

O E S S E N C I A L S O B R E

Dom Quixote

António Mega Ferreira



INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA

O ESSENCIAL SOBRE

Dom Quixote

O E S S E N C I A L S O B R E

Dom Quixote

António Mega Ferreira

Índice

- 7 **Prólogo**
- 13 **O nascimento de uma paixão**
- 23 **Quem é quem em *Dom Quixote***
- 33 **D. Quixote e o mundo «entortado»**
- 43 **D. Quixote entre as mulheres**
- 57 **As duas odisseias**
- 67 **Última viagem**
- 77 **Bibliografia**

Prólogo

No outono de 1615 dava-se à estampa em Madrid a *Segunda Parte del Ingenioso Cavallero Don Quixote de la Mancha*, por Miguel de Cervantes Saavedra, «*autor de su primera parte*». Ficava completa a obra monumental que mais havia de marcar a literatura do ocidente europeu nos séculos seguintes. Esta segunda parte das aventuras do fidalgo manchego vinha responder a uma pressão da procura, certamente; mas o seu interesse crítico fundamental é constituir a resposta a um aproveitamento oportunista do sucesso da primeira parte, de que beneficiara um tal Alonso Fernández de Avellaneda, certamente um pseudónimo, que fizera publicar em Tarragona, em 1614, uma continuação das façanhas do cavaleiro criado por Cervantes. Essa «falsa» segunda parte era acintosa para Cervantes, muito crítica da obra publicada em 1605, e fortemente apoucadora da grandeza da personagem então criada.

Cervantes não gostou do que leu nessa versão apócrifa; e, segundo ele conta, D. Quixote também

não. Vai daí, o empreendedor fidalgo lançou-se de novo à estrada para dar ao seu autor matéria para escrever a segunda parte. O pretexto é elegante e retintamente literário, pelo menos no sentido em que entendemos modernamente a palavra literatura: fazer figurar numa obra de ficção a contestação ficcional de uma outra obra de ficção através de uma narrativa «autêntica» é um artifício barroco por excelência. Cervantes não hesitou em usá-lo e fê-lo com mestria exemplar: para a nossa sensibilidade contemporânea, por muito divertida e estimulante que seja a primeira parte do *Dom Quixote*, é a segunda que eleva o seu alcance e estabelece um modelo. O romance europeu nasce aqui, em 1615.

Esta controvérsia propriamente literária teve origem no sucesso sem precedentes com que fora acolhida a primeira parte do *Dom Quixote*, publicada dez anos antes: duas edições em Madrid, duas edições piratas em Lisboa, duas em Valência, antes mesmo que se acabasse o ano de 1605; nova edição em Bruxelas, em 1607, seguida de outra, em Madrid, no ano seguinte; há notícia de edições em Bruxelas, Antuérpia e Barcelona, ainda antes da publicação da segunda parte; em 1612 saía em Londres a primeira edição inglesa e no ano seguinte representava-se uma comédia de Shakespeare baseada num episódio narrado por Cervantes; em França, a primeira tradução é de 1614. Nas primeiras páginas da segunda parte, refere o autor do *Dom Quixote* que essa primeira parte vendera já 12 000 exemplares — e mal podia imaginar que, até hoje, a sua obra se tornaria um dos livros mais vendidos em todo o mundo. Enfim,

conta a tradição que, por estes anos, assomando ao balcão do palácio o rei Filipe III, e tendo visto um estudante que se rebojava a rir com a leitura de um livro que tinha nas mãos, comentou que o rapaz ou estava louco ou estava a ler o *Dom Quixote*. Ao que parece, o estudante estava mesmo a ler o *Dom Quixote*.

Porém, o extraordinário sucesso da primeira parte do *Dom Quixote* não se traduziu em pecúnia grossa, já que o pagamento aos autores era, à época, a menor das preocupações dos editores. Ao menos, Cervantes, que sempre ambicionara uma carreira literária, tirava desforço dos seus inúmeros rivais e estabelecia o seu nome como um escritor de primeira linha, na Espanha filipina e na Europa do seu tempo. Mas não viveu o tempo suficiente para beneficiar dos frutos da glória. Os outros tinham-lhe escapado entre os dedos, ao longo de toda a vida.

Miguel de Cervantes Saavedra nascera em Alcalá de Henares, perto de Madrid, no outono de 1547, numa família da pequena nobreza empobrecida. Quando a família se mudou para Córdoba, na Andaluzia, Miguel foi mandado instruir pelos jesuítas. Já em Madrid, capital do Reino desde 1551, Miguel publica os seus primeiros poemas, em 1568. Tinha então 21 anos e só duas décadas depois regressará à poesia. Tendo passado a Itália como soldado, achou-se na grande armada comandada por D. João de Áustria, que derrotou os turcos na batalha de Lepanto, em 1571. Acontecimento grandioso que evocará diversas vezes na sua obra, Lepanto ficará como uma marca infelizmente inesquecível na sua vida: muito ferido na batalha, Cervantes perderá

o uso do braço esquerdo, por causa de um «*arcabuzazo*». Quatro anos depois, quando viajava de Nápoles para Espanha em busca de um cargo oficial, foi aprisionado por piratas e levado para Argel. As cartas de recomendação que levava no bolso convenceram os piratas de que se tratava de uma personagem de grande importância. O resgate que lhe fixaram era desproporcionado com a qualidade política da figura, embora provavelmente ridículo quando comparado com o seu valor literário.

Cinco anos durou o cativeiro de Cervantes, não sem que ele tivesse tentado a fuga, em mais de uma oportunidade. Finalmente libertado no verão de 1580, Cervantes voltou a Espanha, onde contava obter um emprego na Corte, como paga dos seus bons serviços. Mas, como tal não se verificou, dedicou-se à escrita de um romance pastoril, *A Galateia*, cuja primeira parte viria a ser publicada em 1585. Iniciara, entretanto, uma carreira de autor de teatro, na qual não obteve grande êxito, porque a maneira nova de Lope de Vega monopolizava as atenções do público e o interesse dos empresários. Casou-se em Toledo e tornou-se cobrador de tributos, mas, nessa qualidade, ganhou a inimizade da Igreja, à qual pretendia aplicar a mesma medida que aos pobres camponeses a quem tinha que requisitar os cereais e o azeite. Foi excomungado. Pouco tempo depois, encontraram-lhe discrepâncias nas contas e moveram-lhe um processo por fraude. Mudou-se para Sevilha, mas nem isso o salvou de ser preso, no verão de 1597, ficando encarcerado durante seis meses. De novo libertado, dissolveu-se durante algum tempo no anonimato que Sevilha lhe proporcionava. Alvo

constante de interrogatórios do Tribunal de Contas e das intrigas dos seus inimigos, mudou-se com a família para Valladolid e aproveitou para começar a escrever *Dom Quixote*, cujo manuscrito entregou ao editor em finais de 1604.

Quando o livro foi publicado, em princípios de 1605, Cervantes tinha 58 anos de idade; a segunda parte veio a lume em 1615, quase a atingir os 70. Nessa década final, dera à estampa a melhor parte da sua obra literária: as magníficas *Novelas Exemplares* em 1613; o poema *Viaje del Parnaso*, no ano seguinte; as *Ocho comedias y ocho entremeses*, coletânea de textos teatrais, em 1615, o mesmo ano em que faz publicar a Segunda Parte do *Dom Quixote*; e deixou pronto *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, que seria publicado postumamente em 1617. Morreu em 1616, com poucas semanas de diferença de Shakespeare, no termo de uma vida atribulada e socialmente mal sucedida, mas votada à glória da posteridade por virtude do seu génio literário.¹

1 O presente livro da coleção «O Essencial sobre» tem por base os ensaios publicados na minha coletânea *Por D. Quixote, o literato, o justiceiro e o amoroso*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2006.

O nascimento de uma paixão

Tudo começa com a publicação em Madrid, nos primeiros dias de 1605, daquela que virá a ser a Primeira Parte de *El Ingenioso Hidalgo Don Quixote* (sic) de *La Mancha*, a que chamaremos apenas *Dom Quixote*². Logo no início, à laia de proposição, aponta-se a natureza e intenção do livro: dá-se conta, no prólogo (quem fala é Cervantes) das dificuldades, renitências e escrúpulos que teve o autor em reduzir a escrito as façanhas de D. Quixote; e das dúvidas quanto à eficácia do que escrevesse, já que não caberia na narrativa o aparato crítico com que se costumavam alindar livros semelhantes. O seu seria

«um livro seco como um esparto, isento de imaginação, mísero de estilo, pobre de

2 Todas as citações são extraídas da edição portuguesa, com tradução de José Bento (v. «Bibliografia»). Usa-se numeração romana para identificar a que parte do livro nos referimos; e numeração árabe para o capítulo referido.

conceitos e falto de toda a erudição e doutrina, sem explicações nas margens e sem anotações no fim do livro».

Porém, o livro que se vai desdobrar diante dos olhos do leitor é tudo isso que Cervantes aborrecia ou dizia faltar na sua escrita, com generosa interpolação de muito romance popular, muita noveleta intercalada, muito soneto, vilancete e copla, muito adágio e refrão, muita tradução e muita citação, muita apropriação e muito *pastiche*. Além da inserção, em registo intermédio, de um segundo narrador (alegradamente, o narrador originário), o famigerado Cide Hamete Benengeli, que aparece apenas no capítulo 9 (Cervantes refere-lhe a paternidade do relato, logo no prólogo, mas este é de fatura posterior à conclusão do corpo da obra), para não mais desaparecer. Primeira reverência ao género cavaleiresco: «uma tal *mise-en-scène* era de rigor nos romances de cavalaria», escreve Salvador de Madariaga. Avalizar, ainda que fingidamente, o relato com o recurso a uma fonte identificada acrescentava veracidade ao relatado.

Esta convenção não é apenas uma forma de credibilizar a narrativa: é, como podemos aperceber-nos pela leitura, um elemento de composição saturante, que visa distanciar o autor da narrativa (é uma outra voz que narra), mas que ao mesmo tempo constantemente o chama a intervir na arquitetura da narração: a sua voz é a do autor, o mediador último entre o texto e o leitor. Cervantes escreve o que Cide Hamete diz, ou o que o tradutor o faz dizer: que D. Quixote é louco e que grandiosas e inauditas são as façanhas que lhe são inspiradas

pela loucura, porque há uma desproporção evidente entre o que a realidade mostra e o que ele imagina que a realidade lhe apresenta. Tais coisas, as que D. Quixote vê, diz Cervantes, não existem na vida real; no entanto, D. Quixote viu-as em literatura e é em literatura que elas acontecem no texto que Cervantes propõe. E por isso, tais coisas são reais, *como matéria literária*. Para Edward Baker, aos olhos de D. Quixote a realidade exterior é algo que o Engenhoso Fidalgo só pode compreender se a abordar *como se fosse um livro*:

«No *Dom Quixote* estamos perante o caso de um leitor que pretende romper os limites da sua biblioteca concebida como refúgio [à maneira de Montaigne], transformando o espaço do quotidiano ocupado pelas restantes personagens em espaço de leitura.»

E, no mesmo sentido, escreve Marthe Robert:

«O ato quixotesco mais radical não é de todo a concretização de uma qualquer aspiração pessoal, mas, bem pelo contrário, a imitação de um ideal fixado por uma tradição, a saber, uma convenção literária, desprovido portanto de qualquer originalidade.»

Mais: D. Quixote não vê a realidade com os olhos dos heróis que incensa; simplesmente, não vê a realidade, porque a projeta num *écran* de palavras, de acordo com os episódios acumulados na sua memória: de facto, *relê* a realidade de acordo com a letra dos livros que carrega dentro de si.

É o fiel servidor de um pré-guião que dispensa a realidade aparente; D. Quixote é um platonista sem filosofia, um «discípulo de Platão coberto com um manto de loucura», como escreveu o equatoriano Juan Montalvo.

O próprio Cavaleiro almeja, desde o início, uma imortalidade em papel. Logo no capítulo 2, tendo saído ao campo montado em *Rocinante*, e dando-se conta de que não fora sequer armado cavaleiro «conforme lera nos livros que o tinham posto naquele estado», o nosso fidalgo põe-se a conversar com os seus botões: «Quem duvida que nos futuros tempos, quando sair à luz a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever não ponha, quando contar esta minha primeira saída tão ao alvorecer, desta maneira.» E encadeia com uma exaltação hiperbólica das suas próprias futuras glórias, que tresanda a *pastiche* do estilo cavaleiresco: «Mal tinha o rubicundo Apolo estendido pela face da vasta e espaçosa terra as douradas fibras dos seus formosos cabelos...»; e, por aí fora, já que era assim que via o Sol que, a essa hora, pelos vistos, já começava a estorricar-lhe os miolos. D. Quixote queima etapas: antes mesmo de sair a pelejar e a endireitar o mundo que tantas bossas e agravos apresenta, «imitando muitos outros que assim fizeram», já compõe prosa ditirâmbica em seu próprio louvor. No mundo de D. Quixote, tudo o que existe ou acontece há de aparecer em letra de forma — porque foi em letra de forma que tudo aconteceu *pela primeira vez*.

Ora, de onde lhe viera esta sede literária, fonte de todos os seus desvarios e desatinos? Da muita, excessiva, por fim absorvente, leitura dos romances

de cavalaria que, ao tempo em que Cervantes escreve, se bem que possivelmente já estivessem na sua curva criativa descendente, recolhiam ainda ampla recetividade entre o público mais e menos culto. De facto, perceber como o *Dom Quixote* funciona em relação ao momento em que é escrito ajuda muito a relativizar a intenção expressa pelo seu autor, quer no prólogo, quer nas páginas finais da obra. Um trânsito de dez anos medeia entre os dois momentos de escrita: porém, não mudam sensivelmente as condições histórico-culturais em que Cervantes escreve. Os romances de cavalaria tinham-se tornado imensamente populares nos séculos XV e XVI, sobretudo por influência das narrativas cavaleirescas de Chrétien de Troyes (finais do século XII), o verdadeiro inventor do género, dando origem à chamada «matéria da Bretanha», que foi terreno fértil onde os escritores ibéricos foram colher inspiração. Os romances de Chrétien de Troyes retomavam a antiga tradição britânica ligada ao culto do Graal e ao mito do rei Artur e dos cavaleiros da Távola Redonda. Nos séculos seguintes, os ibéricos reinventaram o género, criando novas personagens e engendrando situações inovadoras. O eminente medievalista e cervantista Martín de Riquer define-os assim:

«[...] narrativas em prosa, geralmente de grande extensão, que relatam as heroicas aventuras de um homem extraordinário, o cavaleiro andante, que vai pelo mundo sozinho, lutando contra toda a espécie de pessoas ou monstros, contra seres normais ou mágicos, por terras as mais das vezes exóticas e fabulosas...»

O apogeu do género, que se espalha pela Península como mancha de óleo, é o *Amadís de Gaula*, que já seria conhecido, por escrito ou por tradição oral, em finais do século XIV, mas cuja primeira edição conhecida é de 1508, com o título *Los quatro de Amadís de Gaula*, vindo a ser reimprimida umas vinte vezes ao longo do século XVI. Mas, à medida que a fama de *Amadís* e dos seus epígonos se torna «viral» (como diríamos hoje), os romances de cavalaria são tomados como alvo pela Igreja pós-tridentina: grande parte do século XVI espanhol foi consumida em querelas, que hoje nos parecem aberrantes, entre a doutrina oficial, que lança o anátema sobre e marginaliza os romances de cavalaria como distração impeditiva da mais intensa dedicação ao serviço de Deus, e o silencioso, sub-reptício percurso comercial e lúdico dos mesmos livros, que conhecem reedições sucessivas e são do conhecimento generalizado, até daqueles que não sabem ler, como acontece, no livro de Cervantes, com o estalajadeiro, que sustenta com o cura (I, 32) apaixonado colóquio sobre a matéria cavaleiresca, tal como lhe chegava regularmente por leitura de terceiros.

De facto, e se quisermos olhar apenas para o período provável de gestação do *Dom Quixote*, publicam-se manifestos, quase sempre de origem eclesiástica, reafirmando a condenação dos livros deletérios, em 1589 (frei Juan de Tolosa e frei Francisco Ortiz Lúcio), em 1593 (frei Francisco de Ribera), em 1595 (frei Marco António de Camòs), em 1597 (Gaspar de Astete) e em 1599 (frei Luís de Granada, frei Pedro de la Vega e frei Juan de la Cerda). Ao mesmo tempo, porém, reeditavam-se três romances de cavalaria que não apareciam desde

1563, nos quais se referia o marquês de Mântua, que D. Quixote também menciona enfaticamente (capítulos 5 e 10 da primeira parte). Por grande que tivesse sido o combate doutrinário e político contra os romances de cavalaria, a verdade é que, como diz César Vidal, «o século XVI terminava quase como havia começado: chuva de censuras e mímica de resultados». E nos primeiros anos do século XVII, com a subida ao poder de Filipe III, o ambiente desanuviou-se ainda mais: as restrições legais à impressão e circulação dos livros malfadados, que fora timbre do reinado de seu pai, desapareceram por completo.

Quer dizer: Cervantes achou-se, para levar a cabo o seu projeto literário, condicionado por duas pressões de sinal diverso e oposto. Por um lado, a aceitação *popular* dos romances de cavalaria era o campo fértil ao qual, desejoso, como o seu Cavaleiro, de «alcançar eterno renome e fama», convinha lançar a semente do seu génio; mas era de bom-tom doutrinário — e, portanto, *erudito* — desmerecer dessa «literatura», que ignorava os mais altos desígnios das obras de «proveito e exemplo». Importante distinção: Cervantes discute a mania contrarreformista de esconjurar toda a literatura profana (poesia incluída) em exclusivo favor das leituras devotas. Fá-lo, *ex professo*, na dedicatória da segunda parte publicada em 1615; mas, já no paratexto da primeira edição das *Novelas Exemplos*, em 1613, terçava armas por esses livros de entretenimento aos quais reconduzia a sua escrita, porque

«nem sempre se está nos templos, nem sempre se ocupam os oratórios, nem sempre se trata de negócios, por qualificados que sejam: horas há de recreação, nas quais o espírito descansa».

Em finais do século XVI, quando Cervantes inicia a composição deste *Engenhoso Fidalgo*, havia mais de cinquenta romances de cavalaria de criação peninsular em circulação. O número é astronómico, para a época: uma biblioteca privada bem fornecida podia albergar uns cento e cinquenta volumes. E bem fornecida era a biblioteca de D. Quixote, pelo menos segundo o que dela se depreende através do «engraçado e rigoroso escrutínio» a que a sujeitam o cura e o barbeiro, no capítulo VI da primeira parte: à fogueira vão parar *Las sergas de Esplandián* e *Amadís de Grecia*, dois filhos espúrios do *Amadís* original; *Don Olivante de Laura*, *Florismarte de Hircania*, o *Caballero Platir*, o *Caballero de la Cruz*, o *Palmerín de Oliva*, e uma caterva mais, cuja enumeração seria fastidiosa ao leitor, que, não sendo D. Quixote, muito provavelmente nunca ouviu falar deles.

Mas nem o cura, nem o barbeiro se dispensam de resgatar da razia uma meia-dúzia de bons livros, a começar pelo citado *Amadís de Gaula*, que vai ser o breviário de D. Quixote, continuando na *Diana* de Jorge de Montemor, no *Palmeirim de Inglaterra*, no *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, e, até, em *A Galateia*, romance pastoril que Cervantes publicara em 1585, e do qual, até à hora da morte, sempre prometeu continuação. Graciosa «assinatura» de Cervantes, que põe na boca do cura estas palavras:

«Há muitos anos que é grande amigo meu esse Cervantes, e sei que é mais versado em desditas que em versos. O seu livro tem algo de boa invenção, propõe algo e não conclui nada.»

Por isso, não o condena ao fogo (do Inferno) nem o salva definitivamente (o Paraíso): remete-o para o limbo do Purgatório, onde esperará pela «misericórdia que agora se lhe nega».

Ora, durante a função, o cura e o barbeiro escrutinam uns trinta livros existentes na biblioteca do fidalgo; mas este, por simples prosápia ou mal disfarçado orgulho, diz que por lá tinha uns trezentos, antes que os encantadores os tivessem mandado à fogueira. D. Quixote, diz-nos Cervantes, dera em ler livros de cavalaria, e com tal «entusiasmo e prazer» se dedicara a essa atividade, que «levou para casa todos quantos conseguiu». À pala desta obsessão, esqueceu-se de tudo o resto; e assim, «do pouco dormir e do muito ler, secou-se-lhe o cérebro, de maneira que acabou por perder o juízo».

Quem é quem em *Dom Quixote*

Quem era D. Quixote (ou, melhor, Alonso Quixano, que é o seu nome verídico, quando o romance começa)? Sabemos que era *hidalgo*, o que, na Castela do seu tempo, era dignidade partilhada por cerca de 10% da população; e que era pobre (ou remediado), o que, na descrição dos especialistas, era a condição mais comum deste degrau menor da escala nobiliárquica. Sendo *hidalgo*, Alonso Quixano estava excluído dos estratos superiores da sociedade, abaixo dos *caballeros*, que eram uma espécie de nobreza intermédia, e longe, muito longe, dos detentores de títulos nobiliárquicos de elevado grau (duques, marqueses e condes), que não chegavam a cem, embora entre si partilhassem património gigantesco.

Mas pertencia à nobreza e isso dava-lhe certos privilégios, que, sabemo-lo por Cervantes, não lhe permitiam ir muito longe — a não ser na imaginação. Logo no início do *Dom Quixote* diz-se que era ele «um fidalgo dos de lança guardada no armeiro, adarga antiga, rocim fraco e galgo veloz». Quer isto dizer que não se ilustrara na guerra, e, por maioria

de razão, que não estivera em Lepanto, como o seu criador; a única atividade que se lhe depreende é a da caça, porque para isso devia ser o «galgo veloz». No resto, nem justas (que já não se praticavam), nem duelos (que começavam a tornar-se moda), nem querelas de vizinhos que houvesse de ter resolvido à espadeirada. E trabalhar era coisa que estava excluída pela sua condição de nobre, com fazenda própria.

De facto, sabemos que o único criado que tinha «tanto selava o rocim como podava as árvores»; e que, por causa do vício de leitura em que o fidalgo caiu, «vendeu muitas fanegas de terra de sementeira para comprar livros de cavalaria para ler». A «loucura literária» de D. Quixote deve ter custado uma fortuna; mas a verdade é que ainda ficara com alguma coisa de seu, porque, quando dos preparativos para a segunda saída (I, 7), «D. Quixote procurou arranjar dinheiro e, vendendo uma coisa e empenhando outra, e malbaratando todas, reuniu uma quantia considerável». Cabe ao próprio o remate deste retrato fragmentário, durante a célebre conversa que tem com Sancho Pança, no capítulo 21, logo após a conquista do elmo de Mambrino:

«É bem verdade que sou fidalgo de solar conhecido, de fidalguia comprovada, e com direito a uma indemnização de quinhentos soldos por qualquer injustiça sofrida...»

Mas, ao tempo, esta antiga prerrogativa caíra já quase completamente em desuso.

Resumindo: era D. Quixote fidalgo com património, pelo menos antes de lhe dar a «loucura»

das cavalarias; provavelmente, tê-lo-ia recebido em herança, porque não se lhe conhece atividade anterior justificativa; deveria viver remediado, já que o que investiu na biblioteca era uma grossa maquia; e a sua nobreza era-lhe reconhecida pela Corte, que como tal lhe atribuíra (ou à sua família), há muito tempo, o privilégio referido. Era, podemos dizê-lo, um «integrado».

Quando resolveu dedicar-se à cavalaria andante, deitou contas à vida e fez a lista daquilo que lhe faltava para poder emular os seus heróis: um nome, em primeiro lugar. Era Alonso Quixano; tornou-se D. Quixote. Precisava de um cavalo; foi ao rocim que lhe restava, aquilo a que poderíamos chamar uma pileca, e, no seu muito imaginar, achou-o digno dos seus antepassados, o Bucéfalo de Alexandre e o Babioca do Cid: chamou-lhe *Rocinante*. Carecia de uma dama, a quem dedicar os seus triunfos e a sua glória, por cuja imagem se desse a matar e a morrer, como acontecia com os outros cavaleiros andantes; lembrou-se de «uma jovem lavradeira», Aldonça Lourenço, por quem em tempos andara enamorado: deu-lhe por nome Dulcineia de Toboso. Imagina-se que esta Dulcineia é, nas palavras de D. Quixote, a quinta-essência da beleza, da pureza e do ideal. Atravessa todo o romance como uma ausência mágica, à qual todos devem prestar vassalagem, embora não a conheçam. Porém, quem é realmente o modelo sobre o qual o cavaleiro constrói a imagem da sua amada virtual? Sancho Pança, que apresentaremos já a seguir, conhece-a e pode dizer:

«[...] a jogar atira a barra tão longe como o zagal mais valentão de toda a aldeia. Viva

o Criador, que ela é uma rapariga esmerada, feita e direita e de pelos no peito, e que pode tirar de apuros qualquer cavaleiro andante, ou por andar, que a tiver por senhora! Oh filha da mãe, que corpanzil e que vozeirão! Posso dizer que um dia subiu ao alto do campanário da aldeia a chamar uns zagais de sua casa que andavam num alqueive do pai, e embora estivessem à distância de mais de meia légua, mesmo assim ouviram-na como se estivessem ao pé da torre. E o melhor que ela tem é que não é nada de cerimónias, porque tem muito de cortesã: com todos ela goza e de tudo diz frases picantes e engraçadas.» [I, 25.]

Faltava-lhe, enfim, após uma primeira saída, curta e mal sucedida, o escudeiro. Chamou um lavrador seu vizinho, «que tinha pouco sal na moleirinha», e tantas promessas lhe fez «que o pobre aldeão decidiu ir com ele para lhe servir de escudeiro» (I, 7). A este não houve que mudar o nome: chamava-se Sancho Pança, assim ficou. Mas Sancho vai assumir, na narrativa das aventuras do fidalgo, um papel de crescente importância: começa por lhe aturar as tinetas e os disparates; dá-lhe troco e as «deixas» para os seus monólogos fantásticos; mas, primeiro por cupidez (D. Quixote promete-lhe uma ilha fabulosa), depois, por devoção, ser-lhe-á o amparo indispensável e o espelho das suas fantasias. A «quixotização de Sancho» (Madariaga) começa no capítulo 5 da segunda parte, quando o lavrador explica à mulher as razões pelas quais vai de novo partir com D. Quixote,

«e diz coisas tão subtis» que o tradutor «não considera possível que ele as soubesse». Esta «conversão», que prossegue na conversa entre o escudeiro e o Cavaleiro dos Espelhos, na qual elogia a bondade do seu amo e lhe jura fidelidade (II, 13), e vai até à cena final, é selada pelo trato que o Cavaleiro lhe propõe, no muito célebre capítulo 41 da segunda parte, quando, enfim desenganado da sua empresa, D. Quixote formula a Sancho uma troca que revela tudo o que lhe vai na alma:

«Sancho, já que vós quereis que se acredite no que vistes no céu, quero que acrediteis no que eu disse que vi na cova de Montesinos. E não vos digo mais.»

D. Quixote não acredita no que vê, mas acredita no que Sancho diz ter visto, para que este acredite no que ele disse ver. É a quixotização das duas personagens; e, também, o princípio indissolúvel da credibilidade em que consiste o pacto entre quem escreve e quem lê: «*a willing suspension of disbelief*», como dirá, lapidarmente, Samuel Taylor Coleridge, cerca de dois séculos mais tarde.

Mas não será de mais sublinhar aqui que, à *quixotização* de Sancho, corresponde uma progressiva *sanchização* de D. Quixote. Quando as aventuras dos dois começam, logo na segunda surtida do Cavaleiro, o discurso deste é articulado, embora hiperbólico, fantasioso, visionário, aquilo a que chamaríamos um discurso literário, e com boa razão, porque a personagem de D. Quixote se ergue de um magma de referências colhidas na tradição do romance de cavalaria. Parte do seu encanto re-

side aí, nesse delicado anacronismo das suas falas, na sensível inadequação do que vê e conta com a bruta realidade com que se confronta; o encanto de Sancho provém-lhe justamente do contrário. Alfabeto, genioso e loquaz, o agora feito escudeiro fala por rifões e adágios, essa «filosofia do pobre» (Trapiello), justapondo-os em ininterrupta cadeia de associações, as quais nem sempre têm aplicação certa. Porém, é esse catálogo quase interminável de expressões do senso comum que constitui o elemento fundamental de composição da sua personagem e a sua graça resulta dessa espécie de «sabedoria popular», que é tão desconcertante como o discurso fabuloso de D. Quixote. Ora, a verdade é que, pouco a pouco, e especialmente na segunda parte do romance, à medida que as duas personagens confluem, o Cavaleiro vai adotando expressões extraídas do vocabulário do escudeiro, primeiro citando-o, mais tarde assumindo como suas expressões do domínio comum, já usadas por Sancho ou suscetíveis, pela sua natureza, de figurarem no seu discurso. Angus Fletcher (citado por Harold Bloom) descreveu acertadamente o método seguido por Cervantes para aproximar estas duas personagens, tão diferentes e, afinal, tão complementares:

«Onde Quixote e Sancho se cruzam é num certo tipo de animação, na vivacidade das suas conversas. À medida que falam, e por vezes discutem arduamente, vão alargando o campo dos pensamentos de cada um deles. Nenhum pensamento de qualquer dos lados fica sem ser examinado ou criticado.

Através sobretudo de desacordos corteses, tanto mais corteses quanto mais agudamente em conflito, os dois vão a pouco e pouco instaurando uma área de jogo livre, na qual os pensamentos são postos em liberdade para nós, leitores, neles ponderarmos.»

Está, assim, completo o quadro das personagens principais: D. Quixote sai para o mundo, à cata de aventuras, que lhe permitam endireitar o que está «torto», isto é, fora do lugar definido pelos romances de cavalaria. E que aventuras! A dos moinhos de vento que ele toma por gigantes (possivelmente, o mais célebre de todos os episódios do livro); a do rebanho de carneiros que ele investe como se fosse um exército; a dos condenados às galés que ele manda libertar, porque vão presos contra sua vontade; a da bacia de barbeiro transfigurada em elmo de Mambrino, referência ao *Orlando Furioso* de Ariosto; a do retábulo de mestre Pedro e os seus bonecos de pasta; e a famosa aventura dos leões (II, 17), que exige um olhar mais atento, porque é das poucas em que D. Quixote não se sai mal de todo. Porque, no resto, as aventuras de D. Quixote são, rigorosamente, desventuras: como ele toma a nuvem por Juno, investe contra a nuvem e sofre a punição que o seu engano propicia. Durante todo o livro, D. Quixote é uma espécie de saco de boxe no qual o mundo se vinga do seu arrojo e audácia.

E o que é o mundo, na galeria de figuras extraordinárias criadas pelo engenho de Cervantes? O cura e o barbeiro da aldeia, em primeiro lugar (se é que a sobrinha e a governanta do Cavaleiro não vêm primeiro): com eles muito se entreteve

Alonso Quixano sobre os romances de cavalaria, antes de se decidir a ser D. Quixote; a eles cabe a ingente tarefa de distinguir o trigo do joio na bem fornecida biblioteca do fidalgo (I, 6); eles se encarregam de tentar trazê-lo de novo a casa (I, 27); intervêm na querela suscitada por causa da bacia de barbeiro que D. Quixote julga ser o elmo de Mambrino (I, 45); ao cura cabe, enfim, papel de testemunha interventiva na cena final (II, 74).

Determinante para o destino de D. Quixote é o bacharel Sansão Carrasco, cujo aparecimento (II, 3) desencadeia uma «conversa engraçadíssima» com o Cavaleiro, na qual participa também Sancho Pança. O bacharel finge que venera D. Quixote («no que diz respeito a boa fama e bom nome... apenas vossa mercê leva a palma a todos os cavaleiros andantes»), mas, à socapa, giza uma estratégia para tirar da cabeça de Alonso Quixano os fumos cavaleirescos: o Cavaleiro só desistirá se for derrotado com as suas próprias armas, isto é, em combate e por personagem literária que ele reconheça como sendo da sua igualha. Surge-lhe, por isso, como Cavaleiro dos Espelhos, mas falha no seu intento (II, 12-15); e só perto do final (II, 64-66), quando encarna o Cavaleiro da Branca Lua, consegue derrotá-lo e reconduzi-lo a casa. Nas suas ficções pós-quixotescas, publicadas já no nosso século, o escritor Andrés Trapiello fá-lo herdeiro intelectual de D. Quixote.

Outra personagem secundária que assume especial relevância no calvário de D. Quixote é Altisidora, a criada dos duques, que persegue o Cavaleiro com propostas e declarações amorosas

(II, 44, 47 e 69), levando-o a rejeitá-la três vezes e começando a convencê-lo, finalmente, de que Dulcineia de Toboso (a Mulher) é uma ilusão. A esta perturbante «pretendente», a mais agressiva das mulheres que rodeiam D. Quixote, dedicaremos mais espaço adiante, no capítulo «D. Quixote entre as mulheres». Mas Altisidora é a «mão armada» dos duques, verdadeira encarnação do desregramento e da crueldade dos poderosos, que acolhem D. Quixote e Sancho para com eles se divertirem. São eles que montam as armadilhas sucessivas em que fazem cair o Cavaleiro, e a eles se deve a «oferta» da ilha de Baratária (a «ínsula» que D. Quixote prometera a Sancho), na qual o pobre escudeiro fará figura de néscio e se desenganará da miragem do poder.

A breve aparição de Álvaro Tarfe, cavaleiro granadino, é, apesar do seu caráter pontual, de extrema importância como artifício literário. É que ele encontra-se com D. Quixote em fase quase terminal do romance (II, 72) e, diante do Cavaleiro, afirma-se amigo dele, falando até numas justas em Saragoça às quais o fidalgo de La Mancha se teria comprometido. Momento de verdade: Álvaro Tarfe é uma personagem do falso *Dom Quixote* publicado em 1614. Encontram-se assim as personagens de duas ficções diferentes e cabe a D. Quixote proclamar a sua autenticidade, desbancando «esse desgraçado que quis usurpar o meu nome e honrar-se com os meus compromissos.» César Vidal comenta, a propósito:

«O recurso literário usado neste episódio por Cervantes é de especial interesse, já

que se serve das personagens que dialogam referindo-se à obra em que estão imersos como se lhes fosse alheia.»

Efeito mais barroco não há...

E depois, *Dom Quixote* é um cortejo quase interminável de personagens menores, mais ou menos interessantes, mas todas elas figurando no mundo «entortado» no qual se move a fantasia do Cavaleiro: há estalajadeiros e moços de estrebaria, aias e marquesas, arrieiros e tendeiros, donzelas e meretrizes, estudantes e bacharéis, caçadores e galeotes. A propósito: durante o episódio dos condenados às galés, que D. Quixote liberta porque vão presos «contra a sua vontade» (I, 22), Cervantes trata com severidade um deles, um tal Ginés de Pasamonte, o qual, mal-agrado, acabará, três capítulos depois, por roubar o burro que Sancho Pança tem por montada. A crítica moderna (por todos, Riquer) tende a identificar este bandoleiro como Jerónimo de Pasamonte, que fora camarada de armas de Cervantes, e que, picado por estas referências desagradáveis, acabaria por ser o verdadeiro autor do falso *Dom Quixote*, sob o pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

D. Quixote e o mundo «entortado»

E, de súbito, prisioneiro de um incontrollável desejo de ação, o ocioso fidalgo resolve partir à aventura. Mais correto será dizer que confia ao cavalo a rota da aventura, mas não deixa ao deus-dará a encenação da sua gesta heroica. Afastado do mundo durante cinquenta anos, longe de tudo e, presumivelmente, ignorante do muito que se passara nas últimas décadas, D. Quixote lança-se ao mundo com a inocência de uma criança. *Distinguo*: a inocência com que uma criança se lança a «fazer uma aventura» é relativa, contém-se dentro dos limites de certas regras que ela adota como suas, ainda que muito diferentes das do mundo dos adultos. No seu apaixonante ensaio sobre o *Dom Quixote*, pela primeira vez publicado em 1984, Gonzalo Torrente Ballester intui esta semelhança — «simples referência (que vale como recordação)» —, mas usa-a mais do que se poderia antecipar, em boa parte da sua leitura da obra de Cervantes:

«A criança que não tem brinquedos,
que se vê obrigada a inventá-los através

de uma operação de *bricolage*, age como D. Quixote: aquilo que, de perto ou de longe, se assemelhe ao que pretende servir-lhe-á para transmutar o real e criar assim um mundo em que possa brincar. Aponta para uma cadeira e diz: isto é um barco e eu sou o comandante.»

Ou seja: *juego*, jogo, fingimento, faz-de-conta, mas não necessariamente um divertimento sem regras. Ballester entende que toda a arte narrativa do *Dom Quixote* está nessa duplicidade entre o que o fidalgo quer ver e aquilo que vê realmente. Harold Bloom, inspirando-se em Huizinga, vai ainda mais longe:

«D. Quixote não é louco nem tolo, mas alguém que joga ou se diverte a ser cavaleiro andante. O jogo é uma atividade voluntária, ao contrário da loucura e da tolice.»

Ou seja: D. Quixote vê realmente o que diz ver — ou mente como uma criança teimosa na sua fantasia e no móbil da sua aventura, que é «alcançar eterno renome e fama»?

Para o que nos interessa aqui, cabe admitir que D. Quixote não se lança ao mundo em estado de disponibilidade virginal. Lá porque não se rege pelas leis do seu tempo, não quer dizer que não conforme a sua atuação com determinados preceitos, regras e convenções. Quais são? Os preceitos, rituais e formalidades *não justificados* (isto é, e para o que aqui nos importa, não caucionados pelo Direito vigente) da cavalaria andante, eles próprios

carentes de fixação escrita convencional, isto é, não reduzidos a letra de lei. Onde se encontram então esses preceitos? Avulsamente, nos romances de cavalaria que o fidalgo devorou enquanto consumia a fazenda. D. Quixote é o produto acabado de uma ordem a que chamaríamos metajurídica, que tem as suas «normas» e os seus «códigos» — mas todos de origem literária: nem aquelas nem estes estão sujeitos ao crivo da fiscalização, atualização e congruência com a realidade social, que presidem a qualquer ordenamento jurídico. De cada vez que é confrontado com as obrigações decorrentes da vida social, sejam pecuniárias, sejam morais, o fidalgo argumenta não ter ouvido, ou lido, ou sabido de que tais coisas tenham acontecido aos cavaleiros andantes, cujo modelo pretende seguir, em *imitatio* quase mimética (como na sua nunca por demais encarecida *colagem* a Amadis de Gaula). Num extremo de desassombro, chega mesmo a avisar Sancho de que «nem tu quererás mudar o mundo nem tirar a cavalaria andante das suas normas» (I, 10). E, em provocação evidente: «Onde viste tu ou leste que algum cavaleiro fosse para a cadeia por mais homicídios que cometesse?». Não viu em parte nenhuma: os romances de cavalaria são magnânimos para os cavaleiros que os povoam — os vilões são os outros e a questão é resolvida à lançada, o que muito devia aliviar as prisões...

No capítulo seguinte, sob a forma de uma evocação da «idade de ouro», D. Quixote tece estas judiciosas considerações sobre a justiça:

«[Nesse tempo] não havia a fraude, o engano nem a maldade misturados com a

verdade e a sinceridade. A justiça estava na letra das leis, sem que ousassem perturbá-la nem molestá-la as do favor e as do lucro, que tanto agora a menoscabam, perturbam e perseguem. A resolução arbitrária da interpretação da lei ainda não se apossara da inteligência dos juízes, porque então nada havia para julgar, nem quem fosse julgado.» [I, 11.]

A transparência da lei, a sua absoluta congruência com o mundo a que se destina, não é possível no quadro de um ordenamento jurídico escrito; D. Quixote refere-se a uma idade ideal (uma idade da inocência), mas desde Caim e Abel sabemos que sempre houve «quem fosse julgado», desde sempre houve algo para julgar. A crítica de D. Quixote não se dirige, assim, à existência da lei, abstratamente considerada, mas à «resolução arbitrária da interpretação da lei», e nisto não se pode deixar de ver uma velada crítica de Cervantes aos agentes judiciários do seu tempo, que o tinham condenado, uma e outra vez, com pretextos discutíveis.

Esta conceção está mais próxima de S. Tomás do que de Jean Bodin, mais próxima do primado do direito divino e da lei humana como revelação do *jus*, do que da supremacia da *lex*, como tradução da soberania do monarca, que o filósofo francês defendia. Para S. Tomás, «a razão humana não pode participar plenamente no ditame da razão divina, a não ser de forma imperfeita e segundo a sua capacidade e condição humana». As leis humanas são assim a simples tradução da lei natural, pela qual a *lei eterna* de origem divina se revela na criatura humana. A conceção tomista da sociedade não está

longe daquela descrição arrebatada que D. Quixote faz da «idade de ouro»: para o pensador medieval, «a companhia de muitos será tanto mais perfeita, quanto mais suficiente seja para se bastar de tudo o que é necessário». E o que é necessário é o Bem Comum, que é a própria lei eterna de Deus para o governo dos homens.

A atuação de D. Quixote é totalmente desinteressada; nela não há venalidade nem busca de benefício próprio. Ele não contorna a lei nem a transgredir em proveito próprio. A sua violência é mais filha da irascibilidade do que de inclinação criminosa; não é um meio para atingir um fim, mas uma forma de expressão. As suas armas são tão ineficazes que bem se pode dizer que a sua melhor arma é a palavra, que maneja com elegância e rigor. Enfim, quando arremete contra a ordem estabelecida, é porque ela não se conforma com os valores e regras que ele fez suas. E mesmo quando deita mão ao alheio, é por ter investido o objeto apropriado de uma carga simbólica que o transforma de coisa tangível em bem inapreciável na sua intangibilidade.

A justiça de D. Quixote é imediata. Arremete contra o que lhe parece fora do sítio (os «*entuer-tos*» de que o mundo está cheio), antes ainda de conhecer razões e argumentos. A sua missão corresponde à função que, na ordem jurídica medieval, competia ao rei:

«Fazer justiça é um dever de amplo conteúdo que inclui a *paz do rei*, a proibição das vinganças, a repressão dos malfeitores, o castigo das injustiças ou *tortos* (o contrário de *direito*).» [Marcello Caetano.]

Por isso, D. Quixote não avalia, castiga; não julga, executa. Mas, sempre que quer fazer justiça a bem, sai-se mal. No capítulo 22 da primeira parte, este seu confronto com a ordem jurídica prevalecente torna-se mais claro — e a eficácia (ou ineficácia) da ideia que ele tem da justiça também. Dá-se o caso de irem D. Quixote e Sancho em ameaça cavaqueira, quando o primeiro viu

«que pelo caminho por onde eles seguiam vinham uns doze homens a pé, enfiados pelo pescoço como contas numa grande corrente de ferro, e todos algemados».

O fidalgo nem quis saber qual a razão daquele desaforo: bastou-lhe perceber que «estes homens, embora os levem, vão forçados e não por sua vontade», para logo intimar os guardas a que libertassem os condenados às galeras pela justiça real. Pouco lhe interessa saber os motivos de tão dura punição. Ou melhor, embora sabendo-os, faz deles uma leitura de primeiro nível, o da linguagem cifrada e eufemística que cada um dos condenados utiliza para descrever o seu crime. Não os entende a outro nível: quer dizer, não é capaz de avaliar e ponderar a gravidade dos crimes nem de aquilatar da justiça ou injustiça relativa da pena (Ballester diria que ele *não quer* saber). Para o Engenhoso Fidalgo são tais as circunstâncias atenuantes que é impossível julgar em consciência:

«[...] poderia acontecer que a pouca coragem que aquele teve ao ser torturado, a falta de dinheiro deste, a pouca ajuda do outro, e final-

mente o parcial julgamento do juiz, tivessem sido causa da vossa perdição e de se não vos ter concedido a justiça a que tínheis direito».

D. Quixote volta ao ponto de onde partiu: é contra a sua vontade que estes homens são levados. Exorta os guardas que conduzem os forçados a libertarem-nos, porque eles «nada cometeram contra vós». E faz doutrina:

«No além cada um se avenha com seus pecados; há Deus no céu, que não deixa de castigar o mau nem de premiar o bom, e não é bem que os homens honrados sejam carrascos dos outros homens, nada tendo com isso.»

A cena termina como se imagina: fogem os prisioneiros, com a ajuda de D. Quixote e de Sancho; mas correm o fidalgo à pedrada, por o tomarem por louco e impertinente.

Tal como castiga de imediato, também imediatamente sofre o Engenhoso Fidalgo as consequências da sua ação. Francisco Ayala faz notar que, se D. Quixote é punido, não é porque as suas ações comportem qualquer transgressão da ordem divina na terra, isto é, não é porque elas configurem transgressão dolosa da norma, mas porque são

«erro de conduta, erro quixotesco de certo modo, próximo de todos os restantes erros de julgamento, os quais, em Cervantes, comportam sempre a sua própria sanção, como se para ele o pecado não fosse mais que uma espécie particular de erro».

A consequência mais visível desta *bévüe*, que pressupõe engano, mas não malícia, é uma espécie de inimputabilidade genérica que envolve a ação do fidalgo e que não está longe da humanização do louco nas sociedades renascentistas. Absolvido, isto é, *não culpado*, é-o D. Quixote, não tanto pela natureza do seu ministério (que mal se conforma com a realidade fáctica e jurídica), mas pela aura de retidão e bondade que nimba as suas ações. Não era ele conhecido como Alonso Quixano, o Bom, antes que lhe fervesse nas meninges o combustível da fantasia e da glória? A loucura de D. Quixote, se fosse verdadeira, era de raiz erasmista e aferida pela bitola da mais radical humanidade, uma forma humana de projetar sonhos, ilusões e fantasias sobre uma realidade desconcertada.

Que D. Quixote põe em causa o fundamento da justiça «positiva» parece resultar claro do citado episódio dos condenados às galés: não havendo correlação entre o sujeito passivo do delito e o executor da pena, não há lugar a esta; e, implicitamente, não há legitimidade para julgar em quem não foi objeto da prática delituosa. Certos críticos chamaram a atenção para a aparente contradição entre esta atraente doutrina e a prática do Engenhoso Fidalgo, que não se coíbe de fazer justiça por mãos próprias, mesmo quando o assunto não tem que ver diretamente com ele. Mas a verdade é que, vendo-se a si próprio como um cavaleiro andante, D. Quixote está acima da doutrina que apregoa: ele pertence a uma ordem (literária, notemos) à qual não são aplicáveis os ditames da justiça social. D. Quixote é um adepto da justiça direta e personalizada: castiga e passa adiante; não

conhece cárceres nem degredos; basta-lhe a defesa da honra ou a legítima resistência à agressão. E nunca lhe ocorre privar alguém da sua liberdade por causa de ofensa, real ou imaginada. Como uma criança, corre ao tabefe um importuno que lhe veio estragar a brincadeira: alguém ouviu falar de ação interposta por uma criança com este motivo, alegando danos materiais ou morais?

«Salteador de caminhos» lhe chamou o quadrilheiro da Santa Irmandade, que o reconheceu como o impertinente que tinha dado liberdade aos prisioneiros. E D. Quixote, rindo-se:

«Assaltar caminhos chamais a dar liberdade aos acorrentados, soltar os presos, socorrer os pobres, levantar os caídos, dar remédio aos necessitados?»

E ser «salteador» o que é, para D. Quixote? A fortuna (ou a pena de Cervantes) coloca-lhe, no caminho de Barcelona, uma quadrilha de *bandoleiros* a sério, que constitui a sua única experiência do género, em todo o romance. Quando se encontra com o bando de Roque Guinart (II, 60), D. Quixote dá-lhe conta da sua condição de cavaleiro andante e, perante o fingido arrependimento do salteador, exorta-o a seguir o seu exemplo, com o qual não deixará de obter a remissão dos seus pecados.

Mas, para o que nos interessa, é elucidativo o diálogo, porque D. Quixote não lhe propõe que regresse ao quadro da lei que tão rude e constantemente ele infringe, antes que se coloque sob a alçada do código cavaleiresco, porque, na vida de cavaleiro andante, «se passam tantos tormentos

e desventuras que, considerando-os penitência, logo o porão no céu». Os motivos de D. Quixote, constantemente invocados ao longo do livro, afinam-se nesta fórmula: obedecer ao código da cavalaria (isto é, repetir e imitar os romances de cavalaria) é exaltação pela penitência, salvação pelo sofrimento, caminho infalível para o Céu. O que interessa D. Quixote não é o fundamento mítico e antropológico dos romances de cavalaria, digamos, o sentido da busca, mas a sua eficácia como meio para atingir o perdão divino e, adivinha-se, a consagração no Paraíso. Esta injunção a Roque Guinart completa e clarifica o sentido da ação cavaleiresca: a prática do bem, único móbil que D. Quixote lhe reconhece, é o critério supremo da salvação em Deus, como era tradição nos romances de cavalaria, desde que neles se insinuou a retórica cristã, visível já no *Perceval* de Chrétien de Troyes. Assim sendo, as ações de D. Quixote, vistas uma a uma, são socialmente gratuitas, eticamente infundamentadas, politicamente ineficazes. Que é como quem diz: não se medem nem pela norma social, nem pela ética terrena, nem pela eficácia política. O fidalgo não é um rebelde, é um cavaleiro andante; não é um marginal, é um justiceiro do seu ideal, que é apenas aquilo em que acredita. E, à sua maneira, um Cavaleiro de Cristo, como o fora Inácio de Loyola cinquenta anos antes, em paralelismo que os cervantistas (e sobretudo, Unamuno, o menos cervantista deles todos) não deixaram de assinalar. Mesmo que acredite no inacreditável. Ou, talvez, por isso mesmo.

D. Quixote entre as mulheres

Mal sai das saias (salvo seja) da governanta Quitéria e da sobrinha Antónia, D. Quixote mergulha num mundo onde a crueldade dos homens só tem paralelo na perfídia das mulheres. Pelo menos, a uns e a outras, é assim que o Cavaleiro os vê. Como tantos críticos do *Dom Quixote* não deixaram de assinalar, o romance cervantino transborda de mulheres belíssimas, reais ou imaginadas, em enigmático contraste, porventura apenas aparente, com o universo de representações masculinas que domina a narrativa. Na mais audaciosa e inovadora das leituras recentes do *Dom Quixote*, o imprevisível cervantista David Quint propõe mesmo uma interpretação centrada na relação de D. Quixote com as mulheres: a primeira parte «arruma-se» em torno de duas figuras femininas, Dulcineia e a princesa Micomicoa, e tudo se reconduz — na visão do autor americano — a estes dois núcleos de objetos de desejo. Na sua tese, que seria aliciante discutir, pelas violentas entorses ao texto que impõe, Quint acha que, enquanto Dulcineia é o símbolo do desejo cavaleiresco, desinteressado

e fatal, Micomicoa se assume como objeto do desejo cúpido, e que, assim, é da transição entre dois modelos de comportamento social (o feudal e o monetarista) que fala *Dom Quixote*. Esta construção crítica é, no mínimo, artificial, e pressupõe que o processo de criação de Cervantes é inteiramente programático, linear e racionalista, o que, de acordo com a minha leitura, está longe de ser comprovável.

O meu ponto, que seguidamente desenvolverei, é que, em grande parte, é o *desejo* que move o Engenhoso Fidalgo, na sua busca malograda de um outro corpo, de um outro desejo. A aventura existe, porque não há coincidência entre o desejo de um e o desejo do Outro, e talvez Ruth El Saffar, uma das mais destacadas representantes da muito moderna crítica «feminista» do *Dom Quixote*, tenha razão ao dizer que «a história do desejo não satisfeito é a própria substância da ficção». Num artigo publicado em setembro de 2005 no *El País*, Alfredo Fierro, que nem é cervantista encartado, faz-se eco desta prevalência de Eros numa sentença irrevogável: «*Dom Quixote* é a elegia do amor não correspondido». Sê-lo-á? Vejamos como a miragem de Dulcineia se constrói e onde ela aparece, na economia da novela cervantina.

A primeira referência à dama que o há de acompanhar em espírito surge quando o cavaleiro se decide a partir à lançada pelo mundo fora: após ter escolhido e batizado o seu rocim e tomado para si o nome de D. Quixote, concluiu «que só lhe faltava procurar uma dama de quem se enamorasse». E porquê? «Porque o cavaleiro andante sem amores era uma árvore sem folhas e sem fruto, e um corpo

sem alma». Se o móbil principal do cavaleiro é o de alcançar «eterno renome e fama», o primeiro destinatário das novas das suas proezas vindouras terá de ser uma mulher, pois a ela se hão de apresentar todos os que se tenham cruzado com D. Quixote, no percurso das suas memoráveis façanhas. E assim será, ao longo da narrativa, pois, a propósito e a despropósito, é pelo padrão de Dulcineia, a ímpar, a de beleza indisputável e méritos sem igual, que D. Quixote julga o que vê e o que vence.

O primeiro passo na construção do objeto amado é dado por D. Quixote, extemporaneamente, logo quando sai para a sua primeira jornada:

«Oh princesa Dulcineia, senhora deste dolorido coração! Muitos sofrimentos me causaste *ao fazer que eu partisse* e censurando-me com a cruel insistência de me ordenar que não aparecesse diante da vossa formosura.» [Ítálico meu.]

De um golpe, o fidalgo inverte a ordem dos fatores, imputando à inexistente Dulcineia a responsabilidade de o ter feito partir e a recusa em deixar que ele a visse. E, por assim dizer, coloca nas mãos dela o seu destino, nisso se conformando ao modelo dos romances de cavalaria que lhe tinham ensaboado o juízo: o amator submete-se à «coisa amada», que passa a ser a força diretora da sua vida e dos seus gestos.

Ora, se é certo que Cervantes nos informa, logo de início, qual é a «verdade» da personagem idealizada por D. Quixote (o seu modelo é Aldonça Lourenço), poder-se-ia esperar que esta informa-

ção ficasse reservada a uma espécie de pacto de silêncio entre o narrador e o leitor, como simples forma de dar a medida da «loucura» do fidalgo. Se assim fosse, a referência a Aldonça cairia no resto da narrativa, já que a esta importaria, sobretudo, o devaneio poético que fazia D. Quixote ver Dulcineia como a verdadeira projeção amorosa dos seus sonhos de grandeza. Ora, não é isso que acontece, bem pelo contrário. Cervantes discute minuciosa e abundantemente a aparência, estatuto e costumes de Aldonça Lourenço; ou, se quisermos pôr isto em termos literários, esta persistência do modelo através da narrativa é, para mim, estranha e, não poucas vezes, supérflua. Mais: essa discussão vem ao rés da terra, porque o fidalgo confia ao muito rude Sancho Pança que a «sua» Dulcineia não é outra que a conhecida Aldonça, *a que nunca foi sua*. Passa-se este colóquio no capítulo 25 da primeira parte, logo depois do episódio da disputa com Cardénio. D. Quixote comunica a Sancho a sua intenção de se retirar em penitência para as profundezas da Serra Morena, a exemplo de Amadis de Gaula, exilado por Oriana, que o julgava infiel; e aí dar muitos saltos e cabriolas, a exemplo de Orlando, que assim exorcizava a infidelidade de Angélica. É claro que Sancho não vê na realidade motivo para tamanho sacrifício: não está em causa a fidelidade de D. Quixote a Dulcineia, nem há sinal de que ela lhe tenha sido, por sua vez, infiel «com um mouro ou um cristão». Pois tanto maior valor tem a penitência, porque sem motivo, contesta o fidalgo. E logo lhe anuncia a carta que ele há de levar a Dulcineia, para que esta saiba do muito que por ela tem penado. De uma assentada,

D. Quixote dá a Sancho toda a informação que nos interessa:

«E pouco importa ao caso que seja escrita por mão alheia, porque, pelo que posso lembrar-me, Dulcineia não sabe escrever nem ler, e em toda a sua vida nunca viu letra minha nem carta minha, porque os meus amores e os seus foram sempre platónicos, sem passar além de um honesto olhar. E mesmo isto tão raramente, que ousarei jurar com verdade que durante doze anos em que a amo mais do que à luz dos meus olhos que a terra há de comer, não a vi quatro vezes; e até poderá ser que nestas quatro vezes não tivesse ela reparado uma sequer que eu estava a olhá-la; tal é o recolhimento com que seu pai, Lourenço Corticinha, e sua mãe, Aldonça Nogueiras, a criaram.»

Sancho conhece-a, é claro, como já acima vimos (e é possível suspeitar que D. Quixote sabia que ele a conhecia): «Oh filha da mãe, que corpanzil e que vozeirão!»

Por muito menos do que isto já D. Quixote quisera fazer com que clérigos, vilões e galeotes experimentassem a extremidade romba da sua lança. Mas, com Sancho, após ouvir pacientemente as desafortadas considerações do escudeiro sobre aquela a quem ele, momentos antes, chamara «dia da minha noite, prazer da minha mágoa, norte de meus caminhos, estrela da minha ventura», D. Quixote procede com inusual cordura, como se esperasse já semelhante discurso. E, filosoficamen-

te, conclui: «Para o que eu quero Dulcineia, tanto me serve ela como a mais alta princesa da Terra». E, especificando:

«Porque tens de ficar a saber, Sancho, se não o sabes, que só duas coisas incitam a amar mais do que outras; que são a muita formosura e a boa reputação, e estas duas acham-se com perfeição em Dulcineia, porque em ser formosa ninguém se lhe iguala e na boa reputação, poucas lhe chegam. E para concluir com tudo, *imagino que tudo o que digo é assim*, sem que sobre nem falte nada, e *pinto-a na minha imaginação como a desejo*, tanto na beleza como na nobreza [...]» [Os itálicos são meus.]

Sem prejuízo de o sentido adivinhável, no contexto da época de Cervantes, da expressão «pinto-a na minha imaginação como a desejo», estar seguramente muito longe daquele que hoje lhe podemos atribuir, é inequívoca a ideia de que D. Quixote pinta o objeto da sua fantasia de acordo com o que nela projeta: o seu *desejo*, diríamos hoje, com todas as conotações contemporâneas da palavra; a sua vontade, que é, quase de certeza, o que Cervantes queria significar. Porém, com lentes contemporâneas, Dulcineia é aqui identificada como *fantasia sexual* permanente de D. Quixote, e essa fantasia vai funcionar, ao longo da novela, simultaneamente como aguilhão que o instiga a agir e como força de bloqueio da sua energia sexual.

Sabemos a razão pela qual o fidalgo se sentiu obrigado a inventar Dulcineia de Toboso: cavaleiro

andante sem mulher amada não o é verdadeiramente. Mas esta razão é puramente instrumental (é ela que compõe a figura *literária* do cavaleiro andante) e poderia, se fosse apenas isso, funcionar como uma referência longínqua, a atestar idealmente o seu estatuto de cavaleiro. Em certo sentido, Dulcineia deve funcionar como um «espelho de virtudes» capaz de refletir, engrandecendo-a, a imagem projetada pelas façanhas do Cavaleiro que se diz seu. Porém, a amada de D. Quixote é mais, muito mais: Dulcineia é o horizonte do «renome e fama» que o Cavaleiro procura, ao lançar-se ao mundo. Quer dizer: Dulcineia faz parte integrante da *ontologia* do Cavaleiro, pelo que bem se pode dizer que, sem Dulcineia, não haveria razão nem objetivo para as aventuras a que se lança, e a sua odisseia ficaria sem porquê. Como em todo o processo demiúrgico, criador e criatura são duplos um do outro, metades da mesma unidade. D. Quixote é Alonso Quixano mais Dulcineia; e, sem Dulcineia, D. Quixote não seria mais do que Alonso Quixano. Um pobre diabo, evidentemente.

Mas, fosse ela viva, de carne e osso, o efeito seria o mesmo. Veja-se o parágrafo final da carta que D. Quixote entrega a Sancho para que ele a leve a Dulcineia, em Toboso:

«O meu bom escudeiro dar-te-á conta de tudo, oh bela ingrata, amada inimiga minha!, *do modo como fico por tua causa: se te agrada socorrer-me, sou teu; e se não, faz o que te der mais prazer; que com acabar a minha vida terei satisfeito a tua crueldade e o meu desejo.*» [Itálicos meus.]

O que aconteceria se, por um passe de mágica (um «encantamento»), Dulcineia se materializasse ali mesmo, em frente de D. Quixote? A carta de D. Quixote não é dirigida ao modelo, mas à personagem, não é para Aldonça, mas para Dulcineia — e é a própria impossibilidade material desta que alimenta o *modo* como D. Quixote fica *por causa dela*: valente, justiceiro, indomável, enlouquecido. É que D. Quixote só existe por não satisfazer o seu desejo e a simples hipótese de o satisfazer seria condição de dissolução da sua própria existência enquanto personagem literária. Para que a narrativa avance é necessário que Dulcineia não exista — e que D. Quixote continue a nomeá-la como motor da sua aventura.

Esta hipótese de leitura encontra ainda apoio no insucesso sistemático de D. Quixote com as outras mulheres. Na verdade, o mito de Dulcineia funciona sempre como uma espécie de «cinto de castidade» de D. Quixote, nas suas relações com as (outras) mulheres. Vai neste sentido a interpretação de Torrente Ballester, ao propor para Dulcineia «uma nova missão: a de servir a D. Quixote de pretexto para rechaçar as mulheres que, segundo pensa, se lhe oferecem». Uma coisa é a *imagem de Dulcineia*, que ele compõe através da retórica com que, uma vez após outra, a pinta, compõe e adorna, em evidente paródia cervantina do figurino petrarquista; outra, bem diferente, é o *desejo de mulher*, que aflora ou irrompe, mesmo quando nada o autoriza a interpretar os gestos alheios como sinais de uma qualquer promessa de intimidade.

É isso que acontece logo no capítulo 16 da primeira parte, quando o Cavaleiro e Sancho

Pança chegam a uma das estalagens que servem de «*auberge espagnol*» à inventiva cervantesca. Aí, encontram a asturiana Maritornes, que não é difícil reconhecer como uma declinação do arquétipo Aldonça Lourenço; e D. Quixote, no silêncio da noite, põe-se a imaginar que a filha do estalajadeiro, que avistara no pátio, era uma castelã que «dele se tinha enamorado e prometido que naquela noite, às escondidas dos pais, viria gozar com ele um bom bocado». A fantasia sexual de D. Quixote — que é disso que se trata — está à beira de concretizar-se, embora por ínvios caminhos. É que Maritornes combinara vir passar a noite com o arrieiro que dormia no quarto do Cavaleiro; e, mal chegou à porta do quarto, «logo D. Quixote a ouviu, e, sentando-se na cama, apesar dos emplastos e da dor nas costelas, estendeu os braços para receber a sua formosa donzela.» Que D. Quixote a puxou para si e com as mãos lhe percorreu o corpo e os cabelos, sabemos-lo pela descrição de Cervantes. E, depois de lhe ter esquadrinhado as formas, em reconhecimento das indescritíveis belezas da putativa castelã, é que lhe debita o discurso da recusa: a «prometida fidelidade que dei à sem par Dulcineia de Toboso» impede-o de se aproveitar da «venturosa ocasião que a vossa grande bondade me concedeu.»

O desastroso desenlace do arroubo erótico não o impede de ceder, muito mais tarde, no capítulo 43, às manobras de sedução que a mesma Maritornes e a filha do estalajadeiro (a «castelã enamorada») lhe montam, para o levar a dar-lhes «uma das suas formosas mãos para poder desabafar com ela o grande desejo» que as trouxe até ele.

Lisonjeado, D. Quixote, que mantém a sua fantasia intacta, oferece-lhes a mão «que nunca foi tocada por nenhuma outra mulher, nem sequer pela daquela que tem a posse total de todo o meu corpo.» E logo acrescenta:

«Não vo-la dou para que a beijeis, mas para que olheis a contextura dos seus nervos, a armação dos seus músculos, a largura e a capacidade das suas veias; de onde deduzireis como será a força do braço que tem essa mão.»

O Cavaleiro cede assim à contemplação a mão que lhe pedem; mas não é a mão em si mesma, antes, a parte que permite imaginar o todo, o que ele mostra à sua ansiosa enamorada. E, na descrição do braço, vai uma prosápia exibicionista que não deixa de sugerir que D. Quixote se dá em espetáculo, como qualquer macho se oferece à contemplação da fêmea que o deseja. Por acaso, é a mão que elas resolvem aprisionar, deixando-o dependurado de uma janela durante toda a noite, como se a paga de tanta ostentação não pudesse ser outra que a simbólica castração do instrumento que por ela se manifesta. Por um momento (e não será o único), na narrativa das aventuras de D. Quixote, a sugestão do belo corresponde à intensidade do desejo da outra parte; as mais das vezes, o belo é um efeito retórico no discurso do próprio D. Quixote e refere-se ao objeto do seu desejo.

A dialética do desejo e da sua (in)satisfação atinge o seu ponto mais alto nos episódios de Altisidora, já na segunda parte do romance. D. Quixote

é acolhido pelos duques, que resolvem fazer dele o objeto da sua chacota. Retirando-se D. Quixote para o seu quarto, dá-se então o memorável episódio das malhas na meia, que suscita ao Cavaleiro uma desolada meditação sobre a sua indigência, quando uma voz maviosa se ergue, vinda do jardim (II, 44): é Altisidora, a aia da duquesa, que lhe envia, acompanhada por «uma harpa suavíssima», um romance de amor. «Ouve uma triste donzela, / bem crescida e mal-amada, / que na luz dos teus dois sóis / sente abrasar-se-lhe a alma», canta ela; e D. Quixote, que se lamenta por não haver donzela que dele não se enamore, exclama, de si para si, embora pareça querer abarcar toda a incômoda corte das suas múltiplas apaixonadas: «Olhai, caterva enamorada, que para a só Dulcineia sou de massa de açúcar e para todas as outras sou de pederneira...» E, ignorando Altisidora, fecha de repente a janela, pondo entre si e a tentação a segura distância do silêncio.

Mas a malícia é mais constante do que a inocência. Logo na manhã seguinte, Altisidora volta à carga, desmaiando à vista do perplexo Cavaleiro. E promete D. Quixote retribuir-lhe o romance da véspera, ao menos para lhe dar por palavras o consolo a que o seu corpo se nega. Magro consolo acabaria por ser, porque o fidalgo repisa na ideia de que «Dulcineia de Toboso / da alma na tábua rasa / tenho pintada de modo / que não se pode apagá-la.» E dão-lhe, como paga desta rejeição reiterada, um saco de gatos, em chinfrim que lhe provoca alucinações de encantadores e não pequeno dano físico.

De novo há de o Demónio, feito mulher no corpo e no nome de Altisidora, voltar a tentá-lo. Como

as sereias que procuram distrair Ulisses da rota certa, também a expedita aia lhe sai ao caminho uma terceira vez, está D. Quixote prestes a despedir-se do duque e da duquesa, pronto a lançar-se ao caminho em direção a Barcelona (II, 57). É de novo pelo canto que Altisidora tenta enlear o Engenhoso Fidalgo: «Tu levas, levar cruel!, / em tuas garras horrendas / as entranhas de uma humilde, / como enamorada, terna.» E o *lamento* transforma-se em maldição, à mistura com a denúncia de um furto insignificante que o impenitente Sancho não deixou de praticar.

Mas o fidalgo parte, convencido de estar enfim liberto «dos galanteios de Altisidora». Puro engano: quase no final da sua deambulação, quando regressa de Barcelona ao seu lugar de La Mancha, vencido e obrigado a exilar-se do mundo no seu próprio reduto familiar, D. Quixote antevê na sua longa e insaciada paixão por Dulcineia o próprio sinal da morte que se avizinha. Num momento de pausa, ou de fraqueza, que para o caso é o mesmo, ergue um plangente queixume, pelo qual a sua alma começa a despedir-se de Dulcineia, isto é, da vida, isto é, da sua vida de personagem de novela, que é a única que realmente conta: «Tal o viver me mata / que a morte me torna a dar vida.» E é a morte, ou o seu simulacro, o que pela última vez lhe aparece, no fingimento amoroso de Altisidora, quando, ao acaso dos passos de *Rocinante*, dá de novo com o castelo dos duques. Aí, Altisidora surge-lhe, como morta, num catafalco, e sugerem-lhe como razão da sua morte a cruel recusa de D. Quixote corresponder ao seu amor. A abstinência do fidalgo persegue-o, como uma falha que lhe é

constantemente lembrada; e o sacrifício de Sancho, ao deixar-se açoitado para ressuscitar Altisidora, dá-lhe a medida do encantamento em que jaz perdida a sua Dulcineia. Rediviva, Altisidora aparece-lhe no quarto «vestindo uma túnica de tafetá branco com flores de ouro esparsas»; «com a sua presença, perturbado e confuso, ele encolheu-se e cobriu-se quase todo com os lençóis e colchas da cama». E, tendo-a rejeitado uma última vez, em nome da sua amada («eu nasci para ser de Dulcineia de Toboso»), D. Quixote vê-se insultado («um focinho tão feio e melindroso»), em termos que não deixam de o apressar na partida rumo ao seu refúgio natural: entre as saias familiares é que ele se sente protegido, tanto das investidas do mundo quanto das tentações da carne corporizadas no «eterno feminino».

As duas odisseias

As aventuras de D. Quixote acontecem durante três surtidas, de duração diferente: a primeira (os primeiros cinco capítulos) dura três dias; a segunda (do capítulo 7 até ao fim da primeira parte) estende-se por três semanas; a terceira, cuja narrativa ocupa toda a segunda parte do romance, ocupa três meses da vida do Cavaleiro.

A primeira parte de *Dom Quixote* é uma espécie de cova de Montesinos, repositório de maravilhas e peripécias, onde vai parar muito do que Cervantes presumivelmente acumulara em papéis dispersos, nos vinte anos que mediarão entre a publicação de *A Galateia* e a do *Dom Quixote*. O escritor Francisco Ayala, num dos seus penetrantes ensaios técnico-literários sobre o *Dom Quixote*, vê nesta diversidade «âmbitos imaginativos diferentes e aparentemente inconciliáveis», mas parece avaliar o processo como uma estratégia estilística deliberada:

«E foi sem dúvida essa arte barroca da estrutura, a qual consente autonomia, den-

tro do retábulo apinhado, a cada um desses elementos, o que mais levou a que fossem consideradas como peças independentes essas novelas ou relatos...»

É verdade que o romance cervantino está longe de seguir um percurso linear, e que, no seu fazer-se, presta justiça à fórmula sucinta com que José António Maravall caracterizou a arte a que hoje chamamos barroca:

«Mobilidade, mudança, inconstância: todas as coisas são móveis e passageiras; tudo nos escapa e muda; tudo se move, sobe ou baixa, tudo muda de lugar, tudo se acumula desordenadamente.»

Mas, em Cervantes (como em quase todos os outros criadores da idade barroca), isso é um efeito, mais que um programa. Não é porque a obra tenha que refletir essa visão do real que o seu autor, deliberadamente, a constrói dessa forma: antes, é a forma como a realidade, coletiva e individual (incluindo as circunstâncias da sua própria vida «quotidiana e tributável»), é percecionada e vivida que determina a mecânica que preside à composição. A criação é, nesses tempos de rápida mudança e descoberta daquilo a que chamamos a modernidade (a emergência do eu pensante cartesiano, o descentramento da visão medieval do Universo e do lugar que o Homem nele ocupa), menos livre e arbitrária do que pode parecer.

Possivelmente, essa diversidade, essa aparência final de objeto heteróclito que a primeira parte do

livro oferece, tem mais que ver com outras duas coisas, ambas relativas ao modo de composição: por um lado, a necessidade sentida por Cervantes de acrescentar divertimento àquele livro «seco como um esparto», de que o próprio autor fala, desde o prólogo da obra, de forma a ir ao encontro do gosto dos leitores; por outro, aquilo a que se pode chamar a «angústia da folha em branco», que modernamente reconhecemos como um sobressalto presente em quase todos os escritores: será que vou conseguir escrever, depois de escrever este livro? E mais se consolida esta convicção porque um grande número desses elementos de dispersão (como as duas longas novelas interpoladas, a do *Curioso Impertinente* e a do *Capitão Cativo*) parece convergir em funil na reta final do primeiro volume, que até fecha com uma girândola de sonetos e epitáfios, como que a sinalizar o esgotamento, pelo menos de momento, da veia criadora de Cervantes em relação ao Cavaleiro. Aqui, tudo acode à escrita, porque é como se Cervantes tivesse medo de não voltar a escrever depois de dar à estampa o relato das aventuras do engenhoso fidalgo.

Além disso, é na sedução dos seus inúmeros desvios que se encontra um dos mais poderosos efeitos de modernidade que o texto mágico de Cervantes provoca, quatro séculos depois da sua publicação. Esta primeira parte do *Dom Quixote* é um monumental palimpsesto em que Cervantes vai descarregando materiais que fora acumulando ao longo da sua acidentada vida literária e profissional. Não estivera ele vinte anos sem publicar? Discretamente, Cervantes deu mais tarde a justificação para tão prolongado silêncio: «Andei

ocupado com outras coisas». Algumas delas, as literárias, aparecem, como quem não quer a coisa, nesta primeira parte, publicada em 1605.

Mas com a segunda parte, que veio a lume dez anos mais tarde, o caso muda de figura. Se quiséssemos (com algum simplismo, é certo) caracterizar as duas partes do *Dom Quixote* na sua relação interna diríamos que, na primeira, Cervantes diz ao leitor: «vejam como ele é»; na segunda, propõe que se veja «aquilo que ele se tornou». Ou, para usarmos uma sugestiva analogia com o poema homérico, na *Odisseia* que é a primeira parte, D. Quixote é Ninguém; na segunda, já é *Dom Quixote*. Entre uma e a outra medeia a fama que rodeia a personagem por causa da publicação da primeira parte da obra.

Não é impossível que a escrita da segunda parte tenha começado pouco tempo depois da publicação da primeira; mas é mais seguro considerar que só começou a ganhar consistência a partir de 1610; e é seguro que os últimos quinze capítulos são posteriores ao verão de 1614, particularmente cruel para a carreira literária de Cervantes. É que por essa altura fora publicada em Tarragona uma edição da continuação das aventuras de D. Quixote, assinada por um tal Avellaneda, de cuja existência não há registo, mas habitualmente atribuída a algum rival ou grupo de rivais, ao qual não seria estranha a mão de Lope de Vega, que aborrecia o *Dom Quixote*, e cujo sucesso teatral Cervantes invejava. Aliás, no mesmo ano em que dava à estampa a segunda parte do *Dom Quixote*, Cervantes publicaria uma coletânea de comédias e entremezes, com os quais tentava emular o enorme renome de Lope de Vega,

que era o comediógrafo do momento. Cervantes refere-se detidamente ao falso *Dom Quixote* no capítulo 59 da segunda parte, e mais seis vezes até ao fim do livro, o que deixa entrever que no verão de 1614 já levava a sua escrita muito adiantada.

Mas o aparecimento deste falso *Dom Quixote* acaba por ter influência decisiva na forma como a segunda parte aparece estruturada. Para lá das referências citadas, Cervantes fala dela no prólogo e nos primeiros capítulos, escritos *a posteriori*, pelo menos em parte, já em 1615:

«Valha-me Deus, e com quanta impaciência deves estar à espera agora, leitor ilustre ou talvez plebeu, deste prólogo, crendo achar nele vinganças, rixas e insultos ao autor do segundo *Dom Quixote*, digo daquele que dizem que se concebeu em Tordesilhas e nasceu em Tarragona.»

E, recusando-se a entrar nesse jogo, vai a jogo: «Quererias tu que eu lhe chamasse asno, mentecapto e atrevido; mas não me passa pelo pensamento». Pronto, já está: chamou-lhe o que queria chamar-lhe, dizendo que se recusa a fazê-lo. Cervantes exercita-se aqui na figura da ironia, flor de retórica arriscada pela qual se ganha vantagem negando a vontade de afirmar o que efetivamente se diz. Ora, este tom de denegação é muito cervantino; tanto, que julgo não o podermos dispensar, quando nos metemos a conjecturar acerca daquilo em que Cervantes realmente acreditava, ou no que foi acreditando, à medida que ia escrevendo o *Dom Quixote*. Às vezes, Cervantes acredita naquilo

que diz; outras, provavelmente, crê o contrário do que escreve.

A verdade é que a sombra do falso *Dom Quixote* paira sobre os primeiros capítulos da segunda parte, de tal forma que toda ela acaba por se construir como um *work in progress*, que, ainda que indiretamente, é feito para o desmentir, corrigir e ridicularizar. Dissemos que, na primeira parte, D. Quixote age de acordo com os arquétipos literários que lhe povoam a imaginação; nesse sentido, a primeira parte é um livro de livros, uma resenha comentada e reencenada de numerosas fontes e processos literários, um «diálogo de géneros», como lhe chamou Cláudio Guillén. Digamos que a primeira parte é, *grosso modo*, uma lição de história da literatura. Mas esta segunda parte vai ser uma demonstração prática de como se faz um livro — ou a sua continuação. É um exercício de composição literária — ou de escrita criativa, se quisermos seguir uma expressão que parece estar na moda. Lapidariamente, diz o escritor mexicano Carlos Fuentes:

«D. Quixote deixa para trás as suas próprias leituras e é perseguido pelo seu próprio livro. No final, o livro alcança-o e transforma-se nele. A personagem D. Quixote transforma-se no livro *Dom Quixote*.»

Logo no segundo capítulo, Sancho revela a D. Quixote a existência do falso *Dom Quixote*, publicado em Tarragona, e nos seguintes é o bacharel Sansão Carrasco, figura maior desta segunda parte, que, com larga cópia de pormenores, descreve ao

engenhoso fidalgo tudo o que lá vem, bem e mal escrito. D. Quixote começa por se envaidecer:

«Uma das coisas que mais deve dar contentamento a um homem virtuoso e eminente é ver-se, ainda durante a sua vida, andar com bom nome pelas línguas das gentes, impresso e ilustrado. Eu disse *bom nome*, porque, sendo ao contrário, nenhuma morte se lhe igualará.»

O problema é que é mesmo o contrário: o Cavaleiro vai ouvir, da boca do bacharel, o relato das difamações, calúnias e provocações que sobre ele e os seus próximos bolsa o falso *Dom Quixote* impresso em Tarragona. Dá-se então uma daquelas transformações do génio quixotesco, que, na economia do livro, é uma pirueta genial de Cervantes: D. Quixote, que havia um mês repousava das suas desditas da primeira parte, é acometido de uma incontrollável fúria de ação, porque é mister que se continue a separar o trigo do joio e há que dar seguimento à narrativa do bom *Dom Quixote*, o que fora traduzido por Cervantes do «original» de Cide Hamete Benengeli e publicado em 1605. Passa-se isto no capítulo 4, porque D. Quixote é informado que o autor da primeira parte, esgotada a fonte de onde jorrava a sua informação, «quando ele achar que achou a história, que anda a buscar com extraordinárias diligências, a mandará imprimir». E assim se decide a sair de novo em cata de aventuras, para alimentar, com as façanhas que consiga cometer, a veia criadora do seu criador.

Toda a segunda parte assenta neste pressuposto de leitura, que certamente só ocorreu a Cervantes

em fase tardia da escrita, espicaçado pelo falso *Dom Quixote* de Tarragona. Mas o propósito polémico (o de dar combate ao falso *Dom Quixote*) cruza-se harmoniosamente com o renome do Cavaleiro: é que, nesta segunda parte, a fama precede o aparecimento de D. Quixote. Na realidade, todos os que com ele se cruzam conhecem-no já, não só por terem ouvido falar dele, como acontecia nos capítulos finais da primeira parte, mas também porque leram a crónica das suas aventuras. Com este artifício, junta Cervantes à biblioteca de romances de cavalaria que constituíam a fonte de inspiração da primeira parte o próprio livro que dera à estampa em 1605; pelo que inscreve a sua obra no cânone que começara a erguer naquele longínquo capítulo 6, o da queima dos livros, em que o cura e o barbeiro destinam à fogueira uma parte da biblioteca do fidalgo, mas salvam das chamas uma boa meia dúzia deles, certamente os que correspondem à melhor valoração crítica de Cervantes. Mas, ironicamente, concede ao falso *Dom Quixote* publicado em Tarragona o estatuto de obra «verdadeira», fazendo saltar das suas páginas uma das últimas personagens com que D. Quixote se encontra, na sua jornada de regresso à terra onde nasceu: é D. Álvaro Tarfe, que o Cavaleiro reconhece por ter estado «a folhear a tal *Segunda parte* da minha história» (II, 72). Quer dizer: todos reconhecem D. Quixote por terem lido a primeira parte (autêntica) da sua obra; D. Quixote reconhece a autenticidade da segunda parte (falsa), incorporando na segunda parte (verdadeira) não só a crítica daquela como personagens por ela inventadas. Como o falso *Dom Quixote* existia realmente

(isto é, materialmente), é como se Cervantes se servisse de uma mentira repetida mil vezes para afirmar a veracidade de uma narrativa por si inventada. A perturbante consequência desta espécie de *strange loop* narrativo (as personagens leem o livro que estão a construir), como bem intuiu o escritor argentino Jorge Luis Borges, num curto ensaio incluído na sua recolha *Novas Inquirições*, é que «se as personagens de uma ficção podem ser leitores ou espetadores, nós mesmos, seus leitores e espetadores, podemos ser fictícios». O que não deixa de ser inquietante...

Nesta segunda parte, portanto, o livro que se vai escrever diante dos olhos do leitor aparece como uma narrativa presente dos factos, dando para isso um salto temporal de nove anos: é uma espécie de diário de D. Quixote nesta sua última saída pelo mundo. As referências temporais (na véspera, dois dias depois, passada uma semana...) intensificam-se, e a narrativa vai deslizando para o tempo real da sua composição, como demonstra eloquentemente a carta de Sancho Pança para sua mulher, mal toma conhecimento de que vai ser governador da ilha a fingir que os duques lhe outorgaram. A carta surge no capítulo 36, a meio da segunda parte, e está datada de 20 de julho de 1614, possivelmente o dia em que Cervantes escreveu o capítulo. Inicia-se aqui, com a burla da ilha de Baratária, o suplício paralelo de D. Quixote e de Sancho, que se estende por quase todo o resto do livro: às mãos dos duques cruéis e enganadores, um e o outro vão viver a experiência do desengano. Sancho descobrirá na própria pele quanto custa o sapateiro ir além da chinela; D. Quixote, enle-

ado pelo canto de sereia de Altisidora, sente pela primeira vez a mordedura daquilo a que Nabokov chamou «a serpente da dúvida, a consciência nebulosa de que a sua empresa é ilusória». E especifica o escritor russo: «A insinuação interior, a suspeita velada de que Dulcineia poderia não existir, sai à luz do dia por contraste como uma melodia real, a voz real» de Altisidora. É como se a Ulisses tivessem anunciado que Penélope já não esperava por ele: que sentido teria continuar a viagem?

Última viagem

No final da primeira parte, deixámos D. Quixote, transitoriamente aquietado, em convalescença de doença melancólica porventura assacada pelos seus aos maus tratos que levara (Cervantes só reconhece a melancolia do fidalgo nas páginas finais do romance), e entregue aos cuidados da governanta Quitéria, da sobrinha Antónia, e dos seus amigos, o cura e o barbeiro. As suas duas saídas ficaram longe de ser um sucesso, embora D. Quixote, prisioneiro da sua fantasia, não tenha dúvidas de que a ação dos cavaleiros andantes é que há de corrigir o desconcerto do mundo:

«Que outra coisa não há a fazer senão Sua Majestade mandar apregoar publicamente para que se juntem na corte num dia marcado todos os cavaleiros andantes que andem por Espanha, que, embora não viessem mais que meia dúzia, um poderia vir entre eles que só por si chegasse para destruir todo o poder do Turco.» [II, 1.]

Perante tão bombástica declaração desesperam todos os que lhe são próximos. Afinal, a cordura aparente de D. Quixote é apenas a capa sob a qual se esconde, vulcânica, a antiga paixão cavaleiresca. O bacharel Sansão Carrasco, que tem um plano para desenganar definitivamente o fidalgo, traz-lhe notícias (hiperbolicadas) do sucesso do livro verdadeiro que narra as suas aventuras (II, 3), bem como da existência do *Dom Quixote* de Tarragona, que muito o difama, e encoraja-o a voltar a partir pelo mundo à cata de aventuras (II, 7). D. Quixote resolve-se a uma terceira saída, até para corrigir, com as suas façanhas, as infâmias dadas à estampa pelo falso *Dom Quixote*. Partem D. Quixote e Sancho, desta vez em direção a Toboso, porque o Cavaleiro quer ir ali preitear Dulcineia, embora ninguém seja capaz de lhe dizer onde fica o palácio da bela pretendida. Memorável é, então, o episódio em que Sancho, «quixotizando-se», quer convencer o seu amo de que um grupo de rudes lavradoras que encontram pelo caminho é escolta da incomparável Dulcineia e que uma delas é a própria amada ideal de D. Quixote (II, 10). Desenganado o Cavaleiro, que não vê Dulcineia, mas apenas a feia realidade, vão para um bosque aquietar-se do sobressalto. Encontram-se aí com o Cavaleiro dos Espelhos, que é Sansão Carrasco disfarçado, e que desafia o fidalgo para uma justa: o seu objetivo é derrotá-lo pelas armas e impor-lhe o regresso a casa. Mas D. Quixote, por artes de *Rocinante*, vence-o em combate (II, 14) e impõe-lhe que se desloque a Toboso, para prestar homenagem a Dulcineia e lhe dar conta daquele seu sucesso. Vai o Cavaleiro à sua vida, que é andar à cata de aventuras que deem ao

seu autor matéria para um novo volume, algumas das quais fomos referindo ao longo deste texto. A maior delas será o encontro com os duques (II, 30), pela catadupa de consequências desafortunadas que acabarão por desiludir D. Quixote e convencê-lo da inutilidade da sua empresa.

Sansão Carrasco regressa a casa, inconformado com o fracasso da sua primeira tentativa. Aparece de novo a D. Quixote três meses depois, na praia de Barcelona, desta vez como Cavaleiro da Branca Lua (II, 64), e repta-o pondo em causa a formosura da «nobre Dulcineia»; derrota-o e impõe-lhe «o afastamento do grande D. Quixote para a sua aldeia durante um ano»; e o fidalgo aceita a injunção «como cavaleiro cumpridor e fiel à verdade.»

«Ao sair de Barcelona, voltou D. Quixote a olhar o sítio onde caíra e disse:

— Aqui foi Troia! Aqui a minha desdita, e não a minha cobardia, levou as glórias por mim alcançadas; aqui a fortuna usou comigo as suas voltas e reviravoltas; aqui se obscureceram as minhas façanhas; aqui, finalmente, caiu a minha ventura para não mais se levantar!» [II, 66.]

Ocorre-lhe, então, que, privado do uso das armas por imposição do seu vencedor, bem pode dedicar-se à vida pastoril adotando o nome de Quixotiz e dando a Sancho o de Pancino. Esta nova invenção inquieta a governanta e a sobrinha (II, 72 e 73), mas não chega a concretizar-se porque o fidalgo se sente mal, cai à cama e aí padece durante seis dias. E, depois de ouvir o veredicto

do médico, entra num sono de seis horas do qual acorda como que ressuscitado.

Leia-se o capítulo 74, o último, o da «conversão» de D. Quixote, com a reserva com que se assiste aos moribundos:

« — Bendito seja o poderoso Deus, que tanto bem me fez! Enfim, as suas misericórdias não têm limite, nem as diminuem nem impedem os pecados dos homens. [...] Eu já tenho o juízo livre e claro, sem as sombras escuras e medonhas da ignorância, que sobre ele pôs a minha amarga e contínua leitura dos abomináveis livros das cavalarias. Agora reconheço os seus disparates e os seus embustes, e não me custa senão que este desengano tenha chegado tão tarde, pois não me deixa tempo para fazer alguma reparação, lendo outros que sejam luz da alma. Sinto-me, sobrinha, no momento da morte: queria prepará-la de tal modo que fizesse ver que não foi muito má a minha vida, e eu não deixasse fama de louco; que, embora eu o tenha sido, não gostaria de confirmar esta verdade na minha morte [...] que eu já não sou D. Quixote, mas Alonso Quixano, a quem os meus costumes deram o cognome de *Bom*. Já sou inimigo de Amadis de Gaula e de toda a infinita caterva da sua descendência; já me são odiosas todas as histórias profanas da cavalaria andante; já reconheço a minha ignorância e o perigo em que me puseram tê-las lido; já, por misericórdia de Deus, advertido e ensinado pela minha própria cabeça, as abomino.»

Tão insólita lhes parecia esta «conversão», que todos os que o rodeavam, e que são os principais figurantes desta tragicomédia, «acreditaram, sem dúvida, que alguma nova loucura se tinha apossado dele». Assim lhe diz o bacharel Sansão Carrasco, que o havia por fim derrotado e trazido para casa: «Cale-se, por sua vida, anime-se e deixe-se de histórias». Deixe-se de histórias, é a exortação do bacharel; «*déjese de cuentos*» no original. Este é o triunfo de D. Quixote: instaurada uma nova ordem, exclusivamente assente na sua fabulosa imaginação e memória, pedem-lhe agora que não a perturbe com *um excesso de ficção*, ou — o que vem a dar no mesmo — com um *escrúpulo de realidade* suscetível de pôr em causa o equilíbrio ficcional tão duramente conquistado. Porque a verdade é que, ao chegarmos a este ponto da história, quando ela está prestes a terminar, os seus figurantes tornaram-se parceiros do jogo de D. Quixote, estão já dentro do universo de representações fantásticas (o enredo) construído por D. Quixote, e, menos para se agradarem do que para lhe agradarem (e, por essa via, para o manterem na sua companhia), estão prontos a ceder-lhe o privilégio de definição do que é real e do que o não é — ou seja, estão dispostos a entregar-lhe o poder de decidir. E assim está o leitor, rendido ao heroísmo humanista do seu Cavaleiro. Que ideia a dele, a de renunciar a tudo aquilo em que nos quis fazer acreditar!

Mas persiste D. Quixote no seu intento anticavaleiresco; e acaba a pedir desculpa ao «autor que dizem que escreveu uma história que anda por aí com o título de *Segunda Parte das Façanhas*

de *D. Quixote*... [pelo] ensejo que sem eu ter essa intenção lhe dei de escrever tantos e tão grandes disparates como nela escreve». E finou-se, convencido desta sua última verdade, magnânimo no perdão e no pedido de desculpas; mas este pedido de desculpas ao autor do falso *Dom Quixote* só pode ser ironia de autor e última verrina de Cervantes contra o embusteiro de Tarragona, sobretudo porque a seguir se menciona expressamente o «verdadeiro» autor, o tal Cide Hamete Benengeli. O autor empírico do texto começa por ser Cervantes; o autor modelo começa por parecer Cervantes, mas em breve descobrimos que é Cide Hamete Benengeli, de que Cervantes (I, 9) se diz tradutor (*tradittore?*), e que *D. Quixote* indica como o seu «autorizado» criador.

Mas não é descabido juntar a estas duas categorias, enunciadas, entre outros, por Umberto Eco, uma terceira, puramente ficcional (não crítica), a de «autor fantasma», que emerge na segunda parte da narrativa: *D. Quixote*. *Dom Quixote* torna-se, então, uma narrativa fantasmática, um onirismo de segundo nível, em que o fazer e o contar se encontram cerzidos com tal justeza que, por vezes, parecem não se distinguir. Os longos monólogos narrativos do Engenhoso Fidalgo lá estão a indiciá-lo. E, assim, entende-se a ambiguidade essencial da «confissão» terminal do autor modelo (ou do autor empírico?), quando diz à sua pena: «Só para mim nasceu *D. Quixote*, e eu para ele; ele soube agir, e eu escrever, os dois somos só um.» Quem fala? Cide Hamete ou Cervantes? Subtil e admirável artifício, pelo qual Cervantes reconduz *D. Quixote* à literatura de onde o fez brotar — e à

sua verdade essencial, a da inseparabilidade entre o autor e a sua personagem, a da sublime equivalência entre a realidade e a ficção.

Se é nos livros que se deve procurar a origem da loucura de D. Quixote, é também neles que se deve buscar uma outra exaltante dimensão do romance de Cervantes, já que é como discurso (literário) sobre aquilo a que hoje chamamos literatura que o livro monumental ganha outra dimensão, a de um jogo que é dispositivo de interrogação do mundo e do estatuto que nele adquire a ficção: «o livro todo é um jogo, no qual a loucura [a ideia fixa da cavalaria andante] se torna ridícula, quando exposta a uma realidade bem fundamentada», escreve Erich Auerbach. O génio de Cervantes está em levar-nos a tomar o *partido da loucura*, de cada vez que a realidade desmancha o prazer que a loucura de D. Quixote nos proporciona.

Dom Quixote, é claro, não pode ser tomado a sério; por que razão deveríamos levar mais a sério o seu criador? Por isso, levanta dúvidas a tese de que a intenção de Cervantes, ao escrever este livro (ou, pelo menos, no momento em que o terminou), tenha sido tão linearmente crítica dos romances de cavalaria como durante muito tempo academicamente se pensou e escreveu, na esteira, aliás, da pista «falsa» que ele próprio deitou ao caminho. A hipótese partilhada por alguns dos comentadores modernos do *Dom Quixote* (por todos, Marthe Robert: «Depois de ter queimado simbolicamente a obra cavaleiresca da qual não consegue libertar-se, Cervantes recomeça-a e morre escrevendo o último romance de cavalaria») é que, sem querer, ou querendo-o sem bem o saber,

Cervantes levou a fórmula do romance de cavalaria às suas últimas consequências — o que quer dizer que escreveu *realmente* um romance de cavalaria, embora fazendo-o implodir pela saturação de referências paródicas ao modelo tradicional. Nesse gesto, como é comumente aceite, matou definitivamente o romance medieval e fundou o romance ocidental moderno: o texto é de uma generosa abertura ao mundo e ao leitor, e, por isso, preserva uma margem de indeterminação (o não dito, o indizível), que é o traço inaugural da narrativa moderna. Mais: *Dom Quixote* não dispensa a cumplicidade de quem lê para fazer valer a sua verdade, que é feita de todas as verdades que lá queiramos encontrar.

E são muitas as «verdades» que, ao longo destes quatro séculos, uns e outros descobriram no livro de Cervantes, porque ele «apresenta a cada época que nele acha prazer um novo rosto» (Auerbach). A «verdade» de Miguel de Unamuno, por exemplo, é uma das mais célebres e contestadas, porque nela parece que se encontra mais de Unamuno do que de D. Quixote. A sua «leitura» da obra de Cervantes é menos uma «explicação» que um apaixonado comentário e elucubração sobre as façanhas e desventuras do Quixote cervantino: «é uma livre e pessoal exegese do *Dom Quixote*, na qual o autor não pretende descobrir o sentido que Cervantes lhe terá dado, mas o que ele lhe dá, e nem sequer se trata de um erudito estudo histórico» — diz o próprio Unamuno. Mas é também, tanto pelas omissões como pelas arrebatadas extrapolações, uma recriação da figura inventada por Cervantes (o livro é «o Novo Testamento de D. Quixote»,

como disse sugestivamente Teixeira de Pascoaes), erguendo-se das franjas do arquétipo um outro D. Quixote, mais quixotesco ainda — mas um tudo nada menos apaixonante — que o original. Numa observação adequada, Alberto Navarro sublinha que, no livro de Unamuno,

«ressalta o carácter voluntarista, universal, agressivo e vago da louca fé quixotesca, e os anseios irreprimíveis de imortalidade e de ver ressuscitar um Deus sepultado capaz de no-la garantir».

No extremo oposto do espectro crítico situa-se a «verdade» de Gonzalo Torrente Ballester, para quem *Dom Quixote* é, antes e acima de tudo, «uma paródia dos romances de cavalaria», na qual Cervantes procede à «anulação do extraordinário e sua substituição pelo quotidiano, pelo que pode experimentar-se e verificar-se». Esta operação de «destravestimento» da realidade, de «limpeza» do material de toda a ganga idealista, conduz o escritor galego a concluir:

«A criação de D. Quixote, as suas aventuras e desventuras, são um assunto estritamente temporal, secular, histórico, sem nada que ver com a eternidade nem com a salvação. Ser personagem literária pode ser um modo secular de alcançar a eternidade; mas, sendo secular, é um modo relativo.»

Porém, essa eternidade relativa da personagem D. Quixote dura há quatro séculos. Ao Cavaleiro

da Triste Figura não o consumiu o tempo nem o deitou para trás das costas a memória dos homens. É bom sinal: o Engenhoso Fidalgo continua a ser um horizonte de projeção, ou, ao menos, de encantamento de todos nós.

Bibliografia

- AUERBACH, Erich, *Mimesis*, São Paulo, Perspectiva, 2004 [1946].
- AYALA, Francisco, *La invención del Quijote*, Madrid, Suma de Letras, 2005 [1947].
- BAKER, Edward, *La biblioteca de Don Quijote*, Madrid, Marcial Pons, 1997.
- BALLESTER, Gonzalo Torrente, *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*, Barcelona, Destino, 2003.
- BLOOM, Harold, *O Cânone Ocidental*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1997, tradução de Manuel Frias Martins.
- BORGES, Jorge Luis, *Novas Inquirições*, Lisboa, Editorial Quercó, 1983 [1960], tradução de G.[il] N.[ozes] de Carvalho.
- CAETANO, Marcello, *História do Direito Português (1140-1495)*, Verbo, Lisboa, 1985.
- CANAVAGGIO, Jean, *Don Quichotte, du livre au mythe*, Paris, Fayard, 2005 .
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* [1605, 1615], Madrid, Cátedra, 1986, edição de John Jay Allen.
- , *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, Lisboa, Relógio d'Água, 2005, tradução de José Bento.
- , *Novelas Ejemplares*, Madrid, Cátedra, 2003, edição de Harry Sieber [1980].
- EL SAFFAR, Ruth, cit. por CRUZ, Anne J., «Psyche and gender in Cervantes», in *The Cambridge Companion to Cervantes*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, editado por Anthony J. Cascardi.
- MADARIAGA, Salvador de, *Guia del lector del «Quijote»*, Madrid, Espasa Calpe, 2005 [1926].
- MARAVALL, José Antonio, *La cultura del Barroco*, Barcelona, Ariel, 5.^a ed., 1990 [1975].
- NABOKOV, Vladimir, *Curso sobre el Quijote*, Barcelona, Ediciones B, 2004 [1983].
- QUINT, David, *Cervantes's novel of modern times*, Princeton, Princeton University Press, 2003.
- RIQUER, Martín de, *Para leer a Cervantes*, Barcelona, Acanalado, 2003.

- ROBERT, Marthe, *L'ancien et le nouveau, De Don Quichotte à Franz Kafka*, Paris, Grasset, 1963.
- TRAPIELLO, Andrés, *Al morir Don Quijote*, Barcelona, Planeta, 2006.
- UNAMUNO, Miguel de, *Vida de D. Quixote e Sancho*, Lisboa, Assírio e Alvim, 2005 [1906], tradução de António Mega Ferreira.
- VIDAL, César, *Enciclopédia del Quijote*, Barcelona, Planeta, 1999.

O livro **O ESSENCIAL SOBRE
DOM QUIXOTE**
é uma edição da
IMPRESA NACIONAL-CASA DA MOEDA
tem como autor
ANTÓNIO MEGA FERREIRA
com design e capa do atelier
SILVADESIGNERS
composição, revisão e paginação
INCM
tem o ISBN **978-972-27-2397-8**
e depósito legal **396 866/15**.
A primeira edição
acabou de ser impressa no mês de **NOVEMBRO**
do ano **DOIS MIL E QUINZE**.
CÓD. 1020657

www.incm.pt
www.facebook.com/INCM.Livros
editorial.apoiocliente@incm.pt

O E S S E N C I A L S O B R E

Dom Quixote

António Mega Ferreira

Em 1615 publicou-se em Madrid a segunda parte de *Dom Quixote*, assinada por Miguel de Cervantes, «*autor de su primera parte*». Esta segunda parte era, assumidamente, a resposta a um «falso» *Dom Quixote*, que se publicara no ano anterior, fortemente depreciativo da grandeza da personagem criada em 1605.

Cervantes não gostou do que leu nessa versão apócrifa: a segunda parte do *Dom Quixote* é a contestação ficcional de uma outra obra de ficção através de uma narrativa «autêntica». Por muito divertida e surpreendente que seja a primeira parte do *Dom Quixote*, é a segunda que eleva o seu alcance e estabelece um modelo: aqui nasce o romance europeu.

ISBN 978-972-27-2397-8



9 789722 723978

INCM
IMPRESA NACIONAL CASA DA MOEDA