, na entrada da Cova, não o faz por ser “católico cristiano”. Isso evidencia o valor dado à vivência diferenciando-se nos dois episódios: o cenário e situação se repetem, mas a atitude modifica.

A descrição do ambiente, como se vê nos exemplos citados, é posta em evidência nos dois episódios, e o mesmo ocorre no capítulo XX (DQI), no qual está presente uma escuridão que impede os personagens de verem o que realmente ocorre diante deles, além de um cenário assustador, como se vê tanto na entrada de Toboso como na da Cova de Montesinos:

Era la noche, como se ha dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacían un temeroso y manso ruido; de manera que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruido del agua como el susurro de las hojas, todo causaba horror y espanto, y más cuando vieron que ni los golpes cesaban, ni el viento dormía, ni la mañana llegaba; añadiéndose a todo esto ignorar el lugar donde se allaban. (DQI. XX, p. 210)

Além do cenário sombrio, a demarcação de tempo, de um horário específico, tanto na entrada da Cova como na de Toboso³² chama atenção por não ser comum no restante do livro. No episódio dos *batanes* não se vê a marcação exata de um horário mas algo que se assemelha a ela no que se refere à inserção do leitor no ambiente em que os fatos deverão ocorrer: tem-se no episódio de Toboso “Media noche era por filo”; no episódio da Cova “a las dos de la tarde” e no episódio dos *batanes* “Era la noche”³³, ou seja, a marcação do tempo demonstra sua importância ao preceder a construção detalhada do espaço, contribuindo significativamente para a construção do cenário, no que se refere à presença ou ausência de luz e, ao mesmo tempo, àquilo que é escondido e revelado aos personagens e ao próprio leitor, sendo que, no caso da Cova, a claridade está fora e a escuridão está dentro.

³² De acordo com nota de Ángel Basanta à edição de *Dom Quixote*, muitas são as ocasiões em que Cervantes inicia capítulo com um verso. Neste caso trata-se do primeiro verso do *Romance del Conde Claros* (BASANTA, 2005, p.1209). Trata-se da história de um conde que deseja a filha do rei e, ao fazê-la ceder aos seus desejos, tendo um caçador por testemunha e como delator, é condenado à morte. Mas diante das súplicas da infanta, consegue o perdão do rei e se casa com a moça. Chama a atenção, no *Romance*, a imagem do Conde cortejando a infanta: “A la infanta Claraniña/ allí la fuera hallar,/ trescientas damas con ella/ que la van acompañar./ Tan linda va Claraniña,/ que a todos hace penar./ Conde Claros que la vido/ luego va descabalgar;/ las rodillas por el suelo / le comenzó de hablar:/ -Mantenga Dios a tu Alteza./ Conde Claros, bien vengáis.” Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#PV_90_>. Situação semelhante à de dom Quixote cortejando a rude labradora que Sancho diz ser Dulcinéia, mas, claro, com desdobramento bem diverso da história de Conde Claros.

³³ No episódio dos *batanes* é interessante lembrar, no que se refere à marcação de tempo, que Sancho, ao tentar convencer dom Quixote a não ir em direção ao som assustador que escutam, pede que o amo espere até que o dia amanheça. Para isso, faz um cálculo de horário com base na posição das estrelas que dom Quixote logo identifica como estando completamente errado (DQI. XX, p. 212).

Ainda sobre a entrada da aldeia de Toboso, um trecho que demonstra a ligação entre esse episódio e a descida à Cova é a música cantada pelo homem que dom Quixote e Sancho encontram logo na entrada da aldeia: “– Mala la hubiste, franceses, en esa de Roncesvalles.” (DQ II. IX, p.606). Trata-se de parte de um *romance viejo* que tem como tema eventos ocorridos na batalha de Roncesvalles, na qual morreu Durandarte³⁴, que dom Quixote encontrará no interior da Cova, capítulos adiante. A canção é compreendida por dom Quixote como um aviso de que as coisas não dariam certo naquela noite: “– Que me maten, Sancho – dijo en oyéndole don Quijote – si nos ha de suceder cosa buena esta noche. ¿No oyes lo que viene cantando ese vilano? ” (idem, p. 606) . Dom Quixote tem razão ao considerar o fato dessa maneira, isso por, certamente, conhecer o restante da canção, parte do *Romance del Conde Marinos*:

Mala hubiste, franceses,
en esta de Roncesvalles:
Don Carlos perdió la honra,
murieron los doce Pares.³⁵

De fato a batalha de Roncesvalles, que é narrada no canto de gesta francês *A canção de Rolando*, provavelmente escrita entre 1110 e 1125 (TEIXIDOR, 1995, p.5), narra a morte heroica de Rolando, que era sobrinho de Carlos Magno, e de seus mais valorosos soldados³⁶, uma grande tragédia; o que reforça a impressão de dom Quixote a respeito da má sorte que poderia lhe trazer ouvir tais versos logo quando tencionava encontrar sua amada Dulcinéia.

No episódio dos *batanes* (DQI), quando dom Quixote decide descobrir de onde vem o som que tanto amedronta a Sancho, cita os Doze da França: “Yo soy, digo otra vez, quién ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia [...]” (DQI. XX, p.211); os Doze Pares da França, citados na canção, eram os cavaleiros mais valorosos de Carlos Magno e estiveram na batalha de Roncesvalles. Além disso, nesse mesmo capítulo, dom Quixote se identifica como uma espécie de salvador desses cavaleiros esquecidos, algo que é corroborado por Montesinos, na segunda parte, quando recebe dom Quixote dentro da Cova:

³⁴ De acordo com o *romance viejo Durandarte e Belerma*, o cavaleiro Durandarte morre em Roncesvalles. Esse cavaleiro que o *romance* apresenta é a personificação, em forma de cavaleiro, da espada Durandarte, que pertencia a Carlos Magno.

³⁵ Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#PV_90_>. Acesso em: 03 mar. 2017.

³⁶ P. Anselmo de Legarda, no artigo *En esa de Roncesvalles* (1978), mostra vários momentos em que a batalha é citada em *Dom Quixote* e também em muitos outros textos, demonstrando ser um tema recorrente em narrativas de ficção.

– Luengos tiempos ha, valeroso caballero Don Quijote de la Mancha, que los que estamos en estas soledades encantados esperamos verte, para que des noticia al mundo de lo que encierra y cubre la profundo cueva por donde has entrado, llamada la Cueva de Montesinos: hazaña solo guardada para ser acometida de tu invencible corazón y tu ánimo estupendo. (DQII. XXIII, p.710)

Montesinos atribui a dom Quixote o poder de levar ao mundo notícias sobre eles, que estão encerrados no fundo da Cova. Tarefa que parece ser estranhamente difícil para dom Quixote, pois, ao retornar da Cova, o cavaleiro não consegue determinar se o que viu era ou não real.

Por fim, tanto em Toboso como dentro da Cova, dom Quixote depara-se com sua dama Dulcinéia, que está encantada e foge dele, algo que também se vê na ida a Toboso, quando a lavradora que Sancho diz ser Dulcinéia sobe em seu cavalo e foge de dom Quixote.

Ainda referente a essa busca por Dulcinéia, mais um fato coincide entre os episódios, pois no capítulo XX (DQI) dom Quixote menciona a importância de que Sancho vá a Toboso avisar de sua morte a Dulcinéia caso ele não retorne de sua aventura: “[...] irás a Toboso, donde dirás a la incomparable señora mía Dulcinea que su cautivo caballero murió por acometer cosas que le hiciesen digno de poder llamarse suyo” (DQI. XX, p.211), aí está um prenúncio da ida de Sancho a Toboso, o que deveria se concretizar pela ordem dada por dom Quixote para que o escudeiro realmente faça tal visita no final da primeira parte para entregar uma carta a Dulcinéia, algo que Sancho não faz e que provoca a necessidade da mentira sobre Dulcinéia estar encantada, a mesma Dulcinéia encantada que dom Quixote verá no fundo da Cova de Montesinos.

Finalmente, algo que pode remeter à dúvida sobre o que dom Quixote vê no fundo da Cova de Montesinos encontra alguma correspondência na fala de Sancho, no episódio dos *batanes*: “[...] pero tiene el miedo muchos ojos, y ve las cosas debajo de tierra, cuanto más encima en el cielo [...]” (DQI. XX, p. 212), demonstrando que os olhos podem se enganar, e, se esse engano é possível, é aceitável que dom Quixote não tenha certeza sobre o que viu no fundo da Cova. Além disso, o cavaleiro manchego demonstra sentir medo em muitos momentos da narrativa, ou seja, poderia enganar-se tendo o véu do medo lhe confundindo os olhos, ainda que ele jamais assumia tal fato.

A convicção de dom Quixote sobre ser autor de sua ficção e dominá-la completamente encontra no episódio dos *batanes*, na primeira parte, a porta de entrada para os caminhos que levarão o cavaleiro a perdê-la gradualmente. É seu primeiro embate diante do poder que tem Sancho de controlar uma situação em favor próprio, tal vivência dará a Sancho a consciência

de que é possível manipular seu amo. Na entrada de Toboso, na segunda parte, a porta da cidade com tantos prenúncios de má sorte, também é a passagem para a mentira certa de Sancho sobre o encantamento de Dulcinéia, é essa ficção criada por ele que guiará a história de dom Quixote dali adiante. Finalmente, na Cova de Montesinos, dom Quixote, em sua descrença sobre o que presenciou no fundo da caverna, mostra o resultado de suas vivências: poderia dizer o que quisesse a respeito do que presenciou, mas assume não ter certeza sobre nada.

O cervantista Augustín Redondo, num dos capítulos do livro *Otra manera de leer el Quijote*, associa a descida à Cova a uma experiência iniciática por, entre outros aspectos, tratar-se de uma morte simbólica do cavaleiro depois de certa sucessão de vivências promotoras de uma mudança profunda (REDONDO, 1997, p. 405). Redondo retoma várias situações de ritos iniciáticos que se aproximam da experiência de dom Quixote, inclusive a de ser enterrado vivo para renascer. E o interessante é considerar que da Cova, no interior da qual o cavaleiro manchego sente tanto sono, ele sai um tanto mais lúcido, duvidando sobre ter visto imagens verdadeiras ou sonhado.

Seja como for, a descida à Cova sinaliza a falta de autonomia de dom Quixote sobre a própria fantasia, quando duvida do que seus olhos veem, o que o leva a consultar oráculos (macaco adivinho, DQII. XXV; e a cabeça encantada, DQII. LXII) com intenção de que lhe ofereçam alguma certeza sobre aquelas visões serem ou não reais. Assim, esses três eventos, atados por imagens construídas paralelamente, podem, em certa medida, garantir a inteireza dessa experiência.

É certo que esses fios da narrativa podem se estender a outros episódios quando se recorre a outros níveis de leitura, como o faz Helena Percas de Posenti em sua obra *Cervantes y su concepto del arte*, quando recorre à leitura interpretativa e simbólica a partir das imagens presentes na Cova postas em relação à imagem do Cavaleiro do Lago, construída por dom Quixote no capítulo L da primeira parte. Nesse caso, as imagens se aproximam por contraste e pela interpretação que a estudiosa propõe sobre eles. Observar essa outra leitura demonstra que as alusões feitas por Cervantes a outras partes de sua obra são muitas e ocorrem em planos diversificados.

Contudo, mantendo a ideia de leitura ligada à estrutura e à disposição paralela de alguns episódios, depois que dom Quixote passa pelo pórtico da perda das rédeas de sua fantasia, passando a duvidar de algumas delas, ainda assim a narrativa de Cervantes segue. Afinal, não faltam personagens que queiram tomar essas rédeas para si e passar a construir a

história de dom Quixote. Tal apropriação se dá gradativamente, como se verá no trio de episódios seguinte.

2. 2 O encantamento de dom Quixote, Dulcinéia encantada/Carro da morte e o encontro com os duques: a fantasia de dom Quixote criada por outros

O segundo evento observado é a fantasia de Dom Quixote criada por outros personagens, e não mais apenas a partir dos delírios do velho fidalgo. Na primeira parte, esse evento se destaca nos capítulos finais, nos quais Dom Quixote enjaulado, acredita estar encantado (DQI, XLVII-XLIX); os episódios correspondentes a esse evento na segunda parte são o encontro com Dulcinéia encantada na entrada de Toboso (DQII, X), incluindo o encontro com o Carro da Morte (DQII, XI), e a estadia no castelo dos Duques (DQII, XXX-LVII).

Logo após a chegada a Toboso (DQII, X), dom Quixote manda Sancho procurar por Dulcinéia, acreditando que, quando estava em Serra Morena (DQI, XXV), Sancho teria levado uma carta endereçada a sua dama e, portanto, conhecia a aparência de Dulcinéia e o local onde residia. Mas, como Sancho encontrou o cura e o barbeiro em seu caminho, homens que o induziram a mentir sobre ter entregado a carta, precisou encontrar um modo de acobertar sua mentira e, para isso, criou outra mentira: ao avistar três lavradoras que se aproximavam deles, disse que se tratava de Dulcinéia acompanhada por duas donzelas. Quando dom Quixote as observa, vê apenas lavradoras e conclui, a partir do artil de Sancho, que Dulcinéia está encantada e, diante de seus olhos, de bela dama teria passado a uma feia lavradora de maus modos.

No capítulo XXX (DQII), quando Sancho e dom Quixote deparam-se com a duquesa pela primeira vez, Sancho e dom Quixote fazem menção ao capítulo X:

– ¡Hallado os le habéis el encantador! – respondió Sancho –. ¡A mí con eso!
¡Sí que no es ésta la primera vez que he llevado embajadas a altas y crecidas señoras en esta vida!
– Si no fue la que llevaste a la señora Dulcinea – replicó don Quijote – ,yo no sé qué hayas llevado otra, a lo menos, en mi poder.(DQII. X, p.764)

Essa coincidência inicial aponta para o principal fato que une esses dois episódios: o encantamento de Dulcinéia.

Esse episódio narrando o encontro com Dulcinéia encantada na aldeia de Toboso é tema do ensaio de Erich Auerbach, *A Dulcinéia encantada* (1946), no qual o crítico alemão

observa o valor dessa vivência para dom Quixote e a maneira como modifica as relações do cavaleiro com as próprias fantasias:

Esta cena distingue-se pelo fato de que nela, pela primeira vez, os papéis estão trocados: até ali era Dom Quixote que compreendia espontaneamente e transformava as aparições da vida quotidiana com que se deparava, segundo o sentido dos romances de cavalaria, enquanto Sancho em geral duvidava ou retorquia ou tentava evitar as absurdas ações do seu amo; agora é o contrário, Sancho improvisa uma cena de romance, enquanto que a capacidade de Dom Quixote de transformar os acontecimentos segundo a sua ilusão falha diante da crua vulgaridade dos aspectos das lavradoras. (AUERBACH, 2011, p.303)

Auerbach aponta o significado do ocorrido, abrindo possibilidades de compreensão sobre as consequências que deverá acarretar para dom Quixote: melancolia e morte. Mas, antes de dar fim ao cavaleiro, a perda das rédeas da própria fantasia será reafirmada em outros episódios, como durante a estadia no castelo dos duques, quando as situações teatrais promovidas pelo casal fazem com que as ações de dom Quixote sejam resposta a uma ‘realidade’ criada por outros, não mais por ele. Conforme observa Maria Augusta da Costa Vieira em seu *O dito pelo não dito – Paradoxos de Dom Quixote*:

Um dos grandes problemas que Dom Quixote terá que enfrentar ao longo de sua permanência no palácio é a névoa de realidade que passa a recobrir o que até então, afinal de contas, não passou de um certo fingimento. Ou, em outros termos, a luta que o cavaleiro empreendeu para ser o que gostaria de ser é no momento substituída por uma luta por parecer o que não é. Agora, o universo da cavalaria não depende de sua versatilidade imaginativa, e sim do contexto que se encarrega de dar a ilusão de verdade aos sonhos. (VIEIRA, 1998, p.135)

Quando Sancho é enviado para encontrar Dulcinéia, a mentira sobre o encantamento da dama se estabelece e, quando o escudeiro é enviado para abordar a duquesa, logo após esse encontro a mentira será reafirmada e terá continuidade.

Apesar de a conclusão sobre o fato de ter sido vítima de um encantamento partir do próprio dom Quixote, isso se baseia na mentira de Sancho sobre estar contemplando Dulcinéia e duas donzelas enquanto seu amo vê apenas três lavradoras. Diz dom Quixote ao não ser capaz de enxergar a beleza de sua amada: “– Levántate, Sancho – dijo a este punto don Quijote –, que ya veo que la fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes.” (DQII.

X, p.614), ou seja, a incapacidade de enxergar Dulcinéia é, antes do reconhecimento de uma aventura por desencantá-la, um grande lamento.

No episódio dos duques, a partir da conversa da duquesa com Sancho (DQII, XXXIII), quando ela o convence de que a mentira que ele próprio inventou sobre o encantamento de Dulcinéia era uma verdade, a história iniciada no capítulo X tem continuidade:

[...] volviendo a la plática que poco ha tratábamos del encanto de la señora Dulcinea, tengo por cosa cierta y más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de burlar a su señor y darle a entender que la labradora era Dulcinea, y que si su señor no la conocía, debía de ser por estar encantada, toda fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen. Porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso, y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado, y no hay poner más duda en esta verdad que en las cosas que nunca vimos; y sepa el señor Sancho Panza que también tenemos acá encantadores que nos quieren bien, y nos dicen lo que pasa por el mundo pura y sencillamente, sin enredos ni máquinas, y créame Sancho que la villana brincadora era y es Dulcinea del Toboso, que está encantada como la madre que la parió, y cuando menos nos pensemos, la habemos de ver en su propia figura, y entonces saldrá Sancho del engaño en que vive. (DQII. XXXIII, p. 793)

A habilidade que a duquesa revela ao convencer Sancho demonstra a capacidade que os duques possuem de manipular situações envolvendo Sancho e dom Quixote por intermédio de um jogo teatral essencial na construção de todo o episódio da estada dos dois personagens no castelo dos duques. No centro do ‘palco’ está o desejo de diversão dos duques, que é tornado realidade pelo poder que possuem de traçar um roteiro e dirigir os atores de modo a determinar o presente, futuro e até mesmo o passado de dom Quixote, manipulando eventos como o encantamento de Dulcinéia e sua presença na Cova de Montesinos.

É importante ressaltar que uma grande marca da segunda parte é o fato de que as histórias vividas por dom Quixote passam a ser criadas por outros, não mais por ele mesmo, como na maior parte do *Quixote* de 1605. As aventuras criadas pelo pretense cavaleiro, como a do barco encantado e a luta contra os leões, por exemplo, – por razões diversas como a de que a aventura se nega ao cavaleiro ou o próprio dom Quixote desistir delas – acabam fracassando como aventuras e as principais vivências do cavaleiro estão pautadas no encantamento de Dulcinéia (história criada por Sancho) e nos seus desdobramentos (criados pelos duques).

É no encontro com a comitiva do diabo – armação teatral inventada pelos duques para se divertirem à custa do cavaleiro e seu escudeiro – durante a caçada, no capítulo XXXIV

(DQII), que a história de dom Quixote foge completamente de seu controle: não será ele o salvador de Dulcinéia, mas Sancho.

Contudo, é importante ressaltar que, na primeira parte, há uma ligação com este episódio nos comentários de Sancho a respeito da representação do Diabo. No fim da primeira parte, quando dom Quixote se crê encantado, imobilizado e enjaulado, conduzido por espíritos maus de volta a sua casa, Sancho observa a seu amo:

– No sé yo lo que me parece – respondió Sancho –, por no ser tan leído como vuestra merced en las escrituras andantes; pero, con todo eso, osaría afirmar y jurar que estas visiones que por aquí andan, que no son del todo católicas.

– ¿Católicas? ¡Mi padre! – respondió don Quijote –. ¿Cómo han de ser católicas, si son todos demonios que han tomado cuerpos fantásticos para venir a hacer esto y a ponerme en este estado? Y si quieres ver esta verdad, tócalos y pálpalos, y verás como no tienen cuerpo sino de aire y como no consiste más de en la apariencia.

– Par Dios, señor – replicó Sancho –, ya yo los he tocado, y este diablo que aquí anda tan solícito es rollizo de carnes y tiene otra propiedad muy diferente de la que yo he oído decir que tienen los demonios; porque, según se dice, todos huelen a piedra azufre y a otros malos olores, pero este huele a ámbar de media legua. (DQI. XLVII, p. 493)

Enquanto que na segunda parte, diante da comitiva do Diabo, Sancho também apresenta sua desconfiança e, mais uma vez, questiona a religiosidade do Diabo, pondo em questão a veracidade do que estariam vivenciando:

– Si vos fuéades diablo, como decís y como vuestra figura muestra, ya hubiéades conocido al tal caballero don Quijote de la Mancha, pues le tenéis delante.

– En Dios y en mi conciencia – respondió el Diablo – que no miraba en ello, porque traigo en tantas cosas divertidos los pensamientos, que de la principal a que venía se me olvidaba.

– Sin duda – dijo Sancho – que este demonio debe de ser hombre de bien y buen cristiano, porque a no serlo no jurara *en Dios y en mi conciencia*. Ahora yo tengo para mí que aun en el mismo infierno debe de haber buena gente. (DQII. XXXIV, p. 801-802)

Além dessas duas ocorrências, no capítulo XI da segunda parte, há mais um diabo cruzando o caminho de dom Quixote; logo após terem encontrado Dulcinéia ‘enfeitada’ na aldeia de Toboso, ele e Sancho encontram-se com um grupo que tem o diabo como dirigente, é a Carreta da Morte:

El que guiaba las mulas y servía de carretero era un feo demonio. Venía la carreta descubierta al cielo abierto, sin toldo ni zarzo. La primera figura que se ofreció a los ojos de don Quijote fue la de la misma Muerte, con rostro humano; junto a ella venía un ángel con unas grandes y pintadas alas; al un lado estaba un emperador con una corona, al parecer de oro, en la cabeza; a los pies de la Muerte estaba el dios que llaman Cupido, sin venda en los ojos, pero con su arco, carcaj y saetas. Venía también un caballero armado de punta en blanco, excepto que no traía morrión ni celada, sino un sombrero lleno de plumas de diversos colores. Con estas venían otras personas de diferentes trajes y rostros. (DQII. XI, p.618-619)

As duas figuras a que se dá destaque: a Morte e o Diabo, repetem-se na comitiva do capítulo XXXIV (DQII), sendo a Morte uma figura que, por suas vestimentas e aparência, é associada ao mago Merlim que, no capítulo XXXV (DQII), declara o auto-açoitamento de Sancho como solução para o desencantamento de Dulcinéia:

[...] una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro; pero, al punto que llegó el carro a estar frente a frente de los duques y de don Quijote, cesó la música de las chirimías, y luego la de las arpas y laúdes que en el carro sonaban; y, levantándose en pie la figura de la ropa, la apartó a entrambos lados, y, quitándose el velo del rostro, descubrió patentemente ser la misma figura de la muerte, descarnada y fea, de que don Quijote recibió pesadumbre y Sancho miedo, y los duques hicieron algún sentimiento temeroso. Alzada y puesta en pie esta muerte viva, con voz algo dormida y con lengua no muy despierta, comenzó a decir de esta manera:
—Yo soy Merlín, aquel que las historias dicen que tuve por mi padre al diablo [...]. (DQII. XXXV, pp. 804-805)

Essa imagem que se faz presente tanto após a invenção de Sancho sobre o encantamento de Dulcinéia como na continuidade desse embuste é marcada por um recurso dramático que faz com que a narração acabe sendo uma espécie de encenação teatral na obra, presente em diversos momentos da narrativa e sendo decisiva para o destino de dom Quixote na segunda parte.

Todavía, deve-se ressaltar que essas vivências já estavam prenunciadas na primeira parte, na qual se encontram indícios iniciais dessa perda de domínio de dom Quixote sobre a própria fantasia nos capítulos finais (DQI. XLVII), quando, por meio de recursos teatrais, como os que se demonstraram nos episódios citados referentes à segunda parte, Dom Quixote se vê encantado e preso numa jaula, obrigado a retornar para sua casa.

As reprises narrativas relacionadas à primeira parte, nesse caso, se veem nos episódios em que Sancho e Dom Quixote caminham pela Serra Morena e quando, por ardil inventado

pelo cura e o barbeiro, se dirigem ao reino da princesa Micomicona e fazem parada na mesma venda onde estiveram capítulos antes.

Um fato que chama atenção é o de que o encantamento de Dulcinéia está anunciado justamente nessa parte da narrativa, pois, quando dom Quixote decide ficar em Serra Morena, fazendo penitência e loucuras em nome do amor por sua dama, manda que Sancho vá a Toboso com a missão de levar uma carta a Dulcinéia contando a ela do que seu amo tem feito pelo imenso amor que sente. No caminho, Sancho encontra o cura e o barbeiro, que criam um plano para trazer Dom Quixote de volta à vida familiar. A partir dessas ocorrências cria-se a mentira sobre Sancho ter ido à cidade de Toboso e visto Dulcinéia, pois é o que conta a seu amo quando retorna. Mas esta não é a única mentira contada por Sancho, pois, quando dom Quixote pede a ele que conte como foi sua conversa com Dulcinéia, Sancho, entre outras coisas, diz a ele:

[...] me dijo que dijese a vuestra merced que le besaba las manos, y que allí quedaba con más deseo de verle que de escribirle; y que así le suplicaba y mandaba que, vista la presente, saliese de aquellos matorrales y se dejase de hacer disparates, y se pusiese luego en camino del Toboso, si otra cosa de más importancia no le sucediese, porque tenía gran deseo de ver a vuestra merced. (DQI. XXXI, p. 336)

Assim podes-se identificar uma razão para a ida de dom Quixote à cidade de Toboso, na segunda parte, o que leva à mentira sobre o encantamento de Dulcinéia, mote largamente utilizado pelos duques para burlar de dom Quixote.

Tal artifício usado por Cervantes parece abrir possibilidades para se cogitar que o autor estivesse em busca de criar unidade de ação, à maneira aristotélica, na composição da segunda parte. Afinal, a ação de Sancho termina por ser, de certo modo, um motivo para o restante da narrativa. É certo que o teor episódico ainda está presente na segunda parte, mas existe um fio condutor, instituído por uma única ação que, em certa medida, vai movendo dom Quixote dentro da narrativa.

Mas, além dessa forma de unir as partes da narrativa, ainda há mais paralelismos entre os episódios que a denunciam e garantem, como se vê nos acontecimentos que se dão entre a saída da Serra Morena e o encantamento de dom Quixote, mais precisamente na venda que está no caminho de tantos personagens.

Um elemento marcante numa leitura comparativa entre os episódios dos duques e os acontecimentos na venda é o cenário. A venda, na primeira parte, é, para dom Quixote, um castelo, como se vê no diálogo entre pessoas que chegam ao local e o pretenso cavaleiro:

– Caballeros o escuderos o quienquiera que seáis, no tenéis para qué llamar a las puertas de este castillo, que asaz de claro está que a tales horas o los que están dentro duermen o no tienen por costumbre de abrirse las fortalezas hasta que el sol esté tendido por todo el suelo. Desviaos afuera y esperad que aclare el día, y entonces veremos si será justo o no que os abran.

–¿Qué diablos de fortaleza o castillo es este – dijo uno –, para obligarnos a guardar esas ceremonias? Si sois el ventero, mandad que nos abran, que somos caminantes que no queremos más de dar cebada a nuestras cabalgaduras y pasar adelante, porque vamos de priesa.

–¿Paréceos, caballeros, que tengo yo talle de ventero? – respondió don Quijote.

– No sé de qué tenéis talle – respondió el otro –, pero sé que decís disparates en llamar castillo a esta venta.

– Castillo es – replicó don Quijote –, y aun de los mejores de toda esta provincia, y gente tiene dentro que ha tenido cetro en la mano y corona en la cabeza. (DQI. XXIII, p. 249)

Enquanto, no que se refere ao palácio dos duques, dom Quixote não demonstra maravilhamento diante das coisas que presencia, apesar de serem coisas que não são imaginadas, mas representadas materialmente com intenção de convencê-lo, e que ele esteja hospedado num castelo de verdade³⁷. Chama atenção sua relação controversa com aquele ambiente que não resulta de seu delírio, quando decide deixar o local:

Cuenta Cide Hamete que estando ya don Quijote sano de sus aruños, le pareció que la vida que en aquel castillo tenía era contra toda la orden de caballería que profesaba, y así, determinó de pedir licencia a los duques para partirse a Zaragoza, cuyas fiestas llegaban cerca, adonde pensaba ganar el arnés que en las tales fiestas se conquista. (DQII. LII, p.922)

O caráter negativo do castelo dos duques é retomado poucos capítulos adiante, quando dom Quixote dirige-se a Sancho com uma bela fala sobre a liberdade:

– La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad así como por la honra se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a los hombres. Digo esto, Sancho, porque bien has visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenido; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecía a mí que estaba metido entre las estrechezas de la hambre, porque no lo gozaba con la libertad que lo gozara si fueran míos, que las obligaciones de las recompensas de los beneficios y mercedes recibidas son ataduras que

³⁷ Knud Togeby, quando trata do paralelismo entre a primeira parte e a segunda, apresenta um comentário sobre o castelo imaginado da primeira parte e o real, da segunda parte: “Se destaca sobre todo que a la venta que se transforma en castillo en la imaginación de Don Quixote, corresponde, en la Segunda parte, un verdadero castillo, y que a la novela corta de la Primeira corresponden hechos verdaderos de la Segunda.” (TOGEBY, 1991, p. 105)

no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a otro que al mismo cielo! (DQII. LVIII, p. 960)

É significativo observar o valor que os dois locais parecem ter para dom Quixote e, nesse caso, as semelhanças encontradas se dão por contraste. A venda, que dom Quixote nomeia não só como um castelo, mas como um paraíso (DQI. XLII, p. 455), é um local onde muitos males e desencontros têm seu fim, diferente da morada dos duques, em que os males se fazem e não podem ser desfeitos, mesmo no que se refere a dom Quixote: o encantamento que ele sofre na venda é revertido, mas a maldição que cai sobre ele no castelo dos duques, de que somente Sancho poderia desfazer o feitiço que deformava Dulcinéia, o acompanha até o fim de sua vida.

Por fim, no que se refere ao cativo e à liberdade, a liberdade que de fato pertence a dom Quixote na venda, local que ele vê como um palácio, é a de criar sua própria fantasia, algo que, no castelo dos duques, está sob o domínio de outros.

Além do ambiente e o significado que dom Quixote dá a ele, outros elementos que demonstram o uso do paralelismo são notáveis numa leitura comparativa dos episódios.

A presença da representação teatral, que se vê nos episódios da chegada à cidade de Toboso, da carreta da morte e no cortejo de Dulcinéia, também se vê no episódio da primeira parte referente ao encantamento de dom Quixote, quando o cura e o barbeiro decidem disfarçar-se para convencer o pretense cavaleiro a defender uma dama em perigo para que eles tenham a oportunidade de levá-lo de volta à casa. Mais tarde, pelo encontro com Dorotea, a representação passa às mãos dela, que, sendo leitora dos livros de cavalaria, finge de forma bastante convincente ser a princesa Micomicona que vem pedir a dom Quixote auxílio para matar um gigante que estaria destruindo seu reino.

A súplica de Dorotea e a exaltação que dirige a dom Quixote exaltando-o como cavaleiro valoroso, também se vê no episódio do castelo dos duques, na fala de Dona Rodriguez. No caso de Dorotea, travestida de princesa Micomicona, dom Quixote promete que não se comprometerá com nada mais antes de matar o gigante; da mesma forma, referente à súplica de Dona Rodriguez sobre a necessidade de casar sua filha com o homem que havia lhe jurado casamento e depois desistido, o cavaleiro, que já havia decidido abandonar o palácio dos duques, compromete-se a permanecer até que resolva o caso que a desesperada senhora confiou a ele. Nas duas situações, ainda que uma delas fosse fantasiosa e a outra real, a solução para ambas é alcançada.

Um ponto que liga o encontro com Dulcinéia encantada, da segunda parte, e os eventos que ocorrem na venda, na primeira parte, é o encantamento de dom Quixote. Ao não poder ver a beleza de sua dama, dom Quixote presume estar ele e sua dama enfeitiçados:

– Sancho, ¿qué te parece cuán mal quisto soy de encantadores? Y mira hasta dónde se extiende su malicia y la ojeriza que me tienen, pues me han querido privar del contento que pudiera darme ver en su ser a mi señora. En efecto, yo nací para ejemplo de desdichados y para ser blanco y terrero donde tomen la mira y asiesten las flechas de la mala fortuna. Y has también de advertir, Sancho, que no se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, [...]. (DQII.X, p. 615)

Algo semelhante ocorre quando, na primeira parte, o cavaleiro se vê cercado de pessoas reconhecidas por ele como fantasmas, que o amarram e colocam numa jaula para conduzi-lo de volta a sua casa:

Llegáronse a él, que libre y seguro de tal acontecimiento dormía, y, asiéndole fuertemente, le ataron muy bien las manos y los pies, de modo que cuando él despertó con sobresalto no pudo menearse ni hacer otra cosa más que admirarse y suspenderse de ver delante de sí tan extraños visajes; y luego dio en la cuenta de lo que su continua y desvariada imaginación le representaba, y se creyó que todas aquellas figuras eran fantasmas de aquel encantado castillo, y que sin duda alguna ya estaba encantado, pues no se podía menear ni defender: todo a punto como había pensado que sucedería el cura, trazador de esta máquina. (DQI. XLVI, p. 491)

Nas duas situações a representação está presente; no primeiro caso citado, ela é praticada por Sancho que diz a dom Quixote ser capaz de enxergar a beleza de Dulcinéia e suas damas de companhia. No segundo caso, as pessoas que aprisionam dom Quixote fingem ser espíritos maus e todos agem como se o velho fidalgo estivesse realmente sob efeito de um encantamento. Ou seja, nas duas situações é o fingimento dos personagens que o cercam que o levam a crer que é vítima de encantamentos.

Don Quixote encantado, Dulcinéia encantada e o castelo dos duques são episódios que parecem estabelecer gradualmente a ação da fantasia dentro da narrativa cervantina. Inicialmente, o encantado é o próprio dom Quixote, pela pura intenção do cura e do barbeiro de levá-lo de volta à casa. Em seguida, o encantamento é de Dulcinéia, uma fantasia criada por Sancho por uma razão muito específica, assim como se viu no caso anterior da primeira parte. Enfim, no castelo dos duques, essa fantasia que escapou dos domínios de dom Quixote, termina sob o domínio de condutores um tanto cruéis, que nada desejam além de divertir-se

como cavaleiro e seu escudeiro. É como se a capacidade de construir a ficção de si mesmo, que, em princípio, pertencia exclusivamente a dom Quixote, vazasse para o mundo de todos.

Tais vivências, no que se refere ao fato de dom Quixote ser, em alguma medida, um personagem manipulado por aqueles que o cercam, apontam para a real perda de poder do velho fidalgo sobre sua história. Ele passa, gradativamente, como se vê ao ordenar os episódios citados, de autor a personagem.

Observando essa afirmação de maneira mais literal, o cavaleiro também se tornou um personagem devido à publicação de suas aventuras narradas na primeira parte, e seus leitores passam a querer manipulá-lo como se fossem autores. Os duques, leitores desse livro sobre dom Quixote, querem compor parte de sua história e o mesmo ocorre com Sansão Carrasco que, na condição de leitor do primeiro volume, também quer direcionar o destino do cavaleiro utilizando-se, igualmente, da representação teatral ao fingir ser um cavaleiro proponente de uma batalha.

Ou seja, ainda que as batalhas que se criam de forma explícita não sejam calcadas na realidade, mas em representações, há uma batalha real sendo travada: ela ocorre entre dom Quixote e alguns leitores com quem se depara ao longo de sua história e está representada de maneira mais notável na contenda de dom Quixote com o cômico, na primeira parte; e com Sansão Carrasco travestido em Cavaleiro dos Espelhos e Cavaleiro da Branca Lua na segunda parte.

2. 3 O cômico e Sansão Carrasco: dom Quixote em suas batalhas contra os leitores

O terceiro trio de episódios figura a batalha de Dom Quixote contra leitores. Na primeira parte, o combate ocorre durante a contenda intelectual entre o cômico e Dom Quixote (DQI, XLVII-L). Na segunda parte, as lutas são físicas e contra um leitor não apenas dos livros admirados por Dom Quixote, mas também da própria história do pretense cavaleiro manchego. Tratam-se das duas batalhas contra Sansão Carrasco travestido, num dos encontros, como Cavaleiro dos Espelhos (DQII, XII) e, no segundo deles, como Cavaleiro da Branca Lua (DQII, LXIV).

Esse trio de episódios comporta dois, os da segunda parte, que trazem características gritantes de similaridade, pois apresentam um oponente a dom Quixote que se mostra como um espelho em suas atitudes, mas, além dessas semelhanças, uma das similaridades é definitivamente a mais importante: trata-se de um leitor, assim como dom Quixote. Desse

modo, o paralelismo ocorre, mais que nada, pela construção dos personagens e suas ações. Assim, é interessante delinear algo do perfil do bacharel Sansão Carrasco, que é introduzido na narrativa no capítulo III da segunda parte.

O bacharel Sansão Carrasco é apresentado como leitor da primeira parte da história de dom Quixote, que, na narrativa cervantina, foi publicada, o que faz o velho fidalgo se interessar por conhecer o bacharel e fazer perguntas sobre o tal livro que conta suas aventuras. O primeiro contato de Sansão com dom Quixote já demonstra algo de seu caráter, dado que, após sua descrição física, o narrador comenta que suas características são “señales todas de ser de condición maliciosa y amigo de donaires y de burlas” (DQII.II, p.567); o que se prova quando ajoelha-se em frente a dom Quixote reverenciando-o como “uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido” (idem, p. 567). Ou seja, logo o primeiro contato que o bacharel Sansão Carrasco tem com dom Quixote se faz por meio de uma representação. A conversa que segue entre os dois tem como principal tema o livro que conta as aventuras de dom Quixote, além de abordarem algo a respeito de como procedem os críticos dos livros ou como deveriam proceder, além de outras questões relacionadas à composição de obras de ficção, soando, em princípio, como uma conversa bastante amistosa. Contudo, é certo que, pelo caráter de Sansão Carrasco declarado desde o momento em que é apresentado, não se pode saber se realmente concorda com dom Quixote ou se está burlando dele.

Depois da terceira saída de dom Quixote, quando há um novo encontro com Sansão Carrasco, o bacharel está travestido de Cavaleiro dos Espelhos, de modo que não é reconhecido (DQII). Diante do desafio lançado por Sansão, dá-se uma batalha da qual dom Quixote sai vencedor. No segundo encontro, Sansão está vestido como Cavaleiro da Branca Lua³⁸ (DQII. LXIV), o velho fidalgo é derrotado, tendo que, de acordo com o que estava determinado no início do embate, declarar que Dulcinéia não era a dama mais bela de todas e voltar para casa abandonando o ofício de cavaleiro, o cavaleiro derrotado não cumpre com a primeira determinação e pede que o oponente o mate, mas Sansão Carrasco não tinha intenção de matar dom Quixote, apenas desejava levá-lo de volta para casa.

O episódio do primeiro livro associado aos que narram o encontro com Sansão Carrasco se configura como uma batalha que ocorre no âmbito intelectual entre leitores conhecedores das poéticas, dos textos clássicos e com opiniões bem formadas a respeito dos livros de cavalaria, trata-se da contenda entre o cômico e dom Quixote.

³⁸ Relembrando a ideia de uma relação especular entre dom Quixote e Sansão Carrasco, se no primeiro caso o oponente do velho fidalgo se mostra como Cavaleiro dos Espelhos, dessa vez recorre a figura da lua, esse astro que serve como refletor da luz solar e, por essa razão, é associado ao espelho em diversas culturas (CIRLOT, 1984, p. 239).

Nos capítulos finais da primeira parte, quando dom Quixote crê estar encantado e está sendo levado numa jaula, o cônego, ao vê-lo naquela situação, quer saber a história daquele velho homem. Isso faz com que, em conversa com o cura, discorra longamente sobre os preceitos referentes à composição apropriada de um texto, condenando os livros de cavalaria e utilizando a loucura de dom Quixote como exemplo dos malefícios por eles causados. Os dois personagens dedicam uma parte considerável dessa fala à comédia, seu formato ideal e importância. Em certo ponto do diálogo, diz o cura:

- En materia ha tocado vuestra merced, señor canónigo - dijo a esta sazón el cura-, que ha despertado en mí un antiguo rancor que tengo con las comedias que ahora se usan, tal, que iguala al que tengo con los libros de caballerías; porque habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, ejemplo de las costumbres y imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, ejemplos de necedades e imágenes de lascivia. (DQI. XLVIII, p. 503)

Na segunda parte, quando ocorre a primeira batalha entre dom Quixote e Sansão Carrasco, que está travestido em Cavaleiro dos Espelhos, antes do encontro há uma fala muito semelhante à da primeira parte, dessa vez proferida por dom Quixote, quando conversa com Sancho, pelo encontro recente com a Carreta da Morte, a respeito do mesmo tema, a comédia:

[...] porque no fuera acertado que los atavíos de la comedia fueran finos, sino fingidos y aparentes, como lo es la misma comedia, con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes; si no, dime: ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple; y acabada la comedia y desnudándose de los vestidos de ella, quedan todos los recitantes iguales [...]. (DQII. XII, p. 624-625)

Neste ponto é importante ressaltar que o termo ‘comédia’ está empregado de acordo com a visão presente na *Poética* aristotélica: imitação dos atos de homens inferiores, ou seja, comuns (ARISTÓTELES, 1973, p.447); enquanto a tragédia trataria das ações dos homens superiores. Portanto, o teatro de comédia, de acordo com dom Quixote e com a citação de Túlio Cícero, na fala do cura, seria como um ‘espelho da vida comum’ capaz de mostrar às pessoas suas próprias ações, colocando-as diante de si mesmas.

A fala que se segue à reflexão de dom Quixote reforça ao leitor a ideia de que há alguma certeza no cavaleiro sobre a natureza da representação teatral relacionada à vida comum; pois ele equipara à morte o momento em que a representação da comédia chega ao fim e o ator volta a ser quem é.

[...] acontece en la comedia y trato de este mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura. (DQ.XII, p.625)

Por fim, o arremate dado por Sancho, quando, depois de uma fala considerada por dom Quixote como digna de um homem que está se tornando menos simples e mais discreto, ele responde a seu amo:

- Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced – respondió Sancho –; que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos: quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio ha caído; la cultivación, el tiempo que sirvo y comunico; y con esto espero dar frutos de mí que sean de bendición, tales, que no desdigan ni deslicen de los senderos de la buena crianza que vuesa merced ha hecho en el agostado entendimiento mío. (DQ.XII, p.625)

Isto é, a comédia representada por dom Quixote, em seu fingimento como cavaleiro, termina por ser caminho para a formação de Sancho; ainda que ele utilize uma imagem que causa riso para ilustrar a situação, fazendo, inclusive, que dom Quixote ria ao fim de sua fala, é certo que, em alguma medida, pelas vivências que experimenta, termina por modificar-se muito em relação ao que era no início do primeiro livro, principalmente no teor de suas falas.

O fato é que a representação de outros personagens é o caminho encontrado por eles, em várias ocasiões, para levar dom Quixote de volta a sua casa, mas, no caso da fala de Sancho, é a representação de dom Quixote que o cura, em certa medida, de uma simplicidade excessiva que, certamente, não desaparece ao longo da narrativa, mas se modifica de forma notável.

Em relação às técnicas de persuasão de Sansão Carrasco, suas práticas são menos didáticas que a que se faz na relação entre dom Quixote e Sancho, por dependerem de desafios e combates físicos, mas isso não o isenta de apresentar importância no que concerne a questões referentes à construção do texto narrativo em sua forma mais satisfatória e, mais

que nada, à comédia e sua função de espelhar a vida exemplarmente. Sobre isso, Helena Percas Posenti aponta:

Por debajo del tema del conflicto entre el ser y el parecer y el gracioso y complicado juego de identidades externas e internas a expensas del Caballero de los Espejos, alude Cervantes al tema de la verosimilitud en literatura y a la controversia de los teóricos del XVI sobre el sentido aristotélico de imitación. La crítica de Cervantes, irónica, incisiva, pero benevolente debido al humor, la teoría de la mimesis neo-aristotélica, la de la imitación de las formas visibles de la naturaleza como la más fidedigna para la proyección de la realidad, está simbolizada en la figura de Sansón Carrasco. (PERCAS DE POSENTI, 1975, p. 314)

A consideração de Percas de Posenti traz uma ideia interessante, concentrada na figura de Sansão Carrasco, referente à presença da imitação praticada pelos personagens estar coadunada ou não com os princípios neo-aristotélicos. A partir dessa consideração, a contenda entre dom Quixote e o cônego, tão repleta de questões acerca da verossimilhança ou verdade presentes nos livros de cavalaria, liga-se, pelo teor das discussões que suscitam, aos episódios em que ocorrem as batalhas com Sansão Carrasco. Afinal, o cônego quer convencer dom Quixote de que os livros de cavalaria são mentirosos e nocivos ao juízo, assim como Sansão quer convencer dom Quixote, por meios diversos do da palavra, a retornar ao lar por possuir as mesmas crenças que o cônego sobre o que os livros de cavalaria representam para a sanidade de dom Quixote.

Neste ponto é pertinente considerar que o cônego não consegue convencer dom Quixote por meio da palavra, ou seja, se o objetivo de propor uma conversa ao velho fidalgo era convencê-lo de que os livros de cavalaria são uma mentira, ele fracassa, portanto, perde a batalha.

Referente às batalhas contra Sansão Carrasco, na primeira luta, contra o Cavaleiro dos Espelhos, temos:

En lo que se detuvo don Quijote en que Sancho subiese en el alcorno que tomó el de los Espejos del campo lo que le pareció necesario, y, creyendo que lo mismo habría hecho don Quijote, sin esperar son de trompeta ni otra señal que los avisase volvió las riendas a su caballo, que no era más ligero ni de mejor parecer que Rocinante, y a todo su correr, que era un mediano trote, iba a encontrar a su enemigo; pero, viéndole ocupado en la subida de Sancho, detuvo las riendas y paróse en la mitad de la carrera, de lo que el caballo quedó agradecidísimo, a causa que ya no podía moverse. Don Quijote, que le pareció que ya su enemigo venía volando, arrojó reciamente las espuelas a las trasijadas ijadas de Rocinante y le hizo aguijar de manera, que cuenta la historia que esta sola vez se conoció haber corrido algo, porque todas las demás siempre fueron trotes declarados, y con esta no vista furia

llegó donde el de los Espejos estaba hincando a su caballo las espuelas hasta los botones, sin que le pudiese mover un solo dedo del lugar donde había hecho estanco de su carrera. (DQII. XIV, p.644)

Na segunda batalha, na qual Sansão Carrasco vem travestido em Cavaleiro da Branca Lua, temos:

Agradeció el de la Blanca Luna con corteses y discretas razones al visorrey la licencia que se les daba, y don Quijote hizo lo mismo; el cual, encomendándose al cielo de todo corazón y a su Dulcinea, como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo; y sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mismo punto las riendas a sus caballos, y como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. (DQ.LXIV, p.1017)

As ações no ato da batalha repetem-se nos dois episódios, mas não são idênticas: é o Cavaleiro dos Espelhos, no primeiro embate, quem parte primeiro e, além disso, não possui uma montaria muito melhor que a de dom Quixote, terminando por sofrer uma queda e perdendo a batalha. No segundo combate, partem os dois ao mesmo tempo, um em direção ao outro, mas o Cavaleiro da Branca Lua, dessa vez, possui uma montaria superior à de dom Quixote e vence a batalha. Nos dois casos os cavaleiros partem para luta no momento que creem ser o correto, pois não há sinal que lhes indique o início da batalha. As duas situações são semelhantes, não idênticas, em suas ocorrências e em seus resultados.

As ações dos cavaleiros que se apresentam diante de dom Quixote nos dois casos se assemelham às do velho fidalgo de La Mancha por imitação, pois a intenção de quem imita é convencer, vencer e levar de volta à casa o pretense cavaleiro andante, apostando no reconhecimento como meio de acessar dom Quixote.

Nessas realidades especulares, a associação entre os dois episódios ocorre como num reflexo no qual a imagem se repete, mas ao contrário, tendo-se, assim, a imagem do vencedor invertida. Essa sugestão do reflexo mostra-se de forma mais clara justamente nesse momento das batalhas que, nos dois episódios, são quase idênticas, mas apresentando diferenças essenciais que levam aos resultados opostos que se apresentam.

Algo curioso de se observar, sobre o uso da linguagem, nos encontros antecedentes à batalha e durante a luta, é que, em diversos momentos, Cervantes utiliza a expressão ‘su contrario’ para referir-se a Sansão Carrasco em relação a dom Quixote; o que pode ser um reforço da ideia de semelhança, considerando-se que quando uma coisa é o contrário de outra,

apesar de diferente, baseia-a nela. Na primeira batalha, vencida por dom Quixote, Sansão Carrasco, em resposta a seu escudeiro que o questiona sobre quem é mais louco, ele ou dom Quixote que, apesar de agir da maneira como faz, deixa a batalha vitorioso, responde: “La diferencia que hay entre esos dois locos es que el que lo es por fuerza lo será siempre, y el que lo es de grado lo dejará de ser cuando quisiere.” (DQII. XV, p.650). Ou seja, a diferença existente entre eles é essencial, pois Sansão Carrasco diz ter poder de decisão sobre suas escolhas.

Mas, além dessa forma de demonstrar diferenças, muitas das correspondências entre esses dois personagens se fazem não sobre oposições por se repetirem em cada um deles, como no que alude à aparência de Sansão Carrasco e suas atitudes condizentes com as dos cavaleiros andantes. Tais construções se devem ao conhecimento que possui sobre as novelas de cavalaria, também conhecidas por dom Quixote, e à leitura da primeira parte do *Quixote*. Assim, é importante ter em conta uma semelhança fundamental que aproxima esses dois personagens: são dois leitores, essa é também uma característica comum ao cômico, oponente do embate na primeira parte. Tanto dom Quixote como Sansão Carrasco jamais se encontrariam nessas circunstâncias se não fossem leitores e isso dá o tom que permeia toda a obra de Cervantes, na qual tudo se move pela leitura, a reflexão sobre a construção das artes e sua contemplação, sendo que o próprio dom Quixote nasce dos livros lidos por um fidalgo de nome incerto no início da primeira parte, ou seja, nada aconteceria nessa narrativa se não fossem os livros e a leitura.

Diante disso, é interessante voltar à primeira parte, mais especificamente à contenda de dom Quixote e o cômico, nos capítulos XLIX ao L (DQI). Isso porque a motivação inicial que leva Sansão Carrasco a fantasiar-se de cavaleiro e desafiar dom Quixote é, por incentivo do cura e do barbeiro, trazê-lo de volta ao lar. Os três homens que se unem para reconduzir dom Quixote a La Mancha têm como objeto comum a ideia de demovê-lo das convicções que determinam sua loucura. Assim, o propósito daqueles que desafiam dom Quixote nos três casos é o mesmo, um ponto de união entre os eventos. Mas, no caso do cômico, a arma do opositor é apenas a palavra e, ainda que ele recorra a uma abordagem persuasiva, não convence dom Quixote; enquanto o método de Sansão Carrasco, que recorre à representação, termina sendo o mais eficiente.

Desde o fingimento de Dorotea, travestida como princesa Micomicona³⁹ (DQI), até a representação final de Sansão Carrasco como Cavaleiro da Branca Lua (DQII), as ações dramáticas se mostram como um espelho do que, para dom Quixote, seria a vida comum. Afinal, se o pretense cavaleiro entende o mundo como um lugar onde cavaleiros e princesas ameaçadas por gigantes são possíveis, é preciso que a representação ‘cômica’ esteja de acordo com essa realidade delirante, só assim a comédia representada se mostra como um espelho no qual o ele poderia se reconhecer. Quando luta contra o Cavaleiro da Branca Lua (DQII. LXIV, p. 1015), dom Quixote se vê lutando com um igual: nada menos que um leitor travestido em cavaleiro.

Sendo assim, a fala sobre a comédia, antes da contenda intelectual com o cônego (DQI.XLVIII) e antes do primeiro encontro com Sansão Carrasco travestido em Cavaleiro dos Espelhos (DQII.XII), parece apontar para a importância que deverá tomar a representação dos demais personagens na trajetória de dom Quixote rumo à sanidade e à própria morte. Isto é, se depois da representação na comédia, todos os atores voltam a ser quem são, o mesmo ocorre a dom Quixote, que termina sua ficção delirante voltando a ser um velho fidalgo de La Mancha e morrendo em seguida.

Sobre o efeito que essa relação de representação cômica como espelho da vida tem sobre dom Quixote, é relevante considerar que a conexão entre os episódios que antecedem as batalhas parece demonstrar alguma preocupação do autor em aproximar essas partes de sua narrativa, provavelmente não apenas para criar unidade formalmente, mas para corroborar algo central nessas vivências de dom Quixote: a representação daqueles que o cercam, o espelho, que é comédia, que por sua vez é compreendida por dom Quixote como sendo a realidade, é o que o conduz de volta à casa e à sanidade.

Um momento da narrativa que pode ilustrar tal afirmação está no capítulo XLVII (DQI), trata-se da observação do cônego sobre o ponto que despertava a loucura de dom Quixote: “Mirábalo el canónigo, y admirábase de ver la extrañeza de su gran locura, y de que en cuanto hablaba y respondía mostraba tener boníssimo entendimiento, solamente venía a perder los estribos, como otras veces se ha dicho, en tratándole de caballería.” (DQI. XLIV, p. 511). Nota-se que a loucura de dom Quixote se manifestava quando se falava sobre as histórias de cavalaria. Portanto, é provável que por essa razão o cônego não tenha podido convencer dom Quixote pelo discurso, pois o espelho do homem letrado não tinha nada para ensinar a dom Quixote que, nesse aspecto, era são. Enquanto que o espelho de um cavaleiro,

³⁹ Dorotea, que tão bem desempenhou seu papel de falsa princesa, também conhecia os livros de cavalaria e, como fez Sansão Carrasco, teve participação decisiva na volta de dom Quixote para o lar no fim da primeira parte.

como apresenta Sansão Carrasco, refletia o ponto desarmônico na personalidade do velho fidalgo e, por essa razão, foi o meio de curá-lo.

Sendo assim, considerando-se a ligação entre essas experiências, as portas abertas no primeiro trio de episódios nos quais se vê a entrada para que dom Quixote perca a autonomia sobre a criação de sua própria ficção encontra seu caminho livre. Para além dessas portas, no segundo trio de episódios, a fantasia de dom Quixote já pertence mais aos outros personagens que a ele mesmo. No terceiro trio, finalmente, se vê que aquele que observa dom Quixote de fora, seu leitor, termina por extrapolar sua participação da ficção, abandonando a leitura e passando a fazer parte da narração, chegando ao extremo de tomar para si o poder de decisão sobre o destino do personagem, algo que já havia passado pelas mãos de Sancho quando arquiteta suas mentiras, e dos duques, quando criam suas representações.

Sansão Carrasco é o limite dessa prática, depois dele nada mais pode fazer dom Quixote com as próprias fantasias. A figura de Sansão Carrasco e o método empregado por ele para recuperar dom Quixote soam como uma exaltação da comédia, pois as roupas de espelho utilizadas por ele parecem personificar as falas do cônego e do próprio dom Quixote qualificando a comédia como ‘espelho da vida’, de modo a determinar que o ensino pela experiência e observação da vida vence o mero uso de palavras apresentadas persuasivamente, ainda que bem empregadas, como faz o cônego, que, apesar de sua habilidade oratória, é incapaz de convencer dom Quixote sobre suas convicções serem verdadeiros disparates.

De qualquer modo, nos três episódios citados nota-se o confronto entre dom Quixote e outros leitores, e é com um leitor o confronto final do velho fidalgo. A derrota sofrida na batalha contra o Cavaleiro da Branca Lua obriga o pretense cavaleiro a retornar à casa por um ano sem tocar em suas armas nem exercer o ofício da cavalaria andante, ou seja, a despir sua ‘fantasia’ de cavaleiro, como o ator depois de apresentar-se no palco. Essa é a situação que provavelmente se combina ao fato de o velho fidalgo não encontrar meio de desencantar Dulcinéia, termina por levá-lo à melancolia e ao leito de morte, onde terminará por renegar as novelas de cavalaria, nomeando-se, nesta ocasião, como Alonso Quijano, o bom.

2. 4 O Cavaleiro da Triste Figura; o Cavaleiro do Leões e Alonso Quijano, o bom: os nomes do cavaleiro

O quarto evento é determinado pela afirmação de uma nova identidade. Os três episódios em questão são o embate com os pastores de ovelhas e com o cortejo fúnebre (DQI), que, por seus resultados, leva Sancho a nomear dom Quixote como ‘Cavaleiro da

Triste Figura'; na segunda parte, a tentativa de luta contra os leões (DQII), que resulta na nova denominação, dada a si mesmo por dom Quixote, 'Cavaleiro dos Leões' e, finalmente, a morte de dom Quixote (DQII), que, antes de morrer, declara ser Alonso Quijano, o bom. Neste trio de episódios, o 'nascimento' de Dom Quixote descrito no início do primeiro livro, quando o velho fidalgo, com nome indeterminado, decide tornar-se cavaleiro andante, não está incluído, pois, apesar de o evento da mudança de identidade estar presente, o recurso do paralelismo e das retomadas narrativas não ocorre.

Questões referentes à identidade são recorrentes em *Dom Quixote*, sendo, em certa medida, ponto de partida para essa narrativa cervantina. Logo no início do primeiro capítulo (DQI) apresenta-se ao leitor um fidalgo decadente cujo nome não se sabe ao certo, que, em certo momento de seu acúmulo de leituras dos livros de cavalaria, decide fazer-se cavaleiro andante. Nessa ocasião é interessante notar que, na construção de sua identidade como dom Quixote, o próprio nome é uma das últimas providências tomadas pelo velho fidalgo. A primeira coisa que faz é providenciar suas armas; depois escolhe e batiza seu cavalo, Rocinante; em seguida escolhe um nome para si, processo que dura oito dias e, por fim, escolhe e nomeia sua dama Dulcinéia de Toboso. Sobre essas nomeações, é curioso relembrar o que diz o narrador sobre o momento em que o fidalgo escolhe seu cavalo e o nomeia como Rocinante para que o acompanhe em suas aventuras: “[...] pues estaba muy puesto en razón que, mudando su señor estado, mudase también el nombre” (DQI. I, p 81). Essa constatação sobre o estado do cavalo que, ao receber novas atribuições, pede um novo nome, pode aplicar-se aos três momentos em que o pretense cavaleiro muda de nome no decorrer da narrativa.

Outra mudança de nome é cogitada, mas não concretizada, antes da morte, quando o cavaleiro vencido decide tornar-se pastor durante o ano de reclusão que havia prometido cumprir. Na realidade, a mudança de nome como um modo de construir a identidade do cavaleiro é bastante marcada. Ele, inclusive, crê ser a escolha do nome a parte mais importante na construção de sua representação de um pastor enamorado:

Don Quijote, sin guardar términos ni horas, en aquel mismo punto se apartó a solas con el bachiller y el cura, y en breves razones les contó su vencimiento y la obligación en que había quedado de no salir de su aldea en un año, la cual pensaba guardar al pie de la letra, sin traspasarla en un átomo, bien así como caballero andante obligado por la puntualidad y orden de la andante caballería, y que tenía pensado de hacerse aquel año pastor y entretenerse en la soledad de los campos, donde a rienda suelta podía dar vado a sus amorosos pensamientos, ejercitándose en el pastoral y virtuoso ejercicio; y que les suplicaba, si no tenían mucho que hacer y no estaban impedidos en negocios más importantes, quisiesen ser sus compañeros, que

él compraría ovejas y ganado suficiente que les diese nombre de pastores; y que les hacía saber que lo más principal de aquel negocio estaba hecho, porque les tenía puestos los nombres, que les vendrían como de molde. Díjole el cura que los dijese. Respondió don Quijote que él se había de llamar el pastor Quijótiz; y el bachiller, el pastor Carrascón; y el cura, el pastor Curiambro; y Sancho Panza, el pastor Pancino. (DQII. LXXIII, p. 1064-1065)

Como se nota nesse trecho, a construção da identidade dos pastores se faz, inicialmente, pelos nomes que terão, demonstrando que o nome é uma espécie de ponto de partida para a criação de um novo personagem, de uma nova história e, conseqüentemente, de uma nova narrativa. Mas dom Quixote, antes de se ver derrotado e impossibilitado de exercer o ofício da cavalaria, já demonstrava preocupações acerca da própria identidade.

É o que se vê no final da segunda parte, como uma preocupação do próprio Cervantes referente a outra segunda parte do *Quixote* escrita por Avellaneda. Por conta da existência desse livro apócrifo, no encontro de dom Quixote e Sancho com Álvaro Tarfe (DQII. LXXII), o cavaleiro pede uma declaração que ateste sua identidade e a de Sancho, além de afirmar ter deixado de ir a Zaragoza apenas por saber que o protagonista do falso *Quixote* havia estado nessa cidade:

– Yo – dijo don Quijote – no sé si soy bueno, pero sé decir que no soy el malo. Para prueba de lo cual quiero que sepa vuesa merced, mi señor don Álvaro Tarfe, que en todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza, antes por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas de esa ciudad no quise yo entrar en ella, por sacar a las barbas del mundo su mentira, y, así, me pasé de claro a Barcelona archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valientes, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza, única; y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto, sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, solo por haberla visto. Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, y no ese desventurado que ha querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde de este lugar de que vuestra merced no me ha visto en todos los días de su vida hasta ahora, y de que yo no soy el don Quijote impreso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció. (DQII. LXXII, p. 1059)

Além dessa fala que determina quem é o verdadeiro dom Quixote, a fala de Altisidora, no capítulo LXX (DQII), é usada para ridicularizar o *Dom Quixote* de Avellaneda, quando a personagem diz ter visto demônios chutando exemplares do livro quando esteve às portas do inferno (DQII. LXX, p. 1047), o que reforça a importância da identidade dos personagens e da

própria obra como criações pertencentes a seu autor, ou seja, a preocupação em relação ao tema da identidade não é apenas de dom Quixote, ela se estende a Cide Hamete e especialmente a Cervantes, que não admite o fato de outro autor se apropriar dos protagonistas de seu livro.

Inclusive, no final da obra, Cide Hamete parece equiparar o fato de tê-la composto com um dos atos heroicos de dom Quixote, ao escrever: “porque esta empresa, buen Rey,/ para mí estaba guardada.” (DQII, LXXIV, p. 1073); quando, muitos capítulos antes, dom Quixote havia dito, como resposta aos pedidos de Sancho para que não descesse à Cova de Montesinos: “– Ata y calla – respondió dom Quijote –; que tal empresa como aquésta, Sancho amigo, para mí estaba guardada.” (DQII. XXII, p. 706).

Referente aos episódios nos quais ocorrem as mudanças de nome, no capítulo XVIII (DQI), dom Quixote provoca alguns pastores de ovelhas que o apedrejam, o resultado da luta é que o pretense cavaleiro perde quatro dentes e tem duas costelas quebradas. Não contente, no capítulo seguinte, ao ver um grupo de pessoas que vêm pela estrada à noite, dom Quixote as aborda, mas, pela escuridão e confusão criada por ele, as pessoas se desesperam e fogem, restando apenas um homem que, por cair da mula que montava, teve a perna quebrada. Essa ‘vitória’ de dom Quixote inspira Sancho a dar a ele um epíteto, não apenas por causa da vitória, mas principalmente pela ‘derrota’ que a antecedeu rendendo ao cavaleiro uma aparência tão amarrotada: O Cavaleiro da Triste Figura.

A busca de dom Quixote por uma batalha que lhe renda alguma fama como cavaleiro também está presente na segunda parte, em mais de uma situação, na verdade, mas, no que concerne à identidade, uma delas se destaca, trata-se da aventura dos leões. É nesse episódio, narrado no capítulo XVII (DQII), que o Cavaleiro da Triste Figura muda seu título para Cavaleiro dos Leões, por se dispor a enfrentar leões famintos, mas os animais, mesmo famintos e provocados por dom Quixote, não o atacam e a luta esperada não ocorre:

[...] el león, el cual pareció de grandeza extraordinaria y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula, donde venía echado, y tender la garra, y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro; hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Solo don Quijote lo miraba, atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre las cuales pensaba hacerle pedazos.

Hasta aquí llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las

espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula. (DQII. XVII, p. 665-666)

Diante de tal fato, o condutor dos leões conclui que o animal se acovardou pela coragem do bravo cavaleiro e promete contar ao rei a história que presenciou, então dom Quixote faz a recomendação:

– Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en este se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento. Siguió su camino el carro, y don Quijote, Sancho y el del Verde Gabán prosiguieron el suyo. (DQII. XVII, p. 668)

Tanto nesse caso como no episódio do primeiro livro, dom Quixote vence uma batalha que, na verdade, não lutou, pois, no primeiro caso, os membros do cortejo fogem e o único que se fere é o que cai de sua mula, no segundo, os leões não lutam⁴⁰. Sendo assim, nos dois casos o que determina o título adquirido não é a ação, mas a fama que se faz sobre ela.

A terceira mudança de nome, no leito de morte, ocorre pela afirmação da própria sanidade:

– Las misericordias – respondió don Quijote –, sobrina, son las que en este instante ha usado Dios conmigo, a quien, como dije, no las impiden mis pecados. Yo tengo juicio ya libre y claro, sin las sombras caliginosas, de la ignorancia que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías. Ya conozco sus disparates y sus embelecocos, y no me pesa sino que este desengaño ha llegado tan tarde, que no me deja tiempo para hacer alguna recompensa leyendo otros que sean luz del alma. Yo me siento, sobrina, a punto de muerte: querría hacerla de tal modo, que diese a entender que no había sido mi vida tan mala, que dejase renombre de loco; que, puesto que lo he sido, no querría confirmar esta verdad en mi muerte. Llámame, amiga, a mis buenos amigos, al cura, al bachiller Sansón Carrasco y a maese Nicolás el barbero, que quiero confesarme y hacer mi testamento.

[...] – Dadme albricias, buenos señores, de que ya yo no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas de la andante caballería; ya conozco mi necedad y el peligro en que me

⁴⁰ Helena Percas de Posenti, em comentário sobre o episódio dos leões, chama atenção para outras situações em que leões não fazem caso de uma possível luta que se apresenta a eles: “Antes de Don Quixote hubo un valiente, Manuel de León, recordado muy oportunamente por Cide Hamete, quien mereció su nombre gracias a la proeza de entrar en la leonera a recoger el guante de una dama. Después de Don Quijote hubo un Muñoz Degrain, recordado por Rodríguez Marín, quien le imitó con iguales consecuencias: el león le volvió la espalda.” (PERCAS DE POSENTI, 1975, p. 324-325)

pusieron haberlas leído; ya, por misericordia de Dios escarmentando en cabeza propia, las abomino. (DQII. LXXIV, p. 1068)

O epíteto “o bom”, escolhido pelo fidalgo, é uma escolha interessante, pois, no encontro com Álvaro Tarfe, no capítulo LXXII (DQII), o próprio dom Quixote afirma não saber se é bom, sabendo apenas que não é mau. Logo, a certeza que não tinha dom Quixote, Alonso Quijano tem, além da certeza de que tantos personagens tentaram convencer dom Quixote ao longo da narrativa de Cervantes: os malefícios que lhe causaram os livros de cavalaria.

Chama atenção como nos dois episódios do *Quixote* de 1615 a mudança de identidade se dá diante de uma situação relacionada à morte iminente, por essa razão, as lágrimas de Sancho, temeroso pela segurança de seu amo, estão presentes nas duas situações narradas na segunda parte. Porém, como ocorre em relação a outros fatos que são retomados nos episódios aqui analisados, a situação se repete e os resultados são opostos: na luta com os leões o cavaleiro se vê diante da morte e sobrevive, mas, quando cai doente (por melancolia ou vontade de Deus, como diz o narrador), ele morre.

No episódio em que dom Quixote recebe o nome de Cavaleiro da Triste Figura, a morte também está presente, pois o grupo de pessoas com quem ele luta às cegas, por ser noite escura e o cavaleiro não saber muito bem para onde direciona seus golpes, é um cortejo que está transportando um cadáver. São interpelados por dom Quixote da seguinte forma:

Deteneos caballeros, o quienquiera que seáis, y dadme cuenta de quién sois, de dónde venís, adónde vais, qué es lo que aquella andas lleváis; que, según las muestras, o vosotros habéis fecho, o vos han fecho, algún desaguisado, y conviene y es menester que yo lo sepa, o bien para castigaros del mal que feciste, o bien para vengaros del tuerto que vos hicieron. (DQI. XIX, p. 205)

A isso um deles responde que estão com pressa e passam direto por dom Quixote, mas o pretenso cavaleiro não se conforma com uma atitude tão displicente e os ataca, assustando uma das mulas, provocando uma confusão generalizada que termina com a fuga de todos que compõem o cortejo, exceto um dos componentes, que tem a perna quebrada quando cai da mula que o carregava. Quando esse personagem deixa o local, dirige a dom Quixote palavras em latim que eram usadas para a excomunhão de quem agredisse clérigos (DQI. XIX, p. 209).

No capítulo XVII (DQII), o encontro com os leões também ocorre junto a um grupo de homens montados em mulas. Dom Quixote os interpela: “¿Adónde vais hermanos? ¿Qué carro es este, qué lleváis en él y qué banderas son aquestas?”(DQII. XVII, p. 661). Dessa vez,

diferente do cortejo fúnebre, o carreteiro responde: “El carro es mío; lo que va en el son leones enjaulados, que el general de Orán envía a la corte, presentados a su Majestad; las banderas son del rey nuestro señor, en señal que aquí va cosa suya.” (idem, p. 661).

Comparando os dois ocorridos, no caso do cortejo do cadáver, a conversa é bem menos amistosa do que se vê com o condutor dos leões, tanto por parte de dom Quixote como pela dos seus interlocutores. Esse primeiro contato parece determinar os resultados dos encontros, pois, no primeiro caso, a luta é física e o resultado determina, pela aparência estropiada de dom Quixote, o nome que lhe é dado por Sancho: Cavaleiro da Triste Figura. No segundo caso, a luta não é física, apesar da intenção de que seja, pois dom Quixote tenta enfrentar os leões que o ignoram, daí conclui-se que, pela fama que o precedia, os leões tivessem medo de enfrentá-lo, ao que resulta o novo nome que ele dá a si mesmo: Cavaleiro dos leões. Sobre a presença da figura do leão nas vivências de um cavaleiro, Percas de Posenti aponta seu valor de símbolo metafórico:

Sentimos que hay un sentido metafórico en la confrontación de Don Quijote con los leones, el del subjetivismo del peligro. Quien no teme el peligro sale incólume de él. Recuerdo plástico del león simbólico de los *Proverbios* (XXVI, 13): peligro imaginario. Sentido contrario al del refrán popular: “Quien busca el peligro perece en él” (I, 173). Otro sentido metafórico – nos lo recuerda Casaldüero – es el simbolismo medieval que le da al diablo figura de león. En ambos casos se trata de lucha interior. Con esas otras ocasiones Cervantes contrapondría al sentido literal popular uno metafórico culto de intención contraria. Por la vertiente de lo tradicional popular, Unamuno recuerda el león del poema del Cid (versos 2.278 a 2.301) quien se avergonzó ante el valiente Campeador, e interpreta lo que Cide Hamete llama comedimiento (‘comedido’) del león, por ‘vergüenza’ del león como es el caso de aquel otro frente al Cid. (PERCAS DE POSENTI, 1975, p. 325)

O comentário de Percas de Posenti traz uma questão interessante sobre a tradição de cavaleiros enfrentarem feras em algum momento de suas experiências. A ideia de uma luta interior pode associar-se ao instinto do cavaleiro personificado em fera, determinando o domínio de seus ímpetos selvagens. Tratando-se de dom Quixote, sua fera é mansa, não luta e, nesse caso, ele bem merece o nome de Cavaleiro dos Leões, pois enfrentou as feras sem ao menos saber que eram tão indispostas à luta.

No leito de morte, dá-se a batalha final entre dom Quixote e Alonso Quijano⁴¹, da qual o fidalgo lúcido sai vitorioso e acorda declarando seu repúdio às novelas de cavalaria. Sansão

⁴¹ Nesta ocasião, dom Quixote dorme longamente, mais de seis horas, e acorda são. Sobre isso, Ángel Besanta, em nota à obra de Cervantes, cita um comentário de A Valle-Arce: “La fisiología de la época atribuía grandes

Carrasco, responsável pelo resgate do velho fidalgo, ainda faz seu último teste, por meio da representação, aparentemente para ter certeza de que dom Quixote havia mesmo recuperado o juízo:

- ¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea, sale vuestra merced con eso? ¿Y ahora que estamos tan a pique de ser pastores, para pasar cantando la vida, como unos príncipes, quiere vuestra merced hacerse ermitaño? Calle por tu vida, vuelva en sí, y déjese de cuentos. (DQII. LXXIV, p.1068)

Mas fica claro para todos os personagens que, de fato, dom Quixote havia recobrado o juízo anunciando o desejo de confessar-se e de fazer seu testamento antes de morrer. Após a confissão, o cura confirma para todos que o velho fidalgo havia verdadeiramente recuperado a sanidade e também que estava morrendo, ao que segue o testamento de Alonso Quijano.

Se inicialmente, entregue à loucura e determinando para si mesmo destinos fantasiosos que muitas vezes o levaram a confrontos que o feriram fisicamente, no resultado desses atos se vê a triste figura de um cavaleiro que, em seu engano, julga obras de ficção como verdadeiras, ou seja, como a própria natureza que deve ser imitada. O mundo com o qual se depara choca-se com essas convicções e o velho fidalgo que, sem poder acessar a própria razão de modo a distinguir realidade e fantasia, termina a segunda parte enjaulado como um animal e levado de volta à casa (DQI.).

Na segunda situação, o enfrentamento com os leões o coloca diante das feras, que, como demonstrado anteriormente, são comuns nas aventuras de cavaleiros. O fato é que os leões enjaulados eram tão inofensivos quanto o próprio dom Quixote, também enjaulado anteriormente, mas, haver-se com as feras, pela coragem demonstrada, lhe rende o novo nome de Cavaleiro dos Leões. Afinal, não se tratava de um delírio, como aqueles que faziam moínhos se tornarem gigantes, mas de leões verdadeiros, quer dizer, ainda que dom Quixote não tenha agido de acordo com a razão, ele não se vê dentro de um delírio, mas sim de uma experiência verdadeira.

Depois do delírio completo a que se entregava o Cavaleiro da Triste Figura e do enfrentamento real a que se submeteu o Cavaleiro dos Leões, o último dos enfrentamentos de

virtudes curativas al sueño, al restablecer el balance de los humores, como se há visto al final de cada saída de don Quijote” (DQ. Notas, p.1317). Aqui é possível estabelecer uma ligação com a descida à Cova de Montesinos, pois, quando dom Quixote desce à Cova, sente muito sono, o que o leva a não ter certeza sobre ter sonhado ou não enquanto esteve na caverna. Esta vivência na Cova termina por ser um, questionamento recorrente para dom Quixote que, em lugar de entregar-se ao delírio, qualificando como verdadeiras suas visões, duvida delas.

dom Quixote é travado contra ele mesmo. Nessa luta, o delírio que já vinha diminuindo gradativamente ao longo da trajetória do velho fidalgo, encontra seu fim. E aquele homem que não tinha certeza sobre ser bom, apenas sabia que não era mau, encontra sua última identidade, um nome que não traduz uma aparência nem um feito, mas apenas nomeia um homem e um simples adjetivo que o define: Alonso Quijano, o bom.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O primeiro trio de episódios apresentado nesta dissertação de mestrado tem como evento central a demarcação de uma porta de entrada para questionamentos relacionados à realidade e à fantasia; tendo suas construções paralelas centradas na constituição dos cenários: o episódio dos *batanes*, a entrada de Toboso e a Cova são pórticos escuros marcando a passagem de dom Quixote para um caminho que deverá conduzi-lo a vivências que já não serão resultado exclusivo de seus delírios.

Depois de atravessar esses portais, no segundo trio – em que se tem o encantamento de dom Quixote, Dulcinéia encantada/Carro da morte e o encontro com os duques – talvez pela convicção afrouxada de seu poder sobre as próprias fantasias, outros personagens terminam por tomar as rédeas das aventuras de dom Quixote. O pretense cavaleiro se vê manipulado pelos personagens que criam teatros, representações, de maneira a submeter dom Quixote a suas vontades e necessidades. Neste ponto se configura de forma assinalada o fato de que quem dirige as situações não é mais exclusivamente dom Quixote.

O terceiro evento trata das batalhas de Dom Quixote contra leitores – o cônego e Sansão Carrasco – nessas experiências, o experimento da representação é posto em xeque no que se refere a apenas divertir e servir a interesses menores, como se vê no trio anterior, passando à sua utilidade vista, de acordo com as concepções de poéticas citadas pelos personagens, como primordial nos três casos: a comédia como espelho da vida. A contenda contra o cônego, vencida por dom Quixote, demonstra a origem de seu mal: as novelas de cavalaria, pois, no que se refere às questões voltadas ao intelecto, a loucura não se manifesta. Nas lutas com Sansão Carrasco que, ao vestir-se de cavaleiro, apresenta-se a dom Quixote, como um espelho, o verdadeiro mal que o assola, consegue o que muitos outros personagens tentaram desde a primeira parte: reconduz dom Quixote de volta para a casa.

O quarto evento é determinado pela afirmação de uma nova identidade por meio de um novo nome: O Cavaleiro da Triste Figura; o Cavaleiro dos Leões e Alonso Quijano, o bom. Também envolvem batalhas, mas de uma natureza diversa das que se vê nos episódios descritos no trio anterior. A batalha resultante do delírio e que se dá com o mundo, destruindo dom Quixote fisicamente; a batalha verdadeira contra as feras, que se negam a dar combate ao cavaleiro; e a batalha contra si mesmo, da qual sua parte sã resulta vencedora.

Ainda que não exista uma relação direta de causalidade entre essas vivências – que estão longe das relações de causalidade que se tem nos romances já instituídos como gênero, muito diferentes do *Quixote*, que é apenas um embrião deles – é possível encontrar um fim em direção ao qual caminham. Assim, todas essas pequenas partes dialogam, em certa medida, em nome da construção da macroestrutura, de maneira que as construções paralelas, relacionando momentos tão significativos na história do velho fidalgo de La Mancha, determinam a existência de certos fios ligando partes da narrativa, garantindo, em certa medida, algo que pode ser entendido como unidade.

Essa preocupação de Cervantes demonstra que as poéticas clássicas e, mais que nada, a poética de Alonso López Pinciano, que tem trechos quase literalmente citados em alguns momentos do texto cervantino, como demonstrado por Jean-Fraçois Canavaggio, guiam os passos dessa narrativa para que ela possa ser longa, diversa e inteira. Nesse sentido, é interessante chamar atenção para o fato de que o paralelismo, apresentado da maneira como foi descrito nesta pesquisa, não ocorre entre episódios na primeira parte, o que pode demonstrar que Cervantes, ao compor a segunda parte, deparou-se com um problema quanto a como estabelecer unidade entre as duas partes da obra.

Essa suposição pode, ainda, encontrar esteio na unidade de ação que liga as duas partes no que se refere ao tema central da segunda parte, que é o encantamento de Dulcinéia. Ora, a mentira de Sancho sobre o encantamento da dama só se faz necessária devido à outra mentira, contada na primeira parte, sobre ter levado uma carta a ela em nome de seu amo. Além disso, o procedimento também faz pensar sobre a releitura que provavelmente Cervantes fez da primeira parte para compor a segunda, buscando, à maneira horaciana, esmerar-se em sua arte, alcançar a perfeição.

Porém, não se deve ignorar que os elementos macro do texto cervantino dialogam entre si tendo como matéria e até princípio peças componentes da micro estrutura, ou seja, concernentes à retórica. As ocorrências da repetição, por exemplo, em alguns casos dos episódios paralelos destacados, demonstra o fato interessante de que esse recurso retórico,

uma figura de ornamento largamente utilizada por Górgias, presente nas cartas de Cícero⁴² e descrita por Quintiliano na *Institutio*, voltada ao ornamento do texto e à relação de palavras próximas, modifica-se totalmente em nome de uma necessidade que diz respeito à poética, aproximando elementos e situações distantes no texto e promovendo unidade.

Desse modo, pela combinação de procedimentos postos a serviço de um tipo de narrativa que mescla características episódicas e lineares, Cervantes termina por criar um procedimento poético próprio, coadunado com as preceptivas clássicas e de sua época, em nome das necessidades práticas que lhe trouxeram o texto que tinha diante dele.

Assim delineiam-se algumas das fronteiras demarcadoras da narrativa cervantina, instituindo sua forma. Forma que se constitui como um registro do pensamento e da experiência de Cervantes que, tal como faz Sansão Carrasco para curar dom Quixote, vence o leitor pelo procedimento, pelo exemplo, não pela descrição desse procedimento como se faria num tratado. Dessa maneira, Cervantes demonstra que é um preceptor por meio da ação de narrar, determinando, pela fala dos personagens, os conhecimentos que possui e, pela pena, os conhecimentos que domina.

Resta ao leitor afiar ao máximo sua agudeza, de modo a estabelecer um diálogo profundo com os artifícios narrativos cervantinos, antes de mais nada como um agradecimento amistoso pelo trabalho gigantesco que o autor empregou para nos legar o *Quixote*.

⁴² Isso é o que se vê na dissertação de mestrado de Marco Antônio da Costa, *Cícero e a retórica do exílio: as figuras de repetição* (2013), na qual se descreve e demonstra que Cícero utilizava largamente as figuras de repetição nas cartas que compôs.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Olavo Vinícius Barbosa de. **O Brutus de Marco Túlio Cícero**: estudo e tradução. 2014. 208 f. (dissertação de mestrado em Letras Clássicas), Universidade de São Paulo.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. **Poética**. Trad. e comentários de Eudoro de Souza. Brasília: Imprensa Nacional/ Casa da Moeda, 2003.

_____. **Retórica**. Trad. Manuel Alexandre Júnior, Paulo Farmhouse Alberto, Abel no Nascimento Pena. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

_____. **Ética a Nicômaco**. Trad. Leonel Vallando e Gerd Bornheim, São Paulo: Abril Cultural, 1973.

_____. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1997.

ARELLANO, Ignacio. “Mascaradas quijotescas”. In: **La Perinola Revista de Investigación Quevediana**. Universidad de Navarra, vol. 4, setembro, 2005.

AUERBACH, Erich; **Mimesis**. Trad. D. B. Sperber e S. Sperber. São Paulo: Perspectiva, 2011.

CANAVAGGIO, Jean François. **Alonso Pinciano y la estética literária de Cervantes en el Quijote**. Anales Cervantinos. Tomo VII, CSIC, 1958.

_____. **Cervantes**. Trad. Rubia Prates Goldini. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. **Cervantes, entre vida e creación**. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, p. 9-93, 2000.

CERVANTES Saavedra, Miguel de; **El ingenioso caballero Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Anaya, 2005.

CIRLOT, Juan Eduardo. **Dicionário de Símbolos**. Trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Editora Moraes, 1984.

COSTA, Marco Antônio da. **Cícero e a retórica do exílio**: as figuras de repetição. 2013. 141f. Dissertação (Mestrado em estudos Literários), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte.

COVARRUBIAS Horozco, Sebastián de. **Tesoro de la Lengua Castellana o Española**. Eds. Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2006.

DICCIONARIO DEAUTRIDADES (1726 / 1730), ed. Real Academia Española Madrid, Instituto de investigación Rafael Lapesa. Disponível em: <<http://web.frl.es/DA.html>>.

DINUCCI, Aldo. Apresentação e tradução do elogio de Helena de Górgias de Leontinos. *In Revista Ethica*. Rio de Janeiro, V.16, N.2, p. 201-212, 2009.

El cantar de Roldán. Versión Felipe Teixidor. México: Editorial Porrúa, 1995.

GARCÍA TEJERA, María del Carmen; HERNÁNDEZ GUERRERO, José Antonio. **Górgias de Leontinos**. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/bib/portal/retorica/include/p_autores84bd.html?pagina=gorgias.jsp&origen=Grécia> Acesso em: 02 mai. 2018.

GONZÁLEZ MAESTRO, Jesús. **Aristóteles, Cervantes y Lope: el Arte nuevo. De la Poética especulativa a la Poética experimental**. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aristoteles-cervantes-y-lope---el-arte-nuevo-de-la-potica-especulativa-a-la-potica-experimental-0/html/ffb7bcf8-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_0_>. Acesso em: 20 fev. 2018.

HERMÓGENES. **Sobre las formas de estilo**. Introdução, tradução e notas Consuelo Ruiz Monteiro. Madrid: Editorial Gredos, 1993.

HORÁCIO. **Arte Poética**. Trad. R.M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

HOUAISS. **Dicionário da língua portuguesa**. Instituto Houaiss de Lexicografia. São Paulo: editora Objetiva, 2001.

LEGARDA, P. Anselmo de. En esa de Roncesvalles. **Revista Príncipe de Viana**. Ano XXXIX, nº 150-151. Institución Príncipe de Viana, 1978.

LOBATO, María Luisa. El Quijote en las mascaradas populares. In: **Cervantes. Estudios en la víspera de su centenario**, II, Kassel, Reichenberger, 1994, p. 577-604.

LÓPEZ Grigera, Luisa. **La retórica en la España del Siglo de Oro** – Teoría y Práctica. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

LÓPEZ Pinciano, Alonso. **Obras completas** / Alonso López Pinciano. Edição e prólogo de José Rico Verdú. Volume 1. Madrid : Fundación José Antonio de Castro, 1998.

MARTÍNEZ Bonati, Félix. **El Quijote y la poética de la novela**. Madrid: Centro de estudios cervantinos, 1995.

MONTERO REGUERA, José. Miguel de Cervantes: el Ovidio español. In: **Studia Aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro**. Tomo III, eds. Ignacio Arellano, María Carmen Pinillos, Frédéric Serralta y Marc Vitse, Toulouse, Universidad de Toulouse-Le Mirail, 1993, p. 327-334.

OVÍDIO. **Metamorfoses**. Tradução, introdução e notas Domingos Lucas Dias. São Paulo: Editora 34, 2017.

PERCAS DE POSENTI, Helena. **Cervantes y su concepto Del arte** – Estudios críticos de algunos episodios de Don Quijote. Volume 2. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

PUCCINI, Darío. Virgilio en Cervantes (o el uso paródico y novelesco de un modelo clásico). In: **Cuadernos Hispanoamericanos**. CDLXVI, p. 121-129, 1989.

QUINTILIANO. **Instituição oratória**. Tomo III. Trad. Breno Fregni Basseto. São Paulo: Editora Unicamp, 2016.

REDONDO, Agustín. **Otra manera de leer el Quijote – historia, tradiciones culturales y literatura**. Madrid: Editorial Castalia, 1997.

RILEY, E.C. **Introducción al Quijote**. Versión castellana Enrique Tornner Montoya. Barcelona: Editorial Crítica, 1990.

_____. **Cervantes's theory of the novel**. USA: Oxford University Press, 1992.

Romance del conde Claros. Disponível em: <[**Romance del conde Guarinos**. Disponível em: <\[SALINAS, Miguel de. **Rhetorica en lengua castellana**. Edición y notas de Encarnación Sánchez García. Napoli: L' Orientale, 1999.\]\(http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#PV_90_>. Acesso em: 03 mar. 2017.</p></div><div data-bbox=\)](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/romancero-viejo--0/html/fedb667c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html#PV_90_>. Acesso em: 03 mar. 2017.</p></div><div data-bbox=)

SALTARELLI, Thiago. Imitação, emulação, modelos e glosas: o paradigma da mimesis na literatura dos séculos XVI, XVII e XVIII. In: **Aletria**. Nº. Especial. Jul.- Dez. 2009.

SORIANO del Castillo, Catherine. “Durandarte y Belerma” en el manuscrito 11-2803 de la Biblioteca de Palacio. In: **Filología Románica**, n. 7, Editorial Universidad Complutense, p. 197-2017, Madrid, 1990.

SORIANO Sancha, Gillermo. **Tradición clásica en la edad moderna: el legado de Quintiliano y la cultura del humanismo**. 2013. 911f. Tese (doutorado em letras clássicas). Universidad de la Rioja.

SCATOLIN, Adriano. **A invenção no Do orador de Cícero: um estudo à luz de Ad Familiares I, 9 23**. 2009. 313 f. Tese (doutorado em letras clássicas). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

SCATOLIN, Adriano. Horácio, Arte poética, 1-118. In: **Rónai: Revista de Estudos Clássicos e Tradutórios**, v.3, n.1, p. 49-60 – UFJF – Juiz de Fora, 2015.

TOGEBY, Knud. **La estructura del Quijote**. Trad. Antonio Rodriguez Almodovar. Sevilla: Universidad de Sevilla, 1991.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. **O dito pelo não dito**: paradoxos de Dom Quixote. São Paulo: Edusp, 1998.