

UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

THALITA SASSE FRÓES

**AS FACES DO DUPLO EM *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*:
DESTINO, LIBERDADE E HONRA**

GOIÂNIA
2016

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS
DE TESES E
DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFMG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: Dissertação Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: Thalita Sasse Fróes

Título do trabalho: AS FACES DO DUPLO EM *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*: DESTINO, LIBERDADE E HONRA

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.



Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:



Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 28/ 10/ 2019

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente
- Submissão de artigo em revista científica
- Publicação como capítulo de livro
- Publicação da dissertação/tese em livro

²A assinatura deve ser escaneada.

THALITA SASSE FRÓES

**AS FACES DO DUPLO EM *DON QUIJOTE DE LA MANCHA*:
DESTINO, LIBERDADE E HONRA**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do grau de Doutor.

Área de concentração: Estudos Literários.
Linha de Pesquisa: Literatura, História e Imaginário.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas.

GOIÂNIA
2016

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Sasse Fróes, Thalita

As faces do duplo em Don Quijote de la Mancha: [manuscrito] : destino, liberdade e honra / Thalita Sasse Fróes. - 2016.
IX, 248 f.

Orientador: Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia, 2016.

Bibliografia.

1. Miguel de Cervantes. 2. Don Quijote de la Mancha. 3. Mito do duplo. 4. Maneirismo. 5. Dupla face da verdade. I. Lenhardt Machado Cánovas, Suzana Yolanda, orient. II. Título.

CDU 82



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA Nº 13/2016

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DA ALUNA THALITA SASSE FRÓES

Aos vinte e nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezesseis, a partir das quatorze horas, na sala Pós-A do Bloco Bernardo Élis da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada “As faces do duplo em Don Quijote de La Mancha: destino, liberdade e honra”. Os trabalhos foram instalados pela Orientadora, Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas (Presidente/Faculdade de Letras/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Ana Maria Lisboa de Mello (Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul- via Skype), Professor Doutor Mário Luiz Frungillo (Universidade Estadual de Campinas), Professora Doutora Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (Faculdade de Letras/UFG) e Professora Doutora Sueli Maria de Oliveira Regino (Faculdade de Letras/UFG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido a candidata aprovada pelos seus membros. Proclamados os resultados pela Professora Doutora Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pela Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, aos vinte e nove dias do mês de setembro do ano de dois mil e dezesseis.

Suzane Machado Cánovas

Profa. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas - Presidente

Ana Maria Lisboa de Mello

Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello – via skype

Mário Luiz Frungillo

Prof. Dr. Mário Luiz Frungillo

Solange Fiúza Cardoso Yokozawa

Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa

Sueli Maria de Oliveira Regino

Profa. Dra. Sueli Maria de Oliveira Regino

Visto:

Joana Plaza Pinto
Profa. Dra. Joana Plaza Pinto

À memória do querido R. R. S. é dedicada a mais bela história já contada por esta pluma. Àquele que será para sempre um fiel escudeiro, a eterna gratidão pela carinhosa amizade que nem mesmo as voltas do tempo hão de apagar.

AGRADECIMENTOS

À pluma de Miguel de Cervantes, que, investida de tamanha sabedoria, soube ler o homem, o mundo e as circunstâncias.

Aos grandes protagonistas Antônio Sílvio Fróes e Nair Emília Sasse Fóes, pelo exemplo e pela voz outorgada a esta pluma. Pelos sorrisos e pelas lágrimas que transformaram a vida desta pluma em uma grande história.

Ao coração generoso da orientadora professora Suzana Cánovas, pelas horas do dia e da noite do mais puro amor e dedicação.

Aos professores Ana Maria Mello, Mário Luiz Frungillo, Solange Fiúza, Sueli Maria de Regino, Antón Quintela e Enivalda Souza, pela gentileza em participar desta jornada fazendo cair o véu das limitações desta pluma.

À Universidade Federal de Goiás e ao professor Edward Madureira Brasil, pela carinhosa confiança, a cada passo, nos caminhos do conhecimento.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística e aos professores Heleno Godói e Pedro Fonseca, pelo incrível passeio entre as belas linhas dos estudos literários. Aos duplos desdobrados nas figuras de Letícia Alcântara e Poliana Queiroz, que recobriram todo o percurso de fé, força e alegria. A André Perez, Isabel Santos, Liliane Munhoz e Roseli Pinheiro pelo sensível companheirismo no fascinante mundo da literatura.

À Faculdade de Informação e Comunicação, aos colegas do Curso de Publicidade e Propaganda e aos eternos alunos, pela oportunidade de fazer reverberar os encantos e desencantos desta inquieta pluma.

Ao querido Abelardo Cánovas, pela alegria serena de todas as horas.

À Elza Moreira, pela carinhosa compreensão nos momentos difíceis que esta senda exigiu da destemida pluma que nela decidiu se aventurar.

Às orações de Emygdio Sasse, Vanda Marinari Sasse, Walter Fróes e Maria Aparecida Ferreira Fróes, pela força, doçura e inspiração durante a vertiginosa travessia.

Às personagens, que agora desconhecidas, um dia farão parte da encantadora história desta pluma.

Maravilhada com a gloriosa jornada de Don Quijote e Sancho Panza, esta pluma agradece a todos, que, por algum instante, ainda que em silêncio, tenham se dedicado a transformar estas humildes palavras em um engenhoso ofício capaz de compreender que *é morrendo que se nasce para a vida eterna.*

*Arma-te com a Tocha dos Mistérios
E na noite terrestre
Descobrirás o Teu Duplo Luminoso,
A tua Alma Celeste.*

Hermes Trismegisto

RESUMO

No *Siglo de Oro* espanhol, Miguel de Cervantes Saavedra publica *Don Quijote de la Mancha* – a história de amizade entre Alonso Quijano e Sancho Panza. Transformados em cavaleiro andante e fiel escudeiro, juntos caminham pelo campo de Montiel. Em constante contraponto, as duas personagens, consideradas complementares, personificam o dilema que assola o homem moderno em seu nascimento. Sensível leitor de seu tempo, Cervantes representa esse homem cindido e multifacetado que, entre dois mundos, perde suas referências diante da efervescente atmosfera que anuncia o ocaso do medievo. Em conflito, divide-se, separa-se e se multiplica. Entre a velha e a nova ordem, a dupla face da verdade e o paradoxo arrebatam o ser humano. No alvorecer do século XVII, o mito do duplo incorpora a natureza antitética do pensamento e, sob a pluma do *Manco de Lepanto*, envereda pela tessitura da obra, fazendo ecoar uma complexa trama de desdobramentos ressonantes. Compreender o mito do duplo manifesto no *Quijote* significa: retomar o legado deixado por Cervantes com base nos estudos de Arnold Hauser, Otto Maria Carpeaux, Erich Auerbach, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro e Carlos Fuentes, somado ao trabalho desenvolvido por uma vigorosa fortuna crítica nacional e internacional; apreender a atmosfera medieval por meio das pesquisas de Johan Huizinga, Jacques Le Goff, Georges Duby e Umberto Eco; e analisar os desdobramentos das personagens recorrendo aos postulados de Nicole Bravo, Clément Rosset, Pierre Jourde e Paolo Tortonese, Michel Guiomar e Edgar Morin para, à luz da hermenêutica de simbólica de C. G. Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade e Harold Bloom, debruçar-se sobre a jornada de um homem em busca de si mesmo. O vertiginoso labirinto maneirista com que o escritor espanhol representa o cavaleiro de la Mancha faz o particular transbordar no universal. Atordoado pelo conflito da fé, resta a ele forjar o seu destino e, livre, despertar para a consciência de seu caráter individual. Em busca da unidade perdida, seu verdadeiro *eu* reintegra-se ao todo.

Palavras-chave: Miguel de Cervantes; *Don Quijote de la Mancha*; mito do duplo; Maneirismo; dupla face da verdade.

RESUMEN

En el Siglo de Oro español, Miguel de Cervantes Saavedra publica *Don Quijote de la Mancha* – la historia de amistad de Alonso Quijano y Sancho Panza. Configurados en caballero andante y fiel escudero, juntos caminan por los campos de Montiel. En constante contradicción, los dos personajes se complementan, representando el dilema que sufre el hombre moderno desde su nacimiento. Lector sensible de su tiempo, Cervantes personifica ese hombre dividido y multifacético, que, entre dos mundos, pierde sus referencias en el inquietante ambiente que anuncia el ocaso de la Edad Media. En conflicto se divide, se separa y se multiplica. Entre la vieja y nueva orden, la doble cara de la verdad y la paradoja conmueven el ser humano. Al rayar el siglo XVII, el mito del doble incorpora la naturaleza antitética del pensamiento e, bajo la pluma del Manco de Lepanto, emerge en el contexto de la obra, haciendo repercutir una compleja trama de desdoblamientos resonantes. Comprender el mito del doble en la obra *Don Quijote* significa: retomar el legado dejado por Cervantes en los estudios de Arnold Hauser, Otto María Carpeaux, Erich Auerbach, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro y Carlos Fuentes, aunados al trabajo desarrollado por una vigorosa fortuna crítica nacional e internacional; conocer el ambiente de la vida medieval a través de las investigaciones de Johan Huizinga, Jacques Le Goff, Georges Duby y Umberto Eco; y analizar los desdoblamientos de los personajes recurriendo a los postulados de Nicole Bravo, Clément Rosset, Pierre Jourde, Paolo Tortonesse, Michel Guiomar y Edgar Morin, para, a la luz de la hermenéutica simbólica de C. G. Jung, Gaston Bachelard, Mircea Eliade y Harold Bloom, conocer con mayor profundidad la trayectoria de un hombre en busca de su propia identidad. El vertiginoso laberinto manierista en el cual, el escritor español personifica el caballero de la Mancha, hace que trascienda lo particular para lo universal. Confundido por el conflicto de la fe, se obliga a forjar su propio destino. Libre despierta para la conciencia de su carácter individual. En busca de la unidad perdida, su verdadera identidad se incorpora a un todo.

Palabras clave: Miguel de Cervantes; *Don Quijote de la Mancha*; mito del doble; Manierismo; doble face de la verdad.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	10
2 ENTRE AS ARMAS E AS LETRAS: O LEGADO DO CAVALEIRO ANDANTE DO SIGLO DE ORO	18
2.1 Don Quijote: o conflito do homem maneirista	18
2.2 Don Quijote: o conflito espanhol do século XVII	42
2.3 Don Quijote: o conflito do herói dividido entre dois mundos	69
3 UM HERÓI ANACRÔNICO: O CAVALEIRO DA TRISTE FIGURA E SEUS DUPLOS	89
3.1 Don Quijote e Sancho Panza: o destino de um cavaleiro andante e de seu fiel escudeiro	89
3.2 Alonso Quijano e Don Quijote: a liberdade de um herói decadente	110
3.3 Dulcinea del Toboso: a honra de um homem no mundo das ilusões	135
4 O CALEIDOSCÓPIO SOB AS TINTAS DE MIGUEL DE CERVANTES: A JORNADA DO HOMEM DE LA MANCHA E SEUS DESDOBRAMENTOS	160
4.1 A dupla face da verdade: os desdobramentos literários do cavaleiro e do seu fiel escudeiro	160
4.2 O conflito da fé: o duelo entre o autor árabe, o autor aragonês e o incógnito autor.....	180
4.3 O verdadeiro paradoxo: a queda e a ascensão do peregrino de la Mancha	202
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
REFERÊNCIAS.....	240

1 INTRODUÇÃO

Em algum lugar de la Mancha, o homem, peregrino entre dois mundos, assiste a velha ordem sucumbir. Em seus últimos suspiros, a visão de mundo medieval desvanece à medida que o mundo moderno se consolida. Ao contrário dos tempos de outrora, a Espanha afasta-se da glória concedida a uma nação quase sem limites. A supremacia do Império dilui-se paulatinamente e o orgulho de seu povo esmorece com a vergonhosa derrota sofrida pela *Armada Invencible*. De leste a oeste das terras conhecidas, o poderio, que se alastra sobre os povos de todos os continentes, mostra-se enfraquecido. E o impiedoso processo de *limpieza de sangre*, responsável por expulsar milhares de mouros e judeus, converte a singular harmonia social de um passado pouco distante na cruel segregação de sua gente.

Sensível leitor de seu tempo, Miguel de Cervantes Saavedra encontra no âmago da vida espanhola o retrato de um herói decadente. No alvorecer do século XVII, Cervantes publica *Don Quijote de la Mancha*¹ (Primeira Parte – 1605; Segunda Parte – 1615) – uma história de amizade, entre um fidalgo e um lavrador, que juntos caminham pelo Campo de Montiel. Alonso Quijano, encantado com seus livros de cavalaria, decide sair pelo mundo em busca de façanhas e aventuras. O fidalgo arma-se cavaleiro e convida, seu vizinho, Sancho Panza para se tornar o seu fiel escudeiro. Durante a jornada, um existe para o outro e o ininterrupto contraponto entre eles é capaz de representar, com maestria, as vicissitudes do ser humano cindidas em duas personagens consideradas complementares.

Em um ambiente cotidiano, a aparente simplicidade da história de amizade se transforma à medida que a suposta loucura do cavaleiro, em oposição ao suposto discernimento do escudeiro, converte-se em uma emanção da natureza antitética do pensamento humano. Ao combinar os valores opostos de Don Quijote e Sancho, Cervantes instaura a dupla face da verdade antecipando a representação da natureza problemática da relação entre o indivíduo e o meio em que se encontra inserido. A cisão entre o homem e o mundo outorgam a Don Quijote as características de um novo modelo de herói capaz de romper com as personagens

¹ Títulos e ortografias originais: *EL INGENIOSO HIDALGO DON QVIXOTE DE LA MANCHA* (1605) e *SEGUNDA PARTE DEL INGENIOSO CAVALLERO DON QVIXOTE DE LA MANCHA* (1615). A questionável qualidade de impressão espanhola da época sugere uma grande quantidade de erros não apenas de impressão bem como tipográficos por todo o texto. Acredita-se que o próprio Cervantes tenha se encarregado de algumas correções.

estáveis, determinadas ou estereotipadas presentes nas formas literárias anteriores.

O fidalgo Alonso Quijano, um indivíduo particular, com características particulares, inserido em um tempo e espaço também particulares, escolhe seguir seu destino em um mundo desprovido da segurança dos valores medievais. Armado cavaleiro, Don Quijote deixa sua aldeia com intuito de restaurar as virtudes e os princípios da Ordem da Cavalaria nas áridas paisagens da região de *La Mancha*. No entanto, a discrepância encontrada entre a realidade espanhola do século XVII e a sua natureza singular torna evidente a incapacidade de Don Quijote para solucionar o conflito entre o ambiente e seus atos subjetivos.

Iludido, Don Quijote enfrenta dificuldades para se mover pelo mundo secular e seus dilemas encontram refúgio em uma ideia fixa – o mundo medieval das novelas de cavalaria. Esse mundo, contudo, não representa um escape da realidade cotidiana, mas o lugar em que ele vivencia as circunstâncias de um período de transição. Em meio à atmosfera efervescente, a história do famoso cavaleiro – mais casto e valente de que se tem conhecimento em toda região de *La Mancha* – anuncia, de modo paradoxal, as vicissitudes do novo homem que está por vir e muito do que para além dele há.

Sob a pluma do *Manco de Lepanto*, o cavaleiro desperta o interesse de incontáveis leitores ao longo dos quatrocentos anos de publicação da obra. Ler o *Quijote* significa adentrar o complexo mundo de Cervantes e da Espanha do século XVII e neles encontrar, sob os fragmentos do decadente herói de la Mancha, os conflitos que assolam não apenas o homem moderno, mas a própria natureza humana. O homem apresentado por Cervantes é conflituoso, ambivalente e paradoxal tanto em sua relação consigo mesmo quanto com o mundo em que vive. Seu caráter dual se revela por meio da figura do duplo e, assim, Cervantes, vertiginosamente, faz o particular ecoar no universal ao mesmo tempo em que o universal se infunde no particular.

Nessa perspectiva, torna-se pertinente enveredar pelas variações do mito do duplo manifestas na obra com o objetivo de compreendê-las superando seus elementos mais evidentes. Para tanto, faz-se necessário desenvolver uma pesquisa bibliográfica capaz de problematizar sobre: Qual a concepção do duplo utilizada por Cervantes? Suas formas de expressão são recorrentes no imaginário? Quais as variações do mito do duplo presentes nos sucessivos desdobramentos de suas personagens? O duplo construído pelo *Manco de Lepanto* pode ser reconhecido

como uma nova categoria do fenômeno? Quais as suas principais características?

A pesquisa justifica-se em função da envergadura do fenômeno do duplo criado pelo engenho do *Manco de Lepanto* – durante sua jornada, o herói de la Mancha, a cada desdobramento, é capaz de atualizar os aspectos universais e, ao mesmo tempo, inserido na realidade cotidiana do interior da Espanha, ultrapassar as concepções do mito do duplo existentes na literatura até o surgimento da obra no início do século XVII. À luz do referencial teórico-metodológico oferecido pela hermenêutica simbólica, o homem apresentado por Cervantes cindido, fragmentado e multiplicado, simultaneamente, torna-se um peregrino em busca de si mesmo.

Distante de uma orientação limitada, o estudo do mito do duplo no *Quijote* exige uma análise multifacetada e deve ser traduzido por meio de um verdadeiro mosaico formado pelas contribuições dos pensadores de diferentes áreas do conhecimento. Com intuito de compreender a visão de mundo que orienta o herói de la Mancha, torna-se necessário recorrer aos estudos realizados por Arnold Hauser, Otto Maria Carpeaux e Erich Auerbach. Isso porque, a imbricada relação entre as referências do Renascimento, do Maneirismo e do Barroco adquire significativa importância para a análise do homem apresentado por Cervantes. A influência da atmosfera medieval é cuidadosamente retratada com base nas pesquisas desenvolvidas por Johan Huizinga, Jacques Le Goff, Georges Duby, Denis de Rougemont e Umberto Eco. Nesse contexto, a Ordem da Cavalaria recebe destaque por meio da obra de Ramon Llull e a compreensão da ideia fixa de Don Quijote em tentar restaurá-la dá-se em consonância à reflexão, sobre a loucura, de Erasmo de Rotterdam.

Diante da incontável fortuna crítica da obra, são utilizados com maior ênfase os estudos de Heinrich Heine, Miguel de Unamuno, Ortega y Gasset, Américo Castro, Carlos Fuentes, Salvador Madariaga, Joaquín Casaldueiro Martí e Thomas Mann para observar as relações do herói de la Mancha com as demais personagens e, desse modo, interpretar as circunstâncias em que seus sucessivos desdobramentos ocorrem. Nessa perspectiva, dentre a considerável fortuna crítica da obra no Brasil, destacam-se os trabalhos de José Perez, Vianna Moog, Josué Montello, San Tiago Dantas, Nelson Omegna e Maria Augusta da Costa Vieira.

A análise do mito do duplo encontra nos postulados de Nicole Bravo, Clément Rosset, Pierre Jourde e Paolo Tortonese, Michel Guiomar e Edgar Morin expressiva fundamentação teórica para examinar a manifestação do fenômeno na obra.

Contudo, o significado do duplo engendrado pelo *Manco de Lepanto* alcança notável complexidade ao deixar-se interpretar pela hermenêutica simbólica de Gaston Bachelard e Mircea Eliade somada às contribuições oferecidas pela psicologia analítica de C. G. Jung e pelas pesquisas de Harold Bloom.

O vertiginoso engenho de Cervantes para traduzir, em suas linhas, o homem, a vida e o mundo permite a formulação de três hipóteses para a presente pesquisa. A saber: se o fenômeno do duplo retrata um modelo de herói paradoxal; se as faces do duplo representam o homem arrebatado pelo conflito da fé que assola a Espanha no século XVII; e se a figura do duplo reverbera em seus sucessivos desdobramentos. Por fim, com o propósito de identificar o legado, o homem e a jornada em busca de si mesmo personificados na figura do herói de la Mancha, faz-se necessário dividir a pesquisa em três capítulos.

Compreender o legado deixado pela última flor da cavalaria andante, implica, a princípio, analisar as circunstâncias que caracterizam o seu surgimento. No primeiro capítulo, Don Quijote, imerso na realidade do *Siglo de Oro* espanhol, revela-se essencialmente por meio do conflito. É evidente que seu caráter ambivalente desdobra-se: no conflito de um homem maneirista, no conflito espanhol do século XVII e no conflito de um herói entre dois mundos. Sob a pluma de Cervantes, o anacrônico cavaleiro enfrenta o dilema entre a reconciliação e a rebeldia com os laços do passado.

O capítulo apresenta como importante contribuição do herói de la Mancha a sua capacidade de revelar a efervescência do período de transição. Don Quijote decreta o golpe de morte da visão de mundo medieval e, simultaneamente, anuncia o nascimento do homem moderno. Trata-se de um homem dividido entre dois mundos, cuja cisão reflete nitidamente as referências do Maneirismo. Arauto de seu tempo, Cervantes as utiliza com maestria para configurar o processo de desdobramento do cavaleiro andante saído do *Siglo de Oro* espanhol, que vive *entre as armas e as letras*.

Ao contrário dos seus pares pertencentes à Ordem da Cavalaria, Don Quijote representa um herói decadente marcado pela inquietação que assola a Espanha no alvorecer do século XVII. Isso porque, o *Manco de Lepanto* não é incólume ao enfraquecimento da nação provocado pelo conflito da fé decorrente do impiedoso processo de *limpieza de sangre* empreendido pelos Reis Católicos – Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla. Sob sua pluma, a segregação de cristãos, mouros e

judeus torna o estudo do mito do duplo absolutamente singular, pois, de modo surpreendente, Cervantes coloca a cisão do povo espanhol em ressonância à cisão que caracteriza a natureza humana.

O fenômeno do duplo notoriamente transforma o herói de la Mancha em um peregrino entre dois mundos. Em suas andanças pelo Campo de Montiel, Don Quijote faz desabrochar em si mesmo o caráter dual da condição humana e, simultaneamente, expressa a consciência do seu caráter individual. Ciente da liberdade e da responsabilidade do *eu*, o cavaleiro é capaz de escolher o seu próprio destino. Contudo, Don Quijote, paradoxal em sua natureza, orienta-se pelas referências típicas dos heróis das formas literárias anteriores, ao mesmo tempo, em que antecipa traços significativos do herói do romance moderno.

Um herói anacrônico, o cavaleiro da Triste Figura nasce forjado pelas circunstâncias do período de transição em que se encontra inserido e ultrapassando-as, anuncia o novo modelo de herói. A compreensão desse homem, cindido e fragmentado, que personifica a capacidade da consciência de voltar-se sobre si mesma, torna-se o objeto de estudo do segundo capítulo. Marcado pelas características de seu tempo, o herói de la Mancha apresenta as faces do duplo – a honra, o destino e a liberdade – em ressonância aos valores que se relacionam respectivamente com o passado, o presente e o futuro.

Cervantes imprime considerável mudança no fenômeno do mito do duplo ao configurá-lo por meio da cisão das vicissitudes do herói em duas personagens tão opostas quanto complementares. Don Quijote e Sancho Panza desencadeiam de modo concomitante, o processo de *quixotização* do escudeiro e de *sanchificação* do cavaleiro. A constante influência de um sobre o outro deixa evidente os diferentes processos aos quais são submetidos enquanto seguem seu destino pelas áridas paisagens da região de *La Mancha* apresentando a inquietante atmosfera que assola a Espanha no alvorecer do século XVII.

A despeito da figura do duplo na obra apontar uma ruptura na abordagem do fenômeno, o *Manco de Lepanto* atualiza a problemática do duplo não apenas desdobrando-se na relação entre o eu e o outro, mas também por meio de um duplo que se desenvolve na relação do próprio eu consigo mesmo. O herói manchego torna-se um homem multifacetado, que faz uso da sua liberdade para assumir uma nova máscara a cada desdobramento do *eu*. Don Quijote nasce Alonso Quijano, renasce sob a forma de um cavaleiro andante, desdobra-se e se multiplica em

outros cavaleiros para, ao final de um processo psicológico análogo ao processo de *individuação*, morrer Alonso Quijano – o Bom.

Em seu leito de morte, o herói de la Mancha eterniza sua fama e suas aventuras. Sempre dedicadas a Deus e a sua enamorada, suas façanhas realçam a honra do cavaleiro. Inserida em uma realidade cotidiana, a mulher digna de sua devoção, entretanto, em nada se assemelha às damas presentes nas novelas de cavalaria. Isso porque, Don Quijote transforma a lavradora Aldonza Lorenzo na sem-par Dulcinea del Toboso. Sua figura desempenha um importante papel ao conduzir Don Quijote e Sancho pelo constante trânsito entre o mundo das ilusões e da realidade. O capítulo termina refletindo sobre a capacidade de Dulcinea de atuar como mediadora dos duplos complementares – o cavaleiro e o escudeiro, dois caminhos e apenas uma história.

A peregrinação do homem de la Mancha e seus sucessivos desdobramentos convertem-se em um verdadeiro caleidoscópio sob as tintas Cervantes. De modo surpreendente, as figuras do duplo ultrapassam as circunstâncias espanholas do século XVII revelando aspectos universais. Os duplos literários do cavaleiro e do escudeiro assim como os duplos do autor engendram-se em um movimento espiral capaz de representar a queda e a ascensão dos degradados filhos de Adão. O terceiro capítulo apresenta a maestria do *Manco de Lepanto* ao transformar o processo de cisão que caracteriza o fenômeno do mito do duplo em uma jornada em busca de si-mesmo.

O homem de la Mancha desdobra-se, multiplica-se, transforma-se e se transfigura para, enfim, livre do mundo das ilusões, reintegrar-se ao todo. Em seus sucessivos desdobramentos a figura do duplo, representada de modo paradoxal e complementar, instaura constantemente a dupla face da verdade. A *Primeira Parte* da obra conta a história de Don Quijote e Sancho escrita em cartapácios pelo autor árabe Cide Hamete Benengeli, vertida para o castelhano por um tradutor não identificado. A *Segunda Parte*, vertiginosamente, desdobra a narrativa em duas outras histórias, ambas recontando as façanhas e aventuras vividas por Don Quijote e Sancho na *Primeira Parte*.

Don Quijote, um duplo literário da cavalaria andante, simultaneamente reverbera nos desdobramentos das personagens do cavaleiro e do escudeiro – duplos literários de Don Quijote e Sancho – criadas pelo autor árabe Cide Hamete Benengeli e pelo autor, natural de Tordesillas, Alonso Fernández de Avellaneda.

Cervantes utiliza o duelo entre o autor árabe e o autor aragonês para manter incógnito o verdadeiro autor do *Quijote*. Sensível leitor de seu tempo, o *Manco de Lepanto* recorre à dupla face da verdade para traduzir o conflito da fé responsável pela decadência de seu povo.

A queda da Espanha, a queda do homem de Lepanto e a queda do cavaleiro de la Mancha. O capítulo analisa a queda física de Don Quijote em ressonância ao esfacelamento de seus ideais, das convicções de Cervantes e da prosperidade do povo espanhol. Isso porque, é possível compreender que os traços da derrocada são realçados na obra para revelar a glória do herói. De modo surpreendente, a queda e a ascensão do peregrino de la Mancha formam o verdadeiro paradoxo. Não obstante, sua jornada ultrapassa as circunstâncias que caracterizam a Espanha do século XVII para atualizar a jornada dos filhos de Adão.

A cisão, a fragmentação e a multiplicação decorrente dos sucessivos desdobramentos transformam-se em um caminho em direção à unidade do ser. Em seu processo de ascensão, Don Quijote harmoniza-se com todos os seus duplos ao integrar cada uma de suas partes. O cavaleiro *conhece a si mesmo* por meio de um constante processo de estranhamento e de reconhecimento do *eu*. Entretanto, consciente do seu próprio *eu*, o herói de la Mancha renuncia a *si-mesmo* para reintegrar-se ao todo e nele diluir-se a fim de tornar-se universal e, desse modo, restaurar a cisão provocada pela queda de Adão. Don Quijote ultrapassa seu caráter particular e torna-se imortal ressurgindo sempre, a cada nascimento e a cada morte, sem cessar.

Cindido e multiplicado, o herói de la Mancha além de representar o homem de seu tempo revela aspectos do Homem Primordial. Cervantes cria um processo de desdobramento do *eu* capaz de colocar as figuras do duplo em um vertiginoso movimento espiral. Em constante reverberação, cada novo desdobramento torna manifesta as faces do duplo reveladas pelos desdobramentos anteriores. O duplo no *Quijote* inaugura não apenas a cisão das vicissitudes humanas em duas figuras distintas, mas permite a interpretação da realidade por meio da relação entre o ambiente e os aspectos subjetivos do ser humano e, ainda, com maior ênfase, instaura o movimento interno como característica própria à organização da figura do duplo. De modo surpreendente, Cervantes cria um tipo singular de desdobramento denominado originalmente por esta pesquisa – *Duplo por Ressonância*. A excepcionalidade por ele conferida ao mito do duplo ultrapassa sua forma de

expressão nas mais diversas épocas. Isso porque, os desdobramentos do herói de la Mancha tornam insuficientes as noções decorrentes das diferentes tipologias desenvolvidas para tal estudo.

2 ENTRE AS ARMAS E AS LETRAS²: O LEGADO DO CAVALEIRO ANDANTE DO SIGLO DE ORO

*Foi o fidalgo um sonho de Cervantes
E Dom Quixote um sonho do fidalgo.
O duplo sonho os confunde e algo
Está acontecendo que aconteceu muito antes.
Quijano dorme e sonha. Uma batalha:
Os mares de Lepanto e os estilhaços.
Jorge Luis Borges*

O século XVII consubstancia, a um só tempo, o esplendor da Espanha e o vertiginoso declínio de seu Império. Forjado em uma realidade paradoxal em meio à glória e ao ocaso, Miguel de Cervantes Saavedra é capaz de ler o movimento do homem, do mundo e de suas circunstâncias. Envolto à agonia que assola o seu povo, o autor traz à luz a história do decadente herói da região de *La Mancha* – o anacrônico cavaleiro responsável por decretar, na literatura, o golpe de morte da visão de mundo medieval. Ressonante tanto à realidade histórica espanhola quanto à singular conjuntura europeia, Don Quijote instaura a dupla face da verdade ao se apresentar cindido, fragmentado e multiplicado.

Atravessado pelo influxo da filosofia do Renascimento, o homem representado por Cervantes vivencia o conflito maneirista inserido na inquietante confluência entre o surgimento do ideário da modernidade e os resquícios dos valores medievais. Multifacetado, o cavaleiro andante do *Siglo de Oro* deixa como legado a consciência do ser humano sobre si mesmo. Distante da harmonia assegurada pelos deuses ao herói do Mundo Antigo e, do mesmo modo, afastado da segurança outorgada ao cavaleiro medieval em seu universo maravilhoso, Don Quijote escolhe, livremente, seu destino. E sob as tintas do cavaleiro manchego, o *Manco de Lepanto* anuncia o nascimento do homem moderno.

2.1 Don Quijote: o conflito do homem maneirista

A crise europeia, no alvorecer da Idade Moderna, deflagra a dissolução dos valores medievais, apontando incipientes perspectivas para a organização de uma

² Referência ao curioso discurso proferido por Don Quijote (DQ I, 38, p. 524-528). A cada citação do *Quijote*, segue-se a indicação entre parênteses da parte da obra em algarismo romano e do capítulo e da página, em arábico.

nova ordem política, econômica, social, cultural e religiosa. As sólidas referências, que, por séculos, orientaram a relação do homem consigo mesmo e com o mundo, convertem-se em incertezas e inseguranças. Arrebatado por profundas transformações, o homem depara-se com uma nova visão de mundo ainda em formação. O desenvolvimento da ciência moderna, a hesitação provocada pelo conflito entre a Reforma e a Contrarreforma, o início do absolutismo europeu, e a revolução econômica e social decorrente da ascensão do capitalismo possibilitam a transgressão dos valores até então vigentes.

Em substituição à visão unificada do mundo medieval, configura-se uma inquietante atmosfera capaz de dar origem a uma nova concepção do ser humano – nasce assim o homem moderno e a consciência de seu caráter individual. Peregrino entre dois mundos, o homem vive um período de transição caracterizado pela confluência de concepções distintas. Em verdadeira ebulição, as perspectivas decorrentes das referências do medievo, do pensamento renascentista e do incipiente ideário da modernidade constroem uma linha temporal pouco contínua. Imbricadas de forma complexa, as diferentes orientações trazem à luz um homem cindido, fragmentado e multiplicado.

A combinação de valores opostos instaura o pensamento dialético. Novas convicções surgem a partir da reatualização de princípios há pouco ultrapassados e a dissolução das crenças consideradas obsoletas não necessariamente é suficiente para superá-las. A realidade formada pelo entrecruzamento das diferentes visões de mundo resulta em um caleidoscópio de preceitos, juízos e padrões que impulsionam o homem a se tornar consciente de si mesmo. Inserido nesse cenário labiríntico, o nascimento do homem moderno, sob a pluma de Cervantes, na Espanha do século XVII, confere ao mito do duplo uma manifestação vertiginosamente multifacetada.

Embora a data de início da Idade Moderna não seja um consenso claramente definido entre os estudiosos, é possível identificar o surgimento de um período de intensa transformação a partir do século XV. Justapostos à desintegração da ordem medieval, afloram os princípios renascentistas inspirados na Antiguidade Clássica, retomando a valorização do ser humano. Durante a transição, segundo Claude-Gilbert Dubois (1995), em substituição à concepção de homem – essencialmente constituído pela alma e pelo corpo – elaborada pela cultura cristã da Idade Média ocidental, assiste-se à recentralização do homem em torno de sua consciência. Nas palavras do professor francês, ao se afastar da natureza dual do homem medieval, o

homem renascentista se depara com a agudeza dos problemas da liberdade e da responsabilidade do *eu* humano.

A concepção predominante no medievo percebia o homem apenas como pertencente a uma das formas do coletivo. Somente na Itália, no século XIII, como ressalta o historiador suíço Jacob Burckhardt (1818-1897), ocorreu a queda do véu, que, por um longo período, o identificava apenas como parte de uma raça, um povo, um partido, uma corporação ou uma família. Deve-se à ruptura dessa concepção, no período de transição da Idade Média para a Moderna, a possibilidade outorgada ao ser humano para se reconhecer como indivíduo. No século XIV, o homem é encorajado à “contemplação e tratamento *objetivo* do Estado e de todas as coisas do mundo. Paralelamente a isso, no entanto, ergue-se também, na plenitude de seus poderes, o *subjetivo*: o homem torna-se um indivíduo espiritual e se reconhece como tal” (BURCKHARDT, 2009, p.145, grifos do autor).

Conforme o historiador, faz-se notória a transformação nas faces da consciência, tanto a direcionada para o mundo exterior quanto a direcionada para o interior do próprio homem. A visão de mundo, gestada na Itália do século XIII, outorgou ao século posterior a consciência da condição humana enquanto sujeito ao mesmo tempo em que as efervescentes comunas italianas participavam ativamente das questões religiosas e políticas. Anunciando a necessidade de renovação das instituições medievais, a Itália contribuiu, significativamente, para o surgimento de uma perspectiva autônoma em relação às autoridades tradicionais aristocráticas e eclesiásticas. De acordo com Burckhardt (2009), a nova ordem italiana, democrática a seu modo, foi determinante para a consolidação das noções modernas de individualidade e subjetividade.

Ainda que não seja possível especificar o momento histórico da origem do fenômeno do individualismo, sua contribuição para a concepção de homem no Renascimento torna-se evidente com o desenvolvimento do humanismo e a retomada dos valores da Antiguidade a partir do século XV. Apesar de reconhecer a importância da transformação cultural provocada pela Renascença na mudança significativa da compreensão do homem sobre si mesmo, para o renomado historiador da arte, de origem húngara, Arnold Hauser (1892-1978), ao contrário de Burckhardt, é o colapso da Renascença, e não ela própria, como quase sempre se presume, que cria as condições para o nascimento do homem moderno e de sua nova atitude em relação à vida.

É a crise do humanismo renascentista, e não ele próprio, a responsável por abalar a confiança na harmonia vivenciada pelo Mundo Antigo. É durante o colapso da Renascença que os pilares de sustentação da estabilidade – o conagraçamento entre a ordem divina e a humana, a crença no equilíbrio entre a religião e a justiça e a convicção na conciliação entre a fé e a moral – são questionados e se mostram insuficientes para assegurar sua continuidade. Hauser (2007) acrescenta que a secularização do pensamento atinge os mais diversos domínios, e embora considerada um intervalo na crise que perturbou o Ocidente ao final da Idade Média, a Renascença não é capaz de oferecer respostas à realidade do homem moderno por meio de suas doutrinas estéticas baseadas em princípios de ordem, proporção, equilíbrio e naturalismo na interpretação da realidade. Diante das turbulências que caracterizam o período de transição,

a beleza e a disciplina da forma já não bastavam, e para as novas gerações, despedaçadas por conflitos, o repouso, o equilíbrio e a ordem da Renascença pareciam desprezíveis, se não verdadeiramente falsos. A harmonia se afigurava irreal e morta, a falta de ambiguidade parecia supersimplificação, a aceitação incondicional das regras parecia auto-traição (HAUSER, 2007, p. 17).

Uma nova visão de mundo forma-se, contudo, não por meio da ruptura com os valores anteriores. Profícua é a interpretação de Hauser quando reconhece que o mundo moderno se constrói, ainda que “em parte estivesse fora, sobre as ruínas da Idade Média e da Renascença; e, se as realizações da Renascença não foram perdidas na nova época, a herança espiritual da Idade Média também foi em parte preservada” (2007, p. 35). De forma peculiar, esse período serve-se dos valores medievais e renascentistas ao mesmo tempo em que os questiona. Capaz de dar origem a uma atmosfera essencialmente marcada pelo conflito e pela contradição, o alicerce do novo mundo constitui-se em um amálgama composto tanto pela recuperação de tais valores quanto pela presença de princípios a eles opostos. Ao ser colocado em perspectiva, o espírito dos tempos modernos,

como o da Renascença, é, em contraste com o da Idade Média, basicamente racionalista, empírico, antitradicionalista e individualista, mas outrossim, em contraste com a Renascença, ele tende irresistivelmente para o irracionalismo, antinaturalismo, tradicionalismo, e antiindividualismo; e, por causa desse conflito, tem sido envolvido em contínuas crises desde sua origem (HAUSER, 2007, p. 35).

O pensamento de Hauser torna evidente sua divergência em relação à

interpretação apresentada por Burckhardt bem como às ideias expostas por toda geração a ele contemporânea. De acordo com Hauser (2007), faz-se necessário reconhecer a origem medieval de diversas realizações atribuídas ao século XV. Isso porque, em seu entendimento, o verdadeiro divisor de águas entre a Idade Média e o mundo moderno encontrava-se presente desde o final do século XII, com as transformações decorrentes da reconstrução das cidades, dos primórdios da cultura burguesa e das novas relações econômicas, dos primeiros sinais da queda do feudalismo, do início rudimentar da educação laica, do naturalismo e do gótico.

Com pertinência, Hauser questiona o grande valor conferido por Burckhardt à Renascença. Apesar da consciência das relevantes transformações ocorridas durante o medievo, Burckhardt, de forma circunscrita, menospreza o papel da crise renascentista para a organização do mundo moderno. O historiador suíço não apenas destaca o Quatrocentos como o século capaz de delimitar a significativa fronteira entre os dois períodos, mas atribui ao Renascimento a descoberta do mundo e do homem. A nova concepção de homem e o surgimento do individualismo moderno dela decorrente, na sua perspectiva, devem ser outorgados ao Renascimento. Apesar de admitir a significativa mudança ocorrida no conceito de individualismo durante esse período, Hauser, acertadamente e, ao contrário de Burckhardt, atribui ao Maneirismo a criação do individualismo moderno. O renomado historiador da arte ressalta que

o ponto de vista de Burckhardt sobre a Renascença como uma era de individualismo precisa, entretanto, ser corrigido e suplementado em dois aspectos. Em primeiro lugar, como já vimos, a idéia de individualismo não era completamente alheia na Idade Média, embora o indivíduo não dedicasse nenhuma importância particular à sua individualidade e muito menos tivesse qualquer intuito de enfatizá-la ou cultivá-la. Em segundo lugar, a idéia medieval da arte como uma forma de atividade baseada na tradição e na habilidade artesanal sobreviveu longo tempo, e mesmo depois do final da Idade Média a visão subjetiva da criação artística só se firmou mui lentamente (HAUSER, 2007, p. 36).

Na concepção de Hauser, o homem torna-se consciente do mundo e de si mesmo apenas quando se percebe devastado pelo colapso da Renascença; uma vez imerso na crise espiritual e diante dos valores conflitantes apresentados pelo Maneirismo, o homem moderno encontra as condições necessárias para o seu nascimento. Isso porque, segundo o historiador da arte, “antes houve meramente indivíduos; daí em diante houve individualismo. Pode-se dizer que este só existe

onde há consciência reflexiva e cultivo do ego, e não apenas reação individual a impressões e estímulos” (HAUSER, 2007, p. 36). De modo correto, sua interpretação identifica que, nesse período, o conceito de individualismo acentua a natureza problemática de sua expressão, e o novo homem, representado até pelo indivíduo alienado de si mesmo, se vê arremessado ao extremo, ora pelo exagero, ora pela supressão do individualismo.

O homem, que se descobre atordoado por suas contradições internas, seus conflitos e seus sentimentos ambivalentes, encontra no Maneirismo a representação dos contrastes de seu tempo. De acordo com Hauser (2007), as características do homem moderno devem-se ao aspecto problemático dos padrões – racionalismo, naturalismo, objetivismo e individualismo – em parte criados, em parte desenvolvidos pela Renascença e não a sua descoberta e adoção conforme postulado por Burckhardt. Sob esse prisma, pode-se afirmar que o homem renascentista outorga ao homem moderno uma nova visão de mundo, posto que, enquanto aquele encontra sólido alicerce no antropocentrismo e no racionalismo, este se identifica, de forma paradoxal, ora com a desobediência, ora com o conformismo.

Resultante do conflito entre o novo mundo e o da tradição, o homem moderno surge na fase em que o próprio individualismo torna-se questionável. Consoante ao pensamento de Hauser, a grande contribuição da Renascença para o individualismo refere-se ao fato de que nela ele “alcançou seu ponto culminante no conceito de gênio, o que implicava a possibilidade de conflito entre a personalidade criadora e as regras, os ensinamentos e a tradição, e tornava o artista mais importante do que sua obra” (2007, p. 36). Desse modo, apropriadamente, a descoberta do conceito de gênio, somada ao surgimento da noção da obra de arte como uma criação do indivíduo, representa uma mudança importante na história do individualismo.

Nesse período, a ascensão do autor da obra atinge seu apogeu com “a transferência de toda ênfase do artefato para o artista e sua personalidade, da realização do artista para sua habilidade, do êxito da obra de arte para o propósito de seu criador” (HAUSER, 2007, p. 36). O objeto de culto transforma-se, posto que não mais se refere à arte ou à obra do artista, mas sim ao próprio artista. Com acerto, Hauser destaca que a emancipação do criador, iniciada com o conceito de gênio, desde o início do Renascimento, somada ao individualismo, provoca um efeito reverso. Ao contrário do almejado equilíbrio, instaura-se uma grande tensão

entre a personalidade e a obra capaz de provocar a anulação dessa última em detrimento da primeira.

De forma equivocada, o entusiasmo de Burckhardt, no século XIX, pela cultura do Renascimento na Itália acaba por ofuscar tanto o Barroco, quanto o Maneirismo. Em desacordo com essa perspectiva, Hauser, no século XX, e alguns historiadores da arte que o antecederam – Alois Riegl, Walter Friedländer e Max Dvořák – se dedicam à reabilitação do conceito de Maneirismo, tanto em sua diferenciação com relação ao Barroco quanto em seu reconhecimento como estilo capaz de suceder aos padrões renascentistas. O Maneirismo, considerado um conceito por vezes controverso, é difícil de ser definido em função da ausência de certa uniformidade estilística. Seu surgimento imbricado ao do Barroco encontra-se, também, marcadamente influenciado pelas tendências da Alta Renascença. É justamente contíguo aos mestres dessa arte que o Maneirismo encontra, na Itália do século XVI, fecundo terreno para o surgimento das tendências anticlássicas.

O termo surge no século XVI, utilizado por Giorgio Vasari (1511-1574) – pintor e arquiteto italiano – para se referir às dissonâncias em relação ao ideal clássico passíveis de serem encontradas nas obras da fase final de Michelangelo di Lodovico Buonarroti Simoni (1475-1564) – pintor, escultor, poeta e arquiteto italiano –, que viveu a última fase do Renascimento e a transição para o Maneirismo. A efervescência de um mundo em transformação alcança nas artes a expressão do golpe de morte da visão de mundo medieval. Combinado à devastadora tormenta que assolará o novo homem diante do mundo moderno, o Maneirismo anuncia-se com a falta de confiança na estabilidade e na harmonia predominantes na Renascença. Diferentemente de Michelangelo, e ao contrário dos artistas pertencentes ao estilo maneirista, os identificados como renascentistas

sobressaíram-se e dominaram seus problemas interiores, enquanto se dilatavam as dimensões geográficas da terra, enquanto se dividia o conteúdo da fé e enquanto surgiam novos Estados em meio a um *status* político e social decadente, e ainda enquanto a economia pré-capitalista experimentava a sua primeira crise. Eles sobrepujaram a tentação do exagero que o mundo exterior lhes pretendia impor e seguiram à risca o cânon estético do Classicismo. Esta tentativa genial, mas também artificial, de condensar uma ordem espiritual e social em plena metamorfose através de emblemas imóveis e luminosos da beleza não conseguiu sobreviver por muito tempo (HOCKE, 2005, p. 25).

Entretanto, os impulsos em direção ao Maneirismo, identificados anteriormente

ao movimento da Reforma e à morte de Raffaello Sanzio (1483-1520) – pintor e arquiteto da Escola de Florença – podem ser considerados privados e efêmeros. Ainda estilisticamente incoerentes tais estímulos não representam o início real do novo estilo. Dada a menor evidência das tendências maneiristas nas obras de Raffaello e dos artistas renascentistas italianos a ele contemporâneos, bem como sua notória presença nas obras de Michelangelo, Hauser, com prudência, afirma que não se pode compreender o Maneirismo como estilo com limites historicamente definíveis em um momento anterior ao final da segunda década do Quinhentos. Isso porque, segundo o autor,

Michelangelo foi o primeiro moderno, o único artista impelido por seu demônio interior, não somente por sua obsessão por sua arte e porque nada existia para ele fora sua “idéia”; não somente porque ele se sentia profundamente obrigado em relação a seu talento e reconhecia nele um poder maior do que ele mesmo, que sua vontade, seu conhecimento e julgamento, mas também porque com ele o individualismo atingiu sua forma moderna, problemática, estourando os limites do conceito renascentista de equilíbrio entre a obra e personalidade, execução e potencialidade, objetivo e êxito (HAUSER, 2007, p. 37).

Não obstante, em desacordo à perspectiva de Hauser, para Heinrich Wölfflin (1864-1945), discípulo de Burckhardt, Michelangelo é o pai do Barroco. O artista italiano, que anuncia uma ruptura com a beleza, a harmonia e a estabilidade clássica, de acordo com Wölfflin, não pode pertencer à Renascença, posto que não realiza uma existência feliz. O historiador da arte, nascido na suíça, entende que, depois de 1520, a Antiguidade deixa de ser admirada e a plenitude do ser e da satisfação é, paulatinamente, substituída pelo devir, pela insatisfação e pela instabilidade. Em consonância a essas transformações, na época pós-renascentista, a ingênua alegria de viver desaparece, a religião conduz a um retorno sobre si mesmo e o mundo secular opõe-se ao eclesiástico e ao sagrado. O homem vê-se arrastado pela tensão e não se sente mais remido como o renascentista. Erroneamente, Wölfflin associa o surgimento do novo homem ao Barroco e não reconhece os traços manifestos nos dois terços finais do século XVI como capazes de conferir ao Maneirismo o caráter de um movimento independente.

Sob esse prisma, para compreender as condições responsáveis pelo nascimento do homem moderno não é suficiente analisar apenas a relação dialética entre a Renascença e o Maneirismo. Igualmente relevante, faz-se necessário entender a imbricada relação de ambos os movimentos com o Barroco. Contudo,

Hauser (2007) adverte que não é possível encontrar vestígios significativos do Maneirismo, na literatura, antes de 1575. Considerando que o estilo, nessa forma de manifestação artística, possui início e término posteriores aos das outras artes, o autor acredita que nela o movimento tenha sobrevivido até meados do século seguinte e mesmo mais tarde, em um período em que já se reconhecia nas artes visuais traços do Barroco. Isso porque

o fator essencial na diferenciação entre os dois estilos, aquele ao qual é preciso dar ênfase especial ao compará-los, é a eliminação do paradoxal, complicado e sofisticado, ou seja, das peculiaridades formais que decorreram da natureza intelectual e abstrata do propósito artístico maneirista (HAUSER, 2007, p. 373).

Não menos complexo que o conceito de Maneirismo, o termo Barroco também recebe diferentes interpretações ao longo dos séculos. Embora ambos estejam, em princípio, relacionados a uma reação contrária à estética classicista dominante, Maneirismo e Barroco seguem caminhos distintos antes da reabilitação de seus conceitos no século XX. Segundo Hauser (1997), o primeiro sugere maior regularidade em sua forma de expressão enquanto o segundo, em seu conjunto, apresenta grande variedade de formas nos diferentes países europeus. Hauser ressalta que o Barroco deve ser entendido como uma reação contrária ao exclusivismo intelectual do Maneirismo, cujas características são associadas a

um estilo mais sofisticado, refletivo, fragmentado, saturado de experiências culturais, enquanto o barroco é espontâneo e simples, em comparação. Em todo caso, o barroco representa um retorno ao natural e instintivo e, nesse sentido, ao normal, após as extravagâncias e exageros do período imediatamente anterior (2007, p. 373).

Diferentemente de Hauser e consoante ao pensamento de seu mestre Burckhardt, Wölfflin não salienta as diferenças entre o Barroco e o Maneirismo e se torna, nas palavras de Hauser, o responsável já em sua primeira obra – *Renascença e Barroco* (1888) – pelo início da confusão na literatura entre os dois movimentos. Na obra, Wölfflin ocupa-se apenas em compreender a relação entre o destino da Renascença e a origem do Barroco. Destituído do propósito de explicar o desenvolvimento do novo estilo – sem prudência e alheio a qualquer referência ao Maneirismo – o autor analisa a passagem do ideal clássico renascentista para o Barroco, dedicando-se apenas ao primeiro período de sua manifestação, que começa imediatamente após a Alta Renascença e se estende até 1630.

Influenciado pelos valores dos séculos anteriores, Wölfflin descreve o Barroco como uma tendência tipicamente recorrente ao final de uma fase clássica. Segundo o autor suíço, o Barroco “quer dominar-nos com o poder da emoção do modo imediato e avassalador. O que traz não é uma animação regular, mas excitação, êxtase, ebriedade” (2012, p. 47-48). Em contraposição ao impetuoso efeito provocado pelo Barroco, Wölfflin apresenta a tranquilidade, a estabilidade e a harmonia características da beleza da arte renascentista – “em suas criações perfeitas não se encontra nada pesado ou perturbador, nenhuma inquietação ou agitação – todas as formas manifestam-se de modo livre, integral e sem esforço” (2012, p. 47).

Em *Os conceitos fundamentais da história da arte* (1915), Wölfflin enriquece sua perspectiva ao compreender a evolução do Barroco situando a obra no conjunto da vida de uma época. Entretanto, toma as formas, independentes da sociedade e da técnica, como capazes de seguir de maneira autônoma a solução estética de problemas formais. Hauser (1997), acertadamente, adverte que o método não-sociológico de Wölfflin conduz a um dogmatismo não-histórico, o qual – desprovido de interesse pelas condições extra-artísticas da dinâmica concepção do mundo – confere autonomia ao curso da história da arte e subestima as verdadeiras origens das modificações de estilo por desconhecer seus pressupostos sociológicos. No entanto, torna-se pertinente ressaltar que, é a partir de sua significativa contribuição para a teoria estética moderna que o Barroco é definido, no século XX, como um estágio normal no desenvolvimento da história da arte.

O pensamento de Wölfflin retoma o de Alois Riegl (1858-1905), membro da Escola de Viena de História da Arte. Considerado um dos fundadores das bases da história da arte do século XX, Riegl compreende as demandas artísticas específicas como algo diretamente oposto à tradição classicista dominante. Seu legado consiste em abordar a história da arte de forma antianacrônica, autônoma e relativista. Wölfflin, assim como Riegl, não hierarquiza os períodos histórico-estilísticos da história da arte dissociando-os do constante ciclo eclosão-apogeu-decadência. Ao se isentar de qualquer juízo de valor na comparação entre a Renascença e o Barroco, Wölfflin deixa evidente sua colaboração para a reabilitação dos movimentos classificados como mera degenerescência das tendências clássicas:

se de fato existe uma diferença qualitativa entre o séc. XV e o séc. XVI, no sentido que o séc. XV precisou chegar gradativamente à noção dos efeitos

que estavam à livre disposição do séc. XVI, a arte (clássica) do *Cinquecento* e a arte (barroca) do *Seicento* se equiparam em termos de valor. O adjetivo clássico não encerra aqui qualquer juízo de valor, pois o Barroco também possui seu classicismo. O Barroco não significa nem decadência nem o aperfeiçoamento do elemento clássico, mas uma arte totalmente diferente. A evolução ocidental da época mais recente não pode ser simplesmente reduzida a uma curva com um aclave, um ápice e um declive: ela possui dois pontos culminantes (WÖLFFLIN, 2015, p. 17).

Entendendo o Barroco como um estilo com características próprias e não como uma forma decadente do Renascimento, Wölfflin possibilita ao seu aluno Walter Friedländer (1873-1966) tornar-se um dos primeiros críticos a reabilitar o Maneirismo em sua obra *Mannerism and Anti-mannerism in Italian Painting* (1957). Também inspirado pelas ideias de Riegl, Friedländer dedica-se consideravelmente à compreensão do Maneirismo como estilo. Outra importante contribuição, resultante da influência de Riegl, refere-se aos estudos realizados por Max Dvorák (1874-1921), também membro da Escola de Viena de História da Arte.

Entretanto, é necessário ressaltar as particularidades de cada perspectiva. Isso porque, segundo Hauser, enquanto “na concepção de Walter Friedländer a essência do maneirismo reside no anticlassicismo, para Max Dvorák ela reside na espiritualidade, na perspectiva sobrenatural, metafísica e essencialmente religiosa, em oposição ao empirismo da nova época científica” (2007 p. 23). Ainda contemporâneo ao pensamento de Friedländer e Dvorák, mas em sentido contrário à reabilitação do Maneirismo, merece realce os estudos desenvolvidos pelo crítico literário alemão E. R. Curtius (1886-1956).

Equivocadamente, Curtius pouca ênfase atribui à distinção entre o Maneirismo e o Barroco, afirmando que o movimento “é uma constante da literatura europeia. É o fenômeno complementar ao classicismo de todas as épocas” (2013, p. 339-340). Aproximando-se da confusão entre os movimentos iniciada por Wölfflin, a perspectiva de Curtius advoga que muito do que se denomina Maneirismo pode ser qualificado como Barroco. O autor chega a privilegiar o uso do primeiro termo em substituição ao segundo, justificando que o vocábulo preferido encerra um mínimo de associações históricas. Infelizmente, Curtius pouco acrescenta sobre a escolha da palavra *maneirismo* limitando-se a fundamentar sua adoção apenas como adequada para preencher uma lacuna na terminologia da ciência da literatura.

Segundo o crítico literário, o Maneirismo deve ser entendido como a expressão das tendências literárias opostas ao Classicismo, de forma que a alternância entre

uma tendência e outra possa ser identificada como uma sucessão natural, cabendo ao gosto do indivíduo apreciar ou não essa mudança. O diminuto valor atribuído ao estilo torna-se evidente em sua compreensão da última fase de Raffaello. Curtius afirma que nesse período “a história da arte descobre o germe do que denomina ‘maneirismo’, isto é, degenerescência do classicismo. Certa ‘maneira’ artística que pode expressar-se nas mais variadas formas sufoca a norma clássica” (2013, p. 339).

A perspectiva desenvolvida por Curtius, de acordo com Hauser (2007), pode ser definida como a mais dedicada a entender o Maneirismo como um estilo praticamente sem definição histórica. Hauser atribui o erro cometido tanto pelo crítico literário quanto por outros teóricos, ao não reconhecimento da distinção entre *maneirista* e *maneirado*. Hauser, oportunamente, ressalta que boa parte “dos períodos artísticos de alguma extensão passa por uma fase tardia, cansada e declinante, que apresenta pelo menos alguma semelhança com o maneirismo, e termina numa fase mais ou menos derivativa, sem espontaneidade e preciosista” (2007, p. 39). Sob esse prisma, Hauser adverte quanto à prudência em não associar dois fenômenos, diferentes em sua natureza e significado, à palavra *maneira*:

um refere-se a um fenômeno específico na história da arte e o outro a uma categoria de teoria da arte. O maneirismo, indicando um estilo histórico único, é uma espécie de nome próprio; refere-se a um fenômeno que não pode nunca repetir-se em toda a sua completude e pormenor. O “maneirado”, por outro lado, é um nome genérico que inumeráveis exemplos podem preencher. Se o termo “maneirismo” é usado com referência a este último, é por certo possível falar de sua ocorrência nos mais diferentes períodos históricos, mas apenas de um modo muito geral e abstrato, que tem menos a ver com a história do que com a psicologia e a crítica da arte; e assim o “maneirismo” se torna uma possibilidade artística praticamente aberta, e o “maneirista” um tipo psicológico que é muito mais uma vítima de seus nervos do que filho de sua época (2007, p. 39).

Ciente da importância em considerar o contexto histórico, Hauser não deixa dúvidas quanto à necessidade de utilizar o termo Maneirismo para designar um período específico. O historiador da arte identifica o Seiscentos como o século em que os princípios estilísticos alcançam sua forma mais pura e completa capaz de caracterizar o Maneirismo. Em discordância ao pensamento de Curtius (2013), que se dedica a encontrar, na própria retórica, indícios do Maneirismo que se difundiram tanto no final da Antiguidade quanto no fim da Idade Média, Hauser (2007) defende que o uso do termo Maneirismo nos tempos antigos ou medievais consiste em uma

abstração, cujas semelhanças só podem ser apresentadas por meio de relações meramente analógicas.

Uma perspectiva conciliadora emerge dos estudos desenvolvidos por Gustav René Hocke (1908-1985). Embora em forte ressonância ao pensamento de Curtius, Hocke apresenta uma significativa contribuição para a reabilitação do conceito de Maneirismo, ao compreender a relação dialética do estilo com o Classicismo. O filósofo, aluno de Curtius, advoga que o Maneirismo não deve ser compreendido como uma manifestação restrita a um período determinado, mas sim como uma figuração no curso do tempo. Hocke, ao contrário de seu mestre, situa o movimento como o lapso de tempo entre o final do Renascimento e o Barroco tardio, assinalando a diferença entre os estilos.

Contudo, sem se afastar do pensamento de Curtius, Hocke (2005) ressalta o mérito da sucessiva tensão entre as tendências que deixam abertas áreas de transição capazes de excluir toda sorte de esquematismo. O filósofo toma por base a privilegiada divisão – Renascimento, Maneirismo, Barroco e Barroco tardio – apresentada por Wylie Sypher (1905-1987) em sua obra *Four stages of renaissance style*, publicada em 1955. Sypher entende o Maneirismo, diferentemente do Barroco, como uma fase de instabilidade, que emerge nas artes da Alta Renascença, desprovida da segurança, da unidade, da proporção e do equilíbrio característicos do estilo renascentista.

Segundo o professor americano, enquanto o “Maneirismo encerra a transformação iniciada nas artes da Renascença conferindo ao universo estético maior complexidade e variedade nas relações com o mundo em que vivemos”³ (SYPHER, 1955, p. 173, tradução nossa), o Barroco consiste em uma arte direcionada ao superlativo capaz de resolver as incertezas da arte maneirista por meio do exagero. Com prudência, Sypher define o Maneirismo como o período de transição datado desde a organização da Contrarreforma no Concílio de Trento (1545-1563) até o esplendor do Barroco no século XVII.

Mesmo ciente da pouca originalidade da divisão do professor americano, Hocke observa a cuidadosa passagem, por ele descrita, do Renascimento ao Maneirismo e à continuação deste no período inicial do Barroco. O filósofo reconhece a delimitação do Maneirismo apresentada por Sypher, e, sem negar a

³ “Mannerism completes the transformations that had begun to take place in renaissance arts, and brings the aesthetic world into more complex, variable relations with the world where we live”.

influência de Curtius, concilia as diferentes perspectivas anteriores, aproximando-se da compreensão de Hauser, ao admitir a coexistência dos dois significados atribuídos ao termo Maneirismo, desde o século XIX, por diferentes estudiosos da história da arte e da literatura. Segundo Hocke, com base em

pesquisas comparadas sobre Literatura e Belas-Artes, podemos, pois, de igual maneira, definir o Maneirismo dos séculos XVI e XVII e o Barroco tardio entre os anos de 1660 e 1750 e, ao mesmo tempo, empregar o conceito de maneirismo no seu sentido genérico e principalmente no seu sentido profundamente psicológico e sociológico e que corresponde ao pensamento de E. R. Curtius que envolve toda a história do pensamento europeu (2005, p. 19).

De forma concomitante, o filósofo, inspirado pelo pensamento de Curtius, distingue o anticlassicismo europeu no que considera as cinco “épocas do maneirismo”: Alexandria (c. 350-150 a.C.); o período da “latinidade argêntea”, em Roma (c. 14-139 d.C.); o início e, com mais ênfase, o final da Idade Média, o Maneirismo “consciente”, entre os anos de 1520 e 1650; o Romantismo que vigoraria entre os anos de 1800 e 1830; e enfim, a época que precederia os dias atuais e cujas influências ainda hoje se fariam sentir (1880-1950). Sem negar a relação de interdependência com o Classicismo, manifesta, em princípio, por cada forma maneirista, Hocke também ressalta a capacidade desse estilo em se emancipar ao adquirir traços específicos que o caracterizam, finalmente, como expressivo, desfigurado, surreal e abstrato.

A influência do Classicismo no Barroco, da mesma forma, recebe destaque na perspectiva do filósofo, mas, de modo diferente do Maneirismo, naquele estilo a presença das referências classicistas permanecem mais evidentes. Hocke (2011) afirma que, no Barroco, os dois estilos – Maneirismo e Classicismo – põem-se em contato um com o outro, de forma que os elementos provenientes do primeiro se encontrem subordinados às novas representações do segundo. O autor ainda acrescenta que o Barroco consiste em uma combinação entre o Maneirismo e o Classicismo, manifesta de diferentes formas quando considerados os diversos cenários europeus. Não obstante, Hocke deixa como importante legado o pressuposto de que embora seja possível conceber o Barroco, do ponto de vista histórico-intelectual, como um tipo de “maneirismo”, não se pode negligenciar as notórias particularidades das reações barrocas que caracterizam o movimento. Isso porque, verdadeiramente,

a arte, a literatura e a música “barrocas” lançam mão de maneirismos formais e também de impulsos expressivos maneiristas, mas o fenômeno integral do “barroco” situa-se numa nova aspiração espiritual e política de “ordenamento”, condicionada pelas consequências da Contrarreforma e pelas convenções da cultura cortesã absolutista recém-consolidada e da sociedade vigente (HOCKE, 2011, p. 225).

Distante da harmonia almejada pelo Renascimento e mais próximo da crise espiritual manifesta pelo Maneirismo, o Barroco também expressa a crise que assola o Ocidente durante a transição da Idade Média para a Moderna. Nesse período de intensas transformações, a descoberta do importante pensador polonês Nicolau Copérnico (1473-1543) faz emergir uma nova concepção científica do mundo. De acordo com Hauser, por meio do modelo heliocêntrico proposto por Copérnico “a teoria de que a Terra se move em volta do Sol, em vez do Universo a mover-se em torno da Terra, como antes se supunha, mudou, para todo sempre, o velho lugar designado ao Homem, no Universo, pela Providência” (1997, p. 37). Para o historiador da arte, o homem, desprovido do significado anterior, perde o seu valor no novo lugar.

Destituído do antigo papel que lhe era atribuído – em sua relação com a natureza, o sagrado e o universo –, o homem é arremessado em um vertiginoso processo em direção ao reconhecimento do indivíduo como um ser dotado da consciência de si mesmo. Ciente de seu próprio *eu*, o novo homem desprende-se da sua condição anterior para se inebriar sozinho em um mundo regido por diferentes leis e valores. Nessa perspectiva, a compreensão de Hauser sobre a transformação da imagem do homem se aproxima do pensamento de Dubois. Segundo o crítico literário francês, a nova imagem

atrai as aventuras do homem que recorrem a mitos que as colocam numa continuidade cultural mas se inscrevem também na história do sujeito. Do sujeito dual, físico e metafísico, estabelecido a partir de um corpo e de uma alma substancial, passamos a um sujeito cujo centro se define a partir da noção de consciência e de razão, reivindicando a responsabilidade pelos seus atos, e cuja vida é a soma ordenada de atos (DUBOIS, 1995, p. 228).

Em ressonância ao conflito que dá origem ao homem moderno, a nova visão de mundo depara-se com “um modo de pensar, sentir e escrever que fez o individualismo da Renascença parecer completamente obsoleto e todos os elementos subjetivos na arte e na literatura dos tempos anteriores, frígidos e remotos” (HAUSER, 2007, p. 38). Imerso na crise do Renascimento, o homem

maneirista constrói-se por meio de uma relação entre opostos apenas aparentemente excludentes, uma vez que essa relação se mostra capaz de conferir ambiguidade tanto ao conflito consigo mesmo quanto com o mundo em que se vive.

Hocke também relaciona o surgimento do homem moderno à tonalidade estilística e às bases culturais do Maneirismo, entretanto se dedica a encontrar o alicerce psicológico desse movimento, relacionando-o diretamente a um tipo específico de homem. Para o autor, o homem maneirista não pode ser considerado original, tanto sob a perspectiva histórica quanto sociológica, de outro modo “ele se destaca todas as vezes que surge um problema no campo político e religioso e mais precisamente desde que a cultura ‘alexandrina’ começou a penetrar nas cortes, nos salões burgueses ou nos conventículos dos boêmios” (2005, p. 17).

Diferentemente da interpretação de Hocke, que confere menor realce ao movimento e não reconhece a originalidade do homem maneirista, Hauser advoga, com esmero, em defesa da singularidade do estilo e da complexidade da natureza do homem que o caracteriza. De acordo com Hauser, a perspectiva maneirista impregnada por elementos estilísticos divergentes elege o paradoxo como forma de expressão do princípio dialético que a orienta. Nesse sentido, o historiador da arte adverte que o entendimento adequado do Maneirismo implica a necessidade de observá-lo

como produto de uma tensão entre o classicismo e anticlassicismo, naturalismo e formalismo, racionalismo e irracionalismo, sensualismo e espiritualismo, tradicionalismo e inovação, convencionalismo e revolta contra o conformismo; pois sua essência repousa nessa tensão, nessa união de opostos aparentemente inconciliáveis (HAUSER, 2007, p. 21).

O Maneirismo afasta-se do ideal renascentista, inbricando-se ao Barroco, e os três ideários configuram, progressivamente, a transição para o mundo moderno. A complexa trama que os envolve, embora seja capaz de sublinhar os princípios e valores que os caracterizam em separado não é suficiente para estabelecer as tênues fronteiras que os limitam. O novo homem surge enfrentando o dilema entre a reconciliação e a rebeldia com os laços do passado. Imersa no paradoxo maneirista, a combinação dos valores opostos torna manifesto o caráter antitético do pensamento humano.

A consciência volta-se sobre si mesma, e o homem moderno segue em direção ao seu próprio *eu*. Atravessado pela perspectiva maneirista, o conceito de

individualismo acentua a natureza problemática da expressão humana, e essa mudança se torna uma contribuição relevante capaz de conceder ao novo homem maior liberdade de escolha individual. A responsabilidade de elaborar sua própria escala de valores, somada à visão cada vez mais autocentrada, faz surgir a preocupação com indivíduos particulares, vivendo experiências particulares em épocas e lugares também particulares. Sob esse prisma, a arte maneirista, nas palavras de Hauser, deve ser compreendida não como

um santuário divino em que se entra com temor e reverência, deixando do lado de fora todas as coisas mundanas e triviais; trata-se antes, para usar a conhecida imagem maneirista, de um *labirinto* onde nos perdemos sem procurar escapar (2007, p. 31, grifo nosso).

Distante de um mundo fictício como forma de escape da realidade cotidiana, a arte e a literatura criam um novo cenário para o homem moderno. Esse novo homem é apresentado “heroicamente ampliado, mas continuou aprisionado na esfera humana, e expressou como nenhuma figura heróica de épocas anteriores o fizera, o trágico conflito entre suas limitações naturais e suas ilimitadas aspirações sobrenaturais” (HAUSER, 2007, p. 405). A cada passo, o herói move-se pelos caminhos do desconhecido e tortuoso labirinto. Escolhe livremente seu destino, mas solitário segue desprovido da segurança de outras épocas. A estabilidade e a harmonia convertem-se em inquietação e angústia, diante do caos que se configura.

Homem de seu tempo, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) evidencia a natureza dialética do pensamento e instaura o embate entre o ambiente e os atos subjetivos, tornando possível o contraponto entre a realidade externa e a interna. À luz da nova concepção, *Don Quijote de la Mancha* (Primeira Parte – 1605; Segunda Parte – 1615) emerge do *Siglo de Oro* da literatura espanhola, apresentando a complexidade própria à perspectiva maneirista. O homem representado pelo *Manco de Lepanto* instaura o paradoxo e, por meio da combinação de valores opostos, apresenta-se cindido em duas personagens complementares. Caminham pelo interior da Espanha, cavaleiro e escudeiro, assistindo à dissolução da visão de mundo medieval. O fidalgo tenta, desesperadamente, reconstruir, por meio da cavalaria andante, os tempos de outrora, enquanto seu vizinho, o lavrador, inocentemente vaidoso, almeja apenas uma vida melhor. Juntos, Don Quijote e Sancho Panza revelam o conflito maneirista que configura o homem moderno. Em consonância a essa interpretação, Hocke afirma que,

por certo, não é acidental o fato de que o *Dom Quixote* de Cervantes, o maior romance maneirista de todos os tempos, tenha sido escrito a fim de conduzir *ad absurdum* centenas de romances – produtos de malditas fábricas oníricas. A partir de um certo ponto de vista – e justamente no que diz respeito ao seu caráter fundamental, isto é, na possibilidade de um espelhamento infinito de *todas* as possibilidades – o romance “moderno” é um produto da época maneirista da Europa dos séculos XVI e XVII. Foi tão só no século XVIII que – na Inglaterra “realista” – ele encontrou os caminhos que caracterizam sua técnica mimética num sentido habitual (HOCKE, 2011, p. 347, grifos do autor).

Situar Miguel de Cervantes nessa perspectiva, no entanto, está longe de ser um consenso. À medida que, de modo enfático, fazem-no, cada qual a seu modo, Hauser e Hocke, o cervantista alemão Helmut Hatzfeld (1892-1979), categoricamente, o define como pertencente ao Barroco. Hatzfeld (2002) ressalta que, embora a vida de *Don Quijote* se apresente mais rica e mais profunda do que em 1605 e 1615, o cavaleiro andante, na realidade, experimenta a vida como todo herói barroco ao representar, em seus discursos, colóquios e discussões, o autêntico ideal dessa sociedade – o homem discreto que sempre se mostra comedido e amável. Apesar de entender o Barroco como um período de fé oposto ao Renascimento, que é o período da razão e dos enigmas do mundo, o autor compreende o herói de Cervantes diante de uma contradição essencial:

num romance que condena os livros de cavalaria e ao mesmo tempo enaltece o espírito cavaleiresco, tudo é paradoxal. Encontramo-nos como que num jardim repleto de inoportunos ecos ou num cenário de perspectivas enganadoras, submersos numa ação que tentamos em vão compreender de modo direto até que nos damos conta de que a vemos aumentada ou diminuída no espelho de um louco; e cujas personagens, que considerávamos estáticas e estáveis, se nos escapam num acontecer dinâmico. Enfrentamo-nos com um romance cuja segunda parte foi escrita com um intervalo de dez anos em relação à primeira e que, no entanto, tem uma perfeita unidade, devida à sua estrutura sinfônica, que encerra e sobrepõe ao mesmo tempo ambos os corpos arquitetônicos, os dois com o mesmo tema: a busca da felicidade, por um louco que deve ser devolvido à sua casa; isto é feito pelos que gostam dele e graças a enganos (HATZFELD, 2002, p. 264).

Ao aproximar o *Quijote* do Barroco, o cervantista salienta, inadvertidamente, o aspecto paradoxal da obra como uma característica própria das manifestações desse período, ao contrário de Hauser, que, de modo correto, o identifica como uma característica intrínseca ao Maneirismo. Contestando a interpretação do historiador da arte sobre o movimento, Hatzfeld assegura que “o firme julgamento de Hauser implica, aliás, que o Renascimento e o Barroco são estilos coletivos, enquanto o *Maneirismo é uma coleção de formas amaneiradas individuais do último*

Renascimento sem uma orientação comum” (HATZFELD, 2002, p. 142, grifos do autor). Em oposição ao pensamento de Hauser, Hatzfeld associa o Maneirismo à tendência que, a partir do século XVI, faz decair o estilo renascentista diante de uma multiplicidade de *manière*, ao contrário da norma geral única encontrada no Renascimento. Isso porque para o autor,

as formas extremas do Maneirismo – *pointe*, *agudeza*, metáfora, adivinhações, jogo mitológico, *contraffatti a lo divino* – subsistem mais ou menos. No entanto, tudo o que sublinha o sentimento trágico da vida – as antinomias do amor e da morte, a dicotomia do pecado e da santidade, a representação, a pompa, a solenidade – prevalece como parte do novo espírito da Reforma e do absolutismo. O fato de suavizar estas formas não as mudam qualitativamente (HATZFELD, 2002, p. 155, grifos do autor).

A perspectiva desenvolvida por Hatzfeld, no entanto, não permanece preservada do severo juízo de Hauser. O próprio Hatzfeld assim o define ao declarar: “Hauser alçou a voz, censurando todos os críticos franceses, e também a Croce, Vossler, Spitzer e a mim mesmo por confundirmos, de maneira manifesta, os dois estilos da época” (2002, p. 141). De acordo com Hatzfeld, os dois caminhos literários, Maneirismo e Barroco, não são totalmente distinguíveis no período de transição, mas são fundamentalmente diferentes se contemplados em seu apogeu. A interpretação, aparentemente, notável por destacar o caráter tênue das fronteiras que separam os dois movimentos, perde seu mérito ao compreender o Maneirismo com uma degenerescência do Renascimento. A preocupação de Hatzfeld, na obra *Estudos sobre o Barroco* (1964), consiste em explicar como e por que o Maneirismo do final do Renascimento transforma-se a ponto de dar origem ao Barroco:

sou de opinião que, para o historiador da Literatura, também nos aproximamos da realidade se afirmarmos que o estilo maneirista e de transição representa o tenteio característico da passagem de um estilo de época para o outro. De acordo com isso, o Maneirismo é como uma cerca ou espaço intermediário que pode ser concebido como um Renascimento tardio e, assim, o que se chama *manière* são traços que modificam o Renascimento puro ou clássico e, ao mesmo tempo, representam um estilo Barroco nascente. O último Renascimento, ao amaneirar-se, se compraz em alongar, encurtar ou exagerar as formas do grande Renascimento até transformar-se em um Barroco primitivo quando os olhos, acostumados à linha clássica renascentista, já não conseguem vê-la naquelas formas destorcidas (2002, p. 41).

De acordo com o autor, o Barroco é composto por três estilos geracionais: o Maneirismo, o Barroco perfeito ou alto Barroco e o Barroquismo. Em suas palavras, algumas das formas maneiristas são, superficialmente, compreendidas como

preenchidas com novo conteúdo inspirado pelas novas ideias da Contrarreforma, do Absolutismo e da coletividade religiosa e nacional, exprimindo uma combinação de elementos tangíveis, realistas e psicológicos, mais evocadores que descritivos, em um sistema de abstrações herdadas do Renascimento. No processo de transformação do estilo, Hatzfeld, de modo interessante, apresenta o Barroco como uma evolução do Renascimento hispanizado e torna evidente o papel desempenhado pela atmosfera espanhola para sua difusão pela Europa. Isso porque, segundo o cervantista alemão, na Espanha da época, reconhecidamente, existia

um gosto barroco permanente e eterno, que dava preferência a tudo que é estranho, complicado; e que preferia o divino ao terrestre, belo e mundano. Este gosto resistiu à influência clássica greco-romana do Renascimento italiano, modificando-a “à espanhola”, e propagou à própria Itália este gosto renascentista modificado (HATZFELD, 2002, p. 24).

Hatzfeld insiste que “o Barroco triunfa lá onde uma dignidade grandiosa parece encobrir as terríveis contendas da ‘condição humana’, deixando, no entanto, vê-las muito melhor e em seu paradoxo” (2002, p. 50). Mesmo ciente do caráter controverso do conceito que define o Barroco, o autor insiste em não apenas apresentar Cervantes na qualidade de um importante representante do estilo na Espanha, como se dedica a explicar por que é Barroco o estilo do *Quijote*. De modo inflamado, Hatzfeld afirma que o livro do *Manco de Lepanto*, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo, consiste em uma obra plenamente barroca por se tratar de uma sinfonia extraordinariamente rica em ação e diálogo, com seu argumento principal e seus bem integrados temas acessórios, episódios e histórias, cujas personagens vivem e falam representando todos os traços da vida espanhola.

Também atento à atmosfera cotidiana da Espanha do século XVII, Ludovik Osterc faz uma abordagem histórico-materialista do livro de Cervantes, em sua obra *El pensamiento social y político del Quijote* (1963). Nascido na Iugoslávia, ainda que tenha passado a maior parte da sua vida no México, o mérito do autor consiste em realçar a capacidade do *Quijote* de representar a realidade social vivida pelo povo espanhol na época. Ao considerar a obra o primeiro grande romance social e filosófico da literatura universal, Osterc afirma que a arte realista de Cervantes expressa “a sociedade espanhola do final do século XVI e início do século XVII bem como todo aquele período de transição entre a Idade Média e a Moderna da história

da Espanha vivendo uma grande crise”⁴ (OSTERC, 1988, p. 290, tradução nossa).

Segundo o autor, o realismo da obra corresponde à orientação ideológica expressamente renascentista e humanista por meio da qual o *Manco de Lepanto* contrapõe o feudalismo decadente a uma nova ordem infinitamente superior. Isso se justifica porque, para Osterc, o mundo harmônico almejado pelos autores renascentistas é um tema comum às épocas de grandes crises sociais. Ao entender o *Quijote* como pertencente à fase decadente da Renascença, o cervantista o afasta tanto do pensamento de Hauser e Hocke, que classificam a obra como maneirista quanto da perspectiva de Hatzfeld, que a considera barroca.

Distante do consenso, Américo Castro (1885-1972) – importante cervantista nascido no Brasil que viveu na Espanha – recusa-se a classificar Cervantes seja como um autor renascentista seja como um autor maneirista ou barroco. Ciente de que os conflitos espanhóis dificilmente podem ser comparados aos da Europa do mesmo período, o autor adverte que é necessário considerar as particularidades do contexto da obra do *Manco de Lepanto*. Américo Castro afirma que as demasiadas diferenças entre o cenário espanhol e o encontrado no restante da Europa, durante os séculos XVI e XVII, não devem ser reduzidas a uma explicação genérica apresentada por meio de conceitos como o de Renascimento, de Maneirismo ou de Barroco.

De acordo com o cervantista, enquanto a causa dos conflitos vividos pela Europa está relacionada às crises sofridas pelas doutrinas, crenças e instituições – a filosofia, a ciência, a Igreja, a monarquia e a nobreza – o questionamento encontrado na Espanha refere-se à condição de vida das pessoas, suas profissões e suas perspectivas tanto individuais como sociais. Américo Castro ressalta a singularidade do *Quijote* justificando que “no caso de Cervantes, suas obras mais importantes e o que nelas há de novo e extraordinário não foi a personificação de tendências internacionais já existentes; nem deram origem na Espanha a obras do tipo cervantino”⁵ (CASTRO, 2002b, p. 64, tradução nossa).

Ao diminuir a influência das transformações ocorridas no pensamento ocidental durante a transição do mundo medieval para o moderno, a extraordinária

⁴ “la sociedad española de fines del siglo XVI y principios de la centuria XVII, a la par que todo aquel período de transición entre la Edad Media y la Moderna de la historia de España con sus problemas candentes”.

⁵ “en el caso de Cervantes, sus obras máximas y lo en ellas nuevo y extraordinário no fueron encarnación de preexistentes tendencias internacionales; ni tampoco dieron origen en España a obras de tipo cervantino”.

contribuição do autor para a fortuna crítica da obra adquire significativo limite. Lamentavelmente, Américo Castro nega também a nuance universal do *Quijote*, afastando a obra da manifestação de seus aspectos simbólicos. O cervantista argumenta que a semelhança, característica das produções literárias pertencentes a uma determinada época, deve-se mais à singularidade de certas obras do que a uma atmosfera cultural anterior ou transcendente. Américo Castro justifica seu ponto de vista afirmando que

a obra de arte não é como um astro ligado a um sistema e órbita astrais nem objeto cuja realidade e uniformidade sejam resolvidas em seus componentes; é – nem mais, nem menos – uma ordenada expressão e exposição de plausíveis simulacros da vida humana, abertos às incitadas interferências de outras vidas⁶ (2002b, p. 65, tradução nossa).

De acordo com as palavras do autor, o *Quijote* “nasceu e desenvolveu-se em um debate dialético com as formas literárias anteriores a ele: livros de cavalaria, narrativas mais líricas do que épicas, novelas picarescas e novelas pastoris”⁷ (2002b, p. 65, tradução nossa). Nesse sentido, é correto afirmar que, ao se apropriar das formas literárias anteriores, de modo concomitante, Cervantes as faz sucumbir. Surpreendentemente, o *Quijote* instaura um paradoxo capaz de fazer a obra conter em si mesma a defesa do gênero que o próprio *Manco de Lepanto* pretendia condenar.

No entanto, Américo Castro ressalta que a genialidade do *Quijote* emerge do traço de humanidade especificamente vinculado a seu próprio tempo e espaço. De fato, a conjuntura do povo e da nação espanhola muito contribui para o modo como o homem é representado na obra. Todavia, negar a influência das tendências europeias do século XVII, assim como o caráter universal que atravessa o homem construído por Cervantes, significa limitar consideravelmente sua interpretação. Em dissonância ao pensamento de Américo Castro, é fundamental reconhecer que o *Quijote*, inserido na efervescência de um singular contexto – político, econômico, social, cultural e religioso – reúne as condições necessárias para favorecer o surgimento de uma nova visão de mundo.

⁶ Porque la obra de arte no es astro conexo con um sistema y órbita astrales, ni un objeto cuya realidad y mismidad sean resolubles em sus componentes; es – no más, no menos – una ordenada expresión y esposición de plausibles simulacros de vida humana, abiertos a las incitadas injerencias de otras vidas.

⁷ “nació y se desarrolló en un dialético debate com las formas literárias previas a el: libros de caballerías, romances más líricos que épicos, novelas picarescas y narraciones pastoriles”.

Diferentemente do que advoga o cervantista, nas entranhas de um típico fidalgo espanhol do seiscentos estão presentes os influxos responsáveis pelo nascimento do homem moderno. O cavaleiro andante da região de *La Mancha* representa o peregrino, que caminha entre dois mundos, atravessado pela dialética entre a restauração de antigas referências e o despontar de novos valores. Nesse imbricado cenário, o homem, construído por Cervantes no *Quijote*, é resultante de profundas mudanças ocorridas na Espanha e no Ocidente. Perpassando a inquietante atmosfera, o Maneirismo acompanha a transformação do homem, do mundo e também das formas literárias. Especificamente em relação às novelas de cavalaria, Hauser afirma que,

Cervantes é inteiramente determinado pela ambivalência da abordagem maneirística da vida. Vacila entre a justificativa de um idealismo fora do mundo e a de um senso-comum de caráter terreno. Daí, nasce a sua verdadeira atitude de hesitação ante o herói, que abre uma nova época na história da literatura. Antes de Cervantes, na literatura tinha havido somente personagens bons e maus, leais e traidores, santos e blasfemos. Aqui o herói é santo e louco numa só pessoa (1982a, p. 529-530).

Arauto da nova ordem, o *Manco de Lepanto* depara-se com a complexidade do ser humano em um período de transição. O homem moderno nasce em decorrência da organização de um novo mundo. Mas, no início do século XVII, ambos encontram somente as reminiscências de um estado anterior em intenso conflito combinadas aos incipientes sinais que permitem apenas vislumbrar a condição futura. A fragilidade dos valores e princípios estende-se à dificuldade da definição de conceitos. Se é marca desse período o notório desenvolvimento do individualismo, não é com a mesma facilidade que se pode delinear as características do indivíduo que nele surge.

Cervantes anuncia, em uníssona voz, a dissolução das referências medievais, a crise do Renascimento e o alvorecer da Idade Moderna. Quase à deriva, o homem segue arrebatado pela convergência entre as estéticas renascentista, maneirista e barroca, pois tênues são os limites de tempo e espaço que as separam e efêmeras, as características que, por vezes, distinguem uma da outra. No entanto, o conflito, o paradoxo, a dupla face da verdade, a insegurança e a incerteza configuram o cenário maneirista da transição. Importante defensor da figura do *Manco de Lepanto* como representante do estilo na Espanha, Hauser ressalta que,

além do sentido de realidade incerta e das difusas fronteiras entre o real e o

não real, poder-se-iam estudar melhor na sua obra as outras características básicas do maneirismo: o espírito de comédia, brilhando através da sombra da tragédia, a presença do trágico no cômico, a par da natureza dual do herói, tornando-o ridículo num momento, para logo a seguir o sublimar (HAUSER, 1982a, p. 530).

Distante de um consenso capaz de abarcá-lo em sua definição, o homem maneirista traduz-se como um peregrino pelo labirinto de um mundo em transformação. Desprovido do consolo de seus pares, ele caminha sozinho, porque desaparece até mesmo a figura de um guia que o oriente. Desnortado, ele precisa encontrar a si mesmo e à luz da razão e do progresso, deve construir seu novo mundo, há tempos, abandonado pelos deuses. Esse é o homem presente no *Quijote*, o qual também se encontra inserido no contexto realista e popular da Espanha do século XVII. Sob a perspectiva maneirista, ele apresenta nitidamente as vicissitudes do ser humano cindidas em duas personagens consideradas complementares – o cavaleiro andante Don Quijote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Panza.

A complexidade do *Quijote* reflete tanto a efervescência do cenário espanhol quanto a do mundo em transição por ele reproduzido. Imbricada aos conceitos de Renascimento, Maneirismo e Barroco, a obra, seguramente, escapa a uma classificação consensual. Assim sendo, distante do intento de lhe encontrar uma definição categórica, fundamental é a necessidade de compreender a relação do *Quijote* com as diferentes estéticas que perpassam a inquietante atmosfera de transição da Idade Média para a Moderna. Embora, na obra, sejam encontradas referências ora renascentistas, ora maneiristas, ora barrocas, é notório que o homem forjado sob a pluma do *Manco de Lepanto* caminha cindido, fragmentado e multiplicado, colocando em constante ressonância os valores paradoxais de sua natureza dual.

Contudo, ainda que o homem maneirista esteja tipificado no *Quijote*, a obra não se torna impermeável à confluência de valores oriundos de diferentes estéticas. Arrebatado ora pelo influxo de uma nação particular, ora pelas tendências europeias de um mundo em transição, o homem representado na obra também faz ecoar, por meio do conflito maneirista, aspectos universais. Do extraordinário convívio entre as três castas – cristãos, mouros e judeus – que formam a Espanha à época de Cervantes, na região de *La Mancha*, surge um homem multifacetado, capaz de fornecer subsídios para o estudo do mito do duplo de modo absolutamente original.

2.2 Don Quijote: o conflito espanhol do século XVII

O *Manco de Lepanto* – sua obra, sua vida, sua pátria e seu tempo – assiste à derrocada da visão de mundo medieval ao mesmo tempo em que anuncia o nascimento do mundo moderno. Ainda imerso nos vestígios da notável conquista da América, Cervantes depara-se com a decadência que já assolava a Espanha de Felipe III (1598-1621). Da grandeza do Império de Felipe II (1556-1598) resta como consolo o *Siglo de Oro* que, fazendo florescer a literatura e as artes, desde o Renascimento do século XVI ao Barroco do século XVII, outorga à cultura espanhola seu apogeu.

Reverbera por toda Europa o prestígio da gloriosa nação. Sua influência estende-se à literatura, às artes plásticas, à música, à arquitetura e aos outros campos do conhecimento. Berço da nova forma de expressão literária, a Espanha oferece, nesse período, importantes contribuições ao desenvolvimento posterior da literatura universal. Isso porque, as “obras e os feitos dos espanhóis do século XVI poderiam causar a impressão de uma violenta enxurrada, ouvida em diversas altitudes e distâncias”⁸ (CASTRO, 2002a, p. 344, tradução nossa). Dentre as referências em prosa, J. B. Priestley ressalta que

a abundante novelística espanhola havia se dividido entre fantásticas novelas de cavalaria e idílicas do gênero pastoril, um pouco depois. Mas desde o aparecimento de *La Celestina* em 1499, o século XVI tinha testemunhado o desenvolvimento gradual de outros gêneros de novelas, não mais baseadas em cavaleiros ou pastores idealizados, mas sim na observação da legítima novela picaresca, e pelo *Guzmán de Alfarache*, de Alemán. Assim, Cervantes tomou um pouco desses diferentes, mas igualmente populares gêneros de novela, misturou-os e acrescentou a sua genialidade, e com *Don Quijote*, publicado em duas partes, com alguns anos de intervalo, ofereceu-nos uma das indiscutíveis obras-primas da literatura ocidental⁹ (1960, p. 74, tradução nossa).

Inebriada pelo esplendor do *Siglo de Oro*, a Espanha, contudo, precisa suportar sua própria angústia. É justamente em meio à glória que surge o germe de sua

⁸ “obras y los hechos de los españoles del siglo XVI causarían la impresión de un torrente impetuoso, oído desde diferentes alturas y lejanías.”

⁹ La abundante novelística española se había dividido principalmente entre fantásticas novelas de caballería e idílicas novelas del género pastoril, algo más tardías. Pero desde la primera aparición de la *Celestina* en 1499, el siglo XVI había presenciado el desarrollo gradual de otro género de novelas, no basadas en caballeros ni en pastores idealizados, sino en la observación de la mera novela picaresca, y por el *Guzmán de Alfarache*, de Alemán. Entonces, Cervantes cogió un poco de estos diferentes, pero igualmente populares géneros de novela, los mezcló y añadió lo que pertenece a su propio genio, y con *Don Quijote*, publicado en dos partes, con algunos años de intervalo, nos ofreció una de las obras maestras indiscutible de la literatura occidental.

derrocada. Quanto mais o poderio espanhol cresce aos olhos do mundo europeu, mais frágeis tornam-se os pilares internos que o sustentam. A Europa assiste ao desabrochar da Idade Clássica da cultura espanhola, ao passo que, na literatura, a novela e o teatro resumem sua agonia. Entre a grandeza e a decadência, “a ação do temperamento espanhol, depois de haver abalado o universo com o ferro da espada de seus capitães, acolhe-se, à falta das batalhas, no refúgio da arte literária, que lhe vem ao encontro da índole polêmica” (MONTELLO, 1950, p. 18).

A agonia que arrebatava a Espanha também está representada, nas obras da nova literatura, pelo conflito entre a vida espiritual e a vida secular de seu povo. Segundo Américo Castro, “a luta para que as almas se mantivessem de maneira adequada diante de Deus, ligava formalmente os agonistas do espírito com os que enfrentavam, a hostil e implacável cidade do mundo”¹⁰ (2002a, p. 344, tradução nossa). Ao lado dos êxtases místicos que caracterizam parte da literatura espanhola até o século XVII, Cervantes emerge com sua ênfase realista, aparentemente distante dos demais autores. Ao tempo de Don Quijote e Sancho Panza, a angústia atinge toda a Espanha. E nas figuras de um cavaleiro andante e seu fiel escudeiro, nascidos em algum lugar da região de *La Mancha*, o *Manco de Lepanto* apresenta a liberdade ao destino do homem moderno. Com pertinência, Carlos Fuentes entende que, no *Quijote*,

o texto nos fala de um autor imerso em um grande confronto cultural, em uma operação crítica sem paralelo para salvar o melhor do pior da Espanha, os traços vivos da ordem medieval de seus traços mortos, as promessas do Renascimento de seus perigos¹¹ (1976, p. 35, tradução nossa).

É necessário ressaltar que, enquanto algumas regiões da Europa se encontravam em pleno desenvolvimento econômico durante o século XVII, a Espanha, apenas “intermediária do tesouro americano, desprovida de modernos capitalistas, forçada a adquirir produtos manufaturados a alto custo no exterior e a vender matérias-primas a preços baixos, entrou em um processo de

¹⁰ “La brega para que las almas se mantuvieran ante Dios en la forma debida, conectaba formalmente a los agonistas del espíritu con quienes se enfrentaban con la hostil e implacable ciudad del mundo”.

¹¹ El texto nos habla de un escritor inmerso en un extraordinario combate cultural, en una operación crítica sin paralelo para salvar lo mejor de España de lo peor de España, los rasgos vivos del orden medieval de sus rasgos muertos, las promesas del Renacimiento de sus peligros.

enfraquecimento econômico”¹² (CASTRO, 1976, p. 62, tradução nossa). Em sua compreensão da vida hispânica, Américo Castro (2002c) adverte sobre a importância em desconsiderar o êxito e a prosperidade material como aspectos fundamentais para definir uma cultura. Segundo o autor, ao contrário dos povos que experimentam um período em que todas as forças sociais e econômicas funcionam com normalidade, o Estado espanhol, mesmo no apogeu de seu período imperial, experimenta iminentes riscos de falência. Nesse sentido Priestley, de modo oportuno, acrescenta que

era um país de extremos, desde o misticismo de seus santos até cenas realistas e cínicas da vida do mundo marginal. Era um povo muito heterogêneo, pois seus membros não só pertenciam a reinos que até pouco tempo estavam separados, como também havia entre eles muitos judeus e mouros conversos¹³ (1960, p. 72, tradução nossa).

Na literatura e nas demais artes, a magnificência do *Siglo de Oro* também se esvai no cenário espanhol após o Renascimento. De acordo com Américo Castro, a “expressão literária inovadora e de amplas dimensões foi sempre resultado da convergência de uma vontade criadora e de algumas circunstâncias facilitadoras. A primeira pode ser pensada como fenômeno atemporal, mas não as segundas”¹⁴ (2002a, p. 344, tradução nossa). Acertadamente, o autor entende que as circunstâncias determinantes para a significativa mudança, tanto na literatura quanto na civilização espanhola, estão relacionadas à expulsão dos judeus e ao processo de *limpieza de sangre* no final do século XV.

O século XVII caracteriza-se por uma grande crise cultural, denominada por Américo Castro de *la Edad Conflictiva*. A compreensão de tal conceito é fundamental para trazer à luz a imbricada relação entre as diferentes crenças que atravessam a nação sob a qual o *Manco de Lepanto* organiza a tessitura do *Quijote*. O cervantista defende, com esmero, que a singularidade alcançada pela Espanha não pode ser reduzida às questões políticas ou econômicas, mas deve, essencialmente, ser

¹² España, mera intermediaria del tesoro americano, desprovista de capitalistas modernos, obligada a adquirir productos manufacturados en el exterior y a alto costo, y a vender materias primas a bajo precio, entro em um proceso de decadência económica.

¹³ Era un país de extremos, desde el misticismo de sus santos a las escenas realistas y cínicas de la vida del hampa. Era un pueblo muy heterogêneo, pues sus componentes no solo pertenían a reinos que hasta hacía poco habían estado separados, sino que también había entre ellos muchos judíos y moros conversos.

¹⁴“expresión literaria innovadora y de amplias dimensiones fue siempre resultado de la convergência de una voluntad creadora y de unas circunstancias objetivamente posibilitantes. La primera puede ser pensada como fenómeno intemporal, pero no las segundas”.

ampliada ao conflito resultante do convívio entre as três castas – cristãos, judeus e muçulmanos.

Sob esse prisma, o pensamento de Américo Castro encontra importante ressonância na interpretação de Fuentes. Em suas palavras, o escritor latino-americano, com esmero, ressalta que “a tríplice herança espanhola optou pela clandestinidade e a dissimulação. Mas a linguagem, a sensibilidade e os conflitos da arte e da literatura espanholas foram marcados para sempre pelo pluralismo de sua autêntica herança cultural”¹⁵ (1976, p. 65, tradução nossa). Não menos pertinente é o destaque conferido por Fuentes às três datas – 1492, 1521 e 1598 – como representativas do contexto histórico tanto do *Quijote* quanto da vida de Cervantes.

Em 1492, Cristóvão Colombo descobre a América e os judeus são expulsos junto com a queda do último bastião de resistência moura na Espanha. No mesmo ano, os Reis Católicos (1479-1516) que unificaram os reinos ibéricos, Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla vencem os mouros na cidade de Granada e, em nome da fé católica, impõem a *limpieza de sangre* como medida para manter a unidade da primeira monarquia unificada da Espanha. Embora a expulsão definitiva dos mouros seja decretada somente por Felipe III em 1609, Fernando e Isabel já haviam decidido apagar a herança árabe da cultura espanhola. Categoricamente, Fuentes afirma que,

a Fé constituiu-se na desculpa de todo ato de necessidade política. E a lei considerou verdadeiros espanhóis somente “os cristãos-velhos, limpos de toda mancha ou raça maligna”. Tais disposições imediatamente converteram em objeto de suspeita não apenas a cultura árabe, mas também a cultura judaica da Espanha¹⁶ (1976, p.37, tradução nossa).

A questão religiosa transforma-se em uma justificativa para aumentar o patrimônio real. E à expulsão dos muçulmanos, ainda em 1492, segue-se a expulsão dos judeus e dos conversos. Sob a orientação dos Reis Católicos, a frágil Inquisição Medieval transforma-se em um poderoso instrumento de perseguição não apenas contra infiéis, mas também contra os próprios conversos. Em consonância tanto com o pensamento de Américo Castro quanto com a perspectiva de Fuentes, o escritor

¹⁵La triplece herencia de España opto por la clandestinidad y el disimulo. Pero el lenguaje, la sensibilidad y las tensiones del arte y la literatura españolas serían marcados para siempre por el pleralismo de su autêntica herencia cultural.

¹⁶ La Fe se constituyó en la disculpa de todo acto de necesidad política. Y la ley consideró verdaderos españoles solo a “los cristianos viejos, limpios de toda mancha o raza maligna”. Semejantes disposiciones inmediatamente convirtieron em objeto de sospecha, no solo a la cultura arábica, sino a la cultura judia de Españã.

brasileiro Josué Montello afirma que, sob tais condições, a Espanha afasta-se do espírito de conciliação das antinomias que recebeu no instante inaugural de suas origens. Isso porque, o convívio em meio aos opostos conduz, “na mística da pátria, ao curso acidentado da história e explica, na permanente controvérsia das idéias, a índole polêmica de seu povo” (MONTELLO, 1950 p. 11). Com a violência em nome da fé, as orientações a favor da tolerância e do pluralismo desintegram-se, arrastando para uma vertiginosa decadência, a um só tempo, a pátria e o seu povo. Nesse sentido, Fuentes acrescenta que,

a mutilação imposta à Espanha pelos Reis Católicos e seguida pelos seus sucessores, não foi, entretanto, apenas uma catástrofe econômica. Gerou também um trauma histórico e cultural do qual a Espanha não conseguiu se recuperar. A singularidade da Espanha é devida ao fato de que é a única nação do Ocidente onde três crenças e três culturas distintas, a cristã, a judaica e islâmica fortaleceram-se mutuamente durante mais de nove séculos. A miscigenação física e espiritual das três castas é um fato amplamente ilustrado pela diversidade de categorias mistas dentro da sociedade medieval espanhola¹⁷ (1976, p. 40, tradução nossa).

O segundo marco significativo para a compreensão da obra de Cervantes refere-se ao ano de 1521, quando acontece, em Castilla, a *Revolución Comunera*. A derrota dos exércitos *comuneros* em Villar prejudica significativamente o movimento em direção à Espanha moderna, democrática, pluralista e tolerante. No tocante a esse período, Fuentes destaca a responsabilidade do anacrônico Império de Carlos V – Sacro Imperador Romano-Germânico a partir de 1519; e Rei da Espanha como Carlos I, de 1516 até sua abdicação em 1556, a favor de seu irmão mais novo Fernando I, no Império, e de seu filho Filipe II, na Espanha – em dilacerar os aspectos renovadores conquistados durante a Idade Média, ao se fundamentar na pureza do sangue, na intolerância, na perseguição, na ortodoxia religiosa e na mutilação da cultura pluralista da Espanha.

De acordo com Fuentes, o ano de 1598 é considerado o terceiro marco capaz de influenciar a visão de mundo do *Manco de Lepanto*. Esse é o ano em que morre Felipe II, o Sábio. Para o autor, o rei deixa como nociva herança “a vontade suicida

¹⁷ La mutilación impuesta a España por los Reyes Católicos y continuada por sus sucesores no fue, sin embargo, solo una catástrofe económica. También engendró un trauma histórico y cultural del cual España no acaba de reuperarse. La singularidad de España deriva del hecho de que es la única nación del Occidente donde três creencias y três culturas distintas, la cristiana, la judía y la islámica, se fertilizaron mutuamente durante más de nueve siglos. El mestizaje físico y espiritual de las tres castas es un hecho ampliamente ilustrado por la diversidad de categorías mixtas dentro de la sociedad medieval española.

de manter imóvel a estrutura orgânica do império medieval, de restaurar a unidade da fé e de restringir a vida intelectual aos estreitos e vigilantes limites propostos pelo Concílio de Trento e pela Inquisição”¹⁸ (FUENTES, 1976, p. 63, tradução nossa). Dentre as consequências desastrosas do período, somam-se ainda as decorrentes da tentativa frustrada de Felipe II de invadir a Inglaterra durante a *Batalla naval de Gravelinas* (1588). O desastre provocado pela derrota da *Armada Invencible* é prova suficiente da incapacidade espanhola em desempenhar um papel hegemônico na política europeia.

Imerso no conflituoso cenário, Miguel de Cervantes Saavedra nasce em 29 de setembro de 1547, em *Alcalá de Henares*, região localizada na parte central da Espanha, próxima a *Madrid*. Acredita-se que o último dos quatro filhos de Rodrigo de Cervantes e de sua esposa Leonor de Cortinas não chegara a completar os estudos. Com sua família, vaga por *Valladolid*, *Salamanca*, *Sevilla* e *Madrid* em virtude da vida nômade do pai, que era cirurgião. Surpreendentemente, em 1569, é possível que tenha vivido em Roma. É fato que, em setembro desse ano, o rei manda prender um estudante chamado Miguel de Cervantes sob a acusação de ferir, em um duelo, o mestre de obras Antonio de Sigura. Dada a ausência de documentos capazes de comprovar, na época, a existência de um nome homônimo ao do autor espanhol, os cervantistas atribuem ao rei Felipe II a razão de sua mudança abrupta para a Itália.

Na segunda metade de 1500, a Itália experimenta uma época artisticamente diferente do Renascimento, pois novos princípios estéticos configuram o movimento maneirista abrindo caminho para o Barroco. A atmosfera inquietante do período não se restringe à efervescência cultural, uma vez que as questões políticas e econômicas, de igual modo, passam por consideráveis conturbações. A República de Veneza, o Estado Pontifício e a Espanha unem-se para evitar a invasão turca à Europa Ocidental. Em 1571, Miguel de Cervantes ingressa no Exército e luta contra os turcos na Batalha de *Lepanto*. Ferido em combate, embora não haja consenso entre os cervantistas sobre a extensão de sua lesão, sabe-se que o autor espanhol tem os movimentos da mão esquerda comprometidos e, por essa razão, recebe a alcunha de *el Manco de Lepanto*.

¹⁸ “la voluntad suicida de mantener inmóvil la estructura orgánica del imperium medieval, de restaurar la unidad de la fe y de ceñir la vida intelectual a los estrechos y vigilantes límites propuestos por el Concilio de Trento y la Inquisición”.

Embora em desvantagem numérica, as forças cristãs saem vitoriosas. Durante a viagem de volta à Espanha, o honrado soldado é capturado por corsários na África e levado para *Argel* junto com seu irmão Rodrigo. O valor exigido para a libertação é muito alto para as posses de seu pai. A família vê-se obrigada a recorrer à ajuda de familiares e amigos para reunir o montante necessário. Após cinco anos em cativeiro, Cervantes retorna à Espanha esquecido e sem a promoção que lhe fora prometida como forma de retribuição aos quatro anos de serviços prestados às tropas do papa. Em 1584, nasce sua filha Isabel de Saavedra. Considerada sua única descendente, a menina é fruto de um romance com Ana de Villafranca ou Ana Franca de Rojas.

No mesmo ano, casa-se com Catalina de Palácios Salazar, 22 anos mais nova, com quem permanece casado por apenas um ano. Sem muito prestígio como autor, em 1587, Miguel de Cervantes começa a trabalhar como cobrador de impostos do governo na região da *Andalucía*. Em 1597, é preso em *Sevilla* sob a acusação de se apropriar indevidamente de parte dos tributos arrecadados. Condenado a pagar um valor exorbitante, deixa a prisão no ano seguinte. Em 1605, publica a primeira parte do *Quijote*, obra responsável por sua consagração e que se transformaria na grande referência da literatura espanhola. Em 1613, ingressa na Ordem Terceira de São Francisco, aproximando-se dos valores – pobreza, castidade e obediência – pregados pelo santo de Assis desde 1221.

Com grande dissabor, o *Manco de Lepanto* depara-se, em 1614, com a continuação do *Quijote* atribuída a Alonso Fernández Avellaneda, cuja identidade ainda permanece desconhecida mesmo quatrocentos anos depois da publicação da obra. Desse último, pouco se sabe, exceto, com base em informações presentes no próprio livro de Cervantes, acredita-se ser ele natural da cidade de *Tordesillas*, na região de *Castilla y León*. Em resposta à obra de Avellaneda, Cervantes publica, em 1615, a segunda parte do *Quijote*. Lamentavelmente, pouco tempo depois, aos 68 anos, morre Miguel de Cervantes Saavedra em *Madrid*, no dia 23 de abril de 1616. Mas a verdadeira grandeza da história de seu cavaleiro andante e seu fiel escudeiro, o mundo só descobriria ao longo dos séculos seguintes.

Dentre as obras atribuídas a Cervantes, identifica-se: as narrativas *La Galatea* (1585), *Don Quijote de la Mancha* (*El ingenioso hidalgo don Quijote* – 1605; *El ingenioso caballero don Quijote* – 1615), *Novelas ejemplares* (*La Gitanilla*; *El amante liberal*; *Rinconete y Cortadillo*; *La española inglesa*; *El licenciado Vidriera*; *La fuerza*

de la sangre; El celoso extremeño; La ilustre fregona; Las dos doncellas; La señora Cornelia; El casamiento engañoso; El coloquio de los perros – 1613) e Los trabajos de Persiles y Sigismunda (1617). No teatro: piezas sueltas (El teatro de Argel; La Numancia – 1784) e Ocho comedias y ocho entremeses (Comedias: El gallardo español; La casa de los celos; Los baños de Argel; El rufián dichoso; La gran sultana; El laberinto de amor; La entretenida; Pedro de Urdemalas e Entremeses: El juez de los divorcios; El rufián viudo; La elección de los alcaldes de Daganzo; La guarda cuidadosa; El vizcaino fingido; El retablo de las maravillas; La cueva de Salamanca; El viejo celoso – 1615). E na poesia: poesias sueltas e Viaje del Parnaso (1614).

A despeito das demais obras de Miguel de Cervantes, o hispanista e cervantista britânico, da Universidade de Cambridge, Anthony J. Close (1937-2010) escreve sobre a importância de *Don Quijote de la Mancha* em seu artigo “Cervantes, o romancista dos romancistas”, publicado no Brasil em 2006. Inicialmente, Close preocupa-se em explicar a capacidade de seu texto suscitar um tom jocoso por ser proveniente de seu ensaio jornalístico publicado, em uma versão menor, no *The Times Literary Supplement*, em 2002. O autor comenta o fato de o *Quijote* ser considerado o livro mais relevante de todos os tempos, de acordo com a pesquisa de opinião organizada pelo clube norueguês de bibliófilos.

Close identifica, salvo algumas poucas interrupções, a organização de um culto em torno da personalidade de Cervantes desde o começo do século XVIII. O autor não exagera ao afirmar que, afora o século XVII, Cervantes é reconhecido como uma “personalidade realmente extraordinária, por seu valor como testemunho excepcional, por sua perspicácia quase onisciente, pelo simbolismo involuntário de suas criações mais famosas e, em especial, por ser o romancista por excelência” (2006, p. 89). Segundo Close, com o *Quijote*, o século XVII assiste à fundação da épica em prosa cômica em conformidade com a verossimilhança – ou seja, o romance. A contar da data de sua publicação até o século XVIII, o livro de Cervantes é compreendido como uma sátira às novelas de cavalaria, que tem grande difusão na Espanha do século XVI. Entretanto, acertadamente, Hauser ressalta que,

a novidade da obra não está no tratamento irônico dispensado ao cavaleirismo ou na zombaria do romance de cavalaria estereotipado. Sua qualidade nova, sem precedentes e que marcou época no sentido mais profundo da palavra, está na confrontação de duas realidades, numa trivial e na outra sublimada, na aceitação e rejeição parciais de ambas, na

associação paradoxal do idealismo romântico com o racionalismo e o realismo, no dualismo insolúvel resultante da impossibilidade de compreender a ideia e de reduzir a realidade à ideia (HAUSER, 2007, p. 409).

O historiador da arte defende o paradoxo como o aspecto inovador da obra capaz de atravessar as diferentes perspectivas que a ela seriam dedicadas ao longo dos séculos. Nesse sentido, o crítico literário e filólogo alemão Erich Auerbach (1892-1957) afirma que “um livro como *Dom Quixote* solta-se da intenção do seu autor e vive uma vida independente; apresenta a cada época que nele acha prazer um novo rosto” (2011, p. 316). É desse modo que, ao contrário das leituras anteriores, no século XIX, eclodiria a interpretação romântica do *Quijote*, cuja linhagem se estenderia desde o poeta alemão Heinrich Heine, seguida pelo romancista e dramaturgo russo Ivan Sergeievitch Turguêniev até os filósofos espanhóis do século XX, Miguel de Unamuno e José Ortega y Gasset.

Heine (1797-1856), denominado o último dos românticos pela crítica literária, assegura que “a pena do gênio é sempre maior do que êle próprio, sempre ultrapassando suas intenções atuais, e, sem ter clara consciência disso, Cervantes escreveu a maior sátira contra o entusiasmo humano” (1967, p. 106-107). As significativas contribuições oferecidas pelo poeta alemão trazem à luz uma complexidade humana até então velada pela ironia que facilmente aflora do *Quijote*. Para Otto Maria Carpeaux (1900-1978), crítico literário austríaco naturalizado brasileiro, é possível que Heine tenha sido o primeiro a compreender a tragédia comovente do idealismo desiludido, encoberta pelo realce do humor manifesto na obra.

Segundo Carpeaux, ao pensamento de Heine segue-se a importante conclusão de que “na literatura universal é o *Don Quijote* a primeira grandiosa obra de arte em prosa porque o humorismo é o sentimento da poesia em face da prosa da vida” (2011, p. 910). Ao colocar em relação o encantamento e o ordinário, a interpretação de Heine não se afasta por completo do caráter paradoxal da obra observado com veemência por Hauser. Em oposição ao racionalismo orientador da leitura realista predominante nos séculos XVII e XVIII, a leitura romântica do *Quijote* encontra – na crítica destinada aos comportamentos cotidianos desviantes da norma – a transcendência dos aspectos que caracterizam a vida subjetiva latente.

Marcado pela alternância, o século XIX ora iria conferir ênfase ao elemento

poético, ora ao elemento prosaico. Carpeaux identifica dois caminhos interpretativos para a obra: o primeiro, com caráter romântico, seguido por Turguêniev (1818-1883), explica o insucesso do cavaleiro andante como sendo a derrota da fé em um mundo sem fé; e o segundo, com caráter realista, seguido por Marcelino Menéndez y Pelayo (1856-1912), confere a Cervantes a capacidade de restabelecer os direitos da realidade. À interpretação desenvolvida por Turguêniev, Miguel de Unamuno (1864-1936), o eminente representante espanhol do existencialismo cristão, acertadamente, reconhece o caráter paradoxal do *Quijote* e o compreende como o protesto da Vida contra a Razão.

Em decorrência das comemorações do terceiro centenário de impressão da primeira parte do *Quijote*, o século XX se depararia com um verdadeiro culto ao *quixotismo*. Unamuno prefere o texto em detrimento do autor e acaba por transformar o *cervantismo* em *quixotismo*. Em 1905, publica *Vida de Don Quijote y Sancho* com intuito de repensar o *Quijote* contra cervantistas e eruditos. Pertencente à *Geração de 1898*, Unamuno demonstra grande preocupação com o problema da identidade espanhola. Ciente das dificuldades em se formular uma filosofia espanhola na segunda metade do século XIX, em função do materialismo e do pessimismo vigentes, o autor afirma que essa se encontra difusa, sobretudo, na literatura, na vida e na mística do povo espanhol e não em sistemas filosóficos.

Com esmero, Unamuno insiste que o legítimo herói do pensamento espanhol não pode ser encontrado em um “filósofo de carne e osso, mas num ente de ficção e de ação, mais real que os filósofos todos: em Dom Quixote” (2013, p. 264). Em sua perspectiva, de modo surpreendente, o pensamento da personagem de Cervantes, a rigor, não está relacionado ao idealismo, pois Don Quijote não lutava por ideias, mas sim ao espiritualismo, uma vez que o cavaleiro andante lutava por espírito. São as virtudes cavaleirescas as responsáveis por fazerem ecoar, diante da inquietação que assola o povo espanhol, a sublime harmonia almejada por Don Quijote.

O cavaleiro manchego não se atém apenas a um conjunto de abstrações. Don Quijote, a um só tempo, incorpora os princípios postulados pela Ordem da Cavalaria e se dispõe a viver a realidade imortalizada pelos cavaleiros a ela pertencentes. Sob esse prisma, Unamuno (2013) defende a existência tanto de um *quixotismo filosófico* como de uma *filosofia quixotesca*. Ao considerar a filosofia como uma forma de reflexão sobre o sentimento trágico da vida, o autor entende o quixotismo como um método, uma epistemologia, uma estética, uma religião, aproximando-o, sobretudo,

de uma economia do eterno e do divino, de uma esperança no absurdo racional.

Segundo Unamuno, a filosofia manifesta-se na alma do povo espanhol como a “expressão de uma tragédia íntima análoga à tragédia da alma de Dom Quixote, como a expressão de uma luta entre o que o mundo é, conforme nos mostra a razão da ciência, e o que queremos que seja, conforme a fé da nossa religião nos diz” (2013, p. 269). Ao se perguntar sobre o legado deixado pela personagem de Cervantes, Unamuno, com maestria, responde que o cavaleiro andante deixou a si mesmo, deixou um homem vivo e eterno, o que, para o autor, “vale por todas as teorias e por todas as filosofias. Outros povos nos deixaram, sobretudo, instituições, livros. Nós deixamos almas” (2013, p. 271). Na tentativa de combater toda forma de resignação, seja por meio do catolicismo, do racionalismo ou do agnosticismo, Unamuno traz à tona a inquietação e a ansiedade do efervescente povo espanhol:

sinto-me com uma alma medieval e penso que é medieval a alma da minha pátria. Ela atravessou, à força, pelo Renascimento, pela Reforma e pela Revolução, aprendendo, sim, delas, mas sem deixar que tocassem sua alma, conservando a herança espiritual daqueles tempos chamados nebulosos. E o quixotismo não é senão o aspecto mais desesperado da luta da Idade Média contra o Renascimento que saiu dela (2013, p. 270).

A leitura apaixonada de Unamuno pode ser considerada um marco na forma como o *Quijote* é interpretado desde 1605. Sob o eco da interpretação romântica do filósofo espanhol, José Ortega y Gasset (1883-1955) apresenta contribuições relevantes para a fortuna crítica cervantina. Integrante de um grupo de autores pertencentes à *Geração de 1914*, representa, sob o ponto de vista literário, o movimento denominado *Novecentismo*, que pretendia retomar os princípios e os valores renascentistas. Sua primeira publicação em livro – *Meditaciones del Quijote* (1914) – é considerada uma importante referência para o pensamento literário espanhol.

O livro consiste no primeiro ensaio, de uma série de dez, que, no entanto, não chegaria a ser desenvolvida pelo autor. Na obra, de difícil compreensão, Ortega y Gasset aproxima-se da metafísica como teoria da vida humana. O filósofo não analisa propriamente o *Quijote*, mas, de forma notável, se interessa pela realidade espanhola atravessada por sua singular problemática. Seu mérito consiste em apresentar o modo de ser do espanhol, a um só tempo, em ressonância aos aspectos da natureza humana e ao sentido universal da vida. De acordo com Julián Marías, considerado seu principal discípulo, o *Quijote*

representa para Ortega a chave da realidade espanhola, tão problemática, tão contraditória; o problema do seu destino. Ao ocupar-se do livro de Cervantes o que se faz é concentrar nele “a magna pergunta: Deus meu, que é a Espanha?” E assim o faz porque o *Quixote* é um livro profundo – “é, pelo menos, duvidoso que existam outros livros espanhóis verdadeiramente profundos” –, cheio de referências e alusões ao sentido universal da vida, um livro no qual se realizou com máxima intensidade esse modo de ser humano que é o espanhol, essa possibilidade tantas vezes perdida, e onde se pode buscar o que em outro lugar chama Ortega “como uma gema iridescente, a Espanha que pôde ser (MARÍAS, 1967, p. 19-20).

Para Ortega y Gasset, o *Quijote* representa a hierarquia das circunstâncias espanholas. Em seu importante postulado – *eu sou eu e minha circunstância* – o autor dedica-se a compreender a condição humana em relação à realidade em que essa se encontra inserida. Ao comentar as *Meditaciones*, Marías entende que Don Quijote “é o veículo que unifica os espanhóis e a chave de seu destino comum, aquela forma que, por transcender as amarguras pessoais, permite a compreensão da circunstância comum, quer dizer, saber a que se aterem a respeito de si mesmos” (1967, p. 232). Nesse sentido, para Ortega y Gasset se torna fundamental compreender os limites da personagem sem o comprometimento do sentido da obra. Conforme ressalta o próprio autor:

convém, pois, fazendo um esforço, desviar os olhos de D. Quixote, e, aplicando-os sobre o conjunto da obra, obter noção mais ampla e clara do estilo cervantino, de quem o fidalgo manchego é uma particular condensação. É este para mim o verdadeiro quixotismo: o de Cervantes, não o de D. Quixote. E não o de Cervantes nos banhos de Argel, não em sua vida, mas em seu livro (ORTEGA Y GASSET, 1967, p. 58-59).

O filósofo apresenta uma importante contribuição para os estudos cervantinos quando pesquisa o *quixotismo*, ciente de que *Don Quijote* pode significar tanto o livro como a personagem do próprio livro. No entanto, Ortega y Gasset adverte sobre a necessidade de estabelecer a diferença entre os dois significados. Ao contrário dos que, geralmente, no bom ou no mau sentido, entendem o *quixotismo* essencialmente relacionado à personagem, o autor se propõe a investigar o *quixotismo do livro*. Em discordância com a perspectiva desenvolvida por Unamuno, que se refere ao *quixotismo da personagem*, Ortega y Gasset, com o intuito de evitar o prejuízo da obra em detrimento da exclusiva atenção dada à personagem, acertadamente, privilegia o texto realçando a importância em se reconhecer o estilo de Cervantes ao se compreender o indivíduo *Don Quijote*.

Embora a influência da perspectiva desenvolvida por Unamuno – herança dos

românticos alemães do século XVIII – e do pensamento de Ortega y Gasset sejam notórias em boa parte do século XX, é possível identificar, nos trabalhos desenvolvidos a partir de 1950, a dedicação de alguns autores, especialmente pertencentes ao hispanismo inglês, em recuperar o significado realista da leitura original da obra. É válida a preocupação de tais estudos com intuito de proteger o *Quijote* de interpretações anacrônicas completamente dissociadas do contexto em que o livro foi publicado. Entretanto, há que se ter cautela para não incorrer no erro de negar a vida presente no *Quijote* para além da obra.

O eminente cervantista Anthony Close critica a interpretação do filósofo espanhol ao afirma que Unamuno “oferece aos leitores espanhóis como vocação coletiva a possibilidade de catalisar uma futura regeneração da Espanha. O Don Quijote unamunesco, é, pois, um herói mítico, poeta da fé própria de nosso tempo”¹⁹ (2012, p. CLXII, tradução nossa). Close aponta como prejuízo da perspectiva unamunesca sua diminuta preocupação com a questão metodológica diante da nova valorização dos clássicos, tão cara os *noventayochistas*. Em seu julgamento, no entanto, o hispanista inglês erroneamente subtrai da interpretação do filósofo espanhol a importante pretensão de aproximar o *Quijote*, de forma viva, do leitor moderno.

A leitura apaixonada de Unamuno não invalida a coerência de sua interpretação. O *quixotismo* descrito pelo autor, de modo correto, implica uma epistemologia ricamente fundamentada, dentre outros aspectos, na alma da nação e na herança espiritual do século XVII. Se o filósofo espanhol eleva Don Quijote à condição de um herói mítico, não o faz desprovido de ressonância ao ideário espanhol à época de Cervantes. A imbricada relação entre as crenças religiosas oriundas das três castas – cristãos, mouros e judeus – que formam a nação durante os oitocentos anos de invasão muçulmana da península ibérica, não pode ser alijada do efervescente cenário espanhol.

A legítima competência para o rigor metodológico, Close atribui primeiro a Ortega y Gasset e depois a Américo Castro. Visto que, de acordo com o hispanista inglês (2012), apenas no século XX, nasceria o *baciyelmo* da crítica moderna do *Quijote*, quando o *yelmo* da interpretação unamunesca nele se converteria por meio

¹⁹“Oferece a los lectores españoles como vocación colectiva, capaz de catalizar una futura regeneración de España. El Don Quijote unamunesco, pues, es un héroe mítico, vate de la Fe propia de nuestro tiempo”.

da publicação, em 1914, das *Meditaciones del Quijote*. Contudo, é pertinente ressaltar que, embora a perspectiva de Ortega y Gasset seja capaz de opor a *bacía* ao *yelmo* da leitura de Unamuno, é evidente que a interpretação de Ortega y Gasset não se diferencia radicalmente da interpretação de Unamuno.

Ao retomar determinados aspectos do Romantismo alemão que perdurariam durante o século XX – a crença na alma de um povo, a idealização da arte como síntese simbólica do pensamento de toda uma época e a convicção *a priori* acerca da profundidade enigmática das obras-primas –, a leitura de Ortega y Gasset favoreceria a sobrevivência da interpretação mítica da obra. Em busca do modo de ser espanhol, atravessado pelas circunstâncias que caracterizam sua pátria, Ortega y Gasset, assim como Unamuno, coloca em ressonância a natureza humana, o indivíduo e o destino de seu povo.

Se, consoante o pensamento de Close, as *Meditaciones* lançam as bases para a significativa mudança na compreensão do *Quijote*, é com o livro *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, publicado em 1925, que se inaugura o cervantismo moderno. Pertencente à *Geração de 1914* e ao movimento *novecentista*, como seu contemporâneo Ortega y Gasset, Américo Castro “realiza triunfantemente a necessidade que sentia a geração de 98 de encontrar um sentido vivo e atual em Cervantes, sem contudo sacrificar o rigor acadêmico, o que para essa geração era uma condição inevitável”²⁰ (CLOSE, 2012, p. CLXXVIII, tradução nossa). A principal contribuição de Américo Castro consiste em considerar o pensamento de Cervantes um sistema coerente, manifesto no conjunto de sua obra. Entretanto, para Close, talvez a

tese mais fecunda de Castro fosse a de que Cervantes estava plenamente familiarizado com as poéticas do Renascimento e que o tema central do *Quijote* identifica-se com uma de suas calorosas polêmicas: a relação da poesia com a história. Esta tese está vinculada à concepção fundamental de um Cervantes congenitamente ambíguo, partidário da Fé renascentista nos valores e verdades absolutos, porém disposto também a lançar as garras de sua ironia sobre tão preciosas abstrações. Essa ironia reveste-se de um melancólico ceticismo típico dos espíritos mais ilustrados do final do século XVI, divididos entre a adesão à Contrarreforma e a nostalgia pelo ambiente secular do humanismo²¹ (2012, p. CLXXIX, tradução nossa).

²⁰“Realiza triunfalmente la necesidad que sentía la generación del 98 de hallar un sentido vivo y actual en Cervantes, sin tener, para ello, que sacrificar el rigor universitario, lo cual era para esa generación una condición ineludible”.

²¹ Quizá la tesis más fecunda de Castro fuese la de que Cervantes estaba plenamente familiarizado con las poéticas del Renacimiento y que el tema central del *Quijote* se identifica con una de sus candentes polémicas: la relación de la poesía con la historia. Esta tesis está vinculada con la concepción fundamental de un Cervantes congenitamente ambíguo, partidario de la Fe renascentista

Inadvertidamente, a perspectiva de Close se atém apenas às primeiras reflexões do renomado cervantista espanhol. Isso porque, em 1957, Américo Castro publica *Hacia Cervantes* e, em 1966, *Cervantes y los casticismos españoles*. O autor propõe uma interpretação do pensamento de Cervantes distinta da apresentada em seu livro de 1925, porém complementar a sua tese sobre a realidade histórica da Espanha, desenvolvida desde 1948. De modo contundente, Américo Castro passa a interpretar o *Quijote* à luz da forma de vida resultante do convívio entre três castas – cristãos, judeus e muçulmanos – encontrada na Espanha durante o que o autor define não como Renascimento, Maneirismo ou Barroco, mas como a *Edad Conflictiva* – a qual compreende a crise da cultura espanhola do século XVII.

A significativa mudança na interpretação de Américo Castro não diminui a importância de suas contribuições anteriores, ao contrário, se transforma em uma grande referência capaz de estimular os estudos sobre a relação entre Cervantes e seu contexto social. Sua perspectiva que, em 1925, compreendia o pensamento de Cervantes, atravessado pelo influxo renascentista e dividido entre a adesão à Contrarreforma e aos valores humanistas, a partir de 1948 e, especialmente, desde 1957, isenta a figura do *Manco de Lepanto* da antiga classificação renascentista ao inseri-la na denominada *Edad Conflictiva*. De modo igual, Américo Castro também não a considera maneirista ou barroca, mas sim caracterizada pelo singular convívio espanhol entre as três castas:

no *El pensamiento de Cervantes*, conheci fatos suficientes para conferir o sentido de «opinião» e honra ao *Don Quijote*, e não foi possível. Não esclareci meus dados com ideias adequadas, e construí um Cervantes renascentista, humanista e melancólico por influência das nuvens escuras da Contrarreforma. Há quarenta anos não suspeitávamos que a literatura espanhola do século XVI fosse uma literatura de «castas», e que o estoicismo e o erasmismo foram funcionais e não formas abstratas e modelos ideais para situar o autor em um mundo imaginado²² (2002b, p. 126, tradução nossa).

A acuidade metodológica do cervantista, ao se tornar o *baciyelmo* da crítica

en los valores y verdades absolutos, pero dispuesto también a echar las garras de su ironía sobre tan preciadas abstracciones. Esta ironía se matiza de un melancólico escepticismo típico de los espíritus más ilustrados de fines del siglo XVI, escindidos entre la adhesión a la Contrarreforma y la nostalgia por el ambiente secular del humanismo.

²² En *El pensamiento de Cervantes* tuve a mi alcance hechos suficientes para dar con el sentido de la «opinião» y del honor en el *Quijote*, y no lo logre. No ilumine mis datos con adecuadas ideas, y me construí un Cervantes renascentista, humanista y melancolizado por las pardas nubes de la Contrarreforma. Hace cuarenta años no sospechábamos que la literatura española del siglo XVI hubiese sido una literatura de «castas», y que el estoicismo y el erasmismo fueron funcionales y no modos abstractos e ideales de situarse el escritor en un imaginado mundo.

moderna do *Quijote*, muito acrescenta à compreensão, tanto da alma da nação, almejada por Unamuno, quanto do modo de ser espanhol, proposto por Ortega y Gasset. Entretanto, ao contextualizar, com grande propriedade, o contexto político, econômico, social e cultural à época de Cervantes, Américo Castro, diferentemente dos dois filósofos, desloca o foco de sua leitura da natureza humana e do indivíduo deixando escapar tanto o significado da herança espiritual espanhola, apresentado pelo primeiro, assim como a leitura metafísica da obra, prosposta pelo segundo.

Em sua perspectiva direcionada para a relação entre Cervantes e seu contexto social, Américo Castro reconhece no *Quijote* um pronunciamento do *Manco de Lepanto* contrário tanto à sociedade quanto à literatura de seu tempo. Para o autor, ainda que as figuras criadas por Cervantes apresentem referências da literatura habitual, podendo a esse perfil se ajustar, suas iniciativas revelam novos aspectos ao estabelecerem conexões com as circunstâncias reais. Antes da publicação do *Quijote*, os seres ficcionais do século XVI apareciam condicionados por formas e circunstâncias que os configuravam predeterminando o seu curso posterior.

Américo Castro (2002b) afirma que, em dissonância com as figuras literárias anteriores, as que estão presentes no *Quijote* afastam-se da sociedade, a repelem ou com ela entram em conflito, a fim de conquistar espaço para, desesperadamente, viver livre. Um importante mérito de sua interpretação está em reconhecer o sentimento de liberdade como uma característica que ecoa nas personagens da obra. Com pertinência, o cervantista ainda adverte que não basta atribuir à «incitação» o elemento vivificante dessas figuras literárias. Para Américo Castro, é necessário combinar essa «incitação» à ânsia de vencer as condições que limitam suas vidas; e Cervantes assim as constrói, magnificamente, fazendo-as parecer plausíveis aos olhos dos leitores atuais.

Na esteira de uma interpretação realista e mais próxima do sentido da leitura original da obra, Close aproxima-se da perspectiva desenvolvida por Américo Castro quanto à capacidade das personagens do *Quijote* de dialogar com leitores de diferentes épocas. Atento ao risco do anacronismo, o hispanista inglês, acertadamente, afirma que “mesmo que a extravagância de Dom Quixote e Sancho ultrapasse em muito a vida real, e embora os dois sejam loucos como duas cabras, para sucessivas gerações de leitores o diálogo entre eles tornou-se profundamente fiel à experiência cotidiana” (CLOSE, 2006, p. 85).

Tessitura orgânica de uma complexa trama de interpretações, o *Quijote*, de

forma inegável, abre-se aos leitores de diferentes tempos e espaços. Do âmago de sua genuína singularidade espanhola, a obra faz ecoar a natureza humana que reverbera outorgando a Don Quijote e Sancho valores simbólicos e universais. De modo paradoxal, sua interpretação está em constante alternância entre a perspectiva moderna e a antiga e, curiosamente, apresenta pouca variação nos quatrocentos anos de publicação da obra. Com acerto, Close conclui que o sentido do *Quijote* nada mais é do que uma sucessão de estruturas históricas desprovidas de estabilidade e

por essa razão, pode-se dizer, sem cair no ridículo, da possibilidade de diálogo entre interpretações discrepantes, de correção de interpretações mal feitas ou equivocadas, de avanço na compreensão do texto. Dito de outro modo, os elmos remetem às bacias²³ (2012, p. CLXXXIX, tradução nossa).

Na segunda metade do século XX, surgem novas perspectivas para a interpretação da obra. À crítica literária do *Quijote* são acrescentadas significativas contribuições oferecidas pela estilística (1950-1960), posteriormente seguidas pelos estudos semióticos (1975), pelas aproximações da tendência existencialista, pela tentativa da crítica cervantina dos anos 1960/70 em atribuir ao *Manco de Lepanto* aspectos característicos do Modernismo do século XX e pela influência das teorias de vanguarda (desconstrutivismo, feminismo, psicanálise lacaniana e estudos de identidade sexual ou racial).

A partir de 1975, a crítica literária do *Quijote* pode ser compreendida, segundo Close, como uma mescla entre as tendências sobreviventes do século XX e a retomada de alguns temas, acrescidos de cuidados metodológicos, relegados pelo *cervantismo* do século XIX. O hispanista inglês (2012) caracteriza a crítica cervantina atual recorrendo a três perspectivas, a saber: o renovado interesse pela história da crítica e da recepção do *Quijote*, os trabalhos desenvolvidos pelos estudos culturais; e a forte influência sobre a crítica cervantina da teoria literária por meio de seus diversos *ismos* na Europa (filologia, semiótica, narratologia, teorias da comunicação e da recepção) e nos EUA (todos esses somados às teorias de vanguarda).

Não muito distante das tendências internacionais é o movimento da fortuna

²³“Por eso mismo, cabe hablar, sin caer en el ridículo, de la posibilidad de diálogo entre interpretaciones discrepantes, de rectificación de interpretaciones torpes o equivocadas, de progreso en la comprensión del texto. Dicho de otro modo, los yelmos remiten a las bacias”.

crítica do *Quijote* no Brasil. De acordo com Maria Augusta da Costa Vieira – professora de Literatura Espanhola da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo –, a recepção crítica da obra, no país, oscila “entre a leitura livre e interpretativa e a leitura que se preocupa com os aspectos estruturais do texto, destacando o envolvimento da obra com o seu universo cultural” (2012, p. 44). Para a professora, merece destaque como importante marco da história do *Quijote*, em território nacional, a celebração do terceiro centenário da publicação da primeira parte da obra.

O evento comemorativo, organizado pelo Gabinete Português de Leitura em 1905, inclui a conferência de Olavo Bilac (1865-1918) intitulada “Don Quixote”, publicada no ano seguinte pela *Revista Kósmos*. De modo oportuno, Vieira assinala que a contribuição do texto de Bilac, um dos fundadores do cervantismo no país, é considerada “exemplar em dois sentidos: por um lado, identifica-se com os pressupostos da leitura idealista; por outro, amolda-se à tendência interpretativa que explica a obra por meio de íntima conexão com circunstâncias históricas e biográficas” (2006, p. 345). O ponto alto das reflexões do poeta parnasiano sobre a genialidade da criação literária do *Manco de Lepanto* consiste em não dissociá-la das adversidades de sua vida.

Na interpretação de Bilac, o caráter cômico presente no *Quijote* assume significativo realce, visto que Cervantes, como ninguém, é capaz de extrair da própria miséria a alegria universal. Essa qualidade do texto cervantino é tão marcante aos seus olhos que a obra é por ele denominada, *A epopeia do riso*. Atenta ao contexto espanhol do século XVII, sua perspectiva realista, curiosamente, aponta a ressonância de aspectos do *Quijote* para além da obra. Isso porque, de modo contundente, o poeta parnasiano dedica-se a encontrar, em meio à complexidade do livro, o eco resultante da combinação da biografia de Cervantes com a alma espanhola do reinado de Felipe II. Bilac afirma que

tudo quanto formou e agitou até aqui a alma hespanhola: toda a graça da terra; toda a pureza do céu; a fusão das raças, a serenidade romana, a brutalidade dos visigodos e dos suévos, a bravura dos arabes, o fanatismo dos conquistadores catholicos; o amalgama dos dialectos, formando uma língua sensual e fogosa, que tem arrulhos de pomba para o beijo de ullulos de fera para a blasphemia; a epopéa brilhante do Cid, o encanto da Renascença importada da Italia; a gloria de outr’ora e as humilhações de agora; – tudo se funde, tudo se ilumina, tudo arde, passando através do gênio d’este homem, que amassa em lagrimas o coração e o cérebro, para crear a Epopéa do Riso. Dias do cárcere, escuros como séculos, podeis correr uniformes e immutaveis! podeis doer, velhas feridas do soldado!

podeis pesar, annos de desconsolo e isolamento! podeis pedir o pão, estomago nunca bem alimentado! podes pedir descanso, corpo nunca repousado! Podes pedir amor, alma nunca entendida! – o Creador não vos sente nem vos escuta: Cervantes está escrevendo o Don Quixote! (BILAC, 1906, p. 134-135).

Diante das adversidades e amarguras vividas pelo *Manco de Lepanto*, o advogado paraense José Pérez, na esteira do pensamento do poeta parnasiano, também destaca a alegria manifesta no *Quijote*. Pérez, de modo semelhante a Bilac, ressalta a capacidade de Cervantes em trazer à luz aspectos da natureza humana para além da obra. Em seu livro *Sabedoria do Quixote* (1937), Pérez reconhece a genialidade do autor espanhol ao questionar: *como um homem, acorrentado aos elos da mais romanesca penúria, pode produzir uma obra capaz de expressar a maior sabedoria e a alegria mais sonora e perfeita que se conhece*. O fervor de sua leitura do *Quijote* o faz considerá-lo uma obra única sem precedentes na literatura universal e desprovida de qualquer possibilidade de imitação posterior.

Dedicado aos estudos cervantinos, Pérez acrescenta, em seu livro publicado em 1937, uma importante contribuição ao elaborar o traçado da literatura clássica espanhola e da vida de Cervantes. O autor paraense interpreta os aspectos temáticos presentes no *Quijote*, estabelecendo correlações entre a vida do *Manco de Lepanto*, a obra e o contexto histórico e literário da Espanha do *Siglo de Oro*. Entretanto, seu maior mérito consiste em analisar, no livro *A psicologia social do Quixote* (1936), o vínculo entre as duas grandes personagens criadas por Cervantes. Com esmero, nesse ensaio, Pérez evidencia a influência mútua capaz de colocar Don Quijote e Sancho Panza em constante movimento na obra.

O autor empenha-se em fixar a psico-sociologia do *Quijote*, ocupando-se de duas psicologias sociais profundamente diversificadas – a feudal e a burguesa. De acordo com Pérez, “a primeira em decadência, a segunda em pujante florescimento na época de Cervantes. Uma, caracterizada pela *coragem* e pelo *orgulho*. Outra, pelo *racionalismo* e pelo *individualismo*” (1936, p. 78, grifos do autor). Ao investigar a relação entre as personagens, voltando-se para seus aspectos psicológicos, o pesquisador instaura uma importante perspectiva na fortuna crítica do *Quijote* no Brasil. Contudo, sua interpretação mostra-se limitada quando se dispõe a condicionar ao fator social toda psicologia presente na obra, nela encontrando apenas o retrato fiel de uma classe – a burguesia capitalista em pleno alvorecer.

Somando-se aos expressivos estudos críticos sobre o *Quijote*, no Brasil,

durante a década de 1930, o romancista e ensaísta Clodomir Vianna Moog (1906-1988) publica *Heróis da Decadência* (1939). Ao utilizar como ponto de partida um breve ensaio sobre o humor, o autor analisa grandes mestres da ironia – Petrônio, Cervantes e Machado de Assis – que representam, respectivamente, a decadência do mundo antigo, do medieval e do moderno. Dentre os três, Vianna Moog atribui a uma singular fatalidade o surgimento na Espanha cavaleiresca do maior de todos os humoristas, Miguel de Cervantes. O autor afirma que, sem exagero, antes ninguém o iguala e depois, ninguém o excede – “Cervantes é diferente: adivinha a alma do cavaleiro e sente-se que no seu riso há um sentimento de imensa compaixão pelo ridículo de D. Quixote” (1939, p.109).

Ao aproximar o humor do caráter heróico de Don Quijote, Vianna Moog, com acerto, o compreende como a única voz de um período de transição. Com maestria, o autor evidencia que, Cervantes utiliza o humor para fazer de Don Quijote um modelo capaz de transcender as circunstâncias de tempo e de espaço. A configuração do humor encontrada na obra por Vianna Moog guarda considerável ressonância com as perspectivas anteriormente desenvolvidas por Bilac e Pérez. Contudo, o autor muito acrescenta em sua interpretação ao afirmar que, com o *Quijote*, o *Manco de Lepanto* inaugura o conflito entre o ideal e a realidade na literatura do humor, deslocando-o para a realidade da filosofia e da história. Diante da pertinente contribuição de Vianna Moog, Vieira ainda confere destaque a quatro outras significativas inovações por ele oferecidas à fortuna crítica da obra:

em primeiro lugar, estabelece um diálogo mais intenso com outros estudos críticos, no âmbito do cervantismo, da literatura em geral, da história ou da filosofia; em segundo, manifesta uma preocupação mais nítida pelo texto em si, alertando para os riscos da leitura impressionista, que pode conduzir a sentidos que de fato não emanam das páginas de Cervantes; em terceiro, aproxima-se da ideia de que o humor de Cervantes brota de uma rede de relações pautadas sobretudo pela contradição; em quarto e último lugar, descarta a investigação das intenções do autor e propõe o estudo do humor em si mesmo (2012, p. 50-51).

Ao contrário de Vianna Moog, que se dedica a investigar o humor em três diferentes autores da literatura universal, o escritor modernista paraense Osvaldo Orico (1900-1981) preocupa-se em estabelecer um diálogo entre o *Quijote* e outra obra de grandeza semelhante. Ao publicar *Camões e Cervantes* em 1945, no Chile e, em 1980, no Brasil, Orico acredita ser o primeiro a estabelecer, em um livro, o paralelo entre a vida e a obra dos autores ibéricos, demonstrando, a um só tempo,

as semelhanças da vida e as dessemelhanças de suas grandes obras – *Os Lusíadas* e o *Quijote*.

A contribuição do escritor modernista para a análise da obra do *Manco de Lepanto* não é, necessariamente, expressiva. Contudo, a perspectiva comparatista por ele utilizada aponta um caminho interessante para os estudos cervantinos. Ciente do fato de que os infortúnios vividos pelo autor espanhol sempre suscitam tentativas de identificação com outras vidas igualmente ilustres e desventuradas, Orico, de modo oportuno, afirma que, no caso de Miguel de Cervantes Saavedra e Luís Vaz de Camões, é possível reconhecer o mesmo lado humano vivido e sofrido, sem dele afastar os traços da realidade histórica que a cada qual caracteriza. O escritor modernista deixa evidente a simbiose entre os destinos ao examinar a biografia de cada um dos grandes autores ibéricos:

ambos soldados, ambos heróis, ambos sentimentais, ambos infelizes, ambos cristãos, ambos eruditos, ambos mendigantes, ambos valentes, ambos mutilados, ambos proscritos, Camões e Cervantes parecem filhos do mesmo capricho do destino, que se faz em forjar a glória no sofrimento e temperar o gênio na desgraça (ORICO, 1980, p. 20).

Em analogia à perspectiva de Orico, no final da década de 1940, a vida de Cervantes ainda permanece em evidência nos estudos cervantinos. No entanto, a história de autor espanhol emerge em ressonância à história de seu cavaleiro andante. O jornalista e escritor Nelson Omegna (1903-1987) – em oportunidade às comemorações, no Brasil, do quarto centenário do nascimento de Cervantes (1947) – publica *Retrato de D. Quixote* (1948). Na obra, o autor preocupa-se em apresentar o cavaleiro como espelho do drama da vida do *Manco de Lepanto* e assim o faz definindo-o tanto como filho da Espanha quanto como herói universal.

Uma importante preocupação de Omegna consiste em responder à pergunta – *quem é D. Quixote?* Apesar da variedade de formas com as quais os críticos respondem à questão, o autor afirma, de modo contundente, que se trata de uma caricatura do próprio Cervantes, atormentado pelos seus sonhos de glória e massacrado pelos seus fracassos retumbantes. Ciente da aproximação entre a vida do *Manco de Lepanto* e as provações de seu cavaleiro andante, com acerto, Omegna reconhece na essência de um fidalgo decadente o depósito dos sonhos do jovem Miguel de Cervantes Saavedra:

impossível teria sido a criação literária de um caráter como o de D. Quixote,

com tôdas as virtudes e qualidades que o adornam e sustentam, sempre igual a si mesmo, em obra tão dilatada, escrita com tão grandes intervalos, tão cheia de episódios tramados e complexos, se o Autor não possuísse aquelas mesmas virtudes e o mesmo temperamento que o Herói estadeia (OMEGNA, 1948, p. 13).

Abstraindo a aparente loucura do cavaleiro, Omega identifica na personagem o retrato moral de Cervantes, o que, em sua opinião, não significa apontar uma tentativa do autor de se autobiografar. De acordo com Omega, “Cervantes não quis pròpriamente criar uma autocaricatura. Insensivelmente, as suas palavras, as suas emoções, os seus gestos comunicam-se ao Herói, tornando-o, em muito, parecido com o Autor” (1948, p. 15). Isso porque a grandeza da alma de Cervantes, seu amor pela virtude, sua lealdade e seu respeito aos códigos de honra, à moral e à justiça, segundo o Omega, reverberam, de modo muito semelhante, no cavaleiro.

A aproximação entre criador e criatura, entretanto, não constitui sua principal contribuição aos estudos cervantinos no Brasil. Mais relevantes são suas considerações sobre a capacidade de Don Quijote refletir as qualidades e os defeitos da Espanha e, sobretudo, de agigantar-se a ponto de não mais caber nos limites da sua pátria. Na esteira do pensamento de Bilac, Pérez e Vianna Moog – que reconhecem, no *Quijote*, a capacidade da atmosfera espanhola ecoar em aspectos universais – Omega afirma que o valoroso destruidor de gigantes universaliza-se para se tornar um exemplar magnífico de Homem:

D. Quixote não nasceu do ventre de uma mulher. Gerou-se, mais nobre e incorruptível, no cérebro de um gênio. Já nasceu espiritual e lendário, sem emparedamento de ossos e carne, para ser o espelho da moral e dos pendores espirituais do homem peninsular (1948, p.19).

Também atento ao caráter simbólico conferido ao cavaleiro, San Tiago Dantas (1911-1964), apresenta a conferência “Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental”, publicada em 1948, como parte das comemorações do quarto centenário do nascimento de Cervantes. Seu estudo, contudo, não pertence ao domínio da crítica literária, e menos ainda ao das investigações históricas ou filológicas. O jornalista e advogado brasileiro se dedica a encontrar os sentidos adquiridos pela obra enquanto se refletia na consciência ocidental, ao longo dos séculos. Dantas traz à luz a importante contribuição do *Quijote* tanto para a compreensão que o homem moderno tem de si mesmo quanto para a motivação de sua própria conduta.

O autor afirma que a alma moderna é constituída a partir de formas e

procedências múltiplas e, com prudência, não considera o *Quijote* o único livro revelador do homem moderno, mesmo diante da enfática defesa de que a nenhum outro possa ser reduzido ou considerado equivalente. Segundo Dantas, Cervantes, ao contrário dos autores a ele contemporâneos, supera a lenda cavaleiresca transformando-a em uma nova mitologia, de modo que, o significado do tema por ele construído ecoaria de maneira determinante na visão de mundo do homem ocidental a partir de então:

não hesito em dizer que, sem o Quixote, o espírito ocidental, especialmente ibérico e ibero-americano, teria tido outros caminhos. E se hoje o perdêssemos, e o apagássemos da memória, muito do que existe em nós se nos tornaria indecifrável (1964, p. 29).

O ensaio de Dantas e os trabalhos de Pérez e Omega podem ser considerados os representantes mais próximos, no Brasil, de leituras orientadas pela visão romântica. Apesar da pequena tradição hispânica no país, as contribuições dos respectivos autores sobre o *Quijote* facilmente dialogam com as perspectivas românticas da fortuna crítica internacional. Ao lado dos incontáveis trabalhos desenvolvidos desde a data de publicação da obra, a fortuna crítica brasileira, embora pouco constante, apresenta uma tendência não muito discrepante do movimento observado no cenário internacional.

Pode-se dizer que, assim como em outros países, no Brasil, “o inusitado cavaleiro esteve predominantemente ajustado às nossas ideias e ao nosso modo de interpretá-lo, envolvido, muitas vezes, nas questões mais candentes do nosso tempo” (VIEIRA, 2012, p. 44). Em dissonância com o pensamento de Pérez, Omega e Dantas, na década de 1950, Josué Montello (1917-2006) inscreve-se na orientação crítica investida de rigorosa preocupação metodológica. Aproximando-se do cervantismo do século XX, desenvolvido especialmente por Ortega y Gasset e Américo Castro, a perspectiva do jornalista e escritor maranhense aponta um redirecionamento da leitura da obra.

Montello publica, em 1950, *Cervantes e os Moinhos de Vento*, apresentando um amplo quadro de referências culturais e históricas do *Siglo de Oro*. Atento à atmosfera seiscentista, o autor afirma, de modo contundente, que o *Quijote* representa não somente a decantação da vida de Cervantes, mas a decantação do próprio gênio da Espanha que, na obra, se consubstancia, combativa e aventureira, por meio da controvérsia entre dois tipos em constante contraste – cavaleiro e

escudeiro. Uma importante contribuição de Montello consiste em atribuir a originalidade da narrativa quixotesca à ambivalência provocada pelo cruzamento, na arquitetura literária do *Quijote*, entre a novela pastoril e a novela de cavalaria.

Conforme o escritor maranhense, em Cervantes, o crítico adianta-se ao criador e a ponta da lança de seu sarcasmo obriga o novelista a voltar-se, a um só tempo, contra a novela pastoril e a novela de cavalaria, tão populares à Espanha do mundo quinhentista. Montello reconhece no *Manco de Lepanto* a capacidade de confrontar o espírito medieval, projetando-o na epopeia cavaleiresca. Isso porque, enquanto o espírito letrado satiriza o gênero, o gênio do criador supera as limitações da paródia, aproximando a narrativa da epopeia. A cada episódio vivido pelos dois heróis, Montello, acertadamente, recorre à singular agonia da Espanha que atravessa o *Quijote*, para nele encontrar uma ilustração moralizante dos problemas do mundo e da vida:

não se faz necessário descer aos subterrâneos do livro para a descoberta póstuma da simbologia do *Quixote*. Como nas ricas terras auríferas, o metal precioso se denuncia à flor do chão e no espelho dos rios. Homem lido e vivido, Cervantes captou os grandes problemas do seu tempo, numa Espanha estuante de vida, e deu-lhes, talvez sem disso se aperceber, o feito apologetal, que servia de fio na tessitura do labirinto literário (1950, p. 78-79).

O realce conferido por Montello à simbologia presente na obra, no entanto, é consoante ao denominado cervantismo moderno. O mérito de sua perspectiva assume considerável limite ao subestimar a consciência de Cervantes diante da simbologia que ecoa do *Quijote*. O escritor maranhense mostra-se muito reticente com relação ao entusiasmo de algumas leituras que, aos longos dos séculos, se dedicariam a encontrar a presença de símbolos na obra. E se justifica afirmando que o *Quijote* se trata de um caso em que “o legatário ignora, na totalidade de seus poderes advindos, a opulência de legado que transfere à humanidade” (1950, p.78).

Com intuito de encontrar alternativas capazes de superar os pressupostos românticos de interpretação, o importante trabalho desenvolvido pelo escritor maranhense acompanha a tendência da fortuna crítica brasileira de 1950 e 1960. Sob esse prisma, Brito Broca (1904-1961) desenvolve uma importante análise do *Quijote* no ensaio “O engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes”, publicado em 1951. Cronista admirável – nascido em Guaratinguetá, São Paulo – Broca ocupa-se da profunda relação entre a biografia e a obra de Cervantes. Isso porque, em sua

opinião, vida e literatura sempre se confundem. Associando os dois aspectos, Broca, de modo objetivo, reflete sobre a capacidade do *Manco de Lepanto* de tirar de si mesmo o cavaleiro da região de *La Mancha* e a alma do povo espanhol:

mas não se limita Cervantes a retratar a Espanha por fora; penetra-lhe no fundo da alma, e toda a psicologia do povo pode ser observada, nas mínimas particularidades, nesse livro genial. Quem viaja, ainda hoje, pela Península, surpreende, a todo momento, nas ruas, nos bares, nos hotéis, no carregador que lhe vem apanhar as malas na estação, reações que o levam a pensar logo em tipos e episódios do *Dom Quixote*. Na continuidade histórica dos seus caracteres nacionais, sem alterações sensíveis no decorrer de três séculos, o povo espanhol prossegue vivendo a obra de Cervantes. Legou este, assim, aos romancistas futuros, entre muitas outras lições, esta, de uma importância extraordinária: a fixação do universal, através do nacional, e, mais particularmente, do regional. As ligações íntimas com o solo, o meio, a raça não constituem limitações para uma criação romanesca; antes, será mesmo por aí que o criador poderá atingir mais plenamente a humanidade. O *Dom Quixote* se integrou no mundo, na medida em que se conservou genuinamente espanhol (1981, p.111).

Os estudos de Broca encontram um caminho capaz de conciliar a preocupação com o rigor e o método, almejada por Montello e seus contemporâneos das décadas de 1950 e 1960, sem, no entanto, ofuscar os aspectos simbólicos tão magistralmente presentes no *Quijote*. O cronista reconhece o movimento da obra em direção ao universal. E assim o faz não muito distante das leituras anteriores da obra de Cervantes, que insistem em nela encontrar a ressonância de aspectos particulares da vida e do povo à época do autor para além da realidade da Espanha do século XVII.

Embora em desacordo com a perspectiva de Broca, também merece destaque, por associar o embasamento teórico ao rigor metodológico na compreensão do *Quijote*, o estudo elaborado por Augusto Meyer (1902-1970). Em 1956, o renomado crítico literário e poeta modernista, nascido em Porto Alegre, publica, originalmente, o ensaio “*Un Cervantes*” no livro intitulado *Preto & Branco*. Sua abordagem desaprova as leituras impressionistas do *Quijote* e utiliza referências da teoria literária e da literatura comparada para fundamentar a interpretação da obra. Segundo Meyer,

do ponto de vista da história literária, tudo é singular, extraordinário, paradoxal na empresa quixotesca de Cervantes. Em primeiro lugar, a própria audácia do tema e o fato histórico do seu aparecimento, como antecipação da preeminência individual: trinta e dois anos antes do *Discours de la méthode*, na Espanha da Contra-Reforma, quando tudo propendia para o restabelecimento dos valores normativos de disciplina e autoridade, surge um diabo de livro que é no fundo, a exaltação da personalidade

criadora e livre do Artista, o mais completo ou expressivo em tal sentido, pois mantinha um equilíbrio perfeito entre as solicitações extremadas e nem caía no gigantismo de Rabelais, nem languescia no maneirismo das novelas pastorais ou de aventuras (MEYER, 1986, p. 398-399).

O caráter singular, extraordinário e paradoxal destacado pelo crítico literário gaúcho, com acerto, aponta a inigualável contribuição da obra para anunciar importantes transformações na história da literatura, no cenário espanhol e no mundo ocidental. Contudo, a estima por sua perspectiva sobre o *Quijote* diminui quando Meyer, de modo incorreto, entende o Maneirismo relacionado à degenerescência das tendências clássicas, associando o movimento às novelas pastorais ou de aventuras. Em dissonância ao argumento utilizado pelo crítico, a obra, ao contemplar as referências do Maneirismo – compreendido como estilo próprio –, distante de esmaecer, assume dimensão privilegiada para representar o conflito que assola a concepção de homem nela manifesta.

Em detrimento ao aspecto maneirista, Meyer reconhece a presença de referências barrocas no *Quijote*. Retomando o pensamento do eminente linguista e crítico literário austríaco Leo Spitzer (1887-1960), as palavras do crítico gaúcho confirmam que é no terreno do formidável sonho barroco que “um certo Miguel de Cervantes consegue, pelo menos uma vez no decorrer de sua obra, corrigir o sonho com os próprios delírios do sonho e preservar a integral personalidade do Autor” (MEYER, 1986, p. 399). Sua interpretação atribui às referências barrocas a capacidade de Cervantes em recorrer aos caminhos tortuosos do inapreensível sem, entretanto, comprometer a exaltação realista da personalidade criadora e livre do artista.

Seja direcionado para o criador, seja direcionado para sua criatura, novos estudos sobre o *Quijote* são acrescentados à fortuna crítica brasileira na década de 1970. A preocupação com o rigor e o método, característica marcante nas duas décadas anteriores, confere importante orientação para o desenvolvimento de estudos mais sistemáticos. Amparada pela ampliação dos cursos de pós-graduação nas universidades brasileiras, a fortuna crítica da obra no país recebe, nas décadas seguintes, notável incremento dos trabalhos especializados, decorrentes das diversas dissertações e teses apresentadas.

Dentre as significativas contribuições, destaca-se a tese de doutoramento *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quijote*, de Maria Augusta da Costa Vieira,

defendida em 1993 e publicada em 1998. Outros importantes trabalhos da autora são: o livro por ela organizado, que reúne os ensaios de renomados cervantistas de diferentes países, *Dom Quixote: a letra e os caminhos*, publicado em 2006; e o livro *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes* de sua própria autoria, publicado em 2012. Nas obras, a professora da Universidade de São Paulo (USP) dedica-se aos estudos cervantinos no Brasil e tece relevantes considerações sobre a recepção do *Quijote*, especialmente no país.

Em sua abordagem, a autora alcança grande mérito ao realçar o caráter dual e paradoxal que caracteriza o texto, sem se dissociar da arquitetura narrativa da obra, dos aspectos biográficos de Cervantes e das referências da Espanha do século XVII. Provido de rigor e método, o trabalho desenvolvido por Vieira, a um só tempo, se aproxima e se afasta do pensamento de Meyer. O crítico gaúcho encontra no *Quijote* referências barrocas, enquanto a professora, associa a obra ao Maneirismo. Contudo, assim como Meyer, Vieira insiste em não reconhecer no movimento um estilo próprio. Sua perspectiva torna-se limitada quando reduz a riqueza do caráter dual e paradoxal presente na obra a uma manifestação degenerescente da tendência clássica. Para Vieira, a produção literária do *Siglo de Oro* deve ser entendida

como um período privilegiado da arte maneirista, considerando o maneirismo como a tendência literária oposta ao classicismo. Ou seja, um germe que corrói a norma clássica ao longo de toda história da arte. Neste sentido, um tanto “maneiristicamente”, seria possível dizer que Cervantes é o autor clássico espanhol justamente por adotar uma perspectiva anticlássica (2006, p. 51-52).

Ao longo dos séculos, o cavaleiro e seu fiel escudeiro despertariam o interesse, em maior ou menor grau, de autores pertencentes a diversas culturas. Das mais realistas às mais românticas, diferentes são as perspectivas utilizadas pelos inumeráveis estudos sobre a obra. Nos dias atuais, a incontável fortuna crítica, nacional e internacional, do *Quijote* é capaz de provocar uma sensação vertiginosa diante da pluralidade de interpretações possíveis. Vieira, com pertinência, relaciona a constante alternância entre as distintas concepções e a complexidade da obra advertindo que:

talvez a explicação a respeito das disparidades entre as abordagens romântica e realista não se deva exclusivamente às diferentes motivações próprias de cada época. Certamente, no interior da obra reina um procedimento capaz de aliar as leituras mais diversas. Embora entre a

primeira e a segunda parte haja uma relação perfeita de continuidade, é curioso observar que a leitura realista, preocupada especialmente com o procedimento paródico, se atém sobretudo à primeira parte, enquanto a leitura romântica, que encontra a dimensão trágica e simbólica nas andanças do cavaleiro, concentra mais suas reflexões em episódios e situações da segunda parte (VIEIRA, 2015, p. 71-72).

Em consonância ao caminho percorrido pela interpretação do século XX, é fundamentalmente coerente seguir a perspectiva decorrente do *bacyelmo*, conciliando as diferentes contribuições, realistas e românticas, sem se afastar da produção do conhecimento sistematizado da obra, provido de rigor e método. Dedicar-se à convergência dos diferentes discursos construídos a partir do *Quijote* significa refletir sobre a realidade da Espanha do século XVII – em suas circunstâncias políticas, econômicas, sociais, culturais e religiosas – ciente da capacidade da obra de fazer ecoar aspectos simbólicos e universais. Ademais, consiste em acrescentar à fortuna crítica da obra a compreensão sobre o movimento, para além da época de Cervantes, que nele reverbera simbolicamente em direção ao transcendente, à Unidade e ao Todo.

O cavaleiro, a região de *La Mancha*, a decadência de seu povo e de sua nação, o golpe de morte na visão de mundo medieval, o alvorecer da Idade Moderna e o nascimento de um novo homem configuram as linhas do *Quijote* escrito pelo *Manco de Lepanto* que, incessantemente, deixaria se reescrever, pelo tempo e pelo espaço, a cada leitura. Somando-se à combinação dos aspectos identificados pelas interpretações realistas e românticas – que atuam como importante aparato para a análise dos diversos desdobramentos, aos quais o autor espanhol submete seu decadente herói –, emerge a possibilidade de trazer à luz o mito do duplo, original e magistralmente, construído pelo *Manco de Lepanto*.

2.3 Don Quijote: o conflito do herói dividido entre dois mundos

Durante o *Siglo de Oro* espanhol, Alonso Quijano transforma-se em Don Quijote e, com ele, Cervantes representa o conflito que assola o nascimento do homem moderno. Descendente de um mundo em transição, o cavaleiro andante depara-se apenas com a remanescência dos tempos de glória. Entretanto, o esfacelamento da Espanha e a angústia que aflige o seu povo contrasta com o

esplendor alcançado na literatura e nas demais artes. O período, marcadamente, reconhecido como o apogeu da cultura espanhola, sob a pluma do *Manco de Lepanto*, outorga à literatura o decadente herói da região de *La Mancha* e suas contribuições para a personagem do romance moderno.

Don Quijote sai pelo Campo de Montiel à procura de grandes façanhas. Armado cavaleiro andante, “deixa de se apoiar na épica anterior para começar a se apoiar em sua própria epopeia. Mas sua epopeia não é necessariamente uma epopeia e é neste aspecto que Cervantes cria o romance moderno”²⁴ (FUENTES, 1976, p. 76, tradução nossa). Considerado um indivíduo particular – com características particulares, inserido em um tempo e espaço, também particulares – o cavaleiro manchego escolhe seguir seu destino em um mundo já abandonado pelos deuses. Em busca de si mesmo, ele se coloca à prova da realidade da vida e, de modo paradoxal, suas extraordinárias aventuras cavaleirescas o conduzem ao novo homem. Nessa perspectiva, Georg Luckás (1885-1971) – importante filósofo húngaro do século XX – acertadamente, ressalta que o romance consiste na

forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência. A segurança interior do mundo épico exclui a aventura, nesse sentido próprio: os heróis da epopeia percorrem uma série variegada de aventuras, mas que vão superá-las, tanto interna quanto externamente, isso nunca é posto em dúvida; os deuses que presidem o mundo têm sempre de triunfar sobre os demônios (2009, p. 91).

Embora o romance moderno seja identificado como herdeiro das grandes formas épicas do passado, de acordo com Ortega y Gasset – em consonância ao pensamento de Fuentes e de Luckás – Don Quijote não pode ser considerado uma figura épica, mas sim um herói. Para Ortega y Gasset (1967), o herói é quem quer ser “si mesmo”, seu cerne – nada semelhante ao da épica – localiza-se no ato real da vontade que, por sua vez, consiste em um objeto paradoxal que começa na realidade e termina no ideal, haja vista que só se quer aquilo que não é. Don Quijote faz cumprir sua vontade. O desejo do fidalgo o transfigura no cavaleiro andante manchego capaz de seguir em busca de si mesmo até alcançar Alonso Quijano, o Bom.

Inspirado por suas leituras das novelas de cavalaria, o fidalgo converte-se no

²⁴ “deja de apoyarse en la épica previa para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Pero su epopeya no es tal epopeya, y es en este punto donde Cervantes inventa la novela moderna”.

cavaleiro da fé, disposto a restaurar um mundo em degradação. Em suas andanças, o cavaleiro que vive “para sempre privado da leitura épica do mundo, deve enfrentar sua última opção: ser na tristeza da realidade ou ser na realidade da literatura – a literatura, que Cervantes criou, e não a velha literatura da coincidência unívoca da qual surgiu Don Quijote”²⁵ (FUENTES, 1976, p. 80, tradução nossa). Sob esse prisma, a dualidade atravessa a vida para, na literatura, instaurar a nova visão de mundo que caracterizaria os tempos modernos. De acordo com Fuentes,

Cervantes não precisa escrever um manifesto político para denunciar os males dessa e de todas as épocas, não precisa recorrer à linguagem de Esopo; não precisa romper radicalmente com as regras da épica tradicional, a ponto de superá-la: basta-lhe unir a tese épica com a antítese realista para obter, dentro da lógica e da vida da necessidade próprias do seu livro, a síntese do romance. Ninguém havia concebido, anteriormente a Cervantes, esta criação multifacetada dentro de um livro²⁶ (1976, p. 78, tradução nossa).

Ao caminhar pelo interior da Espanha do século XVII, amparado pela segurança das referências medievais, Don Quijote, de modo contrário, revela ao homem moderno a efervescência das circunstâncias de seu próprio nascimento. Fuentes, corretamente, compreende o caráter transitório da personagem afirmando que, enquanto o cavaleiro de Cervantes lê, imita o herói épico e, ao ser lido, o mundo a ele imita. Precursora de um novo tempo, a obra do *Manco de Lepanto* anuncia o fim dos acontecimentos gloriosos para, a partir da desgastada realidade espanhola, criar um gênero que contém em si a defesa do gênero que ela mesma pretendia atacar. Também ciente do caráter transitório do *Quijote*, Heine o diferencia das formas literárias a ele anteriores, esclarecendo que

o romance mais antigo, o chamado romance de cavalaria, surgiu na Idade Média poética; originalmente não passava de um tratamento prosaico daqueles poemas épicos, cujos heróis pertenciam ao círculo de lendas de Carlos Magno e do Santo Graal; eram aventuras fidalguescas, eternas fornecedoras de assunto. Eram os romances da nobreza e as pessoas que neles atuavam eram fantásticas figuras de fábulas ou então cavaleiros com esporas de ouro; nunca em rastro de povo. Esses romances de cavalaria, que degeneravam do modo mais absurdo, Cervantes os derrubou com seu

²⁵“para siempre privado de su lectura épica del mundo, debe enfrentar su opción final: ser en la tristeza de la realidad o ser en la realidad de la literatura: *esta* literatura, la que Cervantes há inventado, y no en la vieja literatura de la coincidência unívoca de la cual surgió don Quijote”.

²⁶ Cervantes no necesita escribir un manifiesto político para denunciar los males de ésa y de todas las épocas; no necesita recurrir al lenguaje de Esopo; no necesita romper radicalmente con las reglas de la épica tradicional a efecto de superarla: le basta entreverar la tesis épica con la antítesis realista para obtener, dentro de la lógica y la vida y la necesidad propias de su libro, la síntesis novelística. Nadie había concebido, con anterioridad a Cervantes, esta creación polivalente dentro de un libro.

Dom Quixote. Mas escrevendo uma sátira, que desmoralizou o romance antigo, êle mesmo criou o padrão para uma nova literatura que chamamos de romance moderno (HEINE, 1967, p. 111).

Consoante a perspectiva que identifica no *Quijote* a origem do romance moderno, Marthe Robert (1914-1996) reconhece na obra grande contribuição ao destino do gênero. A crítica literária francesa afirma que Cervantes alcançou “o Livro dos livros, a Bíblia profética que, ao abolir a idade de ouro das Belas-Letras, funda a era difusa da modernidade” (2007, p. 11). Contudo, em nota, a autora, apropriadamente, adverte que o *Quijote* é considerado o primeiro romance moderno, desde que, por modernidade, se entenda “o movimento de uma literatura que, perpetuamente em busca de si mesma, se interroga, se questiona, fazendo de suas dúvidas e sua fé a respeito da própria mensagem o tema do relato” (2007, p. 11).

Uma concepção ainda mais enfática sobre a contribuição de Cervantes para o romance moderno refere-se ao pensamento de J. B. Priestley (1894-1984). O escritor inglês considera insensata a tentativa de tantos historiadores para encontrar sua origem entre o final do século XVII e início do século XVIII. Em sua opinião, é notório que o *Quijote* deve ser considerado o primeiro romance moderno, porque nele o romance, como gênero, já está maduro e em todo seu apogeu. Segundo Priestley, com a obra, a vida real invade a literatura e faz nascer uma nova forma literária, para a qual, não é

suficiente ter personagens satisfatoriamente individualizados; é preciso, ainda, que estes personagens se movam em uma sociedade identificada. Alguns personagens se movimentando em uma sociedade: é o que representa a mais elementar e imprescindível fórmula do romance²⁷ (1960, p.124-125, tradução nossa).

Um livro complexo como o *Quijote* dificilmente encerra uma questão de forma unânime. Não raras são as vezes em que sua colossal fortuna crítica afasta-se de uma opinião consensual. Seja como um romance dominado por duas gigantescas personagens, seja como um grande panorama de um tempo e espaço determinados ou como uma profunda parábola da vida humana, a narrativa faz da ilusão de um cavaleiro manchego a travessia para uma nova visão de mundo. Obra de transição de valores medievais já obsoletos para a modernidade, o *Quijote* é caracterizado ora

²⁷ no le basta con tener personajes aceptablemente individuados; es preciso además que mueva a estos personajes en una sociedad reconocible. Unos personajes moviéndose en una sociedad: he aquí la más elemental e imprescindible fórmula de una novela.

como tributário das narrativas novelísticas anteriores, ora como o primeiro romance moderno.

Independentemente de sua classificação, a obra constitui um marco para a literatura ocidental. O *Quijote* – em seu aspecto cômico ou irônico, orientado por uma leitura realista ou por uma leitura romântica – é responsável por influenciar, de modo significativo, o desenvolvimento da técnica narrativa e do movimento das noções de autor, narrador e leitor. O indivíduo representado pelo cavaleiro manchego merece grande importância quando considerado o seu legado para a construção da personagem, especialmente a figura do herói, no romance a partir do século XVIII. Diferentemente das formas literárias anteriores, Ian Watt (1917-1999), renomado crítico literário inglês, ressalta que o romance é a forma literária que expressa

mais plenamente essa reorientação individualista e inovadora. As formas literárias anteriores refletiam a tendência geral de suas culturas a conformarem-se à prática tradicional do principal teste da verdade: os enredos da epopéia clássica e renascentista, por exemplo, baseavam-se na História ou na fábula e avaliavam-se os méritos do tratamento dado pelo autor segundo uma concepção de decoro derivada dos modelos aceitos no gênero. O primeiro grande desafio a esse tradicionalismo partiu do romance, cujo critério fundamental era a fidelidade à experiência individual – a qual é sempre única e, portanto, nova (1990, p. 14-15).

A partir da Renascença ocorre uma mudança no conceito de individualismo capaz de possibilitar ao indivíduo tanto a consciência de sua própria individualidade, como seu cultivo deliberado. Essa nova concepção passa a atuar como organizadora das relações pessoais características da sociedade e do romance moderno. De acordo com Watt (1990), o romance moderno deve ser entendido como um relato autêntico das experiências humanas que, fazendo uso de uma linguagem referencial, se ocupa da individualidade das personagens e da detalhada apresentação de suas ações e ambientes. Nesse sentido, o novo conceito de individualismo, somado à perspectiva realista, contribui consideravelmente para o surgimento da nova forma literária. Isso porque, conforme a pertinente definição apresentada pelo escritor italiano Claudio Magris,

o romance é o gênero literário que representa o indivíduo na “prosa do mundo”; o sujeito sente-se inicialmente estrangeiro na vida, cindido entre sua nostálgica interioridade e uma realidade exterior indiferente e desvinculada. O romance é com frequência a história de um indivíduo que busca um sentido que não há, é a odisséia de uma desilusão (2009, p. 1018).

Em sua relação com a realidade, é possível perceber que, ao contrário do romance, os gêneros a ele anteriores, raramente apresentavam as personagens, suas ações e ambientes no conjunto da obra. Watt assegura que “a estrutura literária total não era orientada no sentido do realismo formal, e o enredo sobretudo – em geral tradicional e quase sempre muito improvável – estava em conflito direto com suas premissas” (1990, p. 32). Contudo, destacar a relação do romance moderno com o indivíduo e a sua realidade não significa afirmar que o individualismo e o realismo nele presentes sejam mais verdadeiros que os apresentados pelos gêneros literários que o antecederam.

A mudança na representação, tanto da realidade como do indivíduo, provocada pelo romance moderno, traz à luz uma visão de mundo instaurada por uma nova ordem social. Sob esse prisma, o eminente filósofo e pensador russo Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895-1975) entende que o romance moderno se afasta “da heroicização enfática, do seu convencionalismo, do seu poetismo restrito e inerte, da sua monotonia e abstração, do aspecto acabado e da imutabilidade das suas personagens” (2010, p. 403). Diferentemente das formas literárias anteriores, no século XVII, a concepção predominante de realismo encontra ênfase no dualismo. René Descartes (1596-1650), fundador do racionalismo da Idade Moderna, questionando a capacidade da mente humana em conhecer a realidade externa, confere ao dualismo a possibilidade de realçar a oposição entre os diferentes modos de compreender a realidade.

Para o filósofo francês, não era necessária nem a completa rejeição da realidade do ego, nem a do mundo exterior. Em consonância ao pensamento de Descartes, Watt (1990) esclarece que, embora os romancistas tenham priorizado ora os objetos exteriores, ora os interiores da consciência, o equivalente do dualismo na narrativa pode ser traduzido pela natureza problemática da relação entre o indivíduo e seu ambiente. Nessa perspectiva, Auerbach, com esmero, evidencia a ruptura promovida pelo *Quijote* na literatura. De modo categórico, o crítico literário alemão afirma que ao engendrar uma nova relação dialética entre o homem e a sua realidade

quase todo realismo de tempos anteriores parece, ao seu lado, limitado e convencional ou preso aos seus fins. Igualmente sensível é a capacidade de elucubrar constantemente novas combinações de seres humanos e de acontecimentos, ou de deixar que elas ocorram à mente – embora exista, neste sentido, a velha tradição dos romances de aventuras e da sua

renovação através de Bojardo e Ariosto – mas ninguém havia deixado, antes, que deste brilhante jogo combinatório não-intencional participasse também a realidade cotidiana (AUERBACH, 2011, p. 317).

Considerado precursor do romance moderno, o *Quijote* antecipa a representação da natureza problemática da relação entre o indivíduo e o meio em que se encontra inserido. A perspectiva realista de Cervantes rompe com os padrões literários vigentes apresentando também uma nova concepção de homem. Para Watt (1997), a contínua dialética entre Don Quijote e a realidade observada confere tamanha variedade e complexidade à personagem do *Manco de Lepanto* que lhe outorga um lugar de importância incomparável na história do romance. O autor justifica sua interpretação esclarecendo que, na obra

como no romance de cavalaria, começamos com um herói, de origem nobre, que sai de casa para enfrentar um mundo no seu entender nitidamente dividido entre o bem e o mal. Mas logo o problema de saber o que é bom ou ruim, real ou irreal, naquele mundo e na maneira como Dom Quixote o percebe, faz com que tudo comece a parecer problemático. As contradições, os mistérios e os enigmas que não são resolvidos no romance de cavalaria também continuam em larga medida por resolver no *Dom Quixote*, e assim permanecerem porque eles lidam de uma maneira nova com os problemas que sempre deixaram perplexa a humanidade, e que continuam a desorientar o pensamento – e a ficção – do mundo moderno (WATT, 1997, p. 72-73).

Alonso Quijano, inconformado com a sua realidade, tenta inveteradamente transformá-la por meio dos princípios das novelas de cavalaria. Contudo, armado cavaleiro andante, suas aventuras mostram o descompasso entre essas referências e o mundo em que ele vive. Don Quijote, assim como o herói do romance, não pode ser dissociado de sua ideologia, “ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo personificada em sua ação e em sua palavra” (BAKHTIN, 2010, p. 137). O cavaleiro transgride a ordem social em que se encontra inserido e, ciente de sua própria vontade, se diferencia dos demais membros de sua aldeia ao decidir percorrer o interior da Espanha do século XVII em busca de façanhas e aventuras. Igualmente, atento à contribuição do individualismo para o desenvolvimento do herói do romance moderno, Luckás, com pertinência, o distingue dos heróis dos gêneros anteriores afirmando que

o herói da epopéia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopéia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e

completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada para si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de torna-se individualidade. A onipotência da ética, que põe cada alma como única e incomparável, permanece alheia e afastada desse mundo (LUCKÁS, 2009, p. 67).

Don Quijote escolhe o seu destino e, ao enfrentar conflitos diferentes dos vivenciados pelas personagens anteriores, representa, com efeito, o herói. Isso porque, enquanto “Aquiles faz a epopeia; o herói quer a epopeia” (ORTEGA Y GASSET, 1967, p.159). Entretanto, o cavaleiro recorre às referências da velha ordem com intuito de encontrar respostas para os questionamentos de uma nova vida, uma nova realidade, um novo mundo. Mas, para o seu infortúnio, o saber até então adquirido não pode “ser praticado com a convicção de que é durável, é para toda a vida: Aquiles não pode ter a surpresa de Dom Quixote, seu quadro de valores resiste à corrosão do tempo” (FEHÉR, 1997, p. 81). As referências do cavaleiro, ao contrário, perderam a valia refletindo a característica moderna da

profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e conteúdos eternos perderem o sentido uma vez passado seu tempo; de o tempo poder passar por cima do que é eterno (LUKÁCS, 2009, p. 106-107).

A segurança da vida e do mundo já não se mostra mais capaz de convencer o homem moderno diante da profusão de mudanças com as quais ele se depara. Cabe ao novo herói a tarefa de “assimilar mais *disponibilidades* que conhecimentos, pois as condições recebidas logo poderão se transformar radicalmente, ainda durante seu tempo de vida” (FEHÉR, 1997, p. 81, grifos do autor). No romance moderno, o herói assume a responsabilidade em conduzir a própria vida, seu destino desprende-se da vontade dos deuses e suas aventuras deixam de ser semelhantes às dos demais heróis.

Don Quijote é um homem errante e já não vive sob os auspícios da proteção divina. De acordo com Luckás, “o abandono do mundo por Deus revela-se na inadequação entre alma e obra, entre interioridade e aventura, na ausência de correspondência transcendental para os esforços humanos” (2009, p. 99). Segundo o filósofo húngaro, é notório que, no *Quijote*, o romance começa a adquirir forma, visto que, a alma do herói já se caracteriza por um estreitamento em relação ao mundo exterior. Instaurada a cisão entre o homem e o mundo, o herói do romance

moderno deve representar a si mesmo. Isolado em sua própria natureza, ele não se adapta com facilidade ao meio em que vive. De modo pertinente, Broca explica o embate do cavaleiro com a sociedade do alvorecer do século XVII afirmando que,

o mundo do fidalgo manchego se resume em “idéias”. Pouco importa que lhe mostrem a realidade aparente, o aspecto objetivo das coisas: êle só as vê subjetivamente, pelas idéias que delas tem ou que delas formou. Fala assim uma linguagem incompreendida pelos que o rodeiam, circunstância que no plano histórico se justifica pelo fato do personagem pertencer a uma época de transição, em que se dava verdadeira transmutação de valores. Era o heroísmo medieval, a belicosidade das justas e dos torneios, o *panache* da cavalaria que êle trazia para o mundo em que começava a formar-se a burguesia, com seu espírito prático e cômodo (1954, p. 71).

Em suas façanhas, os valores de Don Quijote não correspondem aos de sua comunidade. O cavaleiro distancia-se do modelo de comportamento exemplar, personificando o conflito resultante da crise provocada pela confluência das verdades absolutas impostas pela ordem medieval e a dúvida instalada pelo pensamento racionalista moderno. De maneira singular, ele se agarra às convenções do mundo medieval e, com intuito de reproduzir o melhor do ser humano, as utiliza como modelo capaz de orientar sua conduta em uma nova ordem. Entretanto, cabe ressaltar que, suas dificuldades no contato com a realidade são compreendidas como mero fracasso exterior e seus conflitos internos recebem destaque pouco significativo.

A ausência do conflito interno que o caracteriza deve-se ao fato de que, com maestria, Cervantes transfere o caráter problemático do descompasso entre Don Quijote e a Espanha do século XVII para a sociedade em que ele vive. O cavaleiro, herdeiro de um mundo em transição, não questiona a natureza dos problemas e conflitos por ele enfrentados. De modo semelhante, não julga seus atos e não demonstra, em suas atitudes, qualquer sentimento relacionado ao remorso ou à culpa. Os fracassos e infortúnios do Cavaleiro da Triste Figura são, constantemente, atribuídos à vontade dos encantadores, que, desejando sua infelicidade, transformam em má sorte o sucesso de suas façanhas. Don Quijote recorre à lógica feérica do mundo das novelas de cavalaria para justificar suas desventuras, mas a ordem degradada, ao invés de consolá-lo, o incentiva ao confronto com o mundo externo.

No *Quijote*, a relação entre o mundo subjetivo e o objetivo torna-se paradoxal, diferentemente, do herói da epopeia que é capaz de reconhecer a superioridade do

mundo exterior. Embora os argumentos do cavaleiro sejam suficientes para organizar o seu mundo interno, é constante a sua divergência em relação ao mundo externo, à nova ordem. Don Quijote rompe com a segurança interior do mundo épico e se aproxima dos conflitos vividos pelo homem moderno, cujo destino não pode ser mais previamente estabelecido. Seu conflito substitui o efetivo equilíbrio encontrado no mundo de Aquiles; isso porque, Don Quijote toma a estrada, sem destino certo, para “encontrar nela toda Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque. Essa estrada já é profundamente intensificada pelo transcurso do tempo histórico, pelas marcas e pelos sinais da sua marcha, pelos indícios da época” (BAKHTIN, 2010, p. 350). Sob esse prisma, Ference Fehér (1933-1994), filho ilustre da Escola de Budapeste, ressalta que

a tendência “natural” do herói do romance é esta empresa, inimaginável na epopéia, de construir, para seu uso, um universo – universo ilusório ou real. É com toda razão que Lukács insiste sobre o fato de que a segurança interior do herói vem sobretudo de sua identificação com seu mundo, de sua unidade homogênea com este, ainda que os heróis sejam “guiados” pelo caminho traçado em sua intenção. Este controle divino vivifica (no sentido hegeliano do termo) todas as ações desses heróis governados, mas exclui em princípio, qualquer possibilidade de transgredir os limites de seu mundo, de transformá-lo, recriá-lo etc (1997, p. 40).

A insubordinação ao divino, somada à cisão do homem com o mundo, outorga ao herói a capacidade de questionar a ordem cósmica. Abandonado pelos deuses, o homem descobre a liberdade de escolha. Herói decadente, o Cavaleiro da Triste Figura, já se encontra às portas de um mundo novo, mas, de maneira deslocada, orienta-se por meio da segurança conferida pelos valores do velho mundo. Anacrônico, ele personifica a crise que representa o golpe de morte da visão de mundo medieval. O mundo verdadeiramente não é o que lhe parece ser. Iludido, Don Quijote rompe com a ordem social estabelecida e se depara com a instabilidade do mundo e das coisas. Para Fehér,

a segurança com que a produção burguesa se lança na edificação, célula por célula, sobre as ruínas pitorescas do passado, de seu próprio mundo, esta segurança impregna também os heróis dos primeiros romances. No começo, mesmo a situação em que o mundo a edificar é *a priori* ilusório não suscita desilusão. *Dom Quixote* é o primeiro *romance* porque seu herói está de posse dessa liberdade em princípio inimaginável na epopéia que lhe permite, no centro mesmo da experiência efetiva, e se insurgindo (não se trata portanto de uma evasão para as ilhas feéricas da imaginação), opor-lhe uma outra experiência apenas imaginada, apenas potencial. Se Deus abandonou o romance, deu-lhe, ao mesmo tempo, sua liberdade; este elemento estrutural que determina fundamentalmente a forma exprime

intensamente o fato de que, em relação à epopéia, o gênero épico da sociedade “puramente social” comporta os acréscimos da emancipação (FEHÉR, 1997, p. 41, grifos do autor).

O conceito de liberdade, a despeito das diferenças que o caracterizam, está presente tanto na epopeia quanto no romance. Na epopeia, embora o quadro do universo esteja definido desde o início, o herói não é um ser passivo. A ele é conferido o direito de escolher, ainda que acabe por escolher o inevitável. Sem a liberdade não há ação na épica, posto que o destino não estabelece a ação dos homens em todos os seus detalhes. O herói eleva-se em toda sua grandeza épica, justamente, por meio de sua escolha. Na relação entre a liberdade e o determinismo, a vontade do homem manifesta-se ainda que atrelada à força inexorável do destino. Como forma de assegurar a harmonia, o destino apresenta-se como um elemento da ordem cósmica. Ao homem do mundo antigo não é permitido ultrapassar limites. Contudo, apesar de sua liberdade ser refreada, a moderação não lhe causava qualquer forma de opressão. Octavio Paz – poeta mexicano, Nobel de Literatura em 1990 – claramente, adverte que

os gregos foram os primeiros a ver que o Destino, para se cumprir, exige a ação da liberdade. O Destino se apóia na liberdade dos homens; melhor dizendo: a liberdade é a dimensão humana do Destino. Sem os homens, o Destino não se cumpre e a harmonia cósmica se rompe. Para os gregos o homem não é “uma paixão inútil”, porque a liberdade é uma das faces do Destino. Sem a ação humana não haveria fatalidade nem harmonia cósmica, e o mundo desmoronaria (1982, p. 252).

Ao conquistar a liberdade no mundo moderno, o herói perde a proteção dos deuses. A fenda que se instala entre ele e o mundo provoca uma ruptura irreversível. Ao contrário da transitória perturbação da ordem encontrada na epopeia, a fragmentação do mundo unitário, no romance, provoca a cisão entre a ordem objetiva e subjetiva. Em oposição ao homem que, ciente das leis que regem o universo, jamais pôde alterar a ordem cósmica, ao novo homem cabe a criação de seu próprio universo e sua autonomia implica, diretamente, a responsabilidade decorrente de sua livre escolha.

A liberdade de Don Quijote particulariza seu destino. Em suas aventuras na travessia pelo árido planalto espanhol, de modo semelhante ao herói do romance, o cavaleiro “integra-se numa sociedade e, nela, entra em oposições violentas ou permanece marginalizado” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 238). Cervantes

desloca a ênfase da ação para a vida de Don Quijote e, não por acaso, o cavaleiro manchego emerge como um decadente herói. Representante de um mundo em transição, Don Quijote guarda resquícios da velha ordem ao mesmo tempo em que anuncia o alvorecer do novo mundo, porque

Cervantes vive no período do último, grande e desesperado misticismo, da tentativa fanática de renovar a religião agonizante a partir de si mesma; no período da nova visão de mundo, emergente em formas místicas; no derradeiro período das aspirações verdadeiramente vividas, mas já desorientadas e ocultas, tateantes e tentadoras (LUKÁCS, 2009, p. 106-107).

Forjado entre dois mundos, Don Quijote configura-se como um herói anacrônico, cujas referências das novelas de cavalaria não se adaptam às transformações de seu tempo. Até o crepúsculo do mundo medieval, “na fantasia coletiva, o cavaleiro andante tomava o lugar às criações mitológicas de outras eras. Já não bastava que os heróis derrotassem inimigos reais. Atribuía-se-lhes não só feitos possíveis à intrepidez humana, senão ainda proezas inverossímeis” (MOOG, 1939, p. 104). De modo paradoxal, a singular caracterização do cavaleiro manchego, a um só tempo, lhe confere traços que o aproximam e o afastam dos heróis das novelas de cavalaria.

É fato que, assim como o herói cavaleiresco, Don Quijote participa de um ritual de posse de armas, escolhe seu fiel escudeiro, dedica seu amor a uma dama, enfrenta vários inimigos desconhecidos e se envolve em enganos preparados por encantadores mal-intencionados. Também inspirado pelos nobres ideais da Ordem da Cavalaria, Don Quijote não luta em nome de um senhor feudal, mas por objetivos por ele escolhidos. Isso porque, semelhante às novelas de cavalaria, a obra de Cervantes apresenta “o modelo de ação individual e não coletivo; e o seu clímax chega não com a batalha, mas com a aventura – o perigo ou a oportunidade que se apresenta casualmente na estrada” (WATT, 1997, p. 69).

Entretanto, o *Manco de Lepanto* ultrapassa o caráter da ação individual presente nas novelas de cavalaria. Cervantes confere liberdade de escolha a Don Quijote enquanto, por sua natureza, o cavaleiro andante medieval “só pode viver nesse mundo de coincidências maravilhosas e nelas conservar sua identidade. E o próprio ‘código’, pelo qual se mede a sua identidade, é concebido justamente para esse mundo de coincidências maravilhosas” (BAKHTIN, 2010, p. 269). Apesar de seguir o modelo do herói cavaleiresco, Don Quijote não representa o homem

medieval. Sua figura, de maneira oposta, anuncia o nascimento do homem moderno.

Don Quijote não apenas decide se entregar ao acaso das estradas do Campo de Montiel, mas, de modo peculiar, seu destino é marcadamente atravessado pelas circunstâncias históricas. Ao revelar o contexto espanhol, a obra traduz a efervescência da realidade em oposição às novelas de cavalaria, cujas “histórias não contêm nenhuma base histórica, sendo portanto produto apenas da fantasia, embora não deixem de retratar realisticamente as cenas da vida cotidiana” (VASSALLO, 1984, p. 57). Nesse sentido, a acuidade com que Cervantes insere historicamente a liberdade do cavaleiro na inquietante atmosfera do século XVII representa uma importante contribuição para a literatura:

a maior conquista do “Manco de Lepanto” foi certamente a impressão de vida, quer nos personagens quer no ambiente, que o ficcionismo até então não lograra dar. As novelas de cavalaria, como as pastorais, decorriam no plano de uma geografia imaginária e feérica. No *Dom Quixote*, pela primeira vez, o leitor vai encontrar um país em sua realidade geográfica, social e psicológica. É a Espanha dos fins do século 16, perfeitamente reconhecível em tudo: nas menores particularidades da vida quotidiana. Se o fidalgo manchego, sob o signo do ideal que o arrasta, transfigura certos aspectos dos lugares por onde de passagem se envolve em peripécias inesquecíveis, isso não impede o romancista de caracterizar muito bem tais sítios, a ponto de se poder refazer, em nossos dias, o itinerário de Dom Quixote. Os personagens desempenham um papel orgânico no ambiente em que evoluem (BROCA, 1954, p. 67).

Ao contrário dos heróis das novelas de cavalaria que, segundo Bakhtin (2010), são, ao mesmo tempo individuais e representativos – embora em nada se pareçam uns com os outros, nem pela aparência nem pelo destino – Don Quijote traz à luz a liberdade de um homem, cujo destino se encontra fortemente inscrito nas circunstâncias históricas. Para o autor, os heróis da cavalaria devem ser considerados heróis de ciclos e não podem ser apresentados como heróis de romances isolados, visto que não existem romances de cavalaria isolados, fechados sobre si mesmos, individuais. Don Quijote, cada vez mais próximo dos costumes da vida real, torna-se um indivíduo ainda melhor representado por suas particularidades, quando Cervantes se dedica a nomear a personagem. É evidente que, nas formas literárias anteriores,

as personagens em geral tinham nome próprio, mas o tipo de nome utilizado mostrava que o autor não estava tentando criá-las como entidades inteiramente individualizadas. Os preceitos da crítica clássica e renascentista concordavam com a prática literária, preferindo nomes ou de figuras históricas ou de tipos. De qualquer modo os nomes situavam as personagens no contexto de um amplo conjunto de expectativas formadas a

partir da literatura passada, e não do contexto da vida contemporânea (WATT, 1990, p. 19-20).

Caracterizar uma personagem, de acordo com Boris Tomachevski (1890-1957), consiste em torná-la reconhecível. Contudo, para o formalista russo (1973), identificar um herói por meio de um nome próprio, tal como é possível perceber em seu uso feito pelas formas mais elementares de narração, é o elemento mais simples da caracterização. Enquanto as formas mais elementares atribuem apenas um nome ao herói, as construções mais complexas necessitam que os atos dos heróis decorram de uma certa unidade psicológica; o que significa dizer que os atos devem ser psicologicamente prováveis para determinada personagem, atribuindo-lhe certos traços de caráter.

Antes de se tornar o cavaleiro Don Quijote de la Mancha, o fidalgo se chamava Alonso Quijano, e embora o narrador seja impreciso quanto ao seu sobrenome (Quijada, Quesada ou Quijana), Cervantes “nos mostra como a diferença entre o *novel*, com os seus *ninguéns* fictícios, e o romance, com as suas individualidades exemplares, era, para ele, essencialmente uma questão de nomes” (GALLAGHER, 2009, p. 647, grifo do autor). Para fazer jus à condição de cavaleiro andante, o fidalgo necessitava realçar particularidades capazes de caracterizá-lo como tal, isso porque, na obra, a mudança dos nomes é responsável por acentuar diferentes características da individualidade das personagens.

Inspirado pela leitura das novelas de cavalaria, Don Quijote também se preocupa em encontrar nomes dignos de sua fama como cavaleiro tanto para seu rocim quanto para sua amada. O primeiro vem a se chamar Rocinante, e a então lavradora Aldonza Lorenzo transforma-se na dama Dulcinea del Toboso. De acordo com o entendimento de Don Quijote, assim denominados, Rocinante e Dulcinea, não apenas incorporam características próprias ao universo da cavalaria andante, bem como, de modo apropriado, realçam as particularidades condizentes ao cavalo e à enamorada do famoso cavaleiro manchego.

Entretanto, Tomachevski (1973) adverte que não é suficiente diferenciar o herói separando-o do conjunto de personagens por meio de traços característicos específicos. O autor ressalta a importância em fixar a atenção do leitor, despertando seu interesse pela sorte das personagens ao provocar a simpatia para a ação descrita. Tomachevski afirma que as personagens habitualmente estão imbuídas por

uma carga emocional, denominando-se herói a que recebe carga emocional mais viva e acentuada, a que, seguida pelo leitor com maior atenção, suscita a compaixão, a simpatia, a alegria e a tristeza. Para o formalista russo,

é preciso não esquecermos que a relação emocional com o herói já está contida na obra. O autor pode atrair a simpatia para uma personagem cujo caráter na vida real poderia provocar no leitor um sentimento de repugnância e desgosto. A relação emocional com o herói releva da construção estética da obra e, apenas nas formas primitivas, coincidirá obrigatoriamente com o código tradicional da moral e da vida social (TOMACHEVSKI, 1973, p. 195).

Na obra, Cervantes não apresenta apenas a história de amizade entre um fidalgo e seu vizinho, um simples lavrador, mas também realça as vicissitudes por eles vivenciadas em suas aventuras pelo interior da Espanha do século XVII. Juntos, cavaleiro e escudeiro revelam o quanto “o infinito desdobramento da ação narrativa em Cervantes é complementado por um grau equivalente de internalização psicológica da ação” (WATT, 1997, p. 72). Ao contrário dos heróis anteriores, que se caracterizavam por seus limites e convenções, Don Quijote e Sancho apresentam aspectos capazes de aproximá-los dos indivíduos particulares, posteriormente representados no romance moderno.

Ao seguir a lei da repetição, as personagens presentes nos gêneros anteriores “voltam de texto em texto, são *tipos* que representam, de modo exemplar, sua comunidade ou sua casta” (REUTER, 2004, p.15, grifo do autor). De maneira oposta, caracterizada por uma identidade própria, a personagem do romance moderno, conforme Roland Bournneuf e Réal Ouellet (1976), não pode ser concebida isolada de sua rede de relações, a qual se estende também aos lugares e objetos que, por sua vez, se tornam reveladores das características da própria personagem.

Em constante ressonância, as personagens de Cervantes “assim como as personagens do romance agem umas sobre as outras e revelam-se umas às outras” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 200). Don Quijote, orientado pelos nobres princípios da cavalaria andante, jamais esmorece em sua luta para endireitar os tortos, favorecer os necessitados e socorrer os desvalidos. De outro modo, Sancho Panza, com sua natureza simples, escolhe sempre o caminho mais fácil para solucionar os problemas. Sob esse prisma, Roland Bournneuf e Réal Ouellet ressaltam que

da mesma maneira que o indivíduo implicado numa «dinâmica de grupos», pela imagem que projecta, pelas reacções que faz nascer, se vê olhado de forma muito diferente por cada um dos indivíduos do grupo, também a personagem de romance, levando as outras a revelar uma parte de si mesmas até aí desconhecida, descobrirá a cada uma um aspecto do seu ser que só o contacto numa dada situação podia pôr em relevo (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 200).

Em suas andanças pelo Campo de Montiel, à medida que o cavaleiro e o escudeiro interagem com as demais personagens, Cervantes os complexifica, outorgando-lhes movimento em seus conflitos internos. No *Quijote*, a literatura reconhece não só o “dinamismo existente por trás de todo o ser e toda a ação, mas também toda unidade foi dissolvida em dualismo, todo o ser em vir-a-ser e todo o repouso em movimento” (HAUSER, 2007, p.411). O constante contraponto entre Don Quijote e Sancho torna possível identificar o que E. M. Forster, em seu livro *Aspectos do romance*, definiu como o uso de diferentes espécies de personagens. Segundo o autor, as personagens podem ser divididas em planas ou lineares e redondas ou esféricas:

as personagens planas eram chamadas ‘humorous’ no século XVII, às vezes, chamam-nas tipo, às vezes, caricaturas. Em sua forma mais pura são construídas ao redor de uma única ideia ou qualidade: quando há mais de um fator, atingimos o início da curva em direção às redondas (FORSTER, 1969, p. 54).

O estudo de Forster representa um marco significativo para a compreensão da personagem no romance. A partir da distinção proposta pelo romancista britânico, Bournneuf e Ouellet afirmam que “o *round character* é uma personagem complexa, multidimensional, enquanto que o *flat character* é a personagem plana, amiúde tipificada, sem profundidade psicológica” (1976, p. 228). Embora reconheçam a importância da densidade psicológica para uma obra romanesca, os autores ressaltam que o interesse gerado por uma personagem não está diretamente relacionado à sua complexidade ou à sua densidade psicológica.

Também em consonância ao pensamento de Forster, Michel Zérafra entende que a personagem redonda “ilustra a diferença que o psicossociológico vê entre a pessoa e a função: ela significa o mais totalmente e o mais exatamente possível tal concepção de homem e da vida humana. A personagem plana, em troca, é função, representação, univocidade” (2010, p. 457). De modo semelhante, Ismail S. Talib (2007), igualmente influenciado pelo romancista britânico, identifica um conjunto de

atributos capaz de auxiliar a diferenciação entre as personagens planas e redondas: as planas são personagens simples, constituídas por um ou dois traços, cujas características podem ser resumidas em uma sentença e as redondas são complexas, apresentam traços variados e características que necessitam de uma descrição mais elaborada.

Nesse sentido, o cavaleiro manchego não pode ser considerado uma personagem fechada, estável, determinada ou estereotipada. Reduzi-lo à figura de um cavaleiro louco ou idealista, caracterizando-o como uma personagem plana, sugere uma abordagem demasiadamente simples do herói criado por Cervantes. Em Don Quijote são encontrados aspectos capazes de indicar uma aproximação da curva em direção às personagens redondas, ao contrário, do tipo presente nas novelas de cavalaria. Isso porque, do ponto de vista funcional, segundo Carlos Reis e Ana Cristina M. Lopes (2002), o tipo corresponde a uma personagem plana e pode, de certo modo, ser considerada pré-construída e previsível.

Interessante notar que Forster não apresenta de forma explícita a definição das personagens redondas, pois a considera implícita na oposição às personagens planas. No entanto, o autor oferece exemplos e condições específicas que tornam possível sua identificação: “o teste para uma personagem redonda está nela ser capaz de surpreender de modo convincente. Se ela nunca surpreende, é plana. Se não convence, é plana pretendendo ser redonda” (1969, p. 61). Embora, em alguns momentos da obra, o cavaleiro se comporte de maneira esperada, Alonso Quijano pode ser considerado uma personagem surpreendente desde o momento em que decide deixar sua vida secular para se lançar pelo interior da Espanha, no século XVII, em busca de aventuras semelhantes às dos cavaleiros medievais.

Por conseguinte, Don Quijote não se identifica com as personagens planas, as quais “permanecem inalteráveis na mente do leitor pelo fato de não terem sido transformadas pelas circunstâncias, movendo-se através delas” (FORSTER, 1969, p. 55). Nem mesmo Sancho pode ser definido como uma personagem meramente plana; isso porque não menos surpreendente é a facilidade com que o lavrador decide acompanhar o cavaleiro manchego em suas andanças pelo Campo de Montiel. Figura aparentemente simples, como os aldeões da Espanha do século XVII, Sancho surpreende com sua decisão em deixar mulher e filhos para seguir Don Quijote com a promessa de ganhar o governo de alguma ínsula a ser conquistada pelo cavaleiro.

Acertadamente, Reis e Lopes advertem que a distinção de Forster quanto à composição da personagem não pode ser considerada isenta de riscos se encarada de forma rígida; posto que “num universo diegético não se verifica forçosamente essa repartição esquemática, observando-se por vezes que certas personagens oscilam entre a condição da personagem plana e a da redonda” (2002 p. 322). Sob esse prisma, distantes dos tipos cavaleirescos tanto o fidalgo, em maior grau, quanto o lavrador, em menor grau, apresentam significativa complexidade capaz de aproximá-los dos indivíduos particulares representados no romance moderno.

Arauto de um novo tempo, o *Manco de Lepanto* inaugura a narrativa moderna construindo duas grandes personagens da literatura ocidental. Nesse sentido, Fuentes, com pertinência, afirma que “se nos atermos ao texto do *Quijote*, é impossível dizer que Cervantes, o ingênuo, não sabia o que fazia ou que Cervantes, o hipócrita, sabia mais do que dizia”²⁸ (1976, p. 35, tradução nossa). Ciente da efervescência da vida e das circunstâncias na Espanha do *Siglo de Oro*, o *Manco de Lepanto*, em sua paródia das novelas de cavalaria, anuncia o nascimento do homem moderno, arrebatado por uma visão de mundo ainda em formação. Isso porque, conforme as palavras de Auerbach, a obra

é antes do mais, uma sátira contra os romances de cavalaria e Cervantes lhes tocou o ponto principal: o ideal cavaleiresco num mundo totalmente mudado após a época em que a cavalaria teve uma função real. Ora, com opor perpetuamente seu herói a uma realidade que não tem mais qualquer relação com aquela que lhe está viva na imaginação, tão firmemente enraizada que nenhuma decepção, nenhuma experiência é capaz de dissipá-la, e com dar-lhe por escudeiro o campônio Sancho Pança, cujo bom senso realista se junta a uma crença inabalável nas idéias e nas promessas de seu senhor, Cervantes ultrapassou os limites de uma simples sátira dos romances de cavalaria; sua obra se tornou símbolo vivo do povo espanhol, de seu nobre e brilhante ilusionismo, de sua maneira peculiar de combinar esse ilusionismo com o realismo, e mesmo de mais que isso: de todo nobre ilusionismo dos homens, da grandeza e da vaidade da vida humana (1987, p. 186-187).

A complexidade do *Quijote* à medida que nos “arranca de nossa prisão realista, conduz e guia pelos mundos da fantasia, abre-nos os olhos sobre aspectos desconhecidos e secretos da nossa condição, e nos dá os instrumentos para explorar e entender os abismos do que é humano” (LLOSA, 2009, p. 29). Em constante ressonância, Don Quijote e Sancho Panza, cavaleiro e escudeiro,

²⁸Si nos atenemos al texto del *Quijote*, es imposible decir que Cervantes el ingenuo no sabía lo que hacía o que Cervantes el hipócrita sabía más de lo que decía.

respectivamente, existem um para o outro e, assim, dão origem ao contraponto que os coloca em relação a si mesmos, ao outro e ao mundo. Cervantes não apenas apresenta o movimento interno como característica própria à organização da personagem, como também instaura a cisão das vicissitudes humanas. Um ser em si mesmo dual, conflituoso e dialético surge cindido em duas figuras distintas e complementares: o cavaleiro andante Don Quijote de la Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Panza. A genialidade do *Manco de Lepanto* se revela quando

desintencionada e paulatinamente, as duas personagens vão se construindo cada uma de per si e também na sua relação mútua. É claro que é justamente por isso que o peculiarmente cervantesco, a soma da experiência de vida e da força criativa de Cervantes, flui tanto mais rica e espontaneamente para dentro dos acontecimentos e das falas (AUERBACH, 2011 p. 316).

Inseridos na tessitura dialógica, os valores opostos das personagens tornam possível a interpretação da realidade externa por meio da dupla face da verdade, cujo exame não pode ser resultado de uma visão unilateral, desprovida de paradoxos. De acordo com Fuentes (1976), o realismo de Sancho participa do mundo ilusório de Don Quijote, da mesma forma que este, mesmo iludido, não deixa de participar do mundo real de seu escudeiro. Ao identificar o movimento antitético do pensamento humano, a obra instaura a natureza contraditória do ser e evidencia como “em uma ambiguidade intencional se esconde o sentido universal da humanidade inteira, representada pelas duas figuras de Don Quijote e Sancho Pansa” (CARPEAUX, 2011, p. 909).

Juntos, cavaleiro e escudeiro traduzem o caráter dual da natureza humana e seus valores opostos, sob a perspectiva maneirista, conferem um movimento singular aos desdobramentos das personagens. A obra atualiza o mito do duplo representando um homem cindido, fragmentado e multiplicado pelas circunstâncias de um período de transição. Do âmago da realidade espanhola do século XVII, Cervantes faz emergir um herói entre dois mundos que se depara, a um só tempo, com o golpe de morte da visão de mundo medieval e com o alvorecer do mundo moderno.

Ciente da inquietante atmosfera de seu tempo, o *Manco de Lepanto* apresenta a figura do herói distante das personagens estáveis, determinadas ou estereotipadas presentes nas formas literárias anteriores. Ao contrário do herói épico, Don Quijote escolhe o seu destino enquanto caminha pelo Campo de Montiel. Desprovido da

segurança de outrora, o cavaleiro manchego anuncia a liberdade do herói do romance moderno. Anacrônico, ele decide resgatar a honra cavaleiresca com intuito de restaurar a ordem no mundo em que vive, mas em dissonância à realidade espanhola, vivencia o conflito maneirista que assola o nascimento do novo homem.

3 UM HERÓI ANACRÔNICO: O CAVALEIRO DA TRISTE FIGURA E SEUS DUPLOS

*Enquanto houver um louco, um poeta e um amante,
haverá sonho, amor e fantasia.
Enquanto houver sonho, amor e fantasia,
haverá esperança.
William Shakespeare*

Durante o *Siglo de Oro*, o destino, a liberdade e a honra caracterizam as faces dos duplos de um anacrônico herói em busca de si mesmo. Suas vicissitudes, cindidas em duas personagens complementares, marcam o destino de um cavaleiro andante e seu fiel escudeiro que saem pelo interior da Espanha à procura de façanhas e aventuras. Em constante relação, os valores opostos de Don Quijote e Sancho Panza instauram um paradoxo tipicamente maneirista capaz de desencadear, de modo concomitante, o processo de *quixotização* do escudeiro e de *sanchificação* do cavaleiro.

O movimento interno que individualiza o herói manchego confere liberdade ao decadente fidalgo, permitindo que ele se desdobre sobre si mesmo, transfigurando-se em diferentes cavaleiros para, enfim, alcançar o fidalgo Alonso Quijano – o Bom. A cada nova identidade, a honra atravessa a figura do duplo, que se multiplica revelando o contraponto entre a ilusão e a realidade. Mediadora dos deslocamentos de Don Quijote e Sancho entre os dois mundos, Dulcinea del Toboso os coloca em ressonância e cada qual, imerso em suas próprias ilusões, conduz o outro pela realidade de um mundo em efervescente transformação.

3.1 Don Quijote e Sancho Panza: o destino de um cavaleiro andante e de seu fiel escudeiro

Simultaneamente à história de amizade entre o Cavaleiro da Triste Figura e o seu fiel escudeiro, Cervantes apresenta um homem multifacetado que atualiza a problemática do fenômeno do duplo não apenas se desdobrando na relação entre o eu e o outro, mas também por meio da figura de um duplo que se desenvolve na relação do próprio eu consigo mesmo. Nessa perspectiva, analisar o mito do duplo no *Quijote* significa enveredar por suas variações, superando seus elementos mais evidentes, com intuito de compreender o surgimento do homem moderno através de

um anacrônico herói nascido em algum lugar da árida região de *La Mancha*.

Em constante ressonância, a figura do duplo multiplica-se vertiginosamente na obra, possibilitando sucessivos desdobramentos das personagens. Em suas andanças, Don Quijote e Sancho Panza descobrem-se personagens de um livro sobre suas aventuras escrito pelo árabe Cide Hamete Benengeli. Em seguida, cavaleiro e escudeiro se deparam com os sócios de suas personagens em outro livro – no qual é relatada a continuação de suas supostas façanhas em Saragoza – escrito por um autor natural de Tordesillas, conhecido como Alonso Fernández de Avellaneda.

Cervantes transforma suas personagens em protagonistas de duas outras obras dentro da sua própria obra, de forma que o cavaleiro e o escudeiro se encontrem multiplicados em dois outros cavaleiros e escudeiros, um considerado falso e o outro verdadeiro. Assim como Don Quijote e Sancho Panza se multiplicam em outras personagens, Miguel de Cervantes igualmente se divide em dois autores – um falso e outro verdadeiro. Isso porque, na obra, Cide Hamete recusa-se a dividir com Avellaneda a atuação de Don Quijote, e afirma, de modo enfático, no momento da morte do cavaleiro, que só para ele Don Quijote havia nascido.

O *Manco de Lepanto* rompe com os padrões vigentes, apresentando uma nova concepção de homem. O ser dual e conflituoso, caracteristicamente maneirista, imbuído de valores paradoxais surge cindido em duas personagens distintas – o cavaleiro andante e seu fiel escudeiro. Em algum lugar no interior da Espanha do século XVII, as vicissitudes do ser humano são apresentadas por meio de duas personagens consideradas complementares. Cervantes combina os valores opostos com o intuito de representar a dupla face da verdade e assim o faz, utilizando-se da figura do duplo.

Ao longo dos séculos e nas mais diversas culturas, é possível encontrar diferentes interpretações para o mito do duplo. Das narrativas relacionadas à criação do mundo e do homem, dos gêmeos descritos pelos relatos míticos ao duplo do século XX, significativas são as mudanças na sua concepção como forma de atender às demandas e inquietações do ser humano. Na tradição judaica, a noção de desdobramento pode ser encontrada na figura de *Adam Kadmon*. Segundo Pierre Jourde e Paolo Tortonese, “Deus, na criação judaico-cristã, fez o mundo à sua própria imagem, e o homem à sua semelhança. O Zohar especifica que Deus criou a forma do homem celeste como um veículo em que ele enviou os atributos a serem

conhecidos”²⁹ (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 7, tradução nossa). Considerando a esfera religiosa, Ana Maria Lisboa de Mello afirma que

a noção do duplo está na concepção divina, já que Deus, consciência absoluta, cria o universo para nele se refletir. A cosmogênese já implica a idéia de desdobramento. No nível do microcosmo, a crença de que a alma sobrevive ao aniquilamento do corpo é o paradigma da duplicidade e um dos fundamentos das tradições religiosas de modo geral (2000, p. 112).

Em *O Banquete*, de Platão (427-347 a.C.), na fala de Aristófanes, o homem, em sua origem, também se aproxima da figura do duplo. No século IV a.C., o filósofo grego destaca que três gêneros, uma vez cindidos, formaram a Humanidade: o masculino, o feminino e o andrógino, do qual resta apenas o nome. Descendentes, respectivamente, do sol, da terra e da lua, os três gêneros eram dotados de grande força e vigor. Contudo, mesmo antes de desaparecer, no início dos tempos, o andrógino “era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois, ao masculino e ao feminino, enquanto agora nada mais é que um nome posto em desonra” (PLATÃO, 2012, p. 119). Seja por meio do desdobramento, seja pela cisão, o paradigma da duplicidade atravessa a natureza humana. Sob esse prisma, Mello assegura que a universalidade do duplo

indica uma referência claramente antropológica, ao mesmo tempo transcultural e trans-histórica, embora certos momentos históricos e culturais favoreçam o seu recrudescimento. Esse símbolo é constantemente retomado porque ele fala da essência e da existência do ser, colocando em xeque a unidade psíquica, tão mais significativa quanto mais se mostra frágil (2000, p. 123).

Contudo, somente em 1796, caberia ao escritor romântico alemão Jean-Paul Richter (1763-1825) cunhar o termo *Doppelgänger* – traduzido por “duplo” ou “segundo eu” com o sentido de “companheiro de estrada”, “aquele que caminha ao lado”. O apogeu do mito do duplo na literatura seria ainda mais tardio, acontecendo apenas com a chegada do século XIX. Corroborando o conceito de Richter, Nicole Bravo sugere o fenômeno do duplo, *a priori*, relacionado a uma experiência de subjetividade. Essa experiência assume uma nova perspectiva a partir da importante mudança na visão de mundo ocorrida no Ocidente ao final da Idade Média.

Segundo Bravo (1997), o século XVII assiste à abertura para o espaço interior

²⁹ Dieu, dans la création judéo-chétienne, fait le monde à son image, et l’homme à sa ressemblance. Le Zohar précise que Dieu crée la forme de l’homme celeste comme un char sur lequel il descendait pour être connu dans attributs.

do ser em detrimento da unidade de consciência e da identidade única do sujeito, o que, por sua vez, possibilita uma significativa mudança na concepção do duplo. Nesse sentido, a autora salienta a diferença entre o conceito de duplo como figura do homogêneo e de duplo como figura do heterogêneo. O primeiro, capaz de manter as diferentes personalidades preservadas, como no caso dos gêmeos e dos sócias, consiste em uma forma de usurpação momentânea da identidade, enquanto o segundo pode ser entendido como um desdobramento ou uma dispersão do eu. Para Bravo,

o desdobramento, o conhecimento, é sinônimo da perda de uma inocência da inconsciência que permitia ao homem formar um todo indivisível com a natureza. A consciência humana, com a capacidade de desdobramento, seu poder de imaginar, torna-se fonte de terror (1997, p. 270).

Até o século XVII, o mito do duplo não questionava a identidade do ser duplicado. Bravo (1997) ressalta que o duplo como figura do homogêneo caracteriza-se por instaurar uma substituição apenas temporária, uma vez que o ser original sempre reencontra suas prerrogativas. Ao apontar a cisão da identidade do eu, o *Quijote* representa o elo de transição do duplo homogêneo para o heterogêneo. Conforme a autora, um aspecto significativo na mudança de um tipo de duplo para o outro consiste no abandono progressivo do desenvolvimento da história em direção à reafirmação da unidade do ser.

De acordo com Bravo, o duplo como figura do heterogêneo surgiria apenas no século XVIII, com a emergência do sentimento de uma autêntica alteridade traduzida por uma visão romântica do eu e condicionada tanto pelo cenário político e econômico decorrente da Revolução Francesa (1789-1799) quanto pela filosofia idealista do alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), o qual se dedicaria, dentre outros temas, ao problema da subjetividade e da consciência. Nesse sentido, cabe ressaltar que, distantes da visão de mundo de Cervantes, os princípios de *Liberté, Égalité, Fraternité* da atmosfera francesa assim como o culto ao individualismo tomado pelos sentimentos são características do final da Idade Moderna.

Homem de seu tempo, Cervantes entretanto oferece importantes contribuições ao desenvolvimento do mito do duplo. Don Quijote e Sancho Panza são tão diferentes quanto complementares. O movimento interno do cavaleiro em contraposição ao do escudeiro torna evidente a importância do duplo como parâmetro tanto para a compreensão de si mesmo, quanto de sua relação com o

outro e com o mundo. Há uma constante integração de valores contrários, e “cada um de seus aspectos e pontos de vista é equilibrado por um aspecto ou ponto de vista oposto. Talvez, em parte alguma esse processo dialético apareça de modo mais sensível do que na relação entre Dom Quixote e Sancho Pança” (HAUSER, 2007, p. 411).

A história de amizade tem início quando Don Quijote convida seu vizinho para escudeiro, com a promessa de torná-lo governador de uma ínsula a ser conquistada. É bem verdade que, desde a primeira saída, o lavrador Sancho Panza já mostrava maior preocupação com a ínsula prometida e com seu governo do que propriamente com as aventuras para conquistá-la. O escudeiro, de origem simples, segue seu amo preocupado apenas com as necessidades básicas, tais como: dormir, comer e beber. De modo oposto, Don Quijote, intelectualizado, apresenta nobres valores e ideais. Enquanto o cavaleiro se ocupa do exercício das armas, com a responsabilidade de endireitar os tortos, favorecer os necessitados e socorrer os desvalidos; o escudeiro escolhe sempre o caminho mais curto, pacífico e confortável para enfrentar as adversidades. Essa circunstância leva Bravo a declarar:

a afeição que liga um ao outro faz da dualidade de base uma unidade profunda, a do sensível e o inteligível. Por sua incapacidade de agir sobre o mundo, Dom Quixote é um herói da duplicidade moderna: ele fracassa na tentativa de unir um ideal à realidade. Vê-se aparecer a representação de um homem em dois, pela reunião de dois personagens que não se parecem e são complementares (1997, p. 267- 268).

Sancho representa o contraponto à forma como Don Quijote interpreta a realidade. Apesar de considerado louco pela maioria das pessoas, o cavaleiro sempre encontra uma justificativa para seus infortúnios. Na ausência de uma explicação racional, os atribui a transformações provocadas por feitiços e encantamentos. Sancho é capaz de identificar a discrepância entre a realidade por ele percebida e a descrita por Don Quijote. No entanto, facilmente se conforma com as justificativas apresentadas por seu amo. A simplicidade de Sancho não lhe permite contestar os argumentos de Don Quijote. Seguem os dois pelo interior da Espanha e, a cada aventura, cavaleiro e escudeiro atuam como referência um para o outro na interpretação da realidade.

De acordo com Roland Bournneuf e Réal Ouellet, a viagem proporciona no *Quijote* “o tema e o princípio de unidade, a matéria das peripécias, o ritmo; por ela se revelam ou se realizam as personagens e, para além dessas aventuras grotescas

ou épicas, o autor sonha numa outra viagem, a do homem durante a sua existência” (BOURNNEUF; OUELLET, 1976, p. 131). Cervantes reconhece no ser humano não apenas a capacidade de interpretar a realidade, compreendendo o mundo a sua volta, mas também a possibilidade de se transformar por meio da relação com o outro, o duplo. Diante de seus novos conflitos, o homem percebe a necessidade de abandonar a visão unilateral ao se defrontar com a antítese em seus pensamentos.

Despido das referências até então vigentes, o homem vê-se arrebatado por uma nova ordem. Realista, o *Manco de Lepanto* apresenta suas personagens inseridas no decadente Império espanhol do século XVII. À ruína da velha ordem, os valores da cavalaria andante fazem-se obsoletos. Incoerente é a figura de Don Quijote ao tentar restaurar um mundo que não pode mais existir. Inadequado também é o desejo de Sancho em se tornar governador de uma ínsula a ser conquistada por seu amo. Anacrônicas, as personagens do autor espanhol caminham por um mundo incapaz de lhes oferecer referências para uma nova ordem.

Ao golpe de morte da visão de mundo medieval, Don Quijote e Sancho Panza representam a dupla face da verdade que assola o homem moderno em seu nascimento. O conflito entre os valores opostos – diferentemente da reafirmação da unidade do ser que caracteriza o duplo homogêneo descrito por Bravo – provoca, de forma singular, o desdobramento de um na figura do outro. É desse modo que a cisão do eu em duas personagens complementares faz surgir um duplo formado pelas distintas identidades do cavaleiro e do escudeiro, igualmente diverso do duplo heterogêneo apresentado pela autora. Nesse sentido, o desdobramento no *Quijote*

talvez não sugira mais que uma metáfora dessa antítese ou dessa oposição de contrários, cada um encontrando no outro seu próprio complemento; do que resultará que o desdobramento (o aparecimento do Outro) não é mais do que o reconhecimento da própria carência, do vazio que o ser experimenta no fundo de si mesmo e da busca do Outro para tentar preenchê-lo; em outras palavras, o aparecimento do Duplo seria, em última análise, a materialização do desejo de sobrevivência frente à ameaça da morte³⁰ (CARRATÉ, 1994, p. 12, tradução nossa).

Juntos pelo interior da Espanha, Don Quijote e Sancho tornam manifesto o

³⁰ El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrários, cada uno de los cuales encuentra en el otro su próprio complemento; de lo que resultará que el desdoblamiento (la aparición del Otro) no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de si mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del Doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte.

caráter paradoxal da natureza humana. Enquanto caminham conversando, por meio de seus diálogos, um e outro, de maneira concomitante, se transformam. Segundo Pérez (1936), Cervantes, grande plasmador de tipos da Europa continental, pode ser considerado um dialogador imortal, cuja conversa toma tão deliciosas variantes e encantadoras vivacidades através de perguntas tão finas e respostas tão agudas. Em se tratando da maestria com que o autor espanhol constrói os diálogos da obra, Fuentes ressalta:

porque conversam, Don Quijote e Sancho não são ideal e realidade, espírito e matéria, mas precisamente Don Quijote e Sancho, criações das palavras, nomes que são ação e são verbo e que, sem as palavras, se desmanchariam no Campo de Montiel, menos reais em sua abstração simbólica do que qualquer gigante chamado *Serpentino de la Fuente Sangrienta*³¹ (1976, p. 99-100, tradução nossa).

Na relação dialética entre as personagens, de acordo com Fuentes (1976), Don Quijote representa a linguagem dos universais ao passo que Sancho representa a linguagem dos particulares. Conforme o autor, enquanto o cavaleiro crê, seu escudeiro duvida, e suas diferentes perspectivas tornam evidente a condição multifacetada da realidade. Isso porque o realismo de Sancho participa do mundo ilusório de Don Quijote, da mesma forma que este, mesmo iludido, não deixa de participar do mundo real de seu escudeiro. O constante conflito entre a ilusão e a realidade manifesta-se claramente durante a Batalha contra os Moinhos de Vento:

– Valha-me Deus! – disse Sancho. Eu não disse a vossa mercê que olhasse bem o que fazia, que não eram senão moinhos de vento, e só podia ignorar quem tivesse outro na cabeça?

– Cala, amigo Sancho – respondeu D. Quixote –, que as coisas da guerra mais que as outras estão sujeitas a contínua mudança; e mais quando penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros mudou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, tal e tanta é a inimizade que me tem, mas ao cabo do cabo de pouco valerão as más artes contra a bondade da minha espada.

– Que faça Deus o que puder – respondeu Sancho³² (DQ I, 8, p. 122-124).

³¹ porque hablan, don Quijote y Sancho no son ideal y realidad, espíritu y materia, sino precisamente don Quijote y Sancho, creaciones de las palabras, nombres que son acto que son verbo y que, sin las palabras, se desvanecerían en el campo de Montiel, menos reales en su abstracción simbólica que cualquier gigante llamado Sepertino de la Fuente Sangrienta.

³² – ¡Válame Dios! – dijo Sancho - ¿No le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?
– Calla, amigo Sancho – respondió Don Quijote –, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sábio Frestón que me robó el aposento y los libros há vuelto estos gigantes em molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; mas al cabo han de poder poço sus malas artes contra la bondad de mi espada.

Para Fuentes, Cervantes reúne o herói épico ao pícaro realista: enquanto Don Quijote vive em um passado remoto com seu juízo arrebatado pelas leituras das novelas de cavalaria, Sancho vive no presente imediato orientado apenas por suas preocupações com a sobrevivência cotidiana. O autor destaca que a natureza ambígua da fusão entre o passado e o presente converte o romance de Cervantes em um projeto crítico: o passado ilumina o presente e o presente ilumina o passado. Desse modo, “Sancho, constantemente, tenta fixar Don Quijote na realidade do presente; mas Don Quijote, constantemente, eleva Sancho à aventura mítica em busca da ínsula que o escudeiro haverá de governar”³³ (FUENTES, 1976, p. 32, tradução nossa).

A influência mútua entre as personagens torna-se mais evidente após a segunda saída, quando cavaleiro e escudeiro partem decididos a encontrar Dulcinea na cidade de Toboso. A relação entre amo e escudeiro configura-se de maneira imbricada à medida que Sancho começa a expor seus pensamentos, verbalizando suas opiniões e incorporando aspectos intelectualizados de Don Quijote; ao passo que este, espontaneamente, passa a fazer uso dos refrões, que caracterizam o raciocínio pouco elaborado de seu escudeiro. A proximidade afetiva das personagens permite o livre fluxo de valores entre amo e escudeiro, o que desencadeia, em ambos, novos conflitos. É possível perceber que, em Don Quijote,

é o espírito, na figura de um *spleen*, que o move e o enobrece, que permite que sua dignidade ética saia incólume de todas as humilhações por que passa. E que Sancho Pança, o comilão, com seus provérbios, seu humor natural e seu bom senso campônio (mais afeito ao farnel que à “ideia”, que só rende pancadas), atine para esse espírito, tenha afeto por seu mestre tão bondoso quanto absurdo, permaneça a seu lado apesar das tribulações que o serviço lhe traz, não o abandone e, muito pelo contrário, siga sendo escudeiro fiel, por mais que volta e meia tenha que contar uma mentira, é belíssimo, torna-o adorável, confere à sua figura humanidade e a eleva da esfera da mera comicidade à esfera do humorístico e do profundo (MANN, 2014, p. 87, grifos do autor).

Durante a caminhada pelo interior da Espanha, Don Quijote “passa a viver intensamente em plena loucura cavalheiresca. Quem mais cresce é Sancho Pança, deixando-se contagiar pelos arrebatamentos do senhor cuja linguagem adquire” (MOOG, 1939, p. 141-142). Entretanto, a crescente recursividade na relação entre o

– Dios lo haga como puede – respondió Sancho (DQ I, 8, p. 124).

³³ “Sancho, constantemente, intenta radicar a Don Quijote en la realidad del presente; pero Don Quijote, constantemente, eleva a Sancho a la aventura mítica en pos de la ínsula que el escudero habrá de gobernar”.

cavaleiro e o escudeiro capaz de colocá-los em constante ressonância, não é suficiente para dissolver as peculiaridades que os caracterizam. Don Quijote sempre reage às burlas orientado pelos nobres valores oriundos da cavalaria andante, enquanto Sancho Panza continua reagindo a elas de maneira simples e conformada. Isso porque,

para a quase unanimidade dos leitores e intérpretes do Cervantes, os dois heróis manchegos corporificaram um dualismo irreconciliável em seus termos, e no qual o Autor pretendeu sintetizar os claros-escuros da vida, os contrastes das almas, as antinomias que alicerçam o gênio da contraditória raça castelhana (OMEGNA, 1948, p. 74).

Atento à interpretação psicológica das personagens, Salvador de Madariaga (1986-1978), no entanto, rechaça a concepção baseada no antagonismo entre Don Quijote e Sancho. O autor pertence à *Geração de 1914*, a qual é marcadamente caracterizada pela sólida formação intelectual e pela sistematização do raciocínio. Assim como os demais hispanistas e cervantistas dessa geração, Madariaga preocupa-se em imprimir maior rigor aos estudos relacionados à vida e à obra de Cervantes, especialmente ao *Quijote*. Dentre seus trabalhos de crítica literária, pode-se destacar *Guía del lector del Quijote*, publicado em 1926. Nessa obra, o autor se dedica à compreensão da influência mútua das personagens, as quais, em sua opinião, devem ser entendidas como seres paralelos.

Em discordância ao conceito da antítese, utilizado pela abordagem romântica, Madariaga apresenta a ideia da *tranposición en clave distinta* para analisar a semelhança entre a caracterização de Don Quijote e Sancho. O autor considera as personagens duas figuras simétricas, cujo movimento vital herdado do humanismo lhes permite uma aproximação apenas gradual. Para Madariaga, cavaleiro e escudeiro são mutuamente atraídos em decorrência de uma interinfluência lenta e segura, que é, tanto em sua inspiração como em seu desenvolvimento, o maior encanto e o mais profundo acerto do *Quijote*.

Tal perspectiva constitui a base de sua teoria embora essa não tenha sido exaustivamente desenvolvida pelo próprio Madariaga. Seus pressupostos teóricos se encontram melhor formulados nos estudos de Joaquín Casaldueiro Martí (1903-1990), membro da *Geração de 1927*, também denominada *Generación Edad de Plata*. Casaldueiro, ampliando as ideias de seu predecessor, reconhece, no *Quijote*, a presença do paralelismo antitético. Conforme o autor, Cervantes emprega o

procedimento com intuito de marcar, com intensidade, a natureza contrária da ação. Diferentemente da orientação seguida por Madariaga, Casaldüero evidencia a preocupação com a síntese dos polos opostos, com o propósito de encontrar certo equilíbrio na relação entre Don Quijote e Sancho. Mas, de modo equivocado, para Casaldüero, cavaleiro e escudeiro

nem se opõem um ao outro nem se complementam. Don Quijote não representa o ideal em oposição à realidade representada por Sancho nem como complemento a ela. A melodia de Don Quixote é a mesma que a de Sancho, porém transportada para outra clave musical e confiada a um instrumento de outro tom e cor (o mesmo aplica-se aos pares ama-sobrinha, cura-barbeiro). O efeito grotesco e patético que Cervantes sempre consegue com Don Quijote se transforma em comicidade com Sancho. O grotesco e o patético de Don Quijote surgem da forma de sua figura confrontar o mundo do absoluto e ideal com o relativo e a realidade. O efeito cômico de Sancho alcança-se considerando o mundo absoluto e ideal como se fosse relativo e real. Para Don Quijote, Dulcineia; Sancho, a ínsula. Eles são exatamente o mesmo: duas criações de Don Quijote, devidas, portanto, à mesma vontade de estilo; são duas metas ideais. A beleza (virtude) e a justiça ideais e o poder ideal. Don Quijote percebe a natureza de Dulcineia, mas Sancho não percebe a natureza da ínsula, e disso deriva sua comicidade: tomar posse do mundo ideal, como se fosse real³⁴ (1975, p. 40-41, tradução nossa).

A interdependência entre as personagens torna-se mais evidente no período em que elas permanecem no castelo dos duques. Esse momento merece destaque na interpretação de Casaldüero, que nele observa a forma paralelística alcançar seu apogeu. Segundo o autor, “cavaleiro e escudeiro – «que parece que foram forjados os dois no mesmo molde» – deixam de se apresentar em um jogo de proporções e se transformam em duas figuras paralelas”³⁵ (1975, p. 134, tradução nossa). Lado a lado, cada qual atravessado por seu ideal, Don Quijote e Sancho transformam, paulatinamente, sua visão de mundo.

Durante sua permanência no castelo, Sancho recebe do duque o governo da

³⁴ Ni se oponen uno a otro ni se complementan. Don Quijote no representa el ideal en oposición a la realidad representada por Sancho ni como complemento a ella. La melodía de Don Quijote es la misma que la de Sancho, pero transportada de clave y confiada a un instrumento de otro tono y color (lo mismo ocurre con las parejas Ama-Sobrina, Cura-Barbero). El efecto grotesco y patético que Cervantes consigue siempre con Don Quijote se transforma en puramente cómico con Sancho. Lo grotesco y patético de Don Quijote surge del contorno de su figura al chocar el mundo de lo absoluto e ideal con lo relativo y la realidad. El efecto cómico de Sancho se logra tratando el mundo absoluto e ideal como si fuera relativo y real. Para Don Quijote, Dulcinea; para Sancho, la ínsula. Son exactamente lo mismo: dos creaciones de Don Quijote, debidas, por tanto, a la misma voluntad de estilo; son dos metas ideales. La belleza (virtud) y la justicia ideales y el poder ideal. Don Quijote se da cuenta de la índole de Dulcinea, pero Sancho no percibe la índole de la ínsula, y de aquí deriva su comicidad: toma posesión del mundo ideal como si fuera real.

³⁵ “Caballero y Escudero – «que parece que los forjaron a los dos en una misma turquesa» – dejan de presentarse ya en un juego de proporciones y se transforman en dos figuras paralelas”.

ínsula Baratária. Contudo, antes de se tornar governador, Sancho é, devidamente, instruído por Don Quijote. Os conselhos do cavaleiro para adornar tanto a alma quanto o corpo são fundamentais para orientar o comportamento do escudeiro durante o tempo em que persiste no governo da ínsula. Em capítulos alternados, Cervantes magistralmente apresenta “Sancho em sua ínsula; Don Quijote na solidão social de seu quarto – enquanto o cavaleiro passa pela experiência da beleza e do amor, o escudeiro tem a experiência da justiça e do governo”³⁶ (CASALDUERO, 1975, p. 126, tradução nossa). O idealismo, por meio de diferentes perspectivas, arrebatava tanto um quanto o outro. A figura de Don Quijote

entra no mundo social refletindo-se nele e deformando-se; da mesma forma vemos o seu ideal (Dulcineia) na figura de Sancho; daqui se altera a relação de 1605 entre o cavaleiro e escudeiro, pois em 1615 vemos o encanto de Dulcineia na ínsula; isto é a Beleza, a Virtude e a Justiça se transferem da esfera ideal e entram na realidade. Este reflexo conduz o romancista ao paralelismo³⁷ (CASALDUERO, 1975, p. 134, tradução nossa).

Diferentemente do paralelismo evidenciado por Madariaga e Casaldueiro, Pérez reconhece os processos de *sanchificação* de Don Quijote e de *quixotização* de Sancho, identificando um importante movimento de aproximação entre as personagens. Em sua *A Psicologia Social do Quixote* (1936), o autor brasileiro não faz referência aos conceitos apresentados por Madariaga em 1926 e informa apenas que há escritores que assim denominam os referidos processos de influência. Pérez, cujo trabalho possui clara orientação romântica, apoia-se na dialética introduzida pelo filósofo Georg Hegel (1770-1831) para afirmar que, na obra, a fusão dos contrários está, entretanto, inacabada. De modo contundente, sua interpretação ressalta que

há no *Quixote* uma tésse e uma antítese. Mas não é possível afirmar-se que, à semelhança desses dois primeiros termos do *processus*, se verifique uma síntese perfeita... se assim é possível falar. Como se vai ver, depára-se uma inter-comunicação entre os dois primeiros termos, tendente à formação de um terceiro tipo, superior, na obra (PÉREZ, 1936, p. 221).

³⁶ “Sancho, en la ínsula; Don Quijote, en la soledad social de su cuarto –, mientras el Caballero está teniendo la experiencia de la belleza y del amor, el Escudero tiene la experiencia de la justicia y el gobierno”.

³⁷ penetra en el mundo social reflejándose en él y deformándose; igualmente vemos a su ideal (Dulcinea) en manos de Sancho; de aquí que cambie la relación de 1605 entre Caballero y Escudero, pues en 1615 vemos el encanto de Dulcinea en la ínsula; esto es, cómo la Belleza, la Virtud, la Justicia se desplazan de la zona ideal y penetran en la realidad. Este reflejo es lo que conduce al novelista al paralelismo.

Baseado em Hegel, Pérez entende que Cervantes alcançou a expressão máxima na antevisão dialética da fusão dos contrários em uma forma superior. Isso porque, de acordo com o filósofo alemão, a contradição da tese e da antítese é suprimida *na e pela* síntese. O autor brasileiro entende que “o processo dialético se completa – embora não pare – na síntese. Aliás, não há síntese final e definitiva. Isso seria não compreender o ritmo do movimento imparável e cósmico, que é o sôpro vivificante da dialéctica, qual a compreendeu Hegel” (1936, p. 219). A síntese representada pela soma das figuras de Don Quijote e Sancho é considerada imperfeita.

De acordo com Pérez, a síntese decreta o fim da oposição entre os contrários; estes, uma vez reunidos, fazem a contradição entre a tese e a antítese se transformar em uma terceira forma superior. Embora reconheça a influência mútua entre o amo e seu escudeiro, Pérez atribui maior relevância ao processo de *quixotização* em detrimento ao de *sanchificação*. O autor brasileiro considera as influências do amo no comportamento do escudeiro significativamente maiores que as influências de Sancho encontradas no modo de agir de Don Quijote. Segundo Pérez, não é possível aceitar a *sanchificação* de Don Quijote, pois

as influências de Sancho são poucas. O arco parabólico, que se quer descreva o cavaleiro, da loucura-moral, como diriam os psiquiatras, à realidade, descendo em escala lenta mas segura, até findar na morte lúcida, não é bem exato. Se o fora, Cervantes não faria que ele recuperasse, repentinamente, o juízo. Fá-lo-ia insensivelmente, como o final de um processo fatal de melhoria. E isso não se verifica, porque êle continua a delirar ainda no fim da obra, ao querer se transformar de cavaleiro andante em... *pastor, e seguir a vida do campo em quanto transcorre o ano da sua promessa* (1936, p. 222, grifos do autor).

Ao utilizar a linguagem de Hegel, que, em sua tricotomia, integra o *processus* dialético, Pérez apresenta a afirmação, posição ou tese relacionada a Don Quijote que, por sua vez, representa o feudalismo; a negação, oposição ou antítese relacionada a Sancho, que representa a burguesia ainda integrada ao Terceiro Estado; e a negação da negação, composição ou síntese relacionada à soma da figura do amo e a de seu escudeiro que juntos representam a burguesia estabilizada, a qual atingiria o seu termo apenas durante a Revolução Francesa. Pérez compreende o *Quijote* como um relato fiel da burguesia capitalista em pleno alvorecer e seu autor, como o escritor-arquétipo do burguês-católico e maior prosador do Renascimento.

Na obra, Cervantes “descreveu para a perpetuidade histórica, o dramático *processus* da decomposição feudal, nos delírios do fidalgo manchego, e o advento social da burguesia, nas golpeantes irreverências do seu estupendo escudeiro” (PÉREZ, 1936, p. 14). O autor brasileiro considera o *Quijote* um livro literário burguês por excelência, um verdadeiro poema da burguesia triunfante capaz de lhe traçar a psicologia social. Pérez ressalta que “tão louco, de certo, foi o manchego em querer restaurar a cavalaria andante – espinhaço do feudalismo – quanto Carlos V, querendo estruturar, em traves metálicas ou cimento armado, uma pavorosa justiça inquisitorial, a reação contra a burguesia nascente” (1936, p. 34).

De um lado, Pérez relaciona a psicologia social de Don Quijote à consciência feudal e, de outro, a psicologia social de Sancho à consciência burguesa. Entretanto, o autor evidencia a grande influência de Don Quijote sobre Sancho associando-a com a predominância da classe alta descrita por Karl Marx (1818-1883). O cervantista reconhece em diversas passagens da obra a inspiração decorrente da predominância da classe alta, a começar pela capacidade do próprio Don Quijote em convencer Sancho a desempenhar as funções de escudeiro. Em seu entendimento, Cervantes contrapõe a figura de um a do outro representando o conflito entre o restaurador reacionário – Don Quijote – e a massa revolucionária – Sancho Panza.

Enquanto Don Quijote se identifica com a coragem e o orgulho, atributos que caracterizam a nobreza feudal, Sancho pode ser considerado um escudeiro à moderna, capaz de romper com as relações feudais, tanto ao exigir um salário, como ao discutir com seu senhor. À tese Don Quijote, Pérez apresenta a antítese Sancho Panza e, na síntese incompleta de duas psicologias sociais diferentes, identifica a heroicidade do primeiro somada à ambição do segundo. A inflamada tentativa de reabilitar a glória de um passado morto aporta valores contrários combinados em uma síntese, em que a forte influência de seu amo faz Sancho desejar imitar suas maneiras. Nas palavras de Pérez, o comportamento do escudeiro representa a “burguesia aproveitando as boas coisas do medievo, e as ajustando às novas necessidades, nesse sentido de síntese, que começa a se processar no romance” (1936, p. 229).

O contexto político-econômico-social da Espanha do século XVII é imprescindível para a compreensão do cervantista. Entretanto, a perspectiva do autor torna-se limitada por conferir excessiva relevância ao conflito de classes na análise da relação entre o cavaleiro e o escudeiro. Pérez, de modo equivocado,

hierarquiza a influência de uma personagem sobre a outra, reduzindo o engenho de seus aspectos psíquicos ao campo da psicologia social. Sua interpretação, contudo, oferece significativa contribuição para a fortuna crítica brasileira. Isso porque, mesmo ciente de que os aspectos psíquicos de Don Quijote e Sancho não são suficientes para caracterizar a obra como uma narrativa psicológica, Pérez considera o *Manco de Lepanto* não apenas um dos grandes criadores de figuras psicológicas na literatura, mas também um poderoso fixador de emoções humanas.

A relação entre as personagens consiste em uma importante referência para a análise do mito do duplo presente no *Quijote* – seja entendida por meio da abordagem desenvolvida por Madariaga (1926) e, posteriormente ampliada, por Casaldueiro (1949) com base nos aspectos psicológicos em detrimento dos demais, seja fundamentada pela interpretação de Pérez (1936), orientada pela psicologia social marcada pelo conflito de classes. No entanto, embora as contribuições de Madariaga, Casaldueiro e Pérez sejam significativas, nenhuma das três perspectivas pode ser utilizada em sua totalidade para a compreensão do mito do duplo na obra.

Ao observar o movimento decorrente da constante influência de uma sobre a outra, Pérez, com acerto, não identifica a síntese perfeita das personagens. Entretanto, analisá-las reduzindo o viés político-econômico-social ao conflito de classes significa sacrificar a beleza da complexidade humana que lhes é outorgada por seu criador. De modo correto, Madariaga reconhece os processos de *quixotização* e *sanchificação*, contudo o conceito de «*transposición en clave distinta*», por ele apresentado e desenvolvido por Casaldueiro, inapropriadamente, atribui a influência mútua entre Don Quijote e Sancho à relação entre duas figuras paralelas, como define Casaldueiro: nem opostas nem complementares.

Arrebatado pela perspectiva do homem maneirista, é evidente que Cervantes cinde em duas figuras complementares as vicissitudes responsáveis pelo nascimento do homem moderno. A combinação dos valores opostos, ao contrário do que advogam Madariaga e Casaldueiro, emerge como força organizadora do movimento capaz de orientar a relação de amizade entre Don Quijote e Sancho. Em constante ressonância, as duas personagens conferem grande originalidade na manifestação do fenômeno do duplo na obra: dividido na figura do cavaleiro andante e na figura do seu fiel escudeiro.

Ao cindir a figura do duplo, Cervantes torna evidente a natureza antitética do ser humano inserindo-o em sucessivos desdobramentos que representam o conflito

maneirista aos olhos da Espanha do século XVII. Diferentemente do conceito de Juan Bargalló Carreté (1994), cujo tipo de duplo denominado *desdobramento* refere-se somente a um indivíduo, uma só identidade em um único mundo ficcional – de forma que as personalidades possam coexistir em um mesmo tempo e espaço a ponto de interagir física e verbalmente, ou possam excluir-se mutuamente, impossibilitando a interação tanto espacial como verbal – Cervantes é capaz de engendrar o cavaleiro e o escudeiro em uma complexa relação paradoxal em que

pelo seu brusco e muitas vezes desbocado proverbialismo, o bom Sancho lembra muito o bobo do rei Salomão, o Marcolfo, que também opõe, em sentenças curtas, a sabedoria pragmática do povo a um idealismo patético. Dom Quixote, por sua vez, fala a língua da cultura, das elites e deixa transparecer o fidalgo distinto, na grandeza dos períodos bem construídos. Às vezes, a estrutura desses períodos se torna por demais complexa e a linguagem do cavaleiro parece uma orgulhosa dama da corte, de vestes de sêdas franzidas como uma comprida cauda rumorejante. Mas a graça, vestida de pajem, segura sorridente uma ponta da cauda; os longos períodos têm sempre os desfechos mais sutis (HEINE, 1967, p. 117-118).

Sancho é percebido ora como tolo, ora como discreto. Contudo, sua aparente simplicidade se transforma, paulatinamente, em um modo agir orientado pelo bom senso e pela ponderação. Ao assumir o almejado governo da ínsula Baratária, ele desempenha sua função com prudência e age com tamanho discernimento diante dos problemas que chega a ser considerado um novo Salomão, diferentemente de seu comportamento anterior, capaz de identificá-lo, segundo Heine, não com Salomão, mas com o bobo Marcolfo, encarregado de proporcionar diversão e entretenimento ao rei. Sancho impressiona a todos por conduzir o governo da ínsula com grande temperança. A comparação com o terceiro rei de Israel justifica-se em função da notável sabedoria nele reconhecida.

Sem guerras, o longo reinado de Salomão foi marcado pela prosperidade e pelas riquezas abundantes. Ciente de que os reis deveriam procurar a Sabedoria, sua atenção volta-se para a condição dos soberanos e suas responsabilidades. Ele adverte aos que dominam a multidão: “Se, pois, sendo servos de seu reino, não governastes retamente, não observastes a lei nem seguistes a vontade de Deus, ele cairá sobre vós, terrível, repentino” (Sb 6.4-5). Salomão entende que a Sabedoria é indispensável aos governantes. Ele explica que a Sabedoria se deixa encontrar, não por aquele que por ela espera, mas sim por aquele que verdadeiramente a procura:

A Sabedoria é radiante, não fenece,

facilmente é contemplada por aqueles que a amam
e se deixa encontrar por aqueles que a buscam.
Ela mesma se dá a conhecer aos que a desejam.
Quem por ela madruga não se cansa:
encontra-a sentada à porta.
Meditá-la é, com efeito, a perfeição da inteligência;
quem vigia por ela
logo se isenta de preocupações;
ela mesma busca, em toda parte, os que a merecem;
benigna, aborda-os pelos caminhos
e a cada pensamento os precede.
Seu princípio é o desejo autêntico de instrução,
o afã da instrução é o amor,
o amor é a observância de suas leis,
o respeito das leis é garantia de incorruptibilidade
e a incorruptibilidade aproxima de Deus.
Portanto, o desejo da Sabedoria eleva à realeza.
Chefes dos povos: se vos agradam tronos e cetros,
Honrai a Sabedoria e reinareis para sempre.
(Sb 6.12-21).

Se, em seu governo, Sancho age com sabedoria, orientado pelos princípios com os quais Don Quijote o instruiu, necessariamente não a internaliza na devida proporção. Embora tenha se mostrado sábio em suas decisões e incorruptível em suas ações, ele não se encontra verdadeiramente com a Sabedoria. Sancho não a merece porque não a procura, não a deseja e, por isso, ao escudeiro, ela não se dá a conhecer. Com humildade, em poucos dias, Sancho deixa o governo da ínsula comovendo a todos. Ciente de sua honestidade ao governar, ele justifica sua decisão:

– Abri caminho, senhores, e deixai-me voltar à minha antiga liberdade: deixai-me ir em busca da vida passada, para ressuscitar desta morte presente. Eu não nasci para ser governador nem para defender ínsulas ou cidades dos inimigos que as quiserem atacar. Mais entendo de arar e cavar, podar e plantar as vinhas que de dar em leis e defender províncias ou reinos. Bem está São Pedro em Roma; quero dizer que bem está cada um fazendo o ofício para o qual foi nascido. Melhor me está uma foice na mão que um cetro de governador, mais me quero fartar de alhadas que andar sujeito à miséria de um médico impertinente que me mate de fome, e mais me quero recostar à sombra de um carvalho no verão e me cobrir com uma samarra grossa no inverno, na minha liberdade, que me deitar com o peso da governança entre lençóis de Holanda e me vestir de martas cebolinas. Vossas mercês fiquem com Deus e digam ao duque meu senhor que nu entrei no mundo, e nu me acho: não perco nem ganho; quero dizer que sem um cobre entrei neste governo e dele saio sem nenhum, bem ao contrário de como costumam sair os governadores de outras ínsulas. E agora vossas mercês se afastem e me deixem ir, que me vou emplastar, pois cuido que tenho todas as costelas amassadas, por mercê dos inimigos que esta noite se passaram sobre mim³⁸ (DQ II, 53, p. 624-626).

³⁸ – Abrid camino, señores míos, y dejame vovler a mi antigua libertad: dejadme que vaua a buscar la vida pasada, para que me resucite de esta muerte presente. Yo no nací para ser governador ni para defender ínsulas ni ciudades de los enemigos que quisieren acometerlas. Mejor me está a mí una

O poder outorgado a um governador não desperta nobres valores em Sancho, ao contrário, é reduzido apenas à expectativa em ver atendido seu desejo de viver confortavelmente. Mesmo inebriado por sua vaidade, a natureza simples do escudeiro surpreende quando ele rejeita ser chamado de D. Sancho Panza: “que eu não tenho ‘dom’, e ninguém em toda minha linhagem nunca o teve. Sancho Pança me chamam, sem mais, e Sancho Pança se chamou meu pai, e Sancho se chamou meu avô, e todos os Panças sem ensanchas de dons nem donas” (DQ II, 45, p. 524)³⁹.

Ao ver-se privado dos bons tratos que imaginava receber como governador e diante da valentia necessária para defender o povo sob sua responsabilidade, Sancho humildemente se depara com a sua verdadeira condição de lavrador. O escudeiro não consegue suportar as burlas organizadas a pedido do duque e, em pouco tempo, o ingênuo Sancho desiste de seu tão desejado governo. Renuncia ao perceber que “não são estas burlas para sofrer duas vezes. Por Deus que assim fico neste ou aceito outro governo, ainda que mo entregassem de bandeja, como posso voar para o céu sem asas”⁴⁰ (DQ II, 53, p. 626). Sancho regressa ao castelo para se encontrar com Don Quijote, que, por sua vez, já estava preocupado com a falta que fazia sua pessoa ao mundo, enquanto recluso e preguiçoso servia-se dos deleites que lhe ofereciam os duques. Cavaleiro e escudeiro, antitéticos em sua natureza, tornam-se mais complexos à medida que,

em posição quase simétrica – vinte e dois capítulos após o início e vinte capítulos antes de encerrar o romance – temos a descida de Don Quijote à Gruta de Montesinos e a queda de Sancho no fosso. A relação entre ambos os desabamentos, voluntário e involuntário, é muito fácil de ser estabelecida; mas, além disso, Cervantes a identifica por meio da verbalização de Sancho, cuja descrição do fosso coincide com a que faz, Don Quijote, da gruta⁴¹ (CASALDUERO, 1975, p.126, tradução nossa).

hoz em la mano que un cetro de gobernador, más quiero hartarme de gazpachos que esta sujeito a la miséria de un médico impertinente que me mate de hambre, y más quiero recostarme a la sombra de una encima en el verano y arroparme con un zamarro de pelos en el invierno, en mi libertad, que acostarme con la sujeión del gobierno entre sábanas de holanda y vestirme de martas cebollinas. Vuestras mercedes se queden con Dios y digan al duque mi señor que desnudo nasci, desnudo me hallo: ni pierdo ni gano; quiero decir que sin blanca entre en este gobierno y sin Ella salgo, bien al revés de como suelen salir lós gobernadores de otras ínsulas. Y apártense, déjeme ir, que voy a bizmar, que creo que tengo brumadas todas las costillas, merced a los enemigos que esta noche se han paseado sobre mi (DQ II, 53, p. 626).

³⁹ “que yo no tengo don, ni en mi linaje le ha habido: Sancho Panza me laman a secas, y Sancho se me llamó mi padre, y Sancho mi agüelo, y todos fueron Panzas, si añadiduras de dones ni donas” (DQ II, 45, p. 524-525).

⁴⁰ “no son estas burlas para dos veces. Por Dios que así me quede en este ni admita outro gobierno, aunque me le diesen entre dos platôs, como volar al cielo sin alas” (DQ II, 53, p. 626).

⁴¹ En posición casi simétrica – veintidós capitulos después de haber comenzado la novela, veinte

Don Quijote desce, por uma corda, ao fundo da Gruta de Montesinos e de lá retorna afirmando ter visto o mais belo espetáculo do universo. Segundo Gaston Bachelard, “a gruta é uma morada. É a imagem mais clara. Mas exatamente por causa do apelo dos sonhos terrestres, essa morada é ao mesmo tempo a primeira e a última morada. Torna-se uma imagem da maternidade, da morte” (2003, p. 159). O filósofo francês ressalta a ambivalência de qualquer imagem do mundo subterrâneo e acrescenta a importância da diferenciação entre a imaginação em grutas de pavor e em grutas de maravilhamento. Para o cavaleiro, a experiência vivida em Montesinos representa claramente a imaginação em grutas de maravilhamento.

Consciente de si mesmo, Don Quijote afirma ter desfrutado no interior da gruta a “mais saborosa e agradável vida e vista que nenhum humano jamais viu nem passou. Com efeito, agora acabo de conhecer que todos os prazeres desta vida passam como sombra e sonho ou murcham como a flor do campo”⁴² (DQ II, 22, p. 286). Sancho Panza, que chegou a pensar que o cavaleiro de lá jamais sairia, suplica-lhe – junto com o primo do *diestro* licenciado que os conduziram até a gruta – “que desse a entender o que dizia e lhes dissesse o que naquele inferno tinha visto”⁴³ (DQ II, 22, p. 286). Don Quijote relata sua incrível experiência com riqueza de detalhes, a começar pelo momento em que parou para descansar, preocupado com o que deveria fazer para chegar ao fundo, não tendo quem sustentasse a corda que possibilitava sua descida. O cavaleiro acrescenta que:

estando nesse pensamento e confusão, de repente e sem o procurar me assaltou um sono profundíssimo, e quando menos o esperava, sem saber como nem como não, acordei dele e me achei em meio ao mais belo, ameno e deleitoso prado que pode criar a natureza nem imaginar a mais discreta imaginação humana⁴⁴ (DQ II, 23, p.289-290).

De acordo com Bachelard, a gruta caracteriza-se como um refúgio no qual se

capítulos antes de terminar – tenemos la bajada de Don Quijote a la cueva de Montesinos y la caída de Sancho en la sima. La relación entre ambos descensos, voluntario e involuntario, es muy fácil de establecer; pero, además, Cervantes la indica por boca de Sancho, e incluso la descripción de la sima coincide con la que hace Don Quijote de la cueva.

⁴² “más sabrosa y agradable vida y vista que ningún humano há visto ni pasado. Em efecto, ahora acabo de conocer que todos los contentos desta vida pasan como sombra y sueño o se marchitan como la flor del campo (QD II, 22, p. 286-287).

⁴³ “les diese a entender lo que decía y les dijese lo que en aquel infierno había visto” (DQ II, 22, p. 287).

⁴⁴ Y estando en este pensamiento y confusión, de repente y sin procurarlo, me salto un sueño profundísimo, y cuando menos lo pensaba, sin saber cómo ni cómo no, desperté dél y me hallé en la mitad del más bello, ameno y deleitoso prado que puede criar la naturaleza, ni imaginar la más discreta imaginación humana (DQ II, 23, p. 290).

sonha incessantemente. Para o filósofo francês, “ela confere um sentido imediato ao *sonho de um repouso protegido*, de um repouso tranquilo. Passado um certo limiar de mistério e pavor, o sonhador que entrou na caverna sente que poderia morar ali” (2003, p. 143). De modo análogo ao pensamento de Bachelard, que relaciona a atmosfera onírica à experiência vivida na gruta de maravilhamento, o crítico literário canadense Northrop Frey considera o sonho um dos caminhos possíveis para a descida ao mundo subterrâneo. Sob esse prisma, Frey esclarece que

se sonho comigo mesmo, possuo duas identidades: eu mesmo como sonhador e eu mesmo como personagem do meu sonho. O que o sonho é, por assim dizer, um deus com relação ao seu eu sonhado: ele o criou, mas permanece vigilante em um segundo plano. Ao sonhador pode importar o destino do seu duplo, em um mundo desconhecido dentro do qual este último se aventura, mas seus poderes de libertação podem variar. Por vezes, a história é contada de tal maneira que o herói continua percebendo o que era originalmente⁴⁵ (1992, p. 122-123, tradução nossa).

Ciente da importância da aventura que o aguarda, Don Quijote não sente medo e deseja descer na Gruta de Montesinos com a justificativa de que o ócio não é conveniente à vida dos cavaleiros andantes. Ao contrário do horror que a gruta desperta nos que o acompanham, a descida para ele se reveste de um sentido próximo ao iniciático: “o além é igualmente o lugar da ciência e da sabedoria. O senhor dos Infernos é onisciente, os mortos conhecem o futuro. Em certos mitos e sagas, o herói desce aos Infernos para adquirir sabedoria ou obter conhecimentos secretos” (ELIADE, 2004, p. 100). Certo do caráter admirável de sua façanha, o cavaleiro deixa a gruta ao ser, involuntariamente, retirado por Sancho e pelo primo do *diestro* licenciado.

De maneira oposta, Sancho é resgatado por Don Quijote do fosso próximo ao castelo dos duques e sai do lugar aterrorizado com a possibilidade de ser ali esquecido. Torna-se então evidente o paradoxo instaurado pela natureza contrária que os caracteriza. Ao passo que Don Quijote lança-se em direção à gruta para vivenciar uma experiência extraordinária, Sancho cai, involuntariamente, em um fosso e, apavorado, imagina que dali só lhe recolheriam os ossos. No caminho de volta da ínsula Baratária, Sancho e seu ruço desviam-se com a intenção de esperar

⁴⁵ Si sueño conmigo mismo poseo dos identidades: yo mismo como soñador y yo mismo como personaje de mi sueño. El como sueño es, por así decirlo, un dios con respecto a su yo soñado: él lo ha creado pero permanece vigilante en un segundo plano. Al soñador le puede importar el destino de su doble, en el mundo desconocido dentro del cual este último se aventura, pero sus poderes de rescate pueden variar. A veces, se cuenta la historia de tal manera que el héroe sigue percatándose de lo que era al principio.

o dia amanhecer. Na tentativa de encontrar um lugar para se acomodarem, os dois caem em um escuríssimo fosso. Embora sem nenhuma lesão, Sancho desespera-se ao pensar que ali morreria com seu ruço sem nenhum socorro. Ao comparar seu infortúnio à aventura de seu amo na Gruta de Montesinos, Sancho julga-se menos venturoso:

aqui haveremos de perecer de fome eu e meu jumento, se já não morremos antes, ele moído e alquebrado, eu de pesaroso. Ao menos não serei tão venturoso como foi meu senhor D. Quixote de La Mancha quando desceu e baixou à gruta daquele encantado Montesinos, onde achou quem o regalasse melhor que em sua casa, que não parece senão que o receberam com a mesa posta e cama feita. Lá viu ele visões formosas e aprazíveis, enquanto eu, ao que parece, aqui verei cobras e lagartos. Pobre de mim, onde acabaram as minhas loucuras e fantasias!⁴⁶ (DQ II, 55, p. 642).

Ao amanhecer, Don Quijote deixa o castelo com intuito de se preparar para o duelo que teria no dia seguinte em favor da duenha Rodríguez. O cavaleiro ouve os gritos que vinham de um fosso e logo reconhece ser a voz de Sancho. Don Quijote, rapidamente, volta ao castelo com a intenção de encontrar recursos necessários para retirar o acovardado escudeiro do fosso, no qual, segundo o cavaleiro, puseram-lhe os pecados. Sancho apavorado lhe suplica que: “volte logo, por um só Deus, que não suporto mais ficar aqui sepultado em vida e estou morrendo de medo”⁴⁷ (DQ II, 55, p. 646).

Sancho depara-se com a morte tanto psíquica quanto física. No primeiro caso, ele abandona o exercício como governador e retoma a sua identidade como lavrador, e, no segundo, vê-se ameaçado pelo risco de morrer dentro do fosso. Diferentemente de Don Quijote, que não teme o encontro com a morte, o escudeiro desespera-se ao vivenciar o próprio inferno, o qual corresponde a “um estado de homem, que se identificou com sua situação egoísta, que se petrificou em sua decisão de só pensar em si e em suas coisas e não nos outros e em Deus. É alguém que disse um *não* tão decisivo que não pode mais dizer um *sim*” (BOFF, 2012b, p. 103, grifos do autor).

⁴⁶ Aquí habremos de perecer de hambre yo y mi jumento, si no nos morimos antes, el de molido y quebrado, y yo de pesaroso. A ló menos no seré yo tan venturoso como ló fue mi señor don Quijote de la Mancha cuando decêndio y bajó a la cueva de aquel encantado Montesinos, donde halló quien le regalase mejor que em su casa, que no parece sino que se fue a mesa puesta y a cama hecha. Allí vio él visiones hermosas y apacibles, y yo verré aquí, a lo que creo, sapos y culebras. ¡Desdichado de mi, y en qué han parado mis locuras y fantasias! (DQ II, 55, p. 642).

⁴⁷ “vuelva presto, por um solo Dios, que ya no ló puedo llevar el estar aqui sepultado em vida y me estoy muriendo de miedo” (DQ II, 55, p. 646).

Sancho tem a oportunidade de transfigurar-se, mas isso não acontece, porque sua natureza simples o impede de superar seus limites, abandonar seus desejos egoístas e libertar-se de sua visão autocentrada para, em harmonia, integrar-se ao universal. Don Quijote, literalmente, se esforça para salvar Sancho ao retirá-lo do fundo fosso. No entanto, o empenho mais significativo do cavaleiro consiste em sua tentativa de ajudar o fiel escudeiro a romper os grilhões que o prendem ao mundo secular. Don Quijote, ao contrário de Sancho, vislumbra uma vida diferente e, embora faça uso de referências inadequadas ao mundo em que vive, entrega-se por completo, sem nada temer, nem a vida nem a morte. Sem jamais esmorecer, o cavaleiro segue sua jornada em busca de si mesmo. As personagens, atravessadas por seus aspectos subjetivos complementares, fazem reverberar a influência mútua que caracteriza o vínculo entre o cavaleiro e o escudeiro. Nas palavras de Carpeaux,

o otimismo, embora, melancólico, de Cervantes, provém da suposição do idealismo platônico, que ele deveu à sua formação renascentista, sobre o realismo picaresco, resultado da sua origem plebeia. Daí a grandiosa imparcialidade de Cervantes, a sua capacidade de fazer jus igualmente a Don Quijote e a Sancho Pansa (2011, p. 910-911).

Sob a pluma do *Manco de Lepanto*, por meio de Don Quijote e Sancho a literatura descobre o movimento antitético do pensamento e reconhece a natureza contraditória do ser humano. A oposição entre os valores do cavaleiro e do escudeiro torna possível a interpretação da realidade por meio da dupla face da verdade. Pelos caminhos da região de *La Mancha*, de maneira recíproca, a realidade de um se confunde à ilusão do outro. Juntos, cavaleiro e escudeiro apresentam as faces do duplo – destino, liberdade e honra – em constante ressonância. Refletindo sobre seu destino, Don Quijote explica:

a liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens; com ela não se podem igualar os tesouros que encerra a terra nem o mar encobre; pela liberdade, assim como pela honra, se pode aventurar a vida, e, pelo contrário, o cativo é o maior mal que pode vir aos homens. Digo isto, Sancho, porque bem viste o regalo a fartura que tivemos nesse castelo que deixamos; pois em meio daqueles banquetes apetitosos e daquelas bebidas geladas me parecia que eu estava metido nas estreitezas da fome, não o desfrutando com a liberdade que o desfrutaria se fossem meus, pois a obrigação das recompensas pelos benefícios e mercês recebidas são ataduras que não deixam o ânimo campear livre. Venturoso aquele a quem o céu deu um pedaço de pão sem que lhe fique obrigação de o agradecer a outro que o próprio céu!⁴⁸ (DQ II, 58, p. 665).

⁴⁸ la libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mas encubre; por la libertad, así como

A cisão da figura do duplo, orientada pela perspectiva maneirista, faz de Don Quijote e Sancho duas personagens complementares. Na obra, a influência de um sobre o outro é realçada tanto pelo processo de *quixotização* de Sancho Panza quanto pelo processo de *sanchificação* de Don Quijote. Don Quijote compartilha a visão de mundo do seu escudeiro enquanto Sancho internaliza o universo das novelas de cavalaria imortalizado por seu amo. No entanto, um não se torna o outro. O cavaleiro andante e seu fiel escudeiro também não se transformam em uma nova unidade. Secular, Sancho adapta-se ao mundo das ilusões. De modo contrário, Don Quijote, ao transcender, decreta a ruína do mundo das ilusões para, enfim, se eternizar em um mundo já abandonado pelos deuses.

3.2 Alonso Quijano e Don Quijote: a liberdade de um herói decadente

Don Quijote nasce Alonso Quijano, renasce sob a forma de um cavaleiro andante, desdobra-se e se multiplica em outros cavaleiros, para finalmente morrer Alonso Quijano, o Bom. Sancho, de maneira oposta, nasce na família dos Panzas e um Panza continua a ser. Inconformado com a sua realidade, o fidalgo tenta inveteradamente transformá-la por meio dos princípios apresentados pelas novelas de cavalaria. Don Quijote esforça-se para restaurar um mundo em degradação enquanto, sob as asas da sabedoria e da loucura, sua liberdade o conduz por uma extraordinária jornada pelo interior da Espanha.

Forjado pela influência dos três grandes temas erasmistas – a dupla face da verdade, a ilusão das aparências e o elogio da loucura – o decadente herói personifica um homem dividido entre dois mundos. Iludido, o fidalgo desdobra-se em diferentes personalidades assumindo uma nova máscara a cada figura do duplo. Cindido, fragmentado e multiplicado, o cavaleiro caminha pelo Campo de Montiel em busca de seu próprio *eu*. Don Quijote lança-se em um processo psicológico de

por la honra, se puede y debe aventurar la vida, y, por el contrario, el cautiverio es el mayor mal que puede venir a lós hombres. Digo esto, Sancho, porque bien hás visto el regalo, la abundancia que en este castillo que dejamos hemos tenidos; pues en mitad de aquellos banquetes sazonados y de aquellas bebidas de nieve me parecia a mi que estaba metido entre lãs estrechezas de la hambre, porque no ló gozaba con la libertad que ló gozaba si fueran mios, que las obligaciones de las recompensas de lós bebeficios y mercedes recibidas son ataduras que no dejan campear al ánimo libre. ¡Venturoso aquel a quien el cielo Dio un pedazo de pan sin que le quede obligación de agradecerlo a outro que al mismo cielo! (DQ II, 58, p. 665-666).

integração dos opostos análogo ao que seria denominado por C. G. Jung – *individuação*. Na complexa jornada para *tornar-se a si-mesmo*, o herói encontra o seu verdadeiro eu quando o cavaleiro transfigura-se em Alonso Quijano, o Bom. Ao decretar o fim de suas ilusões, ele aceita a boa morte, transcende e finalmente se universaliza.

Alonso Quijano, o fidalgo, tem em torno de 50 anos, é de complexão rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça; e tanto enveredou por suas leituras das novelas de cavalaria que do pouco dormir e muito ler, se lhe secaram os miolos, a ponto de acreditar que não havia maior verdade no mundo do que as encontradas em seus livros. Nesse sentido, a imaginação constitui um conceito angular para a compreensão da linguagem literária como força organizadora das experiências humanas. Bachelard (2001) percebe a literatura não como uma possível substituta para outra atividade, mas como uma instância que emerge da imaginação capaz de preencher um desejo humano.

Ciente da função criadora e realizadora da imaginação, uma vez que esta agrega em totalidade as funções psíquicas do homem, Bachelard (2001) destaca seu caráter essencialmente aberto e evasivo. Segundo o autor, no reino da imaginação, a toda imanência soma-se uma transcendência, haja vista que imaginar é ausentar-se, é lançar-se a uma vida nova. Disposto a abandonar sua vida secular, Alonso Quijano decide se entregar às aventuras da nobre vida de um cavaleiro andante. É dessa forma que “através do mito do duplo, vemos que o homem aos poucos se arroga a prerrogativa dos deuses, de se transformar passando por diversos avatares e de renascer” (Bravo, 1997, p. 267). Desdobrando-se o fidalgo,

já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transes e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama⁴⁹ (DQ I, 1, p. 60).

Alonso Quijano torna-se o engenhoso cavaleiro Don Quijote de la Mancha. No

⁴⁹ rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jámas dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse Caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo gênero de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama (DQ I, 1, p. 60).

século XVII, “a província de La Mancha ao sul de Madrid era algo como um sinônimo de pobreza e lonjura; e *quijote* era como se denominava a peça de armadura destinada a proteger a coxa” (WATT, 1997, p. 61). Em analogia aos duplos literários, seu rocim recebe um nome digno da fama de seu cavaleiro e vem a se chamar Rocinante, e a então lavradora Aldonza Lorenzo se transforma na sua enamorada Dulcinea del Toboso. Anacrônico, “por seu caráter de herói mimético, Dom Quixote aspira a ser o duplo encarnado dos heróis dos romances de cavalaria, imitador, no plano da realidade, de um produto da arte” (BRAVO, 1997, p. 667). No entanto, ao se armar cavaleiro, suas aventuras mostram justamente a inaplicabilidade dessas referências para o mundo em que ele vive.

À época de Cervantes, os homens transitam entre dois mundos, um caracterizado pelo Renascimento e o outro pela Contrarreforma. A incapacidade de Don Quijote em resolver seus conflitos internos encontra na ideia fixa das novelas de cavalaria de origem medieval uma alternativa para que ele possa se relacionar com a realidade. Nas palavras de Fuentes (1976), Don Quijote está louco não apenas porque acredita em tudo que leu, mas porque acredita que, como cavaleiro andante, é seu dever fazer justiça. Para compreender o desajuste por ele vivenciado, há que se observar, entretanto, a influência do pensador renascentista Erasmo de Rotterdam (1466-1536) na concepção de loucura vigente na Espanha do século XVII. Sob esse prisma, Carpeaux salienta que

Cervantes é segundo Américo Castro e seus sucessores, um homem da época de Carlos V, o último adepto de Erasmo. Américo Castro e seus sucessores provaram que López de Hoyos, o mestre de Cervantes, foi erasmiano e que Cervantes deve a ele seu perspectivismo ‘liberal’ e céptico (2011, p. 911).

Em *El pensamiento de Cervantes*, Américo Castro elenca numerosas semelhanças entre a perspectiva do *Manco de Lepanto* e a de Erasmo, tornando evidente que as ideias cristãs do primeiro estão em ressonância com a filiação renascentista do segundo. De acordo com Américo Castro, “a ideologia renascentista estava obstinada pelo retorno às origens das formas da cultura, da moral, da justiça e da religião. O Renascimento desejava fazer uma edição crítica do Universo”⁵⁰ (2002a, p. 288-289, tradução nossa). Mas ciente da prudência

⁵⁰ “la ideologia renascentista está obsesionada por esse retorno a los orígenes de las formas de cultura, de la moral, de la justicia, de la religión. Habría querido el Renacimiento hacer una edición crítica del Universo”.

necessária ao tempo da Contrarreforma, Cervantes desenha no *Quijote* o retrato da problemática *Edad Conflictiva* espanhola, em cujo

terreno religioso, cristão, o dilema consistia em voltar às Escrituras, ao Evangelho, à sonhada pureza dos primeiros tempos, ao texto em hebraico em detrimento do texto em latim, ao mais próximo, em suma, da imutável essência que se aspirava encontrar. Erasmo é o representante máximo dessa inquietação, dessa ânsia questionadora, nele é método e não conteúdo fechado; por isso repudiará as soluções dogmáticas, tanto as dos teólogos católicos como as dos protestantes; por isso será odiado e perseguido em ambas as perspectivas. Mas deixou ao longo do século, além de emoção mística, um rastro de críticas e inquietações; de exigência racional e de espírito de protesto. Sem Erasmo, Cervantes não teria sido o que foi⁵¹ (CASTRO, 2002a, p. 289, tradução nossa).

Américo Castro admite desconhecer em que medida Cervantes teve acesso à doutrina erasmiana assim como o grau de influência do mestre López de Hoyos no pensamento cervantino. O autor afirma que não é sensato concordar com a possibilidade de que o *Manco de Lepanto* não tenha lido as obras de Erasmo tomando por base meramente o fato de que estas estavam presentes no *Index* ou não apareçam literalmente copiadas no *Quijote*. Contudo, Américo Castro adverte que “Cervantes é, não se esqueça, um autor maduro; iniciou sua obra tardiamente, mas sua formação intelectual se realizou em um tempo em que ainda fulguravam centelhas da espiritualidade erasmista”⁵² (2002a, p. 510, tradução nossa).

Em séculos dominados pela Inquisição espanhola, faz-se necessário questionar com cautela a forma como a liberdade de expressão deve ser compreendida. Américo Castro não rejeita a necessidade de dissimulação e o receio dos autores do século XVI diante do fervor do Tribunal do Santo Ofício e do *Index Librorum Prohibitorum*. Américo Castro aproxima a perspectiva utilizada pelos autores à hipocrisia, visto que ultrapassando os limites do verdadeiro e do natural, assim procediam com intuito de escapar da perseguição, da tortura ou da morte. Entretanto, Américo Castro reconhece a obrigação em matizar o sentido do termo

⁵¹ No terreno religioso, cristiano, el problema consistia en volver a las Escrituras, al Evangelio, a la sonada pureza de los primeros tiempos, al texto hebreo mejor que al latino, a lo más próximo, en suma, de la inalterable esencia que se aspiraba a encontrar. Erasmo es el máximo representante de esa inquietud, de esse afán inquisitivo, en él es método y no contenido cerrado; por eso repugnará las soluciones dogmáticas, tanto las de los teólogos católicos como las de los protestantes; por eso será odiado y perseguido en ambos campos. Pero há dejado a lo largo del siglo, a la vez que mística emoción, una estela de criticismo y de insatisfecha inquietud; de exigência racional y de espíritu de protesta. Sin Erasmo, Cervantes no habría sido como fue.

⁵² “Cervantes es, no se olvide, un escritor retrasado; inició su obra tardíamente, pero su formación intelectual se cumplió en un tiempo en que todavía doraban las bardas los destellos de la espiritualidad erasmista.

hipocrisia, posto que “expressar-se velada ou hipocritamente para salvar a liberdade de continuar a dizer coisas relevantes, não é como a hipocrisia, cujo fim é poder continuar a fazer imoralidades desprovidas de risco”⁵³ (CASTRO, 2002a, p. 523, tradução nossa).

Américo Castro entende a hipocrisia como o exagero das expressões virtuosas para não levantar a suspeita dos tiranos e deles escapar utilizando a ironia como recurso de estilo. Diferentemente de Américo Castro, Ciriaco Morón Arroyo ressalta que “a única influência de Erasmo sobre Cervantes é a atmosfera geral da ironia que sua obra deixou na Espanha do século XVI. Embora a ironia cervantina constitua uma variação absolutamente original, muito distinta da erasmiana”⁵⁴ (2006, p. 46, tradução nossa). Arroyo retoma as ideias de Menéndez Pelayo com intuito de reforçar seu pensamento, sem, no entanto, desejar fomentar os contrastes imaginários entre este e Américo Castro:

Menéndez Pelayo baseia-se na Estética, reflexão filosófica sobre a obra de arte como um signo completo no qual se incorporam as ideias como signos parciais e *El pensamiento de Cervantes* de Castro se baseia na história intelectual, na que Cervantes seria um porta-voz do racionalismo moderno frente ao catolicismo, associado à Idade Média. Sobre o tema referente ao erasmismo cervantino, eu concordo com Menéndez Pelayo e com Bataillon: a ironia de Cervantes é muito diferente da erasmiana, mas os dois coincidem em ser irônicos, como antes foi Aristófanes, Luciano e Boccaccio, e no século XVI os seguidores espanhóis de Erasmo. O Cervantes erasmista no sentido heterodoxo é uma farsa sem base histórica⁵⁵ (ARROYO, 2006, p. 35, tradução nossa).

Ao contrário do que advoga Arroyo, o humanista Marcel Bataillon não acredita ser possível negar a influência do pensamento de Erasmo sobre Cervantes, mas adverte sobre a complexidade em definir quais as obras do primeiro foram lidas pelo segundo. Considerado um importante hispanista, Bataillon dedica-se aos estudos

⁵³ “expresarse velada o hipócritamente para salvar la libertad de seguir diciendo cosas de alto valor, no es como la hipocresía, cuyo fin es poder seguir haciendo indecencias a mansalva”.

⁵⁴ “la única influencia de Erasmo sobre Cervantes es la atmosfera general de ironia que dejó su obra en la España del siglo XVI. Pero la ironia cervantina es una variante absolutamente original, muy distinta de la erasmiana” “la única influencia de Erasmo sobre Cervantes es la atmosfera general de ironia que dejó su obra en la España del siglo XVI. Pero la ironia cervantina es una variante absolutamente original, muy distinta de la erasmiana”.

⁵⁵ Menéndez Pelayo se funda en la Estética, reflexión filosófica sobre la obra de arte como signo total en el que se incorporan las ideas como signos parciales, y *El pensamiento de Cervantes* de Castro se funda en la historia intelectual, en la que Cervantes sería un portavoz del racionalismo moderno frente al catolicismo, asociado con la Edad Media. En el tema del erasmismo cervantino yo me quedo con Menéndez Pelayo y con Bataillon: la ironia de Cervantes es muy diferente de la erasmiana pero los dos coinciden en ser irónicos, como antes Aristófanes, Luciano y Boccaccio, y en el siglo XVI los seguidores españoles de Erasmo. El Cervantes erasmista en el sentido de heterodoxo es un bulo sin base histórica.

erasmistas, especialmente, em suas obras *Erasmus y España* (1937 e ampliada em 1950) e *Erasmus y erasmismo* (1977). Defensor de que o pensamento de Erasmo encontrou eco desde a época de Felipe II até Cervantes, o autor francês ocupa-se da literatura, da espiritualidade e da evolução intelectual da Espanha do século XVI. Sua preocupação fundamental não consiste em demonstrar as inúmeras relações possíveis entre a obra de Erasmo e Cervantes, isso porque, para Bataillon,

basta-nos notar a profunda relação entre a hilária e variada história de Don Quijote e de Sancho e o elogio erasmiano da hilária e diversificada sanidade que convive com a loucura em alguns *tolos, desatinados e insensatos*⁵⁶ (2000, p. 345, grifos do autor, tradução nossa).

A perspectiva de Bataillon ultrapassa o conceito de erasmismo puramente estético, em sua concepção, sem sombra de dúvidas, religioso que, segundo Menéndez Pelayo, consiste no único resquício do pensamento de Erasmo possível de ser assimilado por um gênio de boa linhagem como Cervantes. Bataillon credits a Américo Castro a renovação do problema do erasmismo espanhol em demérito dos vestígios puramente estéticos do humanismo erasmista e lucianesco encontrados em Cervantes. O autor francês enaltece a abordagem utilizada por Américo Castro a partir de 1969, a qual compreende a história cultural da Espanha como decorrente da coexistência medieval das três castas sociais e religiosas – os mouros, os cristãos e os judeus. De acordo com Bataillon, o novo entendimento de Américo Castro sobre o erasmismo como fonte da obra cervantina, especialmente do *Quijote*,

não se refere mais à ideologia. Embora seja impossível compreender as obras plenamente inseridas na assepsia formal de uma crítica denominada «interna», impermeável à história, elas também não resultam em criações literárias de tendências ideológicas, ou de situações sociais. No entanto, a história das ideias e das sociedades não deixam de determinar esferas de possibilidades e de inteligibilidades das obras⁵⁷ (2000, p. 353, tradução nossa).

De maneira menos contundente que o pensamento de Américo Castro, o crítico literário norte-americano Harold Bloom afirma que Cervantes foi quase certamente discípulo de Erasmo. Segundo Bloom, a influência do humanista holandês faz-se

⁵⁶ Bástenos constatar el profundo parentesco entre la regocijante y variada historia de Don Quijote y de Sancho y el elogio erasmiano de la regocijante y multiforme cordura que cohabita con la locura em algunos *stulti, insani o moriones*.

⁵⁷ no se trata ya de ideologia. Aunque sea imposible comprender las obras plenamente dentro de la asepsia formal de una crítica llamada «intrínseca», impermeable a la historia, tampoco resultan las creaciones literarias de tendencias ideológicas, o de situaciones sociales. Pero la historia de ideas y la de sociedades no dejan de determinar ámbitos de posibilidad y de inteligibilidad de las obras.

notar na sutil obsessão de Cervantes pelo terrível ano de 1492, importante marco da perseguição espanhola aos mouros e judeus. Nesse sentido, Fuentes adverte que Cervantes não faz qualquer menção a Erasmo em suas obras por um motivo evidente: a suspensão do erasmismo espanhol pela autoridade máxima oficial da Inquisição, no período em que o cristianismo acreditou ser capaz de reformar-se a si mesmo – o Concílio de Trento e o movimento da Reforma Católica. Com pertinência, Fuentes ressalta que a notória orientação do humanista holandês no pensamento do *Manco de Lepanto* está relacionada à presença dos três grandes temas erasmistas no interior do *Quijote*, a saber: a dupla face da verdade, a ilusão das aparências e o elogio da loucura. Em suas palavras, Erasmo de Rotterdam afirma que

eu, a Loucura, acho que quanto mais se é louco, mais se é feliz, contanto que nos limitemos ao gênero de loucura que é de meu domínio, domínio bem vasto na verdade, já que não há, por certo, na espécie humana, um só indivíduo que seja sábio em todas as horas⁵⁸ e isento de qualquer tipo de loucura (1997, XXXIX, p. 45).

A loucura erasmiana, conforme entendida por Fuentes, deve ser localizada entre o domínio da fé e da razão de modo que o homem não seja mais percebido nem como sujeito da fatalidade ou da fé, nem como servo da razão. Nessa perspectiva, a loucura, ao mesmo tempo em que liberta o louco das verdades absolutas impostas pela ordem medieval, instaura uma dúvida sobre o pensamento racionalista moderno. O *Quijote*, em pleno século XVII, apresenta a confluência das referências do passado remoto da Idade Antiga somadas às referências do passado recente do medievo, e ainda se mostra capaz de apontar as referências resultantes do conflituoso processo de transformação decorrente do final da Renascença e do surgimento do mundo Moderno.

Enquanto o cavaleiro caminha ao lado de seu escudeiro pelo interior da Espanha, Cervantes permite ao leitor se movimentar no tempo e no espaço e, de maneira vertiginosa, se deparar com as referências europeias de diferentes épocas. Consoante a essa atmosfera, a loucura erasmiana reflete na figura do duplo do cavaleiro andante o conflito do homem que vive dividido entre mundos distintos. Em seus sucessivos desdobramentos, as perguntas – *Quem eu sou? De onde eu vim? Para onde eu vou?* –, que afligem o ser humano desde os tempos primevos, encontram em Don Quijote apenas uma resposta: a Ordem da Cavalaria. Em busca

⁵⁸ Dito de Plínio, *História natural*, VII, 41: *Nemo mortallium omnibus hores sapit.*

da essência do fenômeno do duplo, aplicável a todos os desdobramentos criados a partir da personalidade, Michel Guiomar acrescenta importantes questionamentos:

O que é o Duplo? Ao desaparecer temporariamente por meio do Eu-Criador que se conceitua, se imagina, se olha, se vê até mesmo patologicamente, é possível sondar a própria personalidade desta ilusão? Se consiste em um conceito interior, como podemos medir ou assimilar este espaço entre seu criador e um sócia real?⁵⁹ (1967, p. 456, tradução nossa).

Armado cavaleiro, o fidalgo dedobra-se e cria para si mesmo um novo e diferente eu. Não se trata de um sócia que, fisicamente idêntico, deseja-lhe usurpar a identidade. De modo igual, Don Quijote não é para Alonso Quijano uma projeção análoga de seus aspectos internos. O ser cindido desloca-se do mundo interno para o externo de maneira absolutamente voluntária e a aparente loucura do cavaleiro atua como mediadora do seu próprio eu. Ademais, o duplo manifesto em Don Quijote encarna, em essência, o conflito do homem moderno em seu paradoxo entre a liberdade de sua consciência e os grilhões de suas referências.

O desajuste vivenciado por Don Quijote é representado ora em meio à loucura ora envolto à sabedoria, contudo, a meio caminho dos valores opostos, o anacrônico cavaleiro trata-se mais de um homem iludido. Erich Auerbach entende que a aparente loucura do fidalgo o transfere para outra esfera vital, para uma esfera imaginária. Entretanto, o autor atribui somente à ideia fixa da cavalaria a loucura da personagem. Isso porque, em sua concepção, a ausência da ideia fixa permite a Don Quijote agir com sabedoria e, de modo contrário, sua presença o conduz meramente ao risível. Conforme Auerbach,

a sabedoria de Dom Quixote não é a sabedoria de um doido; é o entendimento, a nobreza, a decência e a dignidade de um homem prudente e equilibrado: nem demoníaco, nem paradoxal; um homem que não está cheio de dúvidas, de dilemas e que não se sente apátrida neste mundo, mas que é regular, ponderado, receptivo, e amável e modesto, até na ironia; também é antes um conservador, ou, em todo caso, um homem que está de acordo com as circunstâncias dadas (2011, p. 312).

Ao rejeitar a natureza paradoxal de Don Quijote, Auerbach nega o conflito que assola o cavaleiro, afastando-o da concepção de homem maneirista. Sua loucura, para o autor, está relacionada apenas a um tipo de divertimento disposto em

⁵⁹ Qui est ce Double? En faisant provisoirement disparaître le Moi-Auteur qui se conceptualise, s' imagine, se regarde, se voit même pathologiquement, est-il possible de sonder la personnalité propre de ce fantôme? S'il est concept intérieur, dans quelle mesure peut-on assimiler cet être à son auteur et à un sosie véritable?

numerosas camadas da realidade. No entanto, Auerbach reconhece que “a prudente moderação, combinada com a absurda imoderação da idéia fixa, produz uma multiplicidade que não se deixa harmonizar totalmente com o meramente cômico” (2011, p. 312). Compreender a loucura em contraste à vida cotidiana é fundamental para se desenvolver uma leitura ampliada do *Quijote*. Não obstante, justificá-la somente como uma ideia fixa da cavalaria andante realçando o aspecto cômico da loucura quixotesca significa simplificar sua interpretação abstraindo a influência erasmiana presente na obra. Erasmo de Rotterdam, refletindo sobre a loucura, a sabedoria e as circunstâncias da vida, oportunamente, questiona:

uma vez que o bom senso resulta da experiência, quem deve receber as honras, o sábio que nada empreende, tanto por modéstia quanto por timidez de caráter, ou o louco que não tem modéstia e não poderia ser tímido, já que o perigo lhe é desconhecido? O sábio refugia-se nos livros dos autores antigos e neles aprende apenas frias abstrações; o louco, acercando-se das realidades e dos perigos, adquire, em minha opinião, o verdadeiro bom senso. Homero viu bem isso, apesar de sua cegueira, quando disse: “O louco aprende às minhas custas”. Dois obstáculos principais impedem o êxito nos negócios: a hesitação, que turva a clareza do espírito, e o medo, que mostra o perigo e dissuade de agir. A Loucura extingue-os às maravilhas; mas poucos compreendem a imensa vantagem que há em nunca hesitar e em tudo ousar (1997, XXIX, p. 30).

O filósofo atribui mérito ao comportamento do louco, o qual, entendido como um homem de ação, escolhe livremente suas experiências. Ao decidir caminhar pelo interior da Espanha, Don Quijote aproxima-se da loucura descrita por Erasmo, mas, como os sábios em suas abstrações, ele também recorre às referências anteriores ao seu tempo – as novelas de cavalaria. Isso porque, influenciado pelo pensamento erasmista, Cervantes realça as marcas da concepção neoplatônica no contínuo contraste entre o ser e o parecer. Em alusão ao mito exposto por Platão em sua *Alegoria da Caverna*, Erasmo de Rotterdam comenta a diferença entre o homem que se torna sábio e aqueles que permanecem cativos da loucura:

um deles, que fugiu, volta ao antro, conta-lhes que viu seus objetos reais, e demonstra por que grave erro eles crêem que não existe nada além daquelas miseráveis sombras. Tendo-se tornado sábio, sente pena de seus companheiros e deplora a loucura que os rétem em tamanha ilusão; mas eles, por sua vez, riem-se de seu delírio e o expulsam. Dá-se o mesmo com a maioria dos homens. Apegam-se estreitamente às coisas corporais e acreditam que elas são praticamente as únicas que existem (1997, LXVI, P. 104).

Cervantes aporta, a um só tempo, a sabedoria e a loucura na dupla face da

verdade. Iludido, o cavaleiro não hesita e sua ousadia o impele a restaurar a visão de um mundo que não mais existe. Sua escolha é alvo de burla e zombarias, mas Don Quijote é coerente em seus princípios. Sua fidelidade à anacrônica Ordem da Cavalaria é sua maior falta, sua verdadeira transgressão. Não obstante, o mundo em transição é implacável em condená-lo, mesmo que em diversos momentos o cavaleiro seja capaz de agir e falar com significativa prudência. Nesse sentido, Bloom, com acerto, adverte que a obra

trata de um herói enlouquecido em consequência de leituras, se tormarmos a situação no sentido mais literal. Contudo, dependendo do nosso entendimento sobre sabedoria, fantasia e loucura o Cavaleiro é o indivíduo mais sensato do livro, mais sensato do que Sancho (2003, p. 60).

A aparente loucura de Don Quijote não é constante. Ao contrário, é apresentada em alternância às situações em que o cavaleiro age e fala como uma pessoa sã, demonstrando discernimento suficiente para provocar a admiração da maioria das pessoas. Em seu discurso – sobre a ordem da cavalaria andante e a comparação entre o trabalho do letrado e do guerreiro, proferido durante o jantar na estalagem quando, ao sair da Serra Morena, Don Quijote aceita voltar para casa acompanhado por Sancho e seus amigos, o padre e o barbeiro – o cavaleiro apresenta tamanha desenvoltura e propriedade que seria impossível a qualquer um tomá-lo por louco:

aqueles que o escutaram sentiram nova pena ao ver que um homem que mostrava tão bom entendimento e bom discurso em todas as coisas que tratava, o tivesse perdido tão rematadamente em tratando de sua negra e pezenha cavalaria. O padre lhe disse que tinha muita razão em tudo quanto dissera em favor das armas e que ele, se bem letrado e graduado, era do mesmo parecer⁶⁰ (DQ I, 38, p. 554-555).

Antes de 1600 as pessoas loucas eram tratadas em suas casas ou se tornavam andarilhas, mas, em hipótese alguma eram confinadas em alguma instituição. Segundo Michel Foucault, apenas na metade do século XVII a loucura se ligaria ao regime de internamento. Para o autor, o mundo do começo desse século é estranhamente hospitaleiro com a loucura, ela se faz presente no cotidiano da vida

⁶⁰ Em los que escuchado le habían sobrevino nueva lástima de ver que hombre que al parecer tenía buen entendimiento y buen discurso em todas las cosas que tratava, le hubiese perdido rematadamente em tratándole de su negra y pizmienta caballería. El cura le dijo que tenía mucha razón en todo cuanto había dicho en favor de las armas, y que el, aunque letrado y graduado, estaba de su mesmo parecer (DQ I, 38, p. 554-555).

dos homens como um “signo irônico que embarralha as referências do verdadeiro e do quimérico, mas guardando a lembrança das grandes ameaças trágicas – vida mais perturbada que inquietante, agitação irrisória na sociedade e mobilidade da razão” (FOUCAULT, 2012, p. 44). A loucura existe apenas em relação à razão, afirmando e negando uma à outra.

Sob essa perspectiva, o desdobramento do fidalgo no cavaleiro traz à luz o paradoxo instaurado pela razão e a loucura ao invés de servir para enclausurar o herói de la Mancha em seu mundo interno, desconectando-o do mundo externo. Don Quijote afasta-se da concepção de duplo físico descrita, por Guiomar (1967), como um sócia em seu sentido habitual, ainda que, no duplo formado por ele e Alonso Quijano, o movimento interno do eu não se submeta à semelhança física. Isso porque, as marcas externas, tanto do fidalgo quanto do cavaleiro, auxiliam a diferenciação dos aspectos subjetivos que a cada um caracterizam.

A identidade física de Alonso Quijano não corresponde necessariamente à de Don Quijote e esse não representa uma alucinação ou uma perturbação mental daquele. Embora o autor saliente que nesse tipo de duplo a identidade física entre o sujeito e o ser por ele duplicado nem sempre está relacionada à presença de um traço patológico, fidalgo e cavaleiro não desenvolvem um diálogo interior. Não se trata de um eu fragmentado capaz de fazer interagir a si próprio com a alucinação que se tem de si mesmo. Cindido, Don Quijote substitui a identidade de Alonso Quijano e a ela retorna, por vontade própria, como Alonso Quijano – o Bom. Diferentemente do que advoga Guiomar, tal desdobramento não se caracteriza como os duplos que

surgem em momentos de desordem, de incertza, de remorsos a serem apaziguados, de justificativas para trazer a si mesmo... em uma palavra em atmosferas crepusculares. A razão mais evidente, devemos sempre pensar que eles surgirão nessas fases de exacerbado crepúsculo que instauram a agonia⁶¹ (1967, p. 414, tradução nossa).

Os períodos crepusculares aos quais se refere Guiomar implicam uma condição subjetiva ainda inexistente à época do *Manco de Lepanto*. É notório que o crepúsculo do mundo medieval atinge a Espanha com considerável vigor. No século XVII, a angústia arrebatava o povo, contudo, embora as inquietações e as incertezas

⁶¹ surgissent dans des moments de désarroi, d’incertitude, de remords à apaiser, de justification à apporter à soi-même... en un mot dans de climats crépusculaires. A plus forte raison, doit-on déjà penser qu’ils surgiront dans ces phases exacerbées du Crépusculaire qu’est l’Agonie.

da realidade externa alcancem a vida interna do homem dividido entre dois mundos, a subjetividade da personagem de Cervantes não contempla a consciência do homem sobre si mesmo necessária à definição do duplo físico de Quijote. Diante do ocaso do medievo, Alonso Quijano não questiona a realidade em que vive, apenas se vale de referências anacrônicas para sobreviver às transformações decorrentes do alvorecer da Idade Moderna e do novo mundo que surgiria ainda desprovido de certezas e respostas.

Alonso Quijano não sofre enquanto fidalgo. Arma-se cavaleiro ciente da importância de restaurar a ordem perdida. Don Quijote despede-se de Alonso Quijano porque decide viver outra vida e como cavaleiro andante escolhe se alinhar às virtudes dos pares de sua Ordem. Transfigura-se interna e externamente para se distanciar da identidade do fidalgo. Embora o contraponto entre cavaleiro e fidalgo seja consoante ao antagonismo que caracteriza as vidas internas no duplo físico descrito por Quijote, em essência, Alonso Quijano e Don Quijote não são em si, absolutamente, contrários. São os dois de fácil trato e capazes de agir com discernimento, as contradições emergem, sobretudo, quando relacionadas à ilusão decorrente do mundo das novelas de cavalaria.

No limite entre a razão e a loucura, Clément Rosset (1999) caracteriza a ilusão não como relacionada à qualidade da percepção. Para o autor, a estrutura fundamental da ilusão refere-se menos à exatidão da capacidade perceptiva do que ao deslocamento e à negação de sua consequência. O iludido dissocia o acontecimento único em dois novos acontecimentos, transformando suas relações de maneira que o conteúdo a ser negado seja deslocado do conteúdo a ser percebido. Cabe ao iludido identificar o que lhe convém, rejeitando, da relação entre os acontecimentos percebidos, o que não lhe interessa. Rosset esclarece que

na ilusão, quer dizer, na forma mais corrente de afastamento do real, não se observa uma recusa de percepção propriamente dita. Nela a coisa não é negada: mas apenas deslocada, colocada em outro lugar. Mas no que concerne à aptidão para ver, o iludido vê, à sua maneira, tão claro quanto qualquer outro (1999, p. 14).

Apesar dos constantes infortúnios em suas aventuras, Don Quijote acredita no ideal da cavalaria andante e ciente de sua responsabilidade com o mundo não esmorece em suas batalhas. As sucessivas desventuras resultantes da inadequação de seus valores são interpretadas como parte necessária à nobreza do seu projeto

que, por sua vez, atua como centro organizador de seus conflitos internos. O cavaleiro sempre “encontra dentro de si reservas de energia e resignação para, no remate de cada insucesso, comentar com serenidade tôdas as desventuras, porque as considera muito próprias de seu ofício de oráculo da cavalaria da andante” (MOOG, 1939, p. 142). Don Quijote não pode ser considerado completamente louco, pois não é incapaz de se relacionar com a realidade externa, apenas a interpreta de maneira deslocada ao utilizar como referência os valores de outra ordem, a vigente nas novelas de cavalaria.

Na batalha com o biscainho, Don Quijote perde sua celada e faz um juramento aos moldes do marquês de *Mântua*, o qual afirmou – até vingar a morte de seu sobrinho *Valdovinos* – não comer à mesa posta e nem com mulher folgar dentre outras coisas das quais não se recordava Don Quijote. Embora convencido por Sancho a anular o compromisso relativo à vingança, o cavaleiro mantém as demais promessas até que conseguisse tirar à força de outro cavaleiro uma celada tão boa quanto a sua. Assim prossegue Don Quijote quando avista um homem a cavalo com algo na cabeça que brilhava como ouro. Julgando que ele trazia na cabeça o elmo de *Mambrino*, o cavaleiro lança-se ao confronto na tentativa de ficar com o elmo que tanto desejava. Tão surpreso fica o sujeito com a investida de Don Quijote que se joga ao chão e corre com tanta rapidez que nada o alcançaria:

é, pois, que o caso que o elmo e o cavalo e o cavaleiro que D. Quixote via eram isto: que naqueles contornos havia dois lugares, um tão pequeno que não tinha botica nem barbeiro, e o outro, que ficava perto, o tinha; e por isso o barbeiro do maior servia no menor, onde um doente houve necessidade de uma sangria, e outro, de fazer a barba, para o qual vinha o barbeiro e trazia uma bacia de açofra; e quis a sorte que em seu trajeto comesse a chover, e para que não se lhe manchasse o chapéu, que devia de ser novo, colocou a bacia sobre a cabeça, e, como estava limpa, rebrilhava a meia légua. Vinha sobre um asno pardo, tal como Sancho disse, e isto foi o que a D. Quixote pareceu cavalo rosilho rodado e cavaleiro e elmo de ouro, pois todas as coisas que via com muita facilidade as acomodava às suas desvairadas cavalarias e mal andantes pensamentos⁶² (DQ I, 21, p. 277).

⁶² Es, pues, el caso que el yelmo y el caballo y caballero que don Quijote veía era esto: que en aquel contorno había dos lugares, el uno tan pequeño, que ni tenía botoca ni barbero, y el otro, que estaba junto a él, sí; y, así, el barbero del mayor servía al menor, en cual tuvo necesidad un enfermo de sangrarse, y outro de hacerse la barba, para lo cual venía el barbero y traía una bacia de azófar; y quiso la suerte que al tiempo que venía comenzó a llover, y porque no se manchase el sombrero, que debía de ser nuevo, se puso la bacia sobre la cabeza, y, como que a don Quijote le pareció caballo rucio rodado y Caballero y yelmo de oro, que todas las cosas que veía con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos (DQ I, 21, p. 277).

Armado cavaleiro andante, Don Quijote vive a seu modo os conflitos de seu tempo, em uma nação representada por “uma imagem melancólica, travestida e absurda de suas qualidades mais clássicas – a saber, a grandeza, o idealismo, a altivez fora de lugar e o cavalheirismo tão pouco lucrativo” (MANN, 2014, p. 88). Sua ilusão desloca a sólida compreensão da velha ordem para um mundo de incertezas. Completamente desprovido de segurança, Don Quijote não conta com a figura de um guia responsável por orientá-lo a cada aventura de sua jornada. Ao lado do cavaleiro de la Mancha caminha apenas seu escudeiro Sancho Panza – o amigo fiel.

Peregrinos em um mundo sem fé, Don Quijote e Sancho, ainda que destituídos da proteção divina de outrora, atualizam a longa jornada em busca da Unidade perdida. Isso porque, o ser humano nasce inserido em uma contradição que lhe confere unidade em sua natureza ao mesmo tempo em que lhe aponta o sentido do que lhe falta. Jourde e Tortonese identificam a certeza filosófica da unidade do indivíduo, a qual recebe significativa contribuição do cristianismo, associada “paradoxalmente à persistência de crenças opostas de que todo indivíduo é duplo. Esse duplo arcaico permanece na ortodoxia cristã como a crença em uma alma que constitui precisamente o invólucro da unidade do indivíduo”⁶³ (1996, p. 10, tradução nossa). O ser humano, em seu processo de reintegração, pode se restaurar por meio da figura do duplo. Ao harmonizar os desdobramentos do seu próprio eu, o homem cindido encontra o caminho para se transformar no que verdadeiramente é.

A compreensão sobre a jornada do ser humano em busca de si mesmo receberia importante contribuição no século XX, quando C. G. Jung lança as bases da *Psicologia Analítica* como resultado de seus estudos em filosofia oriental e ocidental, alquimia, astrologia, psicologia, sociologia e investigações na área da religião, literatura e artes. De acordo com essa abordagem, a *individuação* – entendida como um processo psicológico de integração dos opostos – constitui o propósito central do desenvolvimento humano. Nas palavras do médico suíço, alcançar a *individuação* “significa torna-se um ser único, na medida em que por ‘individualidade’ entendermos nossa singularidade mais íntima, última e incomparável, significando também que *nos tornamos o nosso próprio si-mesmo*” (2011b, p. 63, grifos do autor).

⁶³ “paradoxalement à la persistance de croyances inverses selon lesquelles tout individu est double. De ce double ancien, il ne subsiste dans l’orthodoxie chrétienne que la croyance en une âme qui constitue précisément le réceptacle de l’unité de la personne”.

Jung também define o processo de *individuação* como o tornar-se a si-mesmo (*Verselbstung*) ou o realizar-se do si-mesmo (*Selbstverwirklichung*). O médico suíço ressalta que é necessário distinguir esse conceito do termo individualismo. Segundo Jung (2011b), enquanto o individualismo significa acentuar e dar ênfase deliberada a supostas peculiaridades, em oposição a considerações e obrigações coletivas, a *individuação* expressa a melhor e mais completa realização das qualidades coletivas do ser humano. Ao compreender a relação entre o individual e o coletivo, o autor adverte que a “singularidade de um indivíduo não deve ser compreendida como uma estranheza de sua substância ou de suas componentes, mas sim como uma combinação única, ou como uma diferenciação gradual de funções e faculdades que em si mesmas são universais” (2011b, p. 63-64). Jung ainda acrescenta que

na medida em que o indivíduo humano, como unidade viva, é composto de fatores puramente universais, é coletivo e de modo algum oposto à coletividade. A ênfase individualística de sua própria peculiaridade representa, pois, uma contradição frente a este fato básico do ser vivo. A *individuação*, pelo contrário, tem por meta a cooperação viva de todos os fatores. Mas como os fatores universais sempre se apresentam em forma individual, uma consideração plena dos mesmos também produzirá um efeito individual, que não poderá ser superado por outro e muito menos pelo individualismo (2011b, p. 64).

Desse modo, um fator determinante para a melhor integração do indivíduo com a sociedade em que ele vive consiste em sua capacidade de observar a manifestação de sua própria individualidade. De acordo com Jung, “a meta da *individuação* não é outra senão a de despojar o si-mesmo dos invólucros falsos da *persona*, assim como do poder sugestivo das imagens primordiais” (2011b, p.64). Para o autor, a palavra *persona* é considerada uma expressão muito apropriada, visto que se reporta originalmente à máscara usada pelo ator no teatro grego, e se refere ao papel, por ele desempenhado. De forma paradoxal, a realização de si-mesmo implica o processo de libertação das falsas máscaras, disponíveis no inconsciente coletivo, escolhidas para e pelo próprio eu. Ao conceber a *persona* um recorte mais ou menos arbitrário e acidental da psique coletiva, Jung acertadamente afirma que

cometeríamos um erro se a considerássemos a *persona*, *in toto*, como algo “individual”. Como seu nome revela, ela é uma simples máscara da psique coletiva, máscara que *aparenta uma individualidade*, procurando convencer aos outros e a si mesma que é uma individualidade, quando, na realidade, não passa de um papel, no qual fala a psique coletiva (2011b, p. 46-45, grifos do autor).

O *caminho da individuação* – descrito por Jung como o processo mediante o qual o ser humano se torna o ser único que de fato é – encoraja o homem a conhecer-se a si-mesmo. Em sua jornada em busca do eu, Alonso Quijano, investido de bravura, abandona sua máscara de fidalgo para desempenhar o papel de cavaleiro andante. Transforma-se no honrado Don Quijote de la Mancha, torna-se o desafortunado Cavaleiro da Triste Figura, em seguida o valente Cavaleiro dos Leões, e, enfim, o virtuoso Alonso Quijano – o Bom. Em seu complexo processo de desdobramento, Don Quijote desprende-se de suas diferentes personas multiplicando-se em novas figuras. Jung explica que “através da persona o homem quer *parecer* isto ou aquilo, ou então se esconde atrás de uma ‘máscara’, ou até mesmo constrói uma persona definida, a modo de muralha protetora” (2011b, p. 64, grifo do autor). A cada máscara escolhida por Don Quijote, um papel, e, para cada papel por ele desempenhado, a figura de um novo duplo.

Don Quijote transforma-se no Cavaleiro da Triste Figura durante a aventura com um corpo morto. Sancho e ele estão à beira da estrada quando se deparam com cerca de vinte encamisados, todos a cavalo, com suas tochas acesas nas mãos, atrás dos quais vinha uma liteira coberta de luto, seguida de outros seis também enlutados. A imaginação do cavaleiro interpreta ser aquela uma das aventuras de seus livros, pois lhe parecia que sobre a liteira deveria estar algum malferido ou cavaleiro morto, cuja vingança só a ele estava reservada. Ciente de seu dever, Don Quijote investe contra a comitiva e provoca um grande alvoroço.

No final da confusão, Sancho, inesperadamente, informa um dos homens ali presentes: “se acaso quiserem saber esses senhores quem foi o valoroso que assim os pôs, diga vossa mercê que é o famoso D. Quixote de la Mancha, também chamado o Cavaleiro da Triste Figura”⁶⁴ (DQ I, 19, p. 253). Don Quijote pergunta a Sancho o que fizera com que ele assim o chamasse. O escudeiro explica que, ao observá-lo à luz da tocha, “verdadeiramente tem vossa mercê a mais má figura que já vi de um tempo a esta parte; e deve ser por causa do cansaço do combate ou da falta de dentes”⁶⁵ (DQ I, 19, p. 253). O cavaleiro, no entanto, interpreta a atitude de Sancho justificando que o sábio

⁶⁴ “si acaso quisieren saber esos señores quién há sido el valeroso que tales los puso, diráles vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por outro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura” (DQ I, 19, p. 254).

⁶⁵ “verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de Haber causado, o ya el cansancio deste combate, o ya la falta de las muelas y dientes” (DQ I, 19, p. 254).

a cujo encargo há de estar a escritura da história das minhas façanhas deve ter havido por bem que eu tome alguma alcunha como tomavam todos os passados cavaleiros: qual se chamava o da Ardente Espada; qual, o do Unicórnio; aquele, o das Donzelas; este, o da Ave Fênix; outro, o cavaleiro do Grifo; estoutro, o da Morte; e por tais nomes e insígnias eram conhecidos por toda a redondeza da terra. E assim digo que o dito sábio há de ter posto agora em tua boca e teu pensamento que me chamasses o Cavaleiro da Triste Figura, como penso chamar-me de hoje em diante; e para que melhor me quadre tal nome, determino de fazer pintar, quando haja lugar, no meu escudo mui triste figura⁶⁶ (DQ I, 19, p. 253-254).

Na qualidade de cavaleiro andante, Don Quijote, tal como seus pares, aceita a alcunha da Triste Figura acreditando que essa lhe foi concedida por obra de algum sábio. Sancho, de outro modo, julga a alcunha apropriada para a descaída condição em que o cavaleiro se encontrava. Ao longo de sua caminhada pelo interior da Espanha, Don Quijote ainda enfrentaria diversas peripécias até o momento em que o Cavaleiro da Triste Figura decide se transformar no Cavaleiro dos Leões. Nesse instante, a decadência envolta às características do primeiro é substituída pela grande bravura que distingue o segundo. Isso porque, Don Quijote a todos surpreende com a sua valentia e com o bom sucesso de sua façanha com os leões.

O ânimo do cavaleiro com a aventura justifica-se em função de um sinal, por ele interpretado, como responsável por anunciar a glória vindoura. O vigor e o entusiasmo conferido pelo bom presságio são suficientes para que Don Quijote tenha disposição para enfrentar o mesmíssimo Satanás em pessoa. Sancho havia negociado alguns requeijões e decidiu colocá-los na celada de seu senhor que a toda pressa a encaixou na cabeça. Com o soro a escorrer por todo rosto, o cavaleiro refletindo sobre a possibilidade de seus miolos estarem derretendo, conclui que: “se é que suo, em verdade que não é de medo, bem que sem dúvida creio ser terrível a aventura que agora me quer acontecer”⁶⁷ (DQ II, 17, p. 212).

A façanha tem início quando o cavaleiro precebe a aproximação de um coche enfeitado com bandeiras, que trazia dois bravos leões enviados de presente para a

⁶⁶ “– No es eso – respondió don Quijote –, sino que el sábio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo como lo tomaban todos los caballeros pasados: cuál se llamaba el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, el de las Doncellas; aqueste, el del Ave Fénix; el outro, el caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombres e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y, así, digo que el sábio ya dicho te habrá puesto em la lengua y en el pensamiento ahora que me llameses el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escudo una muy triste figura” (DQ I, 19, p. 254-255).

⁶⁷ “si es que sudo, en verdad que no es de miedo: sin Duda creo que es terrible la aventura que agora quiere sucederme” (DQ II, 17, p. 212).

Majestade – o Rei. Don Quijote convence o tratador a abrir a jaula e soltar as bestas. Isso feito, o leão abre a boca, boceja e, depois de espiar para um lado e para outro, vira as costas para o cavaleiro. A despeito dos infortúnios constantemente atribuídos aos seus encantadores, Don Quijote desejava com essa façanha provar sua incomensurável coragem. Diante do ocorrido, todos ficam impressionados com a bravura do cavaleiro e o tratador o aconselha a não mais provocar os leões. Don Quijote concorda com o tratador desde que ele dê o testemunho do que o vira fazer:

– E se acaso Sua Majestade perguntar quem a fez, diz-lhe que foi o Cavaleiro dos Leões, pois daqui por diante quero que neste se troque, volva, torne e mude o que até agora tive de Cavaleiro da Triste Figura, e nisto sigo a antiga usança dos andantes cavaleiros, que mudavam os nomes quando queriam ou lhes convinha⁶⁸ (DQ II, 17, p. 221).

De acordo com a tradição literária da cavalaria, a adoção de epítetos é de uso corrente. Diversos cavaleiros literários utilizavam a alcunha de Cavaleiro dos Leões, dentre eles o próprio Amadis de Gaula – protagonista da importante novela homônima, oriunda da Península Ibérica, cuja incerta data de publicação remonta, aproximadamente, ao século XIV. Amadis, cujas qualidades ofuscam os demais cavaleiros, revela-se o modelo por excelência. Seu idealismo amoroso diferencia-se por sua fidelidade. A novela de cavalaria é salva por Cervantes – do *gracioso e grande escrutínio que o padre e o barbeiro fizeram na biblioteca do engenhoso fidalgo* – como única em sua arte. Seu herói constitui a principal fonte de inspiração para a conduta cavaleiresca de Don Quijote e o título associado à figura do leão caracteriza, de modo significativo, a máscara escolhida para representar a nova persona do cavaleiro de la Mancha. Indicada em algumas fontes, como no *Dicionário de símbolos*, de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, a simbologia do leão está relacionada à justiça e por consequência à

garantia do poder material ou espiritual. Por isso serve de montaria ou de trono a numerosas divindades, assim como ornamenta tanto o trono de Salomão como o dos reis da França ou dos bispos medievais. É também o símbolo do Cristo-Juiz e do Cristo-Doutor, de quem ele carrega o livro ou rolo. Sabe-se que é, na mesma perspectiva o emblema do evangelista São Marcos. O *leão de Judá* de que se fala ao longo de toda Escritura, desde o *Gênesis* (49, 8), se manifesta na pessoa de Cristo. Foi ele, diz o *Apocalipse* (5, 5), quem *venceu de modo a poder abrir o livro e seus sete selos*. Mais

⁶⁸ “– Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, diréisle que el Caballero de los Leones, que de aqui adelante quiero que en este se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aqui he tenido del Caballero de la Triste Figura, y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento” (DQ II, 17, p. 221).

precisamente, na iconografia medieval, a cabeça e a parte anterior do leão correspondem à natureza divina de Cristo, a parte posterior – que contrasta por sua relativa *fraqueza* – à natureza humana (CHEVALIER; GHEERBRANT, 2015, p. 538-539, grifos dos autores).

O título Cavaleiro dos Leões refere-se tanto ao feito de Don Quijote durante a batalha quanto faz alusão ao notório cavaleiro ibérico. Segundo René Girard, Amadis é para Don Quijote o orientador de seu desejo, de forma que “a existência cavalheiresca é a *imitação* de Amadis no sentido em que a existência do cristão é a imitação de Jesus Cristo” (2009, p. 26, grifos do autor). Conforme o autor, a incapacidade do homem em desejar por si mesmo implica a necessidade de que o objeto de desejo seja indicado pela figura de um mediador. Girard, no entanto, estabelece a diferença quanto à capacidade da obra em revelar a presença do mediador: quando esse se faz presente sem jamais se revelar, o autor lhe atribui o termo *romântico*; contudo, para as obras em que o mediador revela sua presença, o autor utiliza o termo *romanesco*. Capaz de transfigurar o objeto de desejo, o mediador lhe confere um valor ilusório instaurando o denominado *desejo triangular*:

Amadis não designa nada de modo preciso mas designa de certa forma tudo. As aventuras vão se sucedendo em ritmo acelerado mas nenhuma pode, por si só, fazer de Dom Quixote um segundo Amadis. Eis a razão pela qual o herói não julga necessário perseverar na luta contra a má sorte (GIRARD, 2009, p. 110).

Don Quijote recorre às referências do glorioso passado das novelas de cavalaria para restaurar o esplendor de uma nação em decadência, mas sua queda e o golpe de morte de suas ilusões acabam por configurar tanto o golpe de morte dessas novelas como da visão de mundo medieval. Isso se dá quando, vítima do estratagema organizado pelo bacharel Sansón Carrasco em Barcelona, o cavaleiro é derrotado pelo Cavaleiro da Branca Lua. Don Quijote nega-se confessar algo em prejuízo da formosura de sua enamorada, a sem-par Dulcinea del Toboso. Entretanto, conforme o acerto anterior à batalha, ele é obrigado a retornar para sua aldeia e lá permanecer por um ano, ou até o tempo determinado pelo cavaleiro vencedor.

Subjugado pelas leis da cavalaria andante, Don Quijote decide voltar para casa desarmado e em roupas de caminho. Ao chegar ao mesmo prado onde havia encontrado as bizarras pastoras e os galhardos pastores, Don Quijote, consumido por seus pensamentos e convencido de que a interdição de seu exercício seria

apenas temporária, é surpreendido pela ideia tão nova quanto discreta de que os imitando, Sancho e ele, durante o período da interdição, pudessem se converter em pastores. Para o ofício, Don Quijote pensa em utilizar um novo nome. Ele viria a se chamar “pastor Quixotiz” e Sancho seria denominado “pastor Pancino”. Juntos, pensam em convidar para o novo exercício o bacharel Sansón Carrasco, que seria conhecido como “o pastor Sansonino” ou “pastor Carrascão”, o barbeiro Nicolás que se chamaria “Nicoloso” e por fim o padre, o qual seria nomeado “pastor Paterandro”.

De volta à aldeia, Don Quijote e Sancho são recebidos pelo padre e o bacharel e, em seguida, se encontram com a ama e a sobrinha do cavaleiro e com a família do escudeiro. Cientes da nova ideia de Don Quijote e julgando-a discreta, todos concordam com seu propósito na esperança de que em um ano o cavaleiro estivesse curado, mas ele desiste do exercício e não se torna pastor. A figura do duplo poderia ter-se desdobrado nessa nova persona, contudo, Don Quijote decide escolher outro caminho. Ao contrário da expectativa de todos, em poucos dias o cavaleiro cai doente e

como as coisas humanas não são eternas, indo sempre em declinação desde os seus princípios até chegar ao seu último fim, especialmente as vidas dos homens, e como a de D. Quixote não tivesse privilégio do céu para deter o curso da sua, chegou seu fim e acabamento quando ele menos pensava; porque, ou já fosse da melancolia que lhe causava o ver-se vencido, ou já pela disposição do céu, que assim o ordenava, foi tomado de umas febres que o tiveram por seis dias de cama, nos quais recebeu muitas vezes a visita do padre, do bacharel e do barbeiro, seus amigos, sem que Sancho Pança, seu bom escudeiro, se lhe apartasse da cabeceira⁶⁹ (DQ II, 74, p. 839).

Don Quijote reconhece a aproximação de sua morte e mesmo diante da tentativa de seus amigos para animá-lo com o exercício pastoril, o cavaleiro não a recusa. Segundo Ariès (1989), ao final da Idade Média era dado ao moribundo o direito de saber sobre a iminência de sua morte, pois se acreditava na capacidade própria do homem de rever, neste momento, toda sua vida, em último relance. A morte era considerada um ato público, tal qual o nascimento, e sua aproximação transformava o quarto do moribundo em um espaço coletivo. Na presença dos seus

⁶⁹ “Como las cosas humanas no sean eternas, y endo siempre en declinación de sus principios hasta llegar a su último fin, especialmente las vidas de los hombres, y como la de don Quijote no tuviese privilegio de cielo para detener el curso de la suya, llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque, o ya fuese de la mecalentura que le tuvo seis días en la cama, en los cuales fue visitado muchas veces del cura, del bachiller y del barbero, sus amigos, sin quitársele de la cabecera Sancho Panza, su buen escudero” (DQ II, 74, p. 839).

amigos, Don Quijote, com tranquilidade, se prepara por meio dos rituais necessários – fazer o testamento, confessar-se e receber os sacramentos – para o encontro com a boa morte. O paradoxo entre a razão e a loucura, finalmente, liberta o cavaleiro de la Mancha do seu mundo de ilusões. Ele

não procura fugir à morte nos sonhos em que havia consumido a sua vida. Pelo contrário, os sinais precursores da morte trazem-no à razão: “Minha sobrinha”, diz ele muito sabiamente, “sinto-me próximo da morte” (ARIÈS, 1989, p. 21).

Em seu leito de morte, o cavaleiro afirma ter recobrado o juízo e se confessa livre não só dos engodos das novelas de cavalaria bem como dos disparates de sua aparente loucura. Don Quijote revela a Sancho: “e se, como estando eu louco fui capaz de lhe dar o governo da ínsula, pudesse eu agora, estando são dar-lhe o de um reino, sem dúvida lho daria, porque a singeleza da sua condição e fidelidade do seu trato bem o faz merecer”⁷⁰ (DQ II, 74, p. 844). Don Quijote de la Mancha faz-se novamente Alonso Quijano. Isso poruqe, de acordo com Leonardo Boff, “já em vida é dada ao homem, aqui e acolá, viver a situação de crise-juízo. Sempre que tem que se decidir e não pode protelar sua ação, percebe um engajamento que o envolve de todo e lhe traça os marcos da caminhada futura.” (2012b, p. 60). Seja como fidalgo, seja como cavaleiro

a sua loucura não é da espécie que remate toda a sua essência e que seja totalmente idêntica a ela; uma ideia fixa tomou conta dele num determinado momento, deixando livres mesmo assim partes da sua personalidade, de tal forma que, em muitos casos, age e fala com uma pessoa sã, e um dia, pouco antes da morte, esta ideia fixa o abandona (AUERBACH, 2011 p. 311).

No final da confissão, o padre afirma que, embora tenha o cavaleiro vivido louco, havia se tornado são no momento de sua morte. O padre ainda reconhece que “enquanto D. Quixote foi Alonso Quijano o Bom, sem mais, e enquanto foi D. Quixote de La Mancha, sempre foi de aprazível condição e de agradável trato, e por isso era bem amado não só da gente de sua casa, mas de todos quantos o conheciam”⁷¹ (DQ II, 74, p. 842). Ao se apaziguar consigo mesmo, Don Quijote

⁷⁰ “y si, como estando yo loco fui parte para darle el gobierno de la ínsula, pudiera agora, estando cuerdo, darle el de um reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato ló merece”⁷⁰ (DQ II, 74, p. 844).

⁷¹ “en tanto que don Quixote fue Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición de agradable trato, y por esto no solo era bien querido

reconcilia-se com seu duplo – o fiel escudeiro: “– Perdoa-me, amigo, da ocasião que te dei de parecer louco como eu, fazendo-te cair no erro em que eu caí de que houve e há cavaleiros andantes no mundo”⁷² (DQ II, 74, p. 844). E, por fim, se harmoniza com o mundo em que vive. Como nas palavras de Erasmo de Rotterdam, Don Quijote encarna o ideal daqueles que

longe de abandonarem por isso seus sonhos encantados, algumas pessoas impelem os outros a uma felicidade parecida. Quando, afinal, são abandonados pela derradeira esperança, basta-lhes, para serem consolados, esta bela frase: “Nos grandes empreendimentos, ter querido é o bastante”⁷³. Atribuem então a culpa à brevidade da vida, que não lhes permitiu executar seu vasto projeto (1997, p. 47).

O conflito vivido por Don Quijote representa o cenário em que nasce o homem moderno. Imerso em um mundo em transformação, desprovido de referências, o Cavaleiro da Triste Figura depara-se com o constante confronto entre suas limitações naturais e suas ilimitadas aspirações. Em sua relação consigo mesmo e com o mundo, os questionamentos sobre a vida e a morte assumem considerável relevância. Para Don Quijote assim como para todo ser humano, a relação com o morrer é “constitutiva de seu próprio ser e primeira no que se refere a todas as suas outras determinações” (DASTUR, 2002 p. 71). Contudo, compreender a morte como mera oposição à vida, designando a simples ruptura de um processo biológico, não é suficiente para explicar o complexo fenômeno que assola o homem desde os tempos mais remotos. Segundo Michel Foucault,

sem dúvida a morte de Dom Quixote ocorre numa paisagem calma, que se reconciliou no último instante a razão e a verdade. De repente a loucura do Cavaleiro tomou consciência de si mesma, e a seus próprios olhos se desfaz na parvoíce. Mas será esta repentina sabedoria da loucura outra coisa que não “uma nova loucura que acaba de entrar-lhe pela cabeça?” Equívoco indefinidamente reversível que só pode ser desfeito, em última instância, pela própria morte. A loucura dissipada só pode constituir uma única entidade com a iminência do fim (2012, p. 39).

Don Quijote restaura os conflitos internos que arrebatam o secular Alonso Quijano, típico fidalgo espanhol resultante da crise que aflige a Europa Ocidental ao final da Idade Média. De modo análogo, Alonso Quijano – o Bom – restabelece o

de lós de su casa, sino de todos cuantos le conocían” (DQ II, 74, p. 842-844).

⁷² “– Perdóname, amigo, de la ocasión que te he dado de parecer loco como yo, haciéndote caer em el error en que yo he caído de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo” ⁷² (DQ II, 74, p. 844).

⁷³ Citação de Propércio, *Elegias*, II, 10, 6.

vínculo de Don Quijote com a visão de mundo de sua época. Na iminência da morte, livre do paradoxo entre a razão e a loucura, Alonso Quijano – o Bom – decreta o fim de suas ilusões. Ciente do anacronismo de seus princípios, ele desiste de reconstruir o mundo cavaleiresco e aceita *sossegadamente* deixar a vida que caracterizaria os novos tempos.

A decisão do fidalgo manchego em aceitar a boa morte representa a capacidade da natureza humana em ultrapassar o caráter biológico. Isso porque, “a morte é sim o fim da vida. Mas, fim entendido como meta alcançada, plenitude almejada e lugar do verdadeiro nascimento. A união interrompida pelo desenlace não faz mais que preludiar uma comunhão mais íntima e mais total” (BOFF, 2012b p.42). Em busca do seu verdadeiro *eu*, Don Quijote transfigura-se em Alonso Quijano – o Bom – para finalmente transcender. Com pertinência, Sergio Givone ressalta que

se Alonso Quijano se liberta de Dom Quixote, Dom Quixote se liberta de Alonso Quijano. E vive para sempre aquela vida fabulosa, a “mais verdadeira” de todas as vidas. Dom Quixote não tem nenhuma necessidade de voltar a si. Seu eu mais íntimo está no mundo e o mundo é a expressão de seu mais íntimo eu. Infindável, o movimento do interior ao exterior e do exterior ao interior. Parafrazeando Santo Agostinho, diríamos que, para Dom Quixote (não para Alonso Quijano, certamente), o mundo lhe é mais íntimo do que ele mesmo (2009, p. 461).

Don Quijote é livre para se abrir em possibilidades quanto ao que Jung define como *tornar-se a si-mesmo*. O autor explica que “só aquilo que somos realmente tem o poder de curar-nos” (2011b, p. 57). O constante movimento interno da personagem permite que Don Quijote represente o antídoto para Alonso Quijano e, conseqüentemente, Alonso Quijano – o Bom – funcione como um antídoto para Don Quijote. À luz do conceito de *integração da personalidade* apresentado por Jung, é possível compreender os sucessivos desdobramentos da personagem como um processo de recuperação de uma parte negada pelo próprio eu.

A figura do duplo instaura, no *Quijote*, o paradoxo entre a vida e a morte. Otto Rank explica que “como defesa, o homem criou a dupla personalidade, mas neste símbolo original de sua imortalidade pessoal é obrigado a reconhecer a morte que dantes procurava negar” (1939, p. 152). Nessa perspectiva, o duplo atua como um alter-ego e, mais precisamente, conforme define Edgar Morin (1997), como um *ego alter*. Para o autor, o duplo é, ao mesmo tempo, exterior e íntimo ao longo de sua existência; o que não representa exatamente uma cópia capaz de sobreviver à sua

morte, mas um outro eu parte de sua própria realidade como *ego alter*. Morin justifica que,

mais vale arriscar a própria vida que viver mal. Eis por que a verdadeira vida, perigosa, tem que ser preferida à vida medíocre, e, por isso mesmo, a morte gloriosa, à medíocre. Portanto, a glória é exaltação da vida individual. Ao mesmo tempo, o instante glorioso é a grande onda que recobre a história para sempre, o momento privilegiado mais forte que a morte, que permanecerá 'eternamente' na memória coletiva (1997, p. 46).

Morre o cavaleiro, morre o fidalgo, porque o indivíduo aceita morrer para renascer e reintegrar-se ao todo, ao universal. Esta estrutura cíclica representa o que, nas palavras de Mircea Eliade (2011), consiste no mito do eterno retorno, o qual apresenta uma ontologia não contaminada pelo tempo e pelo devir. De acordo com o influente historiador das religiões, a concepção cíclica do tempo implica a anulação de sua característica de linearidade, irreversibilidade e irrecuperabilidade; o que torna possível recomeçar sempre, permitindo que o passado seja constantemente retomado no futuro.

A morte representa a oportunidade de um novo nascimento, agora de forma plena, uma vez que, nesse momento, “a personalidade, com aquilo que ela em sua história terrestre construiu, pode exercer sua liberdade no vastíssimo campo operacional do universo” (BOFF, 2012a, p.119-120). Diante da morte do cavaleiro de la Mancha, Don Quijote encontra a verdadeira liberdade enquanto a natureza secular de Sancho não consegue compreender a decisão de seu amo. Ao se imaginar sem a companhia do cavaleiro, o fiel escudeiro tenta, desconsoladamente, prorrogar-lhe a vida:

– Ai! – respondeu Sancho aos prantos. – Não morra vossa mercê, senhor meu, e tome conselho de viver muitos anos, porque a maior loucura que pode um homem fazer nesta vida é deixa-se morrer sem mais nem mais, sem que ninguém o mate nem outras mãos o acabem senão as da melancolia. Deixe de preguiça e levante dessa cama, e vamos para o campo vestidos de pastores, como já temos concertado; quem sabe atrás de uma moita achamos a senhora D^a Dulcineia desencantada, linda que só vendo. E se vossa mercê vai morrendo do pesar de se ver vencido, ponha a culpa em mim, dizendo que foi por eu ter cilhado mal Rocinante que o derrubaram; quanto mais que vossa mercê há de ter visto nos seu livros de cavalarias ser coisa ordinária derrubarem-se os cavaleiros uns aos outros, e aquele que hoje é vencido ser vencedor amanhã⁷⁴ (DQ II, 74, p. 844).

⁷⁴ – ¡Ay! – respondió Sancho llorando –. No se muera vuestra merced, señor mio, sino tome a me consejo y viva muchos años, porque la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate no otras manos le acaben que las de la melancolia. Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vámonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado: quizá trás de alguna mata hallaremos a la señora Dulcineia

Segundo Françoise Dastur (2002), em alguns casos a morte do outro mobiliza aspectos tão internos em uma pessoa que esta pode até decidir morrer pelo outro; o que, para a autora, não significa morrer em seu lugar, uma vez que não é possível libertar o outro de sua própria mortalidade. Dastur explica que, em casos como esse, o que perturba não é, necessariamente, a morte do outro, mas a perda irreparável que esta seria para si próprio. Sancho não alcança o verdadeiro significado da morte do cavaleiro de la Mancha e sua natureza o conserva, de certa forma, simples. Enquanto o escudeiro, atordoado, oscila entre seus valores seculares e as ilusões herdadas de seu amo, Don Quijote transcende:

Por fim chegou o último de D. Quixote, depois de recebidos todos os sacramentos e depois de ter abominado dos livros de cavalarias com muitas e eficazes razões. Achou-se o escrivão presente e disse que nunca tinha lido em nenhum livro de cavalarias que algum cavaleiro andante morresse em seu leito tão sossegadamente e tão cristão como D. Quixote, o qual, entre compaixões e lágrimas dos que ali se achavam, entregou seu espírito (quero dizer morreu)⁷⁵ (DQ II, 74, p. 846).

Nos três dias que sucederam o testamento “andava a casa alvoroçada, mas, contudo, comia a sobrinha, brindava a ama e se regozijava Sancho Pança, pois isso de herdar algo apaga ou abranda no herdeiro a memória da pena que é razão que o morto deixe”⁷⁶ (DQ II, 74, p. 846). Confortados os corações dos que em sua aldeia deixara, Don Quijote pode partir em profunda paz; posto que “a sensibilidade humana, em vida terrestre limitada pela seleção natural dos objetos sensíveis, liberta-se enfim destas peias e pode desabrochar numa capacidade inimaginável de percepções” (BOFF, 2012a, p. 120).

É chegada a hora do crepúsculo. Morre o cavaleiro andante. Morre Don Quijote. Morre Alonso Quijano, o Bom. Juntos, fidalgo e cavaleiro se harmonizam tanto com o que é próprio à condição humana quanto com o mundo, com o todo. A

desencantada, que no haya más que ver. Si es que se muere de pesar de verse vencido, écheme a mí la culpa, diciendo que por Haber yo cinchado mal a rocinante le derribaron; cuanto más que vuestra merced habrá visto en sus libros de caballerías ser cosa ordinária derribarse unos caballeros a otros, y el que es vencido hoy ser vencedor mañana (DQ II, 74, p. 844-845).

⁷⁵ En fin llegó el último de don Quijote, después de recibidos todos los sacramentos y después de haber abominado con muchas y eficaces razones de los libros de caballerías. Hallóse el escribano presente y dijo que nunca había leído un ningún libro de caballerías que algún Caballero andante bubiese muerto en su lecho tan sossegadamente y tan Cristiano como don Quijote; el cual, entre compasiones y lágrimas de los que allí se hablaron, dio su espíritu (quiero decir que se murió) (DQ II, 74, p. 846).

⁷⁶ “andava a casa alborotada, pero, com tudo, comía la sobrinha, brindava el ama y se regocijaba Sancho Panza, que esto del heredar algo borra o templa em el heredero la memoria de la memoria de la pena que es razón que deje el muerto”⁷⁶ (DQ II, 74, p. 846).

vida de Don Quijote ultrapassa seu caráter particular e atualiza arquétipos primordiais. Imerso no universal, ele se regenerará para todo o sempre, a cada nascimento e a cada morte, sem cessar. Isso porque, o cavaleiro de la Mancha, finalmente, compreendera que não apenas se multiplicaria, como em muitos outros haveria de renascer.

3.3 Dulcinea del Toboso: a honra de um homem no mundo das ilusões

As façanhas eternizadas por Don Quijote, sempre justificadas pelas Leis da Cavalaria, são dedicadas a Deus e a sua enamorada. Entretanto, distante da idealização das damas presentes nas novelas de cavalaria, Cervantes apresenta Aldonza Lorenzo – uma lavradora típica das aldeias do interior da Espanha no início do século XVII. Inserida em uma realidade cotidiana caracterizada pelas dificuldades da vida no campo, a personagem é considerada uma alternativa tanto ao discurso misógino medieval quanto ao discurso da cortesia. Diferentemente das abstrações que limitavam a atuação da mulher nesses períodos, o *Manco de Lepanto* outorga à enamorada do cavaleiro de la Mancha uma importante responsabilidade: conduzir Don Quijote e Sancho pelo constante trânsito entre o mundo das ilusões e da realidade.

Iludido, Don Quijote transforma a lavradora Aldonza Lorenzo em sua enamorada – a sem-par Dulcinea del Toboso, assim denominada por ser a donzela natural da cidade de El Toboso. O nome Dulcinea – “a seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e às suas coisas tinha dado”⁷⁷ (DQ I,1, p. 62) – deveria soar como o de uma verdadeira princesa, uma grande dama. Embora a mulher digna da devoção do cavaleiro em nada se assemelhasse às imagens femininas exaltadas pelo amor cortês, Don Quijote a transfigura inebriado por essa forma de amor. De igual modo, o cavaleiro internaliza o princípio no qual,

graças ao amor, o verdadeiro amante não pode ser aviltado pela avareza; o amor faz um homem grosseiro e sem educação brilhar de elegância; até a um homem de baixíssimo nascimento ele pode conferir nobreza de caráter; enche o orgulhoso de humildade, e graças a ele o amante acostuma-se a

⁷⁷ “a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto” (DQ I, 1, p. 62).

prestar com prazer serviços aos outros. Que coisa extraordinária o amor: permite que tantas virtudes brilhem no homem e confere tantas qualidades a todos os seres, quaisquer que sejam (CAPELÃO, 2000, p. 2000).

O amor cortês, proveniente do trovadorismo, alcançou forte ressonância nas novelas de cavalaria medievais. Os poetas trovadores “foram os inventores e *chantres* do *fin’amor*. Este último está parcialmente ligado à cortesia, ao ideal aristocrático de uma arte de viver que implica polidez, refinamento de modos, elegância, mas também senso da honra cavaleiresca” (LE GOFF, 2011, p. 229). Anacrônico ao seu tempo, Don Quijote revive a cavalaria andante dando provas de sua identidade como herói e de sua fidelidade ao amor e ao código de conduta de seus pares. Em suas reflexões sobre a civilização feudal, Eduardo Sterzi destaca que a época dos castelos e cavaleiros

havia encontrado sua mais plena e fecunda expressão poética no fenômeno do *trovadorismo*. Expressão plena porque, na lírica dos trovadores, as ritualizações mais próprias do mundo feudal aparecem concentradas na figuração de uma voz que canta seu amor por uma dama quase sempre inalcançável, ou quando alcançada, ainda assim inapreensível, insustentável; nesta relação mínima entre um sujeito amoroso e seu objeto, transposição para o âmbito íntimo da relação submissa entre vassalo e senhor, toda uma sociedade se dá a ver (e ouvir, e ler...), com suas hierarquias sociais, suas estritas regras de conduta e de discurso, seu jogo constante entre liberdade e interdição (2008, p. 61-62).

Originária da Occitânia, a poesia dos trovadores instaurou, nos séculos XII e XIII, uma concepção do amor distinta do sentimento até então representado pela poesia dos séculos anteriores. Sob essa perspectiva, “o amor passou a ser campo em que se deixava florescer todo o aperfeiçoamento estético e moral. O amante nobre, segundo a teoria do amor cortês, torna-se virtuoso e puro pelo seu amor” (HUIZINGA, 2013, p. 177). Desprovido da necessidade de realização, o amor cortês, presente no trovadorismo, fez surgir do próprio amor sensual a servidão à mulher amada. A invenção do amor cortês, oriunda do sul da França, não pode ser dissociada do nome de Guilherme IX. Considerado o primeiro trovador, ele foi capaz de “transmitir o próprio movimento do espírito no louvor da carne, o fervor do impulso para o além (expresso pelas formas litúrgicas), nas *doçuras* do impulso amoroso para o que é terreno” (ROUGEMONT, 2003, p. 502, grifo do autor).

De acordo com Auerbach (1997), a atitude diante do amor terreno consistia na louvação e na transfiguração da amada, e, uma vez eliminado o aspecto costumeiro da realidade, ao amante era permitido perceber apenas o objeto do seu desejo e o

que a ele estava relacionado. O amor cortês faz parte de uma tradição capaz de ligar suas raízes à filosofia do amor apresentada por Platão, no período clássico da Grécia Antiga. Em *O Banquete*, um diálogo platônico cujo tema principal é o amor, Platão utiliza uma série de discursos enunciados por vários convivas para refletir sobre a sua natureza e as suas qualidades. Dentre os presentes no *sympósion* na casa de Agatão, destaca-se a eminente figura de Sócrates, que, ao discorrer sobre o tema, entende que

nem empobrece o Amor nem enriquece, assim como também está no meio da sabedoria e da ignorância. Eis com efeito o que se dá. Nenhum deus filosofa assim ou deseja ser sábio – pois já é –, como se alguém mais é sábio, não filosofa. Nem também os ignorantes filosofam ou desejam ser sábios; pois é nisso mesmo que está o difícil da ignorância, no pensar, quem não é um homem distinto e gentil, nem inteligente, que lhe basta assim. Não deseja portanto quem não imagina ser deficiente daquilo que não pensa lhe ser preciso (2012, p. 148-149).

Sócrates retoma o discurso de Diotima de Mantinéia para pronunciar-se sobre o Amor. Filho de *Poros* e *Pênia*, nem imortal nem mortal é a sua natureza. Sempre à procura de tornar-se pleno, de acordo com o filósofo, o amor “por carência do que é bom e do que é belo, deseja isso mesmo de que é carente” (2012, p. 146). Atento à natureza humana e as suas vicissitudes, Aristófanes, antes do discurso de Sócrates, já evidenciara o desejo do homem de “unir-se e confundir-se como o amado e de dois ficarem um só. O motivo disso é que nossa antiga natureza era assim, e nós éramos um todo; e, portanto, é ao desejo e procura do todo que se dá o nome de amor” (2012, p. 125).

Orientado pela filosofia do Amor de Platão, o trovadorismo acrescentou aos elementos platônicos a vassalagem amorosa do amante pela sua nobre dama, oriunda do amor cortês. Segundo Auerbach (1997), o amor, para os poetas provençais, não deveria ser entendido, essencialmente, nem como prazer nem como paixão avassaladora, ainda que essas duas categorias estivessem nele representadas; mas entendido próximo a um objetivo de uma vida nobre, ao mesmo tempo, sua condição fundamental e sua fonte de inspiração. Com maestria, Cervantes traz à luz os princípios dessa forma de amor atravessados pelo ideal cavaleiresco, paradoxalmente, encarnados na figura de um herói decadente.

Ciente da importância de cumprir o código de conduta de seus pares, Don Quijote – em sua primeira saída, ainda sem a companhia de Sancho – caminha pelo Campo de Montiel, imitando o quanto podia seus livros de cavalaria. Como se

estivesse realmente enamorado, enaltece a figura de sua senhora: “– Oh, princesa Dulcineia, senhora deste cativo coração! Grande agravo haveis-me feito em despedir-me e reprochar-me com o rigoroso afero de mandar-me não aparecer ante vossa formosura”⁷⁸ (DQ I, 2, p. 68). Em devoção a sua inacessível amada, Don Quijote, orientado pelo amor cortês, almeja alcançar o estado de graça que enobrece o ser que ama.

Um verdadeiro manual do comportamento masculino diante de uma paixão encontra-se no *Tratado do amor cortês*, de André Capelão (*Andreas Capellanus* em latim). Em sua reflexão sobre o amor, o autor explica que “quando vê que uma mulher é digna de ser amada e convém a seu gosto, o homem logo começa a desejá-la em seu coração; depois, quanto mais pensa nela, mais se abrasa de amor por ela, até que seu pensamento seja todo invadido por esse amor” (CAPELÃO, 2000, p. 8). Pouco se sabe sobre a vida desse autor, mas sua obra, escrita no século XII, parece se constituir em uma doutrina – sobre a arte de amar – capaz de ensinar ao homem como disciplinar seus desejos. Contudo, a obra assim o faz, assumindo características próprias ao discurso misógino. Em discordância a essa perspectiva, Georges Duby questiona a idealização da mulher presente nos textos relacionados à cortesia, entendendo-a como uma forma de diminuir a distância entre a real condição feminina e a masculina:

a mulher é um engodo, análogo a esses manequins contra os quais o novo cavaleiro se lança, nas demonstrações esportivas que se seguiam às cerimônias de sagração. Não era a dama convidada a enfeitar-se, a disfarçar e a revelar os seus atrativos, a recusar-se por longo tempo, a só se dar parcimoniosamente, por concessões progressivas, a fim de que, nos prolongamentos da tentação e do perigo, o jovem aprendesse a dominar-se, a controlar seu próprio corpo? (2011, p. 70).

Jacques Le Goff (2011), em consonância ao questionamento apresentado por Duby, destaca a querela sobre o verdadeiro serviço prestado pelos trovadores – ora identificado com a promoção e exaltação da mulher, ora entendido como álibi de uma misoginia fundamental da sociedade medieval. Sob esse prisma, R. Howard Bloch (1995) também analisa a correspondência entre a misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental. Embora a imagem idealizada da mulher apresentada pela literatura cortês dos séculos XII e XIII possa sugerir total

⁷⁸ “– ¡Oh princesa Dulcineia, señora deste cautivo corazón! Mucho agravo me habedes fecho en despedirme y reprocharme con el riguroso afincamiento de mandarme no parecer ante la vuestra fermosura” (DQ I, 2, p. 68).

discrepância em relação àquela construída por meio do discurso depreciador organizado pelos Padres da Igreja nos primeiros anos do cristianismo, segundo o autor, ambos os discursos são considerados misóginos. Isso porque,

os dois discursos culturais dominantes sobre as mulheres, o depreciador e o idealizador, dificilmente são opostos. Pois cada um deles é tão sobredeterminado quanto se supõe ser a própria mulher. Apenas o reconhecimento da proximidade, da identidade mesmo entre os dois pode explicar o mistério da famosa conversão de Guilherme IX de rude misógino no primeiro enamorado cortês, ou enfim reconciliar as faces opostas – cortês e misógina – da *Arte do amor cortês* de Andreas Capellanus (BLOCH, 1995, p. 192).

A mulher entendida como representação do mal no discurso patrístico, de maneira inversa, foi substituída pela representação do bem no discurso cortês. Entretanto, ao exaltar a imagem da mulher, a cortesania não lhe conferiu legitimidade e poder, de modo contrário, a considerou uma abstração desprovida de referências históricas. Distante da realidade da vida e do mundo, “a glorificação do amor e a elevação sublimada do feminino e do maternal trabalharam de maneira tão efetiva quanto a misoginia virginal dos Padres para eliminar a mulher de uma história” (BLOCH, 1995, p. 219).

Tal essencialização do feminino permitiu a organização de um discurso misógino incapaz de compreender o papel dos diferentes gêneros sexuais inseridos em uma determinada realidade social. Longe de promover a condição feminina, coube à cortesania apenas o crédito pela alteração na maneira de representar a imagem da mulher. Anteriormente, apresentada pelo discurso patrístico de forma depreciadora como fonte de pecado e detentora de todo mal, a mulher passou a ser exaltada pela moral cortês a ponto de ser considerada uma via de rendição e salvação.

Ao construir a imagem de Dulcinea, o *Manco de Lepanto*, de modo peculiar, se afasta dos valores extremos que caracterizaram a representação da mulher durante o medievo; visto que a concepção da personagem e sua configuração refletem uma intenção antimisógina. O paradoxo formado pela imagem da amada inatingível e pela figura da lavradora espanhola do século XVII faz dessa uma sátira parodística daquela. Cervantes surpreendentemente recusa a idealização misógina da mulher típica do amor cortês, despreendendo-a da abstração esvaziada, para dar-lhe voz, história e realidade próprias. Nesse sentido, Hauser corrobora o pensamento que admite não haver

dúvida de que Cervantes foi um realista no íntimo, avesso ao romantismo e ao irracionalismo; prova disto é o simples fato de haver escrito este romance de crítica social, a ideia básica, o tom zombeteiro em que fala dos ideais cavaleirescos e o fato de esta obra vir a simbolizar o fim da cavalaria, independentemente de tudo o mais que se possa ver nela (HAUSER, 2007, p. 408).

O ideal cavaleiresco assim como a pastoral medieval encontraram na Espanha grande ressonância na arte cortesã. A poesia pastoril, entendida como espelho da vida na corte, e as novelas de cavalaria – com seus verdadeiros códigos de conduta medieval – constituíram formas de expressão literárias atravessadas pelo idealismo capaz de sublimar o amor profundo. Ambas se caracterizaram como um tipo de jogo social à serviço das regras mantenedoras do bom funcionamento da corte. Entretanto, no tempo de Cervantes, o medievo não mais conserva o vigor de outrora e a arte cortesã encontra-se em processo de dissolução. A cavalaria está em declínio e ninguém mais pensa “em pessoas simples ao ver as damas delicadas e os finos cavalheiros que, disfarçados de pastores e pastoras, discutem em conversas espirituais sutis questões de amor” (HAUSER, 1982b, p. 667). Como forma de afugentar a trivialidade da realidade cotidiana,

compreende-se que esta poesia pastoril, com o seu requinte e alegorismo, entretecedura do remoto e do imediato, do vulgar e do desusado, seja um dos gêneros mais populares do maneirismo, e seja cultivado com particular predileção na Espanha, o país clássico da etiqueta da corte e do maneirismo. Primeiro, os modelos italianos, que se espalham por toda a Europa, simultaneamente com os gêneros de vida cortesãos, mesmo ali são seguidos; mas a individualidade do país em breve se manifesta, exprimindo-se na combinação dos elementos da novela de cavalaria e da pastoral. (HAUSER, 1982b, p. 665-666).

A originalidade conferida pelo *Quijote* permite ao *Manco de Lepanto* não apenas ultrapassar a combinação dos elementos das formas literárias anteriores, mas anunciar uma nova visão de mundo a partir da crítica elaborada sobre o ocaso em que elas se encontravam. Don Quijote diverge do herói das novelas de cavalaria, o qual “não sofre ‘calamidades’, interessantes somente para o leitor, mas ‘aventuras maravilhosas’, interessantes (e fascinantes) também para ele mesmo. A aventura recebe um tom novo devido a todo esse mundo maravilhoso onde ela ocorre” (BAKHTIN, 2010, p. 269). Realista, Cervantes faz o decadente herói defrontar-se com as circunstâncias da vida espanhola do século XVII.

Contudo, Américo Castro identifica na representação do cavaleiro de la Mancha, em sua experiência sensível e puramente terrena, a presença de princípios

teóricos do pastoril. O autor adverte que “é no relato pastoril que, pela primeira vez, se mostra a personagem literária com uma singularidade estritamente humana, como expressão de um «dentro de si mesmo»”⁷⁹ (CASTRO, 2002b, p. 541, tradução nossa). Don Quijote, um homem anacrônico, vive o constante conflito entre seus aspectos subjetivos e a realidade externa. Isso porque, o decadente herói aspira restaurar as referências de um mundo que não mais existe. Arrebatado pelas transformações que o assolam, o cavaleiro busca refúgio na nostalgia de um passado incapaz de lhe oferecer respostas para a vida que está por vir.

Reflexo de um período de transição, segundo Montello, o caráter crítico dirigido às novelas pastoril e de cavalaria – as quais são capazes de traduzir “uma realidade mítica, que reclamava a pena do combatente de Lepanto – serve de argumento complementar à suspeição de que o *Quixote*, no seu plano de conjunto, deveria ser a paródia aos dois tipos de novela popular na Espanha do ‘século de ouro’” (1950, p. 64). O autor acrescenta que, em seu íntimo, Cervantes buscava ocultar a antiquada paixão da Espanha, no último período do mundo quinhentista, por ambas as novelas – fato que lhe acentuaria ainda mais a condição obscura.

Revestido de ironia, Cervantes retoma a figura da inocente pastora assim como a da inatingível dama típicas das formas literárias anteriores para decretar-lhes o fim. Ao conferir às personagens um caráter ambivalente, o autor espanhol, de modo peculiar, as liberta das convenções que limitavam a atuação feminina durante o medievo. Sob essa perspectiva, é possível perceber uma estreita relação entre a figura de Marcela, que, supostamente, representa a bucólica imagem da mulher característica da novela pastoril, e a figura de Dulcinea, que, aparentemente, se aproxima da nobre dama presente nas novelas de cavalaria.

Em sua sátira, o *Manco de Lepanto* associa os valores relacionados à imagem idealizada da mulher – tão cara ao amor cortês e perpetuada pelas novelas pastoril e de cavalaria – à sua imagem diabólica. Cervantes concilia os extremos apresentando a figura feminina próxima aos paradoxos tipicamente maneiristas. Com esmero, a figura de Marcela reflete a confluência de valores contrários, posto que nela coexistem aspectos da bucólica pastora somados à malícia que, por vezes, impregnava a representação da mulher medieval. Em honra à Ordem da Cavalaria, Don Quijote interessa-se pela história da jovem pastora e se solidariza à sua causa.

⁷⁹“En el relato pastoril es donde, por primera vez, se muestra el personaje literario como una singularidad estrictamente humana, como expresión de un «dentro de sí»”.

O cavaleiro, ao tomar conhecimento da morte de Grisóstomo – um famoso pastor estudante –, é imediatamente informado sobre sua provável causa atribuída aos “amores daquela endiabrada moça Marcela, filha de Guillermo, o rico, aquela que anda por estes ermos em hábito de pastora”⁸⁰ (DQ I, 12, p. 163). Um cabreiro lhe conta que, após a morte do pai, a moça, deixada aos cuidados do tio – sacerdote da região –, cresceu com tamanha formosura que deixou a todos perdidos de amores por ela. Seu tio a guardava com muito zelo e recato enquanto rogava-lhe que se casasse, escolhendo um pretendente a seu gosto. Marcela, no entanto, confessava não se sentir pronta para levar a carga do matrimônio:

mas eis aqui que, de um dia para o outro, aparece a melindrosa Marcela feita pastora; e sem fazer caso do tio nem de todos no povoado, que lho desaconselhavam, porfiou de sair ao campo para se juntar às demais zagalas do lugar e de guardar seu próprio gado. E quando ela saiu a público e sua beleza se viu a descoberto, não vos poderei boamente dizer quantos ricos mancebos, fidalgos e lavradores tomaram os trajes de Grisóstomo e andam por estes campos a requebrá-la; um deles, como aqui já foi dito, era o nosso falecido, de quem diziam que mais que amá-la a adorava. E não se pense que, por ter Marcela entrado naquela liberdade e vida tão solta e de tão pouco ou nenhum recolhimento, tenha ela, nem por sombras, dado algum indício que pudesse vir em menoscabo da sua honestidade e recato: antes é tal e tanta a vigilancia com que ela olha por sua honra, que de quantos a servem e solicitam nenhum se gabou nem com verdade se poderá gabar de ter dela recebido a mais mínima esperança de alcançar o seu desejo⁸¹ (DQ I, 12, p. 167-168).

Afirmando não conhecer a metade dos casos relacionados aos admiradores de Marcela, o cabreiro encerra sua narração dizendo a Don Quijote e Sancho que “daqueles e destes, livre e desenfadadamente triunfa a bela Marcela, e todos os que a conhecemos esperamos saber onde há de parar a altivez e quem há de ser o bendito que virá domar tão terrível condição e gozar de extremada formosura”⁸² (DQ

⁸⁰ “amores de aquella endiablada moza de Marcela, la hija de Guillermo el rico, aquella que se anda en hábito de pastora por esos andurriales” (DQ I, 12, p. 163).

⁸¹ pero hételo aquí, cuando no me cato, que remanece un día la melindrosa Marcela hecha pastora; y sin ser parte su tio ni todos los del pueblo, que se lo desaconsejaban, dio en irse al campo con las demás zagalas del lugar, y dio en guardar su mesmo ganado. Y así como Ella salió en público y su hermosa se vio al descubierto, no os sabre buenamente decir cuántos ricos mancebos, hidalgos y labradores, han tomado el traje de Grisóstomo y la andan requebrando por esos campos; uno de los cuales, como ya está dicho, fue nuestro difunto, del cual decían que la dejaba de querer y la adoraba. Y no se piense que porque Marcela se puso en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento, que por eso ha dado indicio, ni por semejas, que venga en menoscabo de su honestidad y recato: antes es tanta y tal la vigilância con que mira por su honra, que de quanto lãs sirven y solicitan ninguno se ha alabado ni con verdad se podrá alabar que le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo (DQ I, 12, p.168).

⁸² “y de aquellos y de estos, libre y desenfafadamente triunfa la hermosa Marcela, y todos los que la conocemos esperando en qué ha de parar su altivez y quién há de ser el dichoso que ha de venir a domeñar condición tan terrible y gozar de hermosura tan estremada” (DQ I, 12, p. 169).

I, 12, p. 169). Na obra, a figura de Marcela é dissonante da imagem da mulher medieval porque, embora sua opção em ser pastora retome referências desse período, ela tem liberdade para escolher o seu destino. Com esse comportamento a donzela, igualmente, se afasta da temática amorosa característica da novela pastoril. De acordo com Carpeaux,

a poesia amorosa teria sido incompreensível aos gregos, que não conheciam nada disso, mas tão-somente o casamento utilitário, as eretas e a pederastia. Mesmo nos elegíacos romanos, o amor é exclusivamente paixão sexual, acompanhada de sentimentalismos e frustrações. Depois, a moral cristã exclui o erotismo, e o cristianismo dos feudais tem, do amor, a noção utilitária de todos os terrenos, as filhas dos senhores feudais da Provença ainda eram dadas em casamento sem vontade própria e sem amor, assim como se vendem terrenos (2011, p. 245-246).

A idealização amorosa, cantada desde os trovadores, transformou o conceito de amor na literatura medieval entretanto o surgimento do amor cortês, no final do século XI, não acarretou uma mudança significativa na condição da mulher diante do casamento. Duby (2011) identifica as três principais atitudes referentes à orientação das negociações anteriores ao casamento, a saber: uma propensão, consciente ou não, à endogamia com intuito de que os herdeiros do mesmo patrimônio evitassem sua dissociação; a prudência com relação à multiplicação demasiada da prole; e por fim, a cautela durante as negociações assegurando que houvesse equilíbrio para ambas as partes das cessões consentidas e das vantagens esperadas. Segundo o autor, a seriedade que envolvia o casamento implicava considerável austeridade, enquanto a paixão – relacionada ao amor sensual, ao desejo, ao impulso do corpo – com sua natureza perturbadora, não deveria misturar-se aos assuntos conjugais. Para Duby,

o amor cortês é uma justa. Mas, diferentemente desses duelos travados entre guerreiros, seja no meio dos afrontamentos tumultuosos opondo os competidores, seja nos campos cerrados dos ordálios judiciários, a justa amorosa opõe dois parceiros destinados a cair. Por natureza. Física. Pelas leis naturais da sexualidade. Pois trata-se bem disso, que o véu das sublimações, todas as transferências imaginárias do corpo para o coração não chegam a dissimular. Não nos enganemos (2011, p. 70).

A partir do século XII, quando a Igreja instituiu o casamento como um sacramento, o poder de escolha e a doutrina do “puro consensualismo” tornaram desnecessário o consentimento dos pais para a união entre as partes. Bloch (1995) afirma que a mudança no modelo de casamento e herança conferiu às mulheres

dotadas não apenas a possibilidade de se libertarem do domínio paterno, mas também lhes concedeu a oportunidade de dispor de seus bens de acordo com a própria vontade. O autor, entretanto, sugere se não uma correspondência entre a melhoria na relação das mulheres com a propriedade e sua idealização por meio do amor cortês, ao menos uma coincidência histórica entre tal fenômeno e a ascendência política das mulheres. Ao escolher a vida pastoril, Marcela ultrapassa o papel determinado para a mulher no mundo medieval decidindo recusar tanto o ideal do amor cortês quanto o casamento e até mesmo a possibilidade de enamorar-se por qualquer homem:

eu, como sabeis, tenho riquezas próprias e não cobiço as alheias; tenho livre condição e não gosto de sujeitar-me; não amo nem detesto ninguém; não engano este nem solicito aquele; não desfruto de um nem me entretenho com outro. A conversa honesta das zagalas destas aldeias e o cuidado das minhas cabras me entretêm. Têm meus desejos por termo estas montanhas, e quando daqui saem é para contemplar a beleza do céu, passos com que caminha a alma para sua morada primeira⁸³ (DQ I, 14, p. 193).

Marcela supera a condição feminina no medievo porque a pastora tem voz para escolher o seu destino. Ela assume o compromisso de construir sua própria história. Desprovida de responsabilidade e remorso pela morte do jovem pastor, em suas palavras, Marcela demonstra a consciência de sua liberdade: “eu nasci livre, e para poder viver livre escolhi a solidão dos campos”⁸⁴ (DQ I, 14 p. 192). Durante o funeral de Grisóstomo, Marcela discursa em sua defesa, esforçando-se para trazer à luz a desrazão de todos que a culpavam pelo fim daquele que de amor por ela havia decidido morrer:

e segundo ouvi dizer, o verdadeiro amor não se divide, e há de ser voluntário, e não forçoso. Sendo isto assim, como eu creio que é, por que quereis que renda a minha vontade por força, obrigada não mais que por dizerdes que me quereis bem? Senão dizei-me: se como o céu me fez formosa me tivesse feito feia, seria justo que haveis de considerar que eu não escolhi a formosura que tenho, a qual recebi do céu de graça, tal como é, sem que eu a pedisse nem escolhesse. E assim como a serpente não merece ser culpada pela peçonha que tem, ainda que com ela mate, por tê-la recebido da natureza, eu também não mereço ser repreendida por ser formosa, pois a formosura na mulher honesta é como o fogo apartado ou

⁸³ yo como sabeis, tengo riquezas propias, y no codicio las ajenas; tengo libre condición, y no gusto de sujetarme; ni quiero ni aborrezco a nadie; no engaño a este ni solicito aquel; ni burlo con uno ni me entretengo con el otro. La conversación honesta de las zagalas destas aldeas y el cuidado de mis cabras me entretiene. Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aqui salen es a contemplar la hermosa del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera (DQ I, 14, p. 193).

⁸⁴ “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos” (DQ I, 14 p. 192).

como a espada aguda, que nem ele queima nem ela corta quem deles não se aproxima⁸⁵ (DQ I, 14, p. 191-192).

Na figura da pastora, Cervantes anuncia a mudança na imagem da mulher alcançada em Dulcinea. O autor espanhol instaura um paradoxo entre Marcela e a configuração da enamorada de Don Quijote. A primeira escolhe ser pastora e, para tanto, retoma referências do passado medieval em um tempo presente em que essa visão de mundo encontra-se em pleno processo de deterioração. A segunda consiste em uma abstração criada por Don Quijote a partir da transformação conferida pelo cavaleiro à imagem da lavradora Aldonza Lorenzo. Em sua complexa configuração, Dulcinea desdobra-se na imagem de uma outra lavradora, cuja mulher Don Quijote e Sancho encontram no caminho para a cidade del Toboso.

A outra lavradora, sequer nomeada por Cervantes, se recusa a desempenhar o papel da nobre dama digna da devoção do cavaleiro de la Mancha. Ao contrário de Marcela, essa lavradora antecipa o futuro no momento presente. Contudo, assim como a pastora, é capaz de refletir uma nova imagem da mulher – que surgiria dissociada da figura feminina idealizada como forma de redenção ou salvação tipicamente presente nas novelas pastoril e de cavalaria. A lavradora anônima escolhe permanecer inserida em sua realidade cotidiana. Consciente de sua liberdade, ela também usa sua voz para construir sua própria história. Em contrapartida, Don Quijote – sob os auspícios do amor cortês – dedica-se a sublimar os sentimentos em devoção à sua enamorada como pode ser observado quando Sancho Pança,

que já maldizia o muito falar do cabreiro, pediu por seu turno que seu amo entrasse a dormir na choça de Pedro. Fez ele assim, e todo o mais da noite passou em memórias de sua senhora Dulcinea, à imitação dos amantes de Marcela. Sancho Pança se acomodou entre Rocinante e seu jumento e dormiu, não como enamorado desfavorecido, mas como homem moído de pancada⁸⁶ (DQ I, 12, p. 169-170).

⁸⁵ y, según yo He oído decir, el verdadero amor no se divide, y ha de ser voluntario, y no forzoso. Siendo esto así, como yo creo que lo es, ¿por qué quereis que rinda mi voluntad por fuerza, obligada no más de que decís que me quereis bien? Si no, decidme: si como el cielo me hizo hermosa me hiciera fea, ¿fuera justo que me quejara de vosotros porque no me amábades? Cuanto más, que hábeis de considerar que yo no esgogí la hermosura que tengo, que tal cual es el cielo me la dio de gracia, sin yo pedilla ni escogella. Y así como la víbora no mercê ser culpada por la ponzoña que tiene, puesto que con Ella mata, por habérsela dado naturaleza, tampoco yo merzco ser reprehendida por ser hermosa, que la hermosura en la mujer honesta es como el fuego apartado o como la espada aguda, que ni él quema ni ella corta a quien a ellos se acerca (DQ I, 14, p. 191-192).

⁸⁶ Sancho Panza, que ya daba al diablo el tanto hablar del cabrero, solicitó por su parte que su amo se entrase a dormir en la choza de Pedro. Hízolo así, y todo lo más de la noche se le pasó en

Diferentemente de seu escudeiro, Don Quijote, orientado pelo ideal cavaleiresco, segue convicto de sua busca da justiça, da integridade e do heroísmo. Para Fuentes, a visão quixotesca do amor só pode ser compreendida se permeada por tais valores. Segundo o autor, a justiça almejada por Don Quijote estava ausente em seu tempo; “só o amor pode dar-lhe presença, e o amor do qual nos fala Don Quijote é um ato democrático que transcende as diferenças de classe e se consubstancia na mais humilde mulher do campo”⁸⁷ (1976, p. 91-92, tradução nossa). Enquanto Cervantes, homem de seu tempo, se esforça em preencher o abismo entre o velho e o novo mundo, o cavaleiro andante transforma, em sua imaginação, a lavradora Aldonza Lorenzo em sua enamorada Dulcinea del Toboso. Sob a égide do amor cortês,

portanto, nada pode ser comparado ao ato de amor, e o verdadeiro amante preferiria ser despojado de todas as suas riquezas ou ser privado de tudo o que o espírito humano considera indispensável à vida a ser frustrado no amor que espera ou dele goza. Pois haverá algum outro bem sob o céu pelo qual um homem queira enfrentar tantos perigos quanto aqueles a que vemos sempre os amantes se expor de livre vontade? Nós os vemos desprezar a morte, não temer ameaça alguma, dissipar riquezas, ficar na penúria (CAPELÃO, 2000, p. 9-10).

Fiel aos princípios de sua Ordem, Don Quijote faz uso do amor cortês como uma forma de distinção e honra mas, ao invés de uma dama da corte, escolhe enamorar-se por uma lavradora. Arauto do mundo moderno, Cervantes afasta-se do discurso misógino, tanto medieval quanto da cortesia, ao construir a imagem de Dulcinea. Nem detentora do mal nem da salvação, Dulcinea e sua complexa configuração são capazes de transitar entre a imaginação do cavaleiro e a realidade histórica espanhola do século XVII. Segundo Fuentes (1976), os valores literários e morais do *Manco de Lepanto* encontram-se combinados em um todo que critica e resgata valores conquistados durante a Idade Média ao mesmo tempo em que anuncia a transição para a modernidade, embora, tampouco a ela se renda. Nessa perspectiva, Rougemont destaca o importante papel desempenhado pela cortesia na mudança social do inquietante período ao afirmar que,

memórias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela. Sancho Panza se acomodo entre Rocinante e su jumento, y durmió, no como enamorado desfavorecido, sino como molido a coces (DQ I, 170).

⁸⁷ “sólo el amor puede darle presencia, y el amor del cual nos habla Don Quijote es un acto democrático, que sobrepasa las distinciones de clase y encarna en la más humilde muchacha campesina”.

se é verdade que essa moral cortês não conseguiu transformar os costumes privados das classes elevadas, que permaneciam de “uma rudeza espantosa”, pode-se dizer ao menos que ela representou o papel de um ideal criador de belas aparências. Ela triunfou na literatura. E além disso, conseguiu impor-se à realidade mais violenta da época – a da guerra (ROUGEMONT, 2003, p. 334).

O combate em nome de Deus imposto pela Igreja, a partir do século XI, legitimou a importância dos cavaleiros no sucesso das Cruzadas. De acordo com Le Goff (2011), esse século pode ser entendido como força motriz para o afastamento da Igreja e do cristianismo medieval do espírito pacifista do cristianismo primitivo. Conforme o autor, “um espaço específico favoreceu o desenvolvimento dessa cavalaria cristã: a Península Ibérica. A Reconquista, ou seja, a retomada essencialmente militar pelos cristãos da península dominada pelos muçulmanos elevou os cavaleiros ao primeiro plano” (2011, p. 91). A guerra santa empreendida para manter o domínio cristão lhes conferiu prestígio e os transformaram em verdadeiros modelos de honra e conduta para mundo ocidental. Ciente de seu dever, Don Quijote esclarece que:

– A profissão do meu exercício não consente nem permite que eu ande de outra maneira. O sossego, o regalo e o repouso se inventaram lá para os frouxos cortesãos; já o trabalho, a inquietude e as armas só se inventaram e fizeram para aqueles que o mundo chama de cavaleiros andantes, dos quais eu, ainda indigno, sou o benjamin⁸⁸ (DQ I, 13, p. 172).

A atuação dos cavaleiros adquiriu tamanha relevância que, na segunda metade do século XII, ocorreu na França uma ruptura no interior da Ordem da Cavalaria. Bloch (1995) destaca que houve uma separação dos cavaleiros-guerreiros grandes proprietários de terra e os cavaleiros pequenos proprietários; estes subjugados por aqueles – considerados os detentores dos meios de defesa e sustento – se tornam economicamente dependentes de um senhor. O contexto, permeado por constantes perturbações e hostilidades, descobriu na cortesia, com sua capacidade de idealização da figura feminina, uma forma de evasão dos conflitos e tensões da situação decadente em que se encontravam os pequenos proprietários de terra. Sob essa perspectiva,

⁸⁸ La profesión de mi ejercicio no consente ni permite que yo ande de otra manera. El buen paso, el regalo y el reposo, allá se invento para los blandos cortesanos; mas el trabajo, la inquietud y las armas solo se inventaron e hicieron para aquellos que el mundo llama caballeros andantes, de los cuales yo, aunque indigno, soy el menor de todos (DQ I, 13, p. 172).

para a baixa nobreza, os *hobereaux* ou gentis-homens, a cortesia ofereceu a possibilidade de readquirir um quinhão do prestígio perdido através do mito de uma aristocracia de alma em vez de nascimento; ela também ajudou a garantir a manutenção material do cavaleiro desapossado transformando o contrato feudal tradicional, pelo qual a promessa de lealdade e conselho da parte do vassalo era trocada por ajuda material e proteção da parte do senhor, no valor moral da generosidade obrigatória, ou *largesse*. Para a alta nobreza ela oferecia a imagem ideal de um rei feudal ao qual a grande horda de cavaleiros desapossados permanecia leal, até mesmo ao ponto de fantasiar amar suas mulheres da alta aristocracia sem terem a oportunidade de tocá-las de fato (BLOCH, 1995, p. 209).

A fidelidade do cavaleiro ao seu senhor era considerada condição fundamental para o código que regulamentava a conduta cavaleiresca. A honra do cavaleiro estava diretamente relacionada à sua lealdade aos interesses do seu senhor. Conforme descrito por Ramon Llull (1232?–1316?), em sua obra destinada à instrução dos cavaleiros nas virtudes da Ordem de Cavalaria, “ofício de cavaleiro é manter e defender o senhor terreno, pois o rei, nem o príncipe, nem nenhum outro barão sem ajuda poderia manter justiça em suas gentes” (2010, p. 29). Armado cavaleiro andante, Don Quijote orienta sua conduta com notável reverência aos princípios de seus pares. O anacrônico cavaleiro de la Mancha não tem a responsabilidade de servir um senhor, um rei ou um príncipe, entretanto, assume com fervor o compromisso de endireitar os tortos, favorecer os necessitados e socorrer os desvalidos.

O heroísmo de Don Quijote realça um importante pilar do ofício cavaleiresco. Para San Tiago Dantas, a relação entre a formulação do heroísmo e a sua conceituação do amor merece significativo destaque na obra. Ciente de que “o quixotismo não é a forma permanente do heroísmo espanhol, mas é sem dúvida a mais pura e original, e a que, em certo sentido, representa a síntese da tradição heróica com o Cristianismo” (1964, p. 32), o autor reconhece que o heroísmo do cavaleiro de la Mancha não está em seus feitos, está nas suas disposições de alma. Isso porque,

a criação cervantina liberta o heroísmo da concepção aristocrática, que se transmitia aos romances medievais, e deita suas raízes no solo mais nobre do Cristianismo. Pois só o Cristianismo revelou que fracassar é muitas vezes, apenas o ponto de partida para vencer, e estendeu, assim às ações humanas, no plano do tempo, a idéia evangélica da semente que morre, e se transforma em árvore, e ainda produz muitos frutos (DANTAS, 1964, p. 36).

O heroísmo de Don Quijote, não raras vezes, se manifesta por meio do

fracasso, mas o incansável cavaleiro de la Mancha, em devoção a sua enamorada Dulcinea, exerce seu ofício sempre com honra e bravura, combinando valores cristãos aos princípios cavaleirescos. A associação entre o cavaleiro andante e o cavaleiro templário é corroborada pelo pensamento Johan Huizinga (1872-1945), que os descreve como homens livres de ligações terrenas e pobres. De acordo com o autor, assim entendidos, tanto o primeiro quanto o segundo encontrava a verdadeira liberdade diante da abnegação do mundo material. Em suas aventuras, Don Quijote utiliza de modo recorrente a lealdade aos postulados da cavalaria andante e a devoção a Deus e aos princípios da Igreja como justificativa para a sua conduta heróica. Na Batalha contra os Moinhos de Vento, o cavaleiro explica a seu fiel escudeiro que:

a ventura vai guiando as nossas coisas melhor do que pudéramos desejar. Vê lá, amigo Sancho Pança, aqueles trinta ou poucos mais desaforados gigantes, com os quais penso travar batalha e tirar de todos a vida, com cujos despojos começaremos a enriquecer, que esta é boa guerra, e é grande serviço de Deus varrer tão má semente da face da terra⁸⁹ (DQ I, 8, p. 121).

Desde seu florescimento, o ideal cavaleiresco se aproximou do ideal monástico e, segundo Huizinga, foi capaz de refletir elementos ascéticos quando expresso em sua forma pura. Em constante duelo com o mundo material, “à medida que a verdade sempre voltava a desmentir o ideal, ele recuou mais e mais para as esferas da imaginação, para ali conservar os traços de ascese nobre, raramente vistos entre as realidades sociais” (HUIZINGA, 2013, p. 115). Desprendidos das questões terrenas, cavaleiro andante e templário se entregavam em absoluto às sublimes causas da Cavalaria e “as ligações do ideal cavaleiresco com elementos superiores da consciência religiosa – compaixão, justiça e fidelidade – de forma alguma eram artificiais ou superficiais” (HUIZINGA, 2013, p. 115).

Entretanto, conforme o historiador holandês, a figura do cavaleiro – seja emparelhada às ordens cavaleirescas religiosas do período das cruzadas, seja representante do ideal de guerreiro nobre e desprovido de posses – encontra no amor a legítima expressão da dignidade cavaleiresca como uma forma de vida

⁸⁹ la ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes, con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer, que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra (DQ I, 8, p. 121).

essencialmente bela. Huizinga adverte que é evidente a primazia da relação entre o ideal cavaleiresco e o sonho de amor em detrimento a sua relação com a consciência religiosa. Isso porque, nem as origens do ideal cavaleiresco “no instinto combativo masculino conseguiriam elevá-la a isso, não fosse a chama ardente do amor feminino a imprimir um calor de vida a esse complexo de sentimento e ideia” (HUIZINGA, 2013, p. 115).

Don Quijote, a exemplo de seus pares, vive inebriado de amor por sua senhora. O ideal amoroso do cavaleiro de la Mancha é notadamente inspirado pelas regras da cortesia, contudo, Dulcinea e sua configuração se afastam por completo da nobre dama representada nas novelas de cavalaria. Com efeito, a imagem da mulher, construída por meio da combinação da personagem com a figura de Aldonza Lorenzo e a figura da lavradora anônima, consiste em uma resposta do *Manco de Lepanto* ao discurso misógino medieval. Em contraponto à imagem da mulher do campo inserida na realidade espanhola do século XVII, Dulcinea – como uma figura feminina idealizada, inatingível e inalcançável – existe apenas na imaginação do cavaleiro. Em uma palavra, Madariaga a define como

a Glória. Certamente que a Glória é um conceito elástico que vai do orgulho até a Gloria Eterna; mas dentro desta vasta escala, cada cavaleiro escolhe sua Dulcinea de acordo com a altura e pureza de sua ambição. Don Quijote, ao criar em sua imaginação uma Dulcinea perfeita e imaculada, digna de seus sacrifícios, não esqueceu de incluir em seu mito a glória de viver na memória dos homens. Seu nome, sua fama e sua honra são bens preciosos⁹⁰ (1987, p. 118, tradução nossa).

Inspirado pelo ideal cavaleiresco, Don Quijote deposita em Dulcinea o caráter sublime da sua concepção de amor. Em devoção a sua enamorada, “toda a noite não dormiu D. Quixote, pensando na sua senhora Dulcinea, por imitar o que tinha lido em seus livros, quando os cavaleiros passam muitas noites sem dormir em bosques despovoados, entretidos na memória de suas senhoras”⁹¹ (DQ I, 8, p. 131-132). O cavaleiro retoma elementos platônicos diferenciando-se dos homens

⁹⁰ Dulcinea es, en una palabra, la Gloria. A buen seguro que la Gloria es un concepto elástico que va de la vanagloria hasta la Gloria Eterna; pero dentro de esta vasta escala, cada caballero escoge su Dulcinea con arreglo a la altura y pureza de su ambición. Don Quijote, al crear en su imaginación una Dulcinea perfecta e impecable, digna de su sacrificio, no olvidó ni con mucho de incluir en su mito la gloria de vivir en la memoria de los hombres. Su nombre, su fama, su honor, le son bienes preciados.

⁹¹ Toda aquella noche no durmió don Quijote, pensando en su señora Dulcinea, por acomodarse a lo que había leído en sus libros, cuando los caballeros pasaban sin dormir muchas noches en las florestas y despoblados, entretenidos con las memorias de sus señoras (DQ I, 8, p. 126).

vulgares que absolutamente parecem “não ter percebido o poder do amor, que, se o percebessem, os maiores templos e altares lhe preparariam, e os maiores sacrifícios lhe fariam, não como agora que nada disso há em sua honra, quando mais que tudo deve haver” (PLATÃO, 2012, p. 118).

Honroso em sua essência, o amor do cavaleiro de la Mancha traduz “no grau mais alto, e em sua manifestação mais radical, a paixão amorosa em que o amante faz a entrega do seu próprio ser. Não é o desejo da pessoa amada, nem a realização do próprio gôzo, ou da própria experiência, o que comanda o espírito sob o império da paixão” (DANTAS, 1964, p. 58). O sonho de amor de Don Quijote serve fundamentalmente a sua honra, ao seu heroísmo e à perpetuação de sua fama. Don Quijote ama e seu amor lhe é suficiente – “não há tragédia, sobre ele não pesam contradições, nem receios, nem remorsos, nem desejos” (DANTAS, 1964, p. 63). Seu ideal amoroso – verdadeira garantia da retidão de seu caráter – se resume a uma forma de inspiração de vida nobre, pois de acordo com os princípios cavaleirescos,

se justiça e luxúria são contrários, e Cavalaria é para manter justiça, então cavaleiro luxurioso e Cavalaria são contrários, e se o são, na Cavalaria deveria ser evitado mais fortemente do que o é o vício da luxúria; e se fosse punido o vício da luxúria segundo deveria, de nenhuma Ordem seriam expulsos tantos homens como da Ordem de Cavalaria (LLULL, 2010, p. 47).

Para San Tiago Dantas, a pureza é o assento natural das qualidades de Don Quijote, posto que “nenhum outro herói é tão viril, na mais íntima minúcia de sua natureza, quanto esse modelo de castidade, de idealismo, de desinteresse, de sacrifício, de bondade compassiva, mas isenta de emoção” (1964, p. 37). A constante devoção por sua amada serve ao cavaleiro apenas para manter o seu sublime estado de enamoramento. O desejo, a luxúria e os prazeres do corpo inexistem para o honrado cavaleiro de la Mancha. Na Serra Morena, Don Quijote não apenas reproduz as penitências sofridas por Amadis de Gaula, no exílio da Penha Pobre, como se propõe a realizar o sacrifício de permanecer louco e solitário até que seu fiel escudeiro retornasse com a resposta da carta, por ele enviada, à Dulcinea:

portanto, Sancho amigo, não gastes tempo em me aconselhar que desista de tão rara, tão feliz e tão nunca vista imitação. Louco sou, louco hei de ser até que volte com a resposta de uma carta que contigo penso enviar à minha senhora Dulcineia; se ela for tal qual a minha fé merece, acabar-se-á a minha sandice e a minha penitência; se for ao contrário, serei louco

deveras e, sendo-o, não sentirei nada. Sendo assim, responda ela como responder, sairei do conflito e do trabalho em que me deixares gozando, por são, o bem que me trouxeres, ou não sentindo, por louco, o mal que me portares⁹² (DQ I, 25, p. 338).

Mesmo sem compreender a sutileza do intento, o escudeiro decide cumprir a missão. No entanto, antes de partir, Sancho é surpreendido com mais um pedido de Don Quijote: “me vejas em pelo fazendo uma ou duas dúzias de loucuras, que as farei em menos de meia hora, para que, tendo-as visto com teus olhos, possas jurar a teu salvo sobre as demais que quiseses acrescentar; e te asseguro que não dirás tu tantas quanto eu penso fazer⁹³ (DQ I, 25, p. 350). O escudeiro questiona os motivos de Don Quijote para enlouquecer, uma vez que, ao contrário de outros cavaleiros, ele não fora desdenhado por sua dama ou dela tenha recebido sinais de qualquer tolice com algum mouro ou cristão.

O jogo entre a ilusão e a realidade cresce na obra combinando, de forma paradoxal, loucura e razão. Ao justificar sua decisão em desatinar sem motivo, Don Quijote afirma que o escudeiro, ao que parece, não está mais são do que ele. Sancho responde que não está tão louco e sim mais colérico. Sem mais a acrescentar à discussão, o escudeiro se preocupa apenas com o que o amo haveria de comer enquanto ele não voltasse com a resposta de Dulcinea. Esta assume um papel ainda mais significativo na obra. Dulcinea passa a atuar como mediadora no trânsito, tanto do cavaleiro quanto do escudeiro, entre o mundo real e o das ilusões. Quem pode ser considerado louco? Don Quijote, que voluntariamente decide ficar louco enquanto aguarda a resposta de Dulcinea ou Sancho que, embora faça uso da razão para questionar o cavaleiro, está sempre ao seu lado à espera do governo de uma ínsula a ser conquistada? Nesse sentido, Omegna destaca que:

dois homens saem para o mundo a fim de redistribuir a justiça e socorrer a todos os desvalidos, salvar os homens, regenerar os maus. Um deles é louco, e planeja a empresa aos arrancos do próprio delírio. Outro, porém, é a personificação do siso e da prudência. Um é aguerrido, em virtude dos

⁹² Así que, Sancho amigo, no gastes tiempo en aconsejarme que deje tan rara, tan felice y tan no vista imitación. Loco soy, loco he de ser hasta tanto que tu vuelvas con la respuesta de una carta que contigo pienso enviar a mi señora Dulcinea; y si fuere tal cual a mi fe se le debe, acabarse ha mi sandez y mi penitencia; y si fuere al contrario, seré loco de veras y, siéndolo, no sentiré nada. Ansí que de cualquiera manera que responda, saldré del conflicto y trabajo en que me dejares, gozando el bien que me trujeres, por cuerdo, o no sintiendo el mal que me aportares, por loco (DQ I, 25, p. 339).

⁹³ “me veas em cueros y hacer una o dos docenas de loucuras, que las haré em menos de media hora, porque, habiéndolas tu visto por tus ojos, puedas jurar a tu salvo en las demás que quisieres añadir; y asegúrote que no dirás té tantas cuantas uo pienso hacer (DQ I, 25, p.350).

seus delírios de reivindicação. Outro é pacifista. Um é sofredor, outro é comodista. Para arrancar na aventura qual deve estar mais repleto de vocação de Cavalaria, qual o mais dotado de espírito de abnegação, qual o mais quixotesco? Não há dúvida de que o pacífico, o prudente, o comodista e o assisado Sancho Pança! (OMEGNA, 1948, p. 94).

Compreender Sancho Panza não significa meramente dissecar-lhe os atributos em comparação às virtudes de Don Quijote. Observando que o escudeiro, “como tantas vezes antes outros Sanchos, e como tantas vezes depois multidões de Sanchos, arrancou da paz do lar e da aldeia, e foi viver perigosamente, conspirando pelo advento da Nova Ordem da Cavalaria” (1948, p. 93), Omegna reflete sobre as razões de um ideal provocar-lhe tamanha inquietação e atribui ao próprio Cervantes a causa da grande injustiça conferida à figura de Sancho. Isso porque, o *Manco de Lepanto* apresenta o lavrador como um “homem de bem (se é que esse título se pode dar a quem é pobre), mas com pouco sal na moleira”⁹⁴ (DQ I, 7, p. 116).

Atento à incompreensão da personagem, Omegna questiona se é possível ser um homem de bem sem sal na moleira, uma vez que a expressão é relacionada àquele que é desprovido de juízo ou de prudência. Ao inferir que aos loucos, cretinos ou imbecis jamais se poderia conferir a qualidade de homem de bem, o autor identifica, desde o início da obra, certa intolerância de Cervantes com o escudeiro. Acertadamente, Omegna compreende a sensível grandeza de Sancho, entretanto, é pouco cauteloso ao julgar a intenção de Cervantes na construção da personagem.

O contraponto entre a sensatez e a desrazão do escudeiro torna-se mais coerente quando inserido no contexto que caracteriza a obra. As tintas maneiristas sob a pluma de Cervantes conferem a Sancho uma simplicidade apenas aparente. De modo paradoxal, o autor espanhol verdadeiramente lhe outorga uma sutil complexidade. Sancho também apresenta em si mesmo o germe das contradições internas que lhe assegura um importante processo de transformação. Figuras complementares – não menos louco o escudeiro, não mais são o cavaleiro – tanto Sancho quanto Don Quijote caminham em busca de um ideal. E lado a lado, os dois anunciam a realidade da Espanha do século XVII.

Na fronteira entre o mundo das ilusões e da realidade está Dulcinea, a mediadora. É ela a responsável por atestar a lucidez de Sancho, é ela que o introduz

⁹⁴ “hombre de bien – si es que este título se puede dar al que es pobre –, pero de muy poca sal em la mollera” (DQ I, 7, p. 116).

no mundo da fantasia. É ela que conduz Don Quijote por seu sonho cavaleiresco, é ela o arauto de sua libertação. Se o ideal cavaleiresco de Don Quijote é capaz de roubar a paz de Sancho é porque “em todo o pacato, há um espírito que devaneia. E todo Sancho tem, como os querubins, patas que o prendem à terra e asas que o arrebatam ao Céu” (OMEGNA, 1948, p. 93). O iludido lavrador Sancho Panza, no entanto, difere-se de Don Quijote porque o cavaleiro é o

criador de sua própria glória. Don Quijote levava na alma o inimigo mais terrível: a plena consciência de que tudo era ilusão. Frente a este inimigo, como os de fora, sua atitude é sempre a mesma: peito e coragem. E assim o vemos lutar contra qualquer inimigo, de frente ou de lado, de perto ou de longe, tudo o que ameace a segurança de seu castelo interior⁹⁵ (MADARIAGA, 1987, p. 112, tradução nossa).

Cada ser em si, cavaleiro e escudeiro, revela sua própria grandeza interna e juntos, Don Quijote e Sancho, representam o conflito do homem moderno consciente da divisão que assola a natureza humana. Cindidos, cavaleiro e escudeiro inauguram um duplo caracterizado por propriedades complementares. A singular combinação de pares opostos, construída por Cervantes, é ressonante ao paradoxo criado pelas partes que constituem o fenômeno do duplo: o que significa, segundo Rosset (1999), ser, a um só tempo, ele próprio e o outro. O constante contraponto entre Don Quijote e Sancho faz emergir a beleza da relação que os une, tal com assegura Bilac:

Nunca a inteligência humana criou uma representação tão clara e verdadeira do eterno contraste que rege a vida: a aproximação da aza, que quer o céu, e da pata, que se aferra ao chão. Sósinho, D. Quixote seria apenas um desequilibrado, possuído de mania de bravura; sósinho Sancho seria apenas um camponez boçal e velhaco; juntos, porém, como por um caso de teratologia, dous fructos despares da mesma arvore, - D. Quixote e Sancho são a Vida... Cervantes amalgamou, nessas duas figuras, que são gêmeas apesar da sua contenda de origem e essência, os símbolos da dualidade moral. É a aguia e o báculo, a alma e a besta, o cérebro e o estomago, o sonho e o apetite... (1906, p. 136).

A dualidade que atravessa toda a obra alcança sua máxima expressão nas figuras de Don Quijote e Sancho quando, mediados pela imagem de Dulcinea, instauram o paradoxo entre o mundo das ilusões e da realidade. Acertadamente, Rosset (1999) observa que, em sua relação com o duplo, a ilusão apresenta uma

⁹⁵ Hacedor de su própria gloria. Don Quijote llevaba, pues, en su alma al enemigo más temible: la íntima conciencia de que todo era ilusión. Ante este enemigo, como ante los de fuera, su actitud es la de siempre: pecho y valentia. Y así le vemos pelear contra todo ataque, de frente o de flanco, de cerca o de lejos, que amenaza la seguridad de su castillo interior.

estrutura fundamental em estreita correspondência à estrutura paradoxal que caracteriza tal noção. Sob essa perspectiva, no *Quijote*, a hesitação entre o ser e o parecer é capaz de conferir movimento tanto aos processos de desdobramento quanto às figuras do duplo – do cavaleiro e do escudeiro – deles decorrentes.

O movimento provocado pela relação dilemática entre o ideal e o real opera, na obra, na forma de quiasmo – o ideal parece ser o real e o real parece ser o ideal. Sancho, em seu realismo sarcástico, proporciona o encontro de seu senhor com sua enamorada. O escudeiro saúda Dulcinea como uma nobre dama enquanto Don Quijote enxerga três lavradoras. Alvo de sucessivas burlas em sua caminhada pelo interior da Espanha, o cavaleiro interpreta a realidade de maneira distorcida em diversas ocasiões, entretanto, na burla preparada pelo escudeiro, Don Quijote percebe a verdadeira realidade:

– Eu não vejo, Sancho – disse D. Quixote –, senão três lavradoras sobre três burricos.

– Deus me livre do diabo! – respondeu Sancho –. Será possível que três hacanéias, ou lá como se chamem, brancas como flocos de neve, pareçam a vossa mercê burricos? Voto a tal que me pelaria estas barbas se isso fosse verdade!

– Pois eu te digo, Sancho amigo – disse D. Quixote –, que é tão verdade que são burricos, ou burricas, como eu sou D. Quixote e tu Sancho Pança; ao menos assim me parecem.

– Cale, senhor – disse Sancho –, não diga tal palavra, senão esperte esses olhos e venha fazer reverência à senhora dos seus pensamentos, que já chega perto⁹⁶ (DQ II, 10, p. 143).

Desprovido de ilusões, o cavaleiro identifica que a aldeã apresentada por Sancho como sua enamorada Dulcinea del Toboso, ao contrário da senhora de seus pensamentos, é apenas uma lavradora. Cervantes faz da personagem uma resposta extremamente peculiar aos ideais formais e conteudísticos das novelas de cavalaria. Dulcinea e sua configuração, que representam a construção imaginária do ideal amoroso do cavaleiro de la Mancha, direciona-se, de modo dialético, para o tema do amor e instaura um paradoxo entre o ideal amoroso na novelas de cavalaria tradicionais e o seu tratamento parodístico na obra.

⁹⁶ – Yo no veo, Sancho – dijo don Quijote –, sino a três labradoras sobre tres borricos.

– ¡Agora me libre Dios Del diablo! – respondió Sancho - ¿Y es posible que três hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, Le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!

– Pues yo te digo, Sancho amigo- dijo don Quijote -, que es tan verdad que son borricos, o borricas, como yo soy Don Quijote y tu Sancho Panza, a lo menos, a mí tales me parecen.

– Calle, señor – dijo Sancho –, no diga la tal palabra, sino despabile esos ojos y venga a facer reveremccia a la señora de sus pensamientos, que ya llega cerca (DQ II, 10, p. 143).

Ultrapassando o caráter satírico, Dulcinea constitui uma alternativa ao sequestro misógino da voz e da presença da mulher tanto no discurso patrístico quanto no discurso do amor cortês. De acordo com Bloch (1995), a negação da história às mulheres lhes condicionavam a uma abstração que não apenas ignorava o ser de qualquer mulher individual como, também, lhes privavam de direitos. Ao desvencilhar a personagem da imagem idealizada de uma nobre dama, personificando-a na figura de uma lavradora espanhola do século XVII, o *Manco de Lepanto* confere voz à Dulcinea e sua configuração afastando-as do caráter abstrato da condição feminina tipicamente presente na literatura cavaleiresca:

Nisto já estava D. Quixote ajoelhado junto a Sancho, fitando os olhos arregalados e a vista turvada naquela que Sancho chamava rainha e senhora, e como nela não descobria senão uma moça aldeã, e não de muito bom rosto, antes muito redondo e chato, estava suspenso e admirado, sem ousar despregar os lábios. As lavradoras estavam igualmente atônitas, vendo aqueles dois homens tão diferentes postos de joelhos, que não deixavam sua companheira passar adiante. Mas rompendo o silêncio a detida, toda enfezada e desairosa, disse:
 – Arredem, muitieramá! Despejem o caminho, que vamos de muita pressa⁹⁷ (DQ II, 10, p. 143-145).

A lavradora rejeita a corte do cavaleiro e Don Quijote justifica a recusa atribuindo-a à maldade dos seus encantadores em privá-lo do contentamento da visão de sua senhora. Ciente de seu estratagema, Sancho se dá por satisfeito ao ouvir a explicação de seu amo. Não obstante, em uma de suas conversas com a duquesa no castelo, esta acaba por convencer o escudeiro de que ele estava enganado em relação à Dulcinea. Sancho desprende-se de sua própria burla para se convencer dos estratagemas, não menos burlescos, utilizados pela duquesa. Ela o faz acreditar que seu amo tinha razão em sua justificativa e afirma que se Sancho assim estava, era porque havia sido encantado como Don Quijote. O escudeiro, criador da burla, torna-se o próprio alvo desta:

– Mas, voltando ao assunto que há pouco tratávamos do encanto da senhora Dulcinea, tenho por coisa certa e mais que averiguada que aquela imaginação que Sancho teve de burlar seu senhor e dar-lhe a entender que a lavradora era Dulcinea e que, se seu senhor a não conhecia, devia de ser

⁹⁷ A esta sazón ya había puesto don Quijote de hinojos junto a Sancho y miraba con ojos desencajados y vista turbada a la que Sancho llamaba reina y señora, y como no descubría en ella sino una moza aldeana, y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata, estaba suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios. Las labradoras estaban asimismo atónitas, viendo aquellos dos hombres tan diferentes hincados de rodillas, que no dejaban pasar adelante a su compañera. Pero rompiendo el silencio la detenida, toda desgraciada y mohína, dijo: – Apártanse nora ental del camino, y déjenmos pasar, que vamos depriesa (DQ II, 10, p. 143-145).

por estar encantada, foi toda invenção de algum dos encantadores que perseguem o senhor D. Quixote. Porque real e verdadeiramente eu sei de boa fonte que a vilã que deu o salto sobre a jericca era e é Dulcineia del Toboso, e que o bom Sancho, pensando ser o enganador é o enganado, e não se há de pôr mais dúvida nesta verdade que nas coisas que nunca vimos⁹⁸ (DQ II, 33, p. 413).

O iludido Sancho, mesmo ciente do verdadeiro ocorrido, passa a acreditar na realidade que ele fez parecer verdadeira. Don Quijote, ao contrário, acredita naquilo que viu e tão somente viu aquilo que de fato aconteceu. O escudeiro acaba se convencendo de que está realmente encantado, enquanto para Don Quijote a mulher idealizada, característica do amor cortês, cede espaço à realidade da lavradora espanhola do século XVII. Dulcinea e sua configuração, a um só tempo, regulam o movimento interno – do cavaleiro e do escudeiro – decorrente de suas paradoxais perspectivas de interpretação da realidade externa. Sancho vive a realidade cotidiana, no entanto, dela se afasta para também adentrar o mundo das ilusões conduzido pela figura de Dulcinea. Mediado pelo amor, Don Quijote vive o mundo das ilusões, mas dele se despede voluntariamente quando, à espera da morte, afirma que o sacrifício do escudeiro para desencantar Dulcinea já não se faz mais necessário.

Principal forma de ingresso de Don Quijote no mundo das ilusões, Dulcinea é também o reflexo de sua libertação. Cervantes apropria-se do amor cortês para nele abrir caminho para uma nova concepção do amor – a paixão quixotesca “parecendo ser e sendo uma entrega completa, uma sujeição sem limites, uma vassalagem espiritual, é por esse poder de recuperação consubstancial a todo ato de renúncia, uma completa libertação, inclusive dos problemas e sofrimentos do amor” (DANTAS, 1964, p. 63). Ciente de sua ilusão, o cavaleiro de la Mancha vive seus próprios sonhos de amor igualando o ideal amoroso à honra e, para tanto, basta-lhe a realidade da lavradora del Toboso. Conforme explica Don Quijote:

Portanto, Sancho, para o querer que tenho por Dulcinea d’El Toboso, vale ela tanto quanto a mais alta princesa da terra. Pois nem todos os poetas que louvam damas sob um nome escolhido ao seu arbítrio as têm de

⁹⁸ – Pero volviendo a la plática que poco há tratábamos del encanto de la señora Dulcinea, tengo por cosa cierta y más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de burlar a su señor e darle a entender que la labradora era Dulcinea, y que si su señor no la conocía, debía de ser por estar encantada, toda fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen. Porque real y verdaderamente yo sé de buena parte que la villana que dio el brinco sober la ponilla era y es Dulcinea Del Toboso, y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado, y no hay poner más Duda en esta verdad que en lãs cosas que nunca vimos (DQ II, 33, p. 413-414).

verdade. Pensas tu que as Amarílis, as Filis, as Sílvias, as Dianas, as Galateias, as Fílicas e outras dessas que povoam os livros, os romances, as barbearias e os teatros de comédia foram verdadeiramente damas de carne e osso, e senhoras daqueles que as celebram e celebraram? Não por certo, as mais delas são fingidas para dar mote aos seus versos e para que os tenham por enamorados e por homens com valor para o serem. E assim basta-me pensar e crer que a boa Aldonza Lorenzo é formosa e honesta, e quanto à linhagem, pouco importa, pois dela ninguém há de levantar informação para dar-lhe algum hábito, e eu faço conta de que é a mais alta princesa do mundo. Porque há de saber, Sancho, se o não sabes, que só duas coisas incitam a amar mais que qualquer outra, que são a muita formosura e a boa fama, e estas duas coisas se acham consumadamente em Dulcinea, pois em formosura nenhuma se lhe iguala, e na boa fama poucas lhe chegam. E para concluir com tudo, imagino que tudo o que digo é assim, sem sombra nem míngua, e a pinto na minha imaginação tal como a desejo, assim na beleza como na principalidade, e nem Helena a iguala, nem Lucrecia a alcança. E nem outra alguma das famosas mulheres das idades pretéritas, grega, bárbara ou latina. E diga cada qual o quiser; pois, se por isto eu for repreendido por ignorantes, não serei castigado por rigorosos⁹⁹ (DQ I, 25, p. 347).

A exaltação do amor, para o cavaleiro de la Mancha, é também um caminho para a sua reorganização interna. A senhora dona de seus pensamentos não representa para Don Quijote a mera salvação apregoada pelo amor cortês. Dulcinea e sua configuração ultrapassam a imagem misógina da mulher medieval, uma vez que se constituem, verdadeiramente, em um instrumento de cura para o cavaleiro. A concepção de amor de Don Quijote, em seu aspecto platônico mais elevado, é “com efeito o deus amigo do homem, protetor e médico desses males de cuja cura dependeria sem dúvida a maior felicidade para o gênero humano” (PLATÃO, 2012, p. 118).

Segundo Omegna, a Senhora del Toboso consubstancia as marcas da civilização da qual o honrado Cavaleiro da Triste Figura regressa sonambúlico de sua peregrinação entre dois mundos. Mediadora entre a realidade e a ilusão,

⁹⁹ Así que, Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen. ¿Pensas tu que las Amarílis, las Filis, las Sílvias, las Dianas, las Galateas, las Fílicas y otras tales de que los libros, los romances, las tiendas de los barberos, los teatros de las comedias están llenos, fueron verdaderamente damas de carne y hueso, y de aquellos que las celebran y celebraron? No, por cierto, sino que las más se las fingen por dar sujeto a sus versos y porque los tengan por enamorados y por hombres que tienen valor para serlo. Y, así, bástame a mi pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco, que no han de ir a hacer han de ir hacer la información dél para darle algún hábito, y yo me hago cuenta que es la más que otras, que son la mucha hermosa y la buena fama, pocas le llegan. Y para concluir con todo, yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola em mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos (DQ I, 25, p. 347-348).

Dulcinea, simbolicamente, “encarna no sonho de D. Quixote, como tipo feminino ancestral, uma rica e pretérita cultura, desajustada, entretanto às normas que o Renascimento e os tempos modernos definiriam à vida” (OMEGNA, 1948, 111). Livre do devaneio que o responsabilizava pelo desencantamento de Dulcinea, o cavaleiro aceita, com resignação, morrer junto com a derrocada da visão de mundo medieval. De modo surpreendente, Sancho enfrenta dificuldades em se despedir da vida sonhada por Don Quijote. Atordoado e aos prantos, o escudeiro tenta desesperadamente convencê-lo a recusar a morte.

A ilusão do cavaleiro de la Mancha, ao mesmo tempo em que liberta o homem das verdades absolutas impostas pela ordem medieval, instaura uma dúvida sobre o pensamento racionalista moderno. Inserido em um período de transição, Don Quijote vive os conflitos do presente e, ao olhar para o passado, enxerga o futuro. A compreensão da nova ordem implica, fundamentalmente, a necessidade de abandonar a visão unilateral. Na Espanha do século XVII, Miguel de Cervantes torna evidente a natureza antitética do pensamento humano. O *Manco de Lepanto* apresenta o homem cindindo em duas figuras complementares, Don Quijote e Sancho Panza: cavaleiro e escudeiro, dois peregrinos, dois caminhos e apenas uma história.

4 O CALEIDOSCÓPIO SOB AS TINTAS DE MIGUEL DE CERVANTES: A JORNADA DO HOMEM DE LA MANCHA E SEUS DESDOBRAMENTOS

*Se queres ser universal,
começa por pintar a tua aldeia.
Liev Tolstói*

Em sua peregrinação, Don Quijote caminha pelo interior da Espanha para nela encontrar: horizontalmente, o conflito que arrebatava o homem dividido entre dois mundos e verticalmente, a queda e a ascensão que caracterizam a natureza humana. Na companhia de seu fiel escudeiro Sancho Panza, o cavaleiro desenha a insigne cruz outorgada à descendência de Adão. Em busca de si mesmo, Alonso Quijano atualiza a longa jornada de reintegração à Unidade herdada pelos degredados do Paraíso. O homem de la Mancha desdobra-se, multiplica-se, transforma-se e se transfigura para, finalmente, livre do mundo das ilusões, transcender ao universal.

Cervantes cria um processo de desdobramento do *eu* capaz de colocar os vários duplos da personagem em um vertiginoso movimento espiral. A fragmentação do homem, representada pelo *Manco de Lepanto* de maneira paradoxal e complementar, instaura um tipo singular de desdobramento que pode ser denominado *Duplo por Ressonância*. A categoria extremamente original permite que, a cada desdobramento, as sucessivas figuras do duplo permaneçam em constante reverberação ainda que tangencialmente marcadas por circunstâncias distintas.

4.1 A dupla face da verdade: os desdobramentos literários do cavaleiro e do seu fiel escudeiro

Cervantes constrói Don Quijote e Sancho Panza, respectivamente, tese e antítese. A singular relação que os une, apesar de provocar importantes transformações tanto no cavaleiro quanto no escudeiro, não é suficiente para alcançar a síntese dos opostos e fazer de um a figura do outro. O duplo formado pelas personagens complementares, de modo contrário, representa as diferentes faces da natureza antitética do pensamento humano. Don Quijote segue o caminho da reintegração ao sagrado enquanto Sancho prefere se adaptar ao mundo profano.

O primeiro decide se libertar das ilusões do mundo material ao mesmo tempo em que o segundo faz nascer a consciência do homem moderno.

O *Manco de Lepanto* serve-se das figuras do cavaleiro e do escudeiro para reproduzir os paradoxos maneiristas e, de forma extraordinária, os instaura aproximando-se dos princípios descritos no antigo axioma hermético, que por muitas vezes, na história da Humanidade, deixaram os homens perplexos. Conhecido entre os gregos como Hermes Trismegisto¹⁰⁰, essa figura enigmática denominada o *Mestre dos Mestres*¹⁰¹, possui uma personalidade que varia da lenda à identidade real. Considerado um mensageiro dos deuses, acredita-se que ele tenha sido o contemporâneo de Abraão responsável pela instrução de muitos mestres no Egito.

A essência de seus ensinamentos, transmitidos *dos lábios aos ouvidos* a pequenos círculos formados por poucos discípulos, pode ser enunciada por meio de sete princípios que regem todas as coisas manifestas. Dentre eles, o IV Princípio da Filosofia Hermética – o Princípio de Polaridade revela que: *“tudo é Duplo; tudo tem pólos; tudo tem o seu oposto; o igual e o desigual são a mesma coisa; os opostos são idênticos em natureza, mas diferentes em grau; os extremos se tocam; todas as verdades são meias-verdades; todos os paradoxos podem ser reconciliados”* (O CAIBALION¹⁰², s/d apud TRÊS INICIADOS¹⁰³, 2015, p. 24, grifos do autor).

¹⁰⁰ O homem do renascimento entende a linguagem do Antigo Egito como uma escrita cifrada, simbólica e enigmática: “A tendência para uma linguagem secreta, com um «discurso obscuro», com cifras e imagens enigmáticas, justifica-se pelo profundo cepticismo face às virtualidades expressivas da língua babilônica, corrompida, que mantém o Espírito Santo prisioneiro das suas grilhetas gramaticais. Tratava-se de proteger desse modo dos abusos profanos o saber antediluviano, a *prisca sapientia*, revelado por Deus directamente a Adão e a Moisés, o qual foi circulando numa longa e contínua cadeia de transmissão constituída por alguns eleitos. Com esse propósito, Hermes Trismegisto, que tal Zoroastro, Pitágoras e Platão, representava um dos elos principais desta cadeia hermética, havia desenvolvido os hieróglifos” (ROOB, 1997, p. 12).

¹⁰¹ “A obra de Hermes parece ter sido feita com o fim de plantar a grande Verdade-Semente que se desenvolveu e germinou em tantas formas estranhas, mais depressa do que se teria estabelecido uma escola de filosofia que dominasse o pensamento do mundo. Todavia as verdades originais ensinadas por ele foram conservadas intatas na sua pureza original, por um pequeno número de homens, que, recusando grande parte de estudantes e discípulos pouco desenvolvidos, seguiram o costume hermético e reservaram as suas verdades para os poucos que estavam preparados para compreendê-las e dirigi-las” (TRÊS INICIADOS, 2015, p. 8-9).

¹⁰² Os poucos homens que dedicaram sua vida ao trabalho de amor em preservar a chama da *Perpétua Sabedoria* “não esqueceram nem desprezaram os preceitos originais de Hermes, que tratam da transmissão das palavras da verdade aos que estão preparados para recebê-la, a respeito dos quais diz o Caibalion: ‘*Em qualquer lugar que se achem os vestígios do Mestre, os ouvidos daqueles que estiverem preparados para receber o seu Ensino se abrirão completamente*’. E ainda: ‘*Quando os ouvidos do discípulo estão preparados para ouvir, então vêm os lábios para enchê-los com sabedoria*’. Mas a sua atitude habitual sempre esteve estritamente de acordo com outro aforismo hermético também do Caibalion: ‘*Os lábios da Sabedoria estão fechados, exceto aos ouvidos do Entendimento*’” (TRÊS INICIADOS, 2015, p. 9-10).

Sob as tintas de Cervantes, Don Quijote e Sancho, personificando elementos que caracterizam o Princípio de Polaridade, atravessam as fronteiras do século XVII. O *Manco de Lepanto* traz à luz figuras opostas que são idênticas em natureza – cavaleiro e escudeiro “parece que foram forjados num mesmo molde e que as loucuras do senhor sem as necessidades do criado não valeriam medalha¹⁰⁴ (DQ II, 2, p. 64). Juntos, Don Quijote e Sancho também representam a dupla face da verdade que emerge durante a transição do medievo para o mundo moderno. Contrária à unilateralidade característica da Idade Média, a nova concepção de verdade surge em “uma época sem desejo de sacrificar a sua fé ao conhecimento ou o conhecimento à sua fé, e, portanto, incapaz de construir a sua cultura a não ser sobre a síntese desta dualidade” (HAUSER, 1982a, p. 318).

Ao configurar uma imbricada relação entre a dupla face da verdade, o aspecto paradoxal e a complementaridade dos opostos, Cervantes revela, a partir da centelha de seu tempo, um aspecto universal. A complexidade de sua perspectiva dá origem a um movimento espiral responsável por coordenar os sucessivos desdobramentos das figuras do duplo. A singularidade por ele conferida ao mito do duplo ultrapassa sua forma de expressão nas mais diversas épocas. Em constante ressonância, os desdobramentos da sua personagem alcançam tamanha maestria que tornam insuficientes as noções decorrentes das diferentes tipologias desenvolvidas para tal estudo.

Na obra, cavaleiro e escudeiro, considerados duplos literários da cavalaria andante, ainda se deparam com diferentes duplos de si mesmos – um tomado como falso, e o outro, como verdadeiro. Em suas andanças, Don Quijote e Sancho descobrem-se desdobrados em um cavaleiro e um escudeiro na história tida como falsa, escrita por Alonso Fernández de Avellaneda, autor natural de Tordesillas, e um cavaleiro e um escudeiro presentes na história, considerada verdadeira, contada pelo autor árabe Cide Hamete Benengeli. Os desdobramentos das personagens instauram um paradoxo capaz de criar uma nova camada da realidade:

na segunda parte, don Quixote e seu escudeiro saem da esfera da realidade a que pertenciam, do livro romanesco em que viviam, para vagar em carne e osso como realidades potenciadas, alegremente saudados

¹⁰³ Trata-se de um livro publicado pela primeira vez em 1908 em inglês, com autoria desconhecida. Sob a responsabilidade da alcunha *Os Três Iniciados*, a pequena obra é baseada nos ensinamentos herméticos do mundo antigo.

¹⁰⁴ “parece que los forjaron a los dos en una mesma turquesa y que las locuras del señor sin las necesidades del criado no valían un ardite” (DQ II, 2, p. 64).

pelos leitores de sua história, por um mundo que, também ele, representa um grau mais alto de realidade em relação ao mundo impresso – mas que por sua vez também é um mundo criado pela narrativa, uma evocação ilusionista de um passado fictício (MANN, 2014, p. 94).

Orientado pela dupla face da verdade, Cervantes faz de Don Quijote e Sancho o último eco das novelas de cavalaria e, de modo concomitante, concebe uma nova camada da realidade ao projetar, em linhas paralelas, duas outras histórias – cada qual contada por um autor que é também personagem do *Quijote*. Para apresentar a confluência das diferentes camadas da realidade literária, o *Manco de Lepanto* desenvolve caminhos sinuosos. O ponto de convergência na narrativa emerge quando Sancho em visita ao cavaleiro – que se recuperava em casa há quase um mês – conta a Don Quijote que as aventuras vividas pelos dois já haviam sido escritas por um historiador árabe:

mas se vossa mercê quer saber tudo sobre as calúnias que lhe fazem, posso num pronto trazer quem as diga todas, sem falta de nenhum miúdo, pois ontem chegou o filho de Bartolomé Carrasco, que vem de estudar em Salamanca, feito bacharel, e indo eu lhe dar as boas-vindas, me disse que a história de vossa mercê já andava em livros, com o nome de *Engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*; e diz que nela apareço com meu próprio nome de Sancho Pança, como também a senhora Dulcineia d'El Toboso, mais outras coisas que nós dois passamos a sós, tanto que fiz cruces de espanto de como conseguiu saber delas o historiador que as escreveu¹⁰⁵ (DQ II, 2, p. 67-68).

Acreditando ser o autor da história um sábio encantador, de quem nada se poderia esconder, Don Quijote pede a Sancho que leve o bacharel até sua casa para que os três possam conversar. O cavaleiro, pensativo quanto à veracidade do livro, “não se podia persuadir que houvesse tal história, pois ainda não estava seco no gume da sua espada o sangue dos inimigos que matara e já queriam que suas altas cavalarias corressem em estampa”¹⁰⁶ (DQ II, 3, p. 71). Entretanto, para surpresa de Don Quijote, o Bacharel Sansón Carrasco confirma a existência da

¹⁰⁵ Mas si vuestra merced quiere saber todo lo que hay acerca de las calofías que le ponen, yo le traeré aqui luego al momento quien se las diga todas, sin que lês falte una meaja, que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mesmo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, com otras cosas que passamos nosotros a solas, que me hice cruces de espanto cómo las pudo saber el historiador que las escribió (DQ II, 2, p. 68, grifos do autor).

¹⁰⁶ “se podía persuadir a que tal historia hubiese, pues aún no estaba enjuta en la cuchilla de su espada la sangre de los enemigos que había muerto, y ya querían que adviesen en estampa sus altas caballerías” (DQ II, 3, p. 71).

publicação em alusão à fama do cavaleiro: “bem haja Cide Hamete Benengeli, que a história de vossas grandezas deixou escritas, e mais que bem haja o curioso que teve o cuidado de as mandar traduzir do arábico ao nosso vulgar castelhano, para o universal entretenimento das gentes”¹⁰⁷ (DQ II, 3, p. 72).

Preocupado com a lisura do relato, Don Quijote teme que o autor árabe possa ter escrito algo em prejuízo da honestidade de sua senhora Dulcinea del Toboso. De acordo com a crença vigente, do “nome Cide, e dos mouros não se podia esperar verdade alguma porque são todos embusteiros, falsários e quimeristas”¹⁰⁸ (DQ II, 3, p. 71). Ao tempo de Cervantes, o comprometimento dos mouros com a verdade é questionável. Muitos se tornavam conversos, mas a declaração de fé à cristandade não impedia a preservação velada de suas crenças. Ciente dessa realidade, o cavaleiro se inquieta com a história contada pelo autor árabe. No entanto, o bacharel o tranquiliza afirmando ter o autor prezado por sua boa fama e pelo seu bom nome:

leva sozinho a palma a todos os cavaleiros andantes; porque o mouro em sua língua e o cristão na dele tiveram o cuidado de mui vivamente em sua língua pintar a gualhardia de vossa mercê, seu ânimo grande em acometer os perigos, sua paciência nas adversidades e sua firmeza no sofrer, assim as desgraças como os ferimentos, mais a honestidade e continência nos amores tão platônicos de mercê e da minha senhora D^a Dulcinea d'El Toboso¹⁰⁹ (DQ II, 3, p. 73).

Extremamente atentos à reputação de suas personagens, Don Quijote e Sancho, mesmo questionando alguns detalhes da história contada por Cide Hamete, se entusiasma com a notícia sobre os mais de doze mil livros impressos que circulavam por Portugal, Barcelona e Valencia. Sancho, não menos vaidoso que Don Quijote, também se preocupa com a forma como o autor árabe o apresentara. O escudeiro pergunta ao bacharel se a história diz ser ele uma das principais *personagens* dela. Sob a pena de que Deus lhe tirasse a própria vida, o Bacharel atesta que:

¹⁰⁷ “bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir de arábigo em vuestro castellano, para universal entretenimiento de las gentes” (DQ II, 3, p. 72).

¹⁰⁸ “nombre de Cide, y de los moros no se podía esperar verdad alguna, porque todos son embelecadores, falsarios y quimeristas”(DQ II, 3, p. 71).

¹⁰⁹ solo vuestra merced lleva la palma a todos los caballeros andantes; porque el moro en su lengua y el Cristiano en la suya tuvieron cuidado de pintarnos muy al vivo la gallardía de vuestra merced, el ánimo grande em acometer los peligros, la paciência en las adversidades y el sufrimiento así en las adversidades y el sufrimiento así en las desgracias como en las heridas, la honestidad y continencia en los amores tan patónicos de vuestra merced y de mi señora doña Dulcinea del Toboso (DQ II, 3, p. 73).

se não fordes vós a segunda pessoa da história, e há quem mais preze vos ouvir falar a vós que à primeira e mais bem-pintada, posto que também há quem diga que andastes demasiadamente crédulo em crer que podia ser verdade o governo daquela ínsula oferecida pelo senhor D. Quixote, aqui presente¹¹⁰ (DQ II, 3, p. 75).

Diante do primeiro desdobramento do cavaleiro e do escudeiro em seus duplos literários, Don Quijote deseja que a história faça jus as suas façanhas e a sua glória enquanto Sancho tem infinito gosto em saber: “o autor da história falou de mim de maneira que não cansam as coisas que de mim se contam, pois à fé de bom escudeiro que se ele tivesse dito de mim coisas que não fossem muito de cristão velho, como sou, até os surdos nos haviam de ouvir”¹¹¹ (DQ II, 3, p. 76). O engenho épico de Cervantes, para Thomas Mann, é algo novo e único, dada a falta de conhecimento de “outro herói romanesco da literatura universal que viva, por assim dizer, da fama de sua fama, de sua condição de personagem” (2014, p. 94).

À originalidade alcançada pela obra, acrescenta-se a incomparável forma como o mito do duplo nela se manifesta. Os desdobramentos criados pelo *Manco de Lepanto* são capazes de colocar todas as figuras do duplo em constante ressonância, fazendo ecoar, a cada fragmentação da personagem, o conflito decorrente da dupla face da verdade. Cervantes apresenta o par formado pelo cavaleiro e pelo escudeiro considerado verdadeiro em oposição ao par considerado falso e, com maestria, engendra o segundo desdobramento dos duplos literários de Don Quijote e Sancho.

O encontro do cavaleiro e do escudeiro com suas personagens tidas como falsas acontece durante o jantar em uma estalagem, quando D. Juan convida D. Jerónimo para ler outro capítulo da segunda parte de *D. Quixote de La Mancha*. Frente aos disparates presentes na história, D. Jerónimo demonstra pouco interesse na leitura. Em sua opinião, “quem tiver lido a primeira parte da história de D. Quixote de La Mancha não é possível que possa ter gosto em ler a segunda”¹¹² (DQ II, 59, p. 688). D. Juan, embora esperançoso com o livro, afirma: “o que neste mais me

¹¹⁰ – Mala me la dé Dios, Sancho – respondió el bachiller –, si no sois vos la segunda persona de la historia, y que hay tal que precia más oíros hablar a vos que al más pintado de toda ella, puesto que también hay quien diga que anduvistes demasiadamente de crédulo en creer que podía ser verdad el gobierno de aquella ínsula ofrecida por el señor don Quijote, que está presente (DQ II, 3, p. 75-76).

¹¹¹ “el autor de la historia haya hablado de mí de manera que no anfadán las cosas que de mí se cuetan, que a fe de buen escudero que si hubiera dicho de mí cosas que no fueran muy de Cristiano viejo, como soy, que nos habían de oír los sordos” (DQ II, 3, p. 76-77).

¹¹² “el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda” (DQ II, 59, p. 688).

desagrada é que pinte a D. Quixote já desamorado de Dulcinea d'El Toboso"¹¹³ (DQ II, 59, p. 688). O Cavaleiro da Triste Figura ouve a conversa e, tomado pela ira, discorda dos senhores:

– Quem quer que diga que D. Quixote de La Mancha esqueceu ou pode esquecer Dulcinea d'El Toboso, eu o farei entender com as armas iguais que vai muito longe da verdade, pois a sem-par Dulcinea d'El Toboso não pode ser esquecida, nem em D. Quixote pode caber esquecimento: seu barão é a firmeza, e sua profissão, o guardá-la com suavidade e sem fazer força alguma¹¹⁴ (DQ II, 59, p. 688).

Com grande despeito, o cavaleiro repudia o segundo autor – identificado pelo uso da linguagem aragonesa – e valida a primeira história contada pelo autor árabe. A devoção à Dulcinea emerge como importante fator para a diferenciação entre a história considerada falsa e a verdadeira. Isso porque, Don Quijote eterniza a imagem de sua enamorada e a ela associa sua honra como cavaleiro andante. Ainda que Cervantes aproxime a figura de Dulcinea da realidade de uma lavradora espanhola do século XVII, a atmosfera etérea que a envolve atua como o archote capaz de conduzir o cavaleiro pelos caminhos e descaminhos de sua jornada. Conforme as palavras de Bloom,

o Quixote vive pela fé, sabendo ao mesmo tempo, como mostram os seus surtos de lucidez, que acredita numa ficção, e também – pelo menos em lampejos – que ele próprio é apenas uma ficção. Dulcinea é uma ficção suprema, e Dom Quixote, leitor obcecado, um poeta da ação que criou um mito grandioso (2001, p. 138).

Don Quijote, fiel ao destino por ele escolhido, exerce o ofício cavaleiresco em honra à boa fama de sua enamorada. Dulcinea, entretanto, ultrapassa mais uma vez o papel reservado à dama medieval. Sua figura é responsável por revelar a verdade na contradição instaurada pela história do autor aragonês e a do autor árabe. Cervantes coloca as duas histórias em oposição retomando a figura do duplo homogêneo – que se manifesta por meio do fenômeno de usurpação momentânea da identidade. Sob essa perspectiva, as personagens do autor aragonês atuam como sócias das representadas por Cide Hamete. O engano provocado pela

¹¹³ “lo que a mi em este más desplace es que pinta a don Quijote ya desamorado de Dulcinea de Toboso” (DQ II, 59, p. 688).

¹¹⁴ – Quienquiera que dijere que don Quijote de la Mancha ha olvidado ni puede olvidar a Dulcinea del Toboso, yo le haré entender con armas iguales que va muy lejos de la verdad, porque la sin par Dulcinea del Toboso ni puede ser olvidada, ni en don Quijote puede caber olvido: su blasón es la firmeza, y su profesión, el guardala com suavidad y sin hacerse fuerza alguna (DQ II, 59, p. 688).

apropriação do nome do cavaleiro somente é desfeito quando, diante da figura de Don Quijote, um dos senhores da estalagem declara que

nem vossa presença pode desmentir vosso nome, nem vosso nome pode não acreditar vossa presença: sem dúvida vós, senhor, sois o verdadeiro D. Quixote de La Mancha, norte e farol da andante cavalaria, a despeito e pesar de quem quis usurpar vosso nome e aniquilar vossas façanhas, como fez o autor deste livro que aqui vos entrego¹¹⁵ (DQ II, 59, p. 688-689).

Apreensivo com a integridade de sua personagem na história contada pelo autor aragonês, Sancho pergunta se não lhe trocaram o nome, ao que lhe é respondido: “pois à fé – disse o cavaleiro – que não vos trata este autor moderno com a limpeza que em vossa pessoa se mostra: pinta-vos comilão e simples e nada gracioso, bem diferente do Sancho que na primeira parte da história do vosso amo se descreve”¹¹⁶ (DQ II, 59, p. 689). Sósias das personagens de Cide Hamete, os duplos homogêneos criados pelo autor aragonês usurpam a identidade do cavaleiro e do escudeiro representados pelo autor árabe com intuito de usufruir-lhes a fama. Em defesa de Cide Hamete, o escudeiro suplica:

– Creiam-me vossas mercês – disse Sancho – que o Sancho e o D. Quixote dessa tal história devem de ser outros diferentes dos que andam naquela história composta por Cide Hamete Benengeli, que somos nós: meu amo valente, discreto e enamorado, e eu simples gracioso, e não comilão nem bêbado (DQ II, 59, p.692)¹¹⁷.

De modo evidente, Don Quijote e Sancho Panza se identificam apenas com as personagens da história contada pelo autor árabe. O cavaleiro e o escudeiro não consideram os sósias, criados pelo autor aragonês, personagens legítimas. Contudo, a diferença entre as representações permite tanto a Don Quijote quanto a Sancho compreendê-las como desdobramentos de sua própria identidade. Sob esse prisma, o *Manco de Lepanto* acrescenta um novo conflito ao homem de seu tempo. A princípio cindido por Cervantes em duas figuras complementares, o homem do

¹¹⁵ – Ni vuestra presencia puede desmentir vuestro nombre, ni vuestro puede no acreditar vuestra presencia: sin duda vos, señor sois el verdadero don Quijote de la Mancha, norte y lucro de la andante caballería, a despecho y pesar del que há querido usurpar vuestro nombre y aniquilar vuestras hazañas, como lo ha hecho el autor deste libro que aqui os entrego (DQ II, 59, p. 689).

¹¹⁶ “pues a fe – dijo ele Caballero – que no os trata este autor moderno com la limpieza que en vuestra persona se muestra: pintaos comedor y simple y nonada gracioso, y muy outro del Sancho que en la primera parte de la historia de vuestro amo se describe” (DQ II, 59, p. 690).

¹¹⁷ – Créanme vuestas mercedes – dijo Sancho – que el Sancho y el don Quijote desa historia deben ser otros que los andan en aquella que compuso Cide Hamete Benengeli, que somos nosotros: mi amo, valiente, discreto y enamorado, y yo, simple gracioso, y no comedor ni borracho (DQ II, 59, p. 692).

século XVII adquire, também, a capacidade de constantemente se multiplicar.

Diante de suas sucessivas fragmentações, Don Quijote e Sancho conseguem distingui-las em falsas e verdadeiras. A possibilidade de perceber a si mesmo confere ao cavaleiro e ao escudeiro marcas de subjetividade e o despertar da consciência subjetiva, por sua vez, cria uma nova forma de manifestação da dualidade. Ao reconhecer o inevitável dualismo da natureza das coisas, do homem e do mundo, Cervantes anuncia a derrocada da unidade do ser. Consoante à transformação ocorrida no mito literário do duplo, em função da superação, no mundo Ocidental, da tendência à unidade, o *Manco de Lepanto* ultrapassa a forma de expressão do duplo homogêneo. Isso porque, o fenômeno do duplo,

desde a Antiguidade até o final do século XVI, simboliza o homogêneo, o idêntico: a semelhança física entre duas criaturas é usada para efeitos de substituição, de usurpação de identidade, o sósias, o gêmeo é confundido com o herói e vice-versa, cada um com sua identidade própria (BRAVO, 1997, p. 263-264).

A consciência de Don Quijote e Sancho sobre o fenômeno de usurpação da identidade coloca o mito do duplo em uma nova perspectiva, antecipando a mudança do conceito de subjetividade. Apenas no século XVIII, o filósofo alemão Johann Gottlieb Fichte (1762-1814), interessado pelo problema da subjetividade e da consciência, seria capaz de elaborar um sistema baseado no desdobramento do subjetivo. Contudo, no século XVII, as personagens do *Manco de Lepanto* são capazes de refletir a respeito de seus desdobramentos em outras personagens, cada qual – falsas e verdadeiras – caracterizada em si mesma pela dupla face da verdade. Cervantes desafia incansavelmente a concepção unitária do mundo, visto que, se a história contada pelo autor aragonês é considerada falsa e incorre em erros faltando com a verdade, não mais fidedigna parece ser a história, tida como verdadeira, contada pelo autor árabe, ao afirmar que Don Quijote leva sozinho a palma a todos os cavaleiros andantes.

A dinâmica criada pelos duplos literários falsos e verdadeiros estabelece um movimento dialético entre o falso Sancho comilão, do autor aragonês, e o triunfo do verdadeiro Don Quijote, do autor árabe. Se, por um lado, a história contada pelo autor aragonês parece falsa aos olhos de Sancho, por outro apresenta indícios verdadeiros negados pelo próprio escudeiro. De maneira semelhante, se a perspectiva utilizada pelo autor árabe atende às expectativas do cavaleiro, não

corresponde à forma como este é percebido pelos que de suas aventuras participam. A meio caminho da realidade e da ilusão, Cervantes escolhe a dupla face da verdade instaurada pelo paradoxo entre o discernimento e a loucura:

D. Quixote e Sancho se recolheram ao seu aposento, deixando D. Juan e D. Jerónimo admirados de ver a mistura que havia feito da sua discrição e da sua loucura, e verdadeiramente creram que eram estes os verdadeiros D. Quixote e Sancho, e não aqueles descritos por seu autor aragonês¹¹⁸ (DQ II, 59, p. 693).

O desdobramento de Don Quijote e Sancho em personagens literárias, vertiginosamente os coloca em ressonância às personagens das novelas de cavalaria. Em analogia aos duplos literários, Bravo (1997) afirma que Don Quijote se vale do código de vida dos cavaleiros, e sem negar o caráter dual que envolve a realidade e a ficção, encarna o que na literatura não tem substância, com pretensão de viver no mundo real. Ao tempo de Cervantes, o ideal cavaleiresco não encontra eco na efervescência de um mundo em transição. Desprovido das antigas referências e absorto no inquietante conflito que assola sua própria natureza, o homem do século XVII não pode se dedicar ao honroso ofício de cavaleiro, o qual consiste em

manter viúvas, órfãos e homens despossuídos; porque assim como é costume e razão que os maiores ajudem a defender os menores, e os menores achem refúgio nos maiores, assim, é costume da Ordem da Cavalaria que, por ser grande e honrada e poderosa, vá em socorro e ajuda daqueles que lhe estão por debaixo em honra e em força (LLULL, 2010, p. 37).

Iludido, Don Quijote caminha ao encontro de um mundo que não mais existe. O anacrônico cavaleiro, ao lado de seu fiel escudeiro, se esforça para restaurar uma visão de mundo já decadente. Segundo Bravo, “a realidade é duplicada pela ficção e sofre sua influência, ainda que a intenção seja de ridicularizá-la” (1997, p. 267). Em sua sátira das novelas de cavalaria, Cervantes utiliza a figura do duplo para anunciar o nascimento do homem moderno. Juntos, Don Quijote e Sancho substituem a verdade única do mundo medieval pela dupla face da verdade que caracterizaria o novo mundo ainda em formação. Hauser explica que

¹¹⁸ don Quijote y Sancho se retiraron a su aposento, dejando a don Juan y a don Jerónimo admirados de ver la mezcla que había hecho de su discreción y de su locura, y verdaderamente creyeron que estos eran los verdaderos don Quijote y Sancho, y no los que describía su autor aragonês (DQ II, 59, p. 694).

se D. Quixote atribui a incompatibilidade entre o mundo e os seus ideais a uma espécie de bruxedo que mascara a realidade, e não pode compreender a discrepância entre a ordem subjetiva e objetiva das coisas, isto significa unicamente que adormeceu durante a transformação histórica mundial e que, portanto, o seu mundo de sonhos lhe parece ser o único mundo real no qual a realidade surge como um mundo mágico de coisas demoníacas (HAUSER, 1982a, p. 528-529).

A ilusão do cavaleiro de la Mancha não representa uma forma de escape da realidade. De modo contrário, Don Quijote se relaciona com o mundo real por intermédio do seu mundo de ilusões. O ideal cavaleiresco é para ele a referência capaz de solidamente orientá-lo diante das incertezas do período de transição. Ao decidir abandonar a condição de fidalgo e escolher se transformar em um cavaleiro andante, há que se observar que “aquele que se desdobrou (duplicou) cria para si a ilusão de agir sobre o exterior, quando na verdade não faz mais que objetivar seu drama interior – a consciência da inabilidade da ‘verdadeira’ vida instaura o nascimento para a vida espiritual e heróica” (BRAVO, 1997, p. 287). Em seu desdobramento de si mesmo, o cavaleiro sente-se, conforme as palavras de Magris,

em harmoniosa e inocente unidade consigo mesmo e com a vida, que lhe parece repleta de sentido. A variedade das coisas parece unificada em uma ordem superior, iluminada por um significado que lhe confere um valor insubstituível e transforma as descartáveis bacias de barbeiro no elmo de Mambrino, como queria Don Quijote, único e irrepetível (2009, p. 117).

A dialética entre o mundo das ilusões e o da realidade permite ao cavaleiro encontrar nas manifestações ordinárias do cotidiano o sublime sentido capaz de lhe conferir uma singular investidura heroica. Deslocado em seu tempo, mas profundamente marcado pelas circunstâncias da derrocada do Império Espanhol, Don Quijote lança-se pelo Campo de Montiel em busca de façanhas e aventuras. Almejando ser o redentor de seu povo, ao anacrônico Cavaleiro da Triste Figura resta apenas anunciar o crepúsculo de uma velha ordem. O cavaleiro guardião da fé, da honra e das virtudes deve se curvar ao inevitável alvorecer do mundo da razão, da ciência e do progresso. A Don Quijote cabe a responsabilidade de decretar o golpe de morte das referências do mundo medieval. Todavia, o valoroso cavaleiro assim o faz desdobrando-se em memória de seus heróis:

Eu sou, torno a dizer, quem há de ressuscitar os da Távola Redonda, os Doze de França e os Nove da Fama, e quem há de pôr em esquecimento os Platires, os Tablantes, Olivantes e Tirantes, os Febos e Belianises, com toda a caterva dos famosos cavaleiros andantes dos passados tempos, fazendo neste em que me acho tais grandezas, estranhezas e feitos de

armas que ofusquem as mais claras que eles fizeram¹¹⁹ (DQ I, 20 p. 258).

Investido do ideal cavaleiresco, Don Quijote se apropria da fama de seus pares com o insensato propósito de restaurar a glória da Espanha. Na aventura com os mercadores toledanos, o cavaleiro leva uma surra que o deixa impossibilitado de se mexer, mas ele encontra alívio para sua dor ao se lembrar das histórias contadas em seus livros. Don Quijote decide recordar a passagem de Valdovinos e do marquês de Mântua, quando Carloto o deixou ferido na mata. Um lavrador, seu vizinho, que pelo caminho passava, o reconhece e decide ajudá-lo; no entanto, parecia “que o diabo lhe trazia à memória os contos acomodados à ocasião, pois nesse ponto, esquecendo Valdovinos, se lembrou do mouro Abindarráez, quando o alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, o prendeu e o levou cativo para sua alcaidaria”¹²⁰ (DQ I, 5, p. 94-96). Don Quijote não apenas se desdobra em um duplo literário dos heróis cavaleirescos bem como da identidade deles se apropria:

D. Quixote pensou sem dúvida que aquele era o marquês de Mântua, seu tio, e assim não lhe respondeu outra coisa que não fosse prosseguir com seu romance, onde dava conta da sua desgraça e dos amores do filho do Imperante com sua esposa, tudo da mesma maneira que o romance o canta¹²¹ (DQ I, 5, p. 94).

Preocupado com estado de Don Quijote, o lavrador lhe pergunta sobre o mal que, por ventura, lhe acometera. O cavaleiro responde repetindo “as mesmas palavras e razões que o cativo Abencerraje respondia a Rodrigo de Narváez, do mesmo modo que ele havia lido em *La Diana*, de Jorge de Montemor”¹²² (DQ I, 5, p. 96). Acreditando ser seu vizinho o próprio D. Rodrigo de Narváez, Don Quijote dedica à Dulcinea todos os seus feitos e os considera inigualáveis quando comparados aos dos demais cavaleiros andantes. Em resposta, o lavrador afirma:

¹¹⁹ Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo outra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Feboso Belianises, com toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron (DQ I, 20, p. 258).

¹²⁰ “que el diablo le traía a la memoria los cuentos acomodados a sus sucesos, porque en aquel punto, olvidándose de Valdovinos, se acordó del moro Abindarráez, cuando el alcaide de Antequera, Rodrigo de Narváez, le prendió y llevó cautivo a su alcaida” (DQ I, 5, p. 96).

¹²¹ Don Quijote creyó sin duda que aquel era el marqués de Mantua, su tio, y así no le respondió otra cosa sino fue proseguir em su romance, donde le daba cuenta de su desgracia y de los amores del hijo del Emperante com su esposa, todo de la mesma manera que el romance lo canta (DQ I, 5, p. 94).

¹²² “las mismas palabras y razones que el cautivo Abencerraje respondia a Rodrigo de Narváez, del mesmo modo que él había leído la historia en *La Diana* de Jorge de Montemayor” (DQ I, 5, p. 96).

“olhe vossa mercê, senhor, que este pecador que lhe fala não é D. Rodrigo de Narváez, nem o marquês de Mântua, e sim Pedro Alonso, seu vizinho; nem vossa mercê é Valdovinos, nem Abindarráez, e sim o honrado fidalgo senhor Quijana”¹²³ (DQ I, 5, p. 96).

Ao perceber a realidade a sua maneira, o cavaleiro de la Mancha não se desconecta do mundo externo. Embora possa parecer louco aos olhos alheios, ele é capaz de conservar considerável domínio sobre sua ilusão, que se manifesta apenas de forma voluntária. Em seu entendimento, a dedicação à cavalaria andante se justifica como ofício indispensável à manutenção da ordem, da harmonia e do equilíbrio do mundo em que ele vive. Em ressonância ao glorioso passado cavaleiresco de seus pares, Don Quijote personifica o *ideal salvador* do decadente Império Espanhol:

– Eu sei quem sou – respondeu D. Quixote –, e sei que posso ser não só os que tenho dito, mas todos os Doze Pares de França, e ainda todos os nove da Fama, pois a todas as façanhas que eles todos juntos e cada um por si fizeram hão de aventajar as minhas¹²⁴ (DQ I, 5, p. 96).

Anacrônico, o Cavaleiro da Triste Figura invoca os heróis de uma civilização que supunha um mundo em desconcerto, “para cuja segurança, andando mais os tempos e crescendo mais a malícia, instituiu-se a ordem dos cavaleiros andantes, a fim de defender as donzelas, amparar as viúvas e socorrer os órfãos necessitados”¹²⁵ (DQ I, 11, p. 155). Em seu discurso proferido aos cabreiros, Don Quijote reconhece a desordem do período feudal ao compará-la com a harmonia característica da Idade de Ouro. Contudo, o cavaleiro assim o faz em meio a uma cena pastoril. Inebriado pela nostalgia, Don Quijote imagina que,

Ditosa idade e séculos ditosos aqueles a que comigo os antigos chamaram de ouro, e não porque neles o áureo elemento (que nesta nossa idade de ferro tanto se estima) se conseguisse naquela venturosa sem fadiga alguma, mas porque então os que nela viviam ignoravam estas duas palavras de “teu” e “meu”. Eram naquela santa idade todas as coisas comuns: a ninguém era necessário para obter o seu diário sustento dar-se a

¹²³ “mire vuestra merced, señor, pecador de mi que yo no soy don Rodrigo de Narváez, ni el marqués de Mantua, sino Pedro Alonso, su vecino; ni vuestra merced es Valdovinos, ni Abindarráez, sino el honrado hidalgo del señor Quijana” (DQ I, 5, p. 96).

¹²⁴ – Yo sé quién soy – respondió don Quijote –, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por si hicieron se aventajarán las mías (DQ I, 5, p. 97).

¹²⁵ “Para cuya seguridad, andando más los tiempos y creciendo más la malicia, se instituyó la orden de los caballeros andantes, para defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos” (DQ I, 11, p. 155).

outro trabalho que estender a mão e colher dos robustos carvalhos, que liberalmente lhes presenteavam seu doce e sazonado fruto¹²⁶ (DQ I, 11, p. 152-154, grifos do autor).

O tema da Idade de Ouro, conforme ressalta Ludovik Osterc (1988), não apenas é considerado comportamento recorrente nos períodos de grandes crises como é assunto de ampla predileção entre os autores renascentistas. O *Manco de Lepanto* ao enaltecer a Idade de Ouro torna sua reflexão ainda mais contundente. Cervantes, surpreendentemente, apresenta o universo cavaleiresco sob o domínio da pastoral e, a um só tempo, confere o golpe de morte às novelas de cavalaria e às pastoris. Osterc explica que, “os grandes espíritos quando destroem o antigo, de modo concomitante, criam algo novo, jamais negam sem afirmar algo. Assim ocorre também com o caso de Cervantes, já que um engenho de tamanha envergadura não possa ser exceção”¹²⁷ (1988, p. 260, tradução nossa).

Américo Castro em sua obra *El pensamiento de Cervantes*, publicada em 1925, já destacava a significativa relação do *Manco de Lepanto* com o Renascimento. A interpretação do autor priorizava a história das ideias e conferia pouca relevância às intrínsecas relações entre a literatura e suas circunstâncias humanas. Em sua reflexão sobre o tema da Idade de Ouro no *Quijote*, Américo Castro apontava dois caminhos possíveis: o primeiro, relacionado ao passado quimérico desse tempo e o segundo, dedicado ao tempo presente da obra, o qual desejava retomar algo pertencente a esse estado puro da natureza. Para o autor,

o conceito de natureza divina forjado pela filosofia renascentista corresponde, na arte, às representações idealizadas de um mundo perfeitamente puro e sem mácula, livre, todavia, dos erros e deficiências que hoje recaem sobre ele. Esse é o sentido que projeta o Renascimento sobre temas como a Idade de Ouro, o qual se ocupa com avidez ao encontrá-lo nos autores da antiguidade. Nos dias atuais, dificilmente o compreendemos; no entanto se desejamos realmente nos aproximarmos da literatura dos séculos XV e XVI, devemos levar em consideração aquele místico fervor dos humanistas, que sonhavam com um mundo capaz de bastar-se a si mesmo, livre da deterioração decorrente do tempo, do erro e

¹²⁶ Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque em ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino entonces los que en ella Vivian ignoraba estas dos palabras de *tuyo y mío*. Eran en aquella santa edad todas as cosas comunes: a nadie le era necesario para alcazar su ordinário sustento tomar outro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto (DQI, 11, p. 154, grifos do autor).

¹²⁷ “los grandes espíritos cuando destruyen lo antiguo, crean a la par algo nuevo, jamás niegan sin afirmar alguna cosa. Así ocurre también en el caso de Cervantes, pues un ingenio de su envergadura no puede ser excepción”.

das paixões; intacto e luminoso como ao deixar o modelo divino e natural¹²⁸ (CASTRO, 2002a, p. 169, tradução nossa).

Embora a Espanha do século XVII pouco se aproximasse de um mundo intacto e luminoso, Don Quijote, ciente de sua missão em restaurar a Idade de Ouro, assegura ao seu fiel escudeiro: “Sancho amigo, hás de saber que eu nasci por querer do céu nesta nossa idade de ferro para nela ressuscitar a de ouro, ou dourada como se usa chamar”¹²⁹ (DQ I, 20, p. 258). O cavaleiro de la Mancha, sabedor de sua investidura heroica, assemelha-se à imagem da criança nascida para instaurar a Idade de Ouro, conforme a descrição do poeta latino Virgílio (70 a.C.-19 a.C.) na *Écloga IV*:

A última idade já chegou da predição de Cumas:
a grande ordem dos séculos, de novo ei-la que nasce.
Também já volta a Virgem, volta o reino de Saturno;
já uma nova progênie desce dos mais altos céus.
Casta Lucina, ampara, que já reina o teu Apolo,
o menino que está nascendo: a geração de ferro
com ele findará ao mundo vindo a raça de ouro.
Sendo tu cônsul surgirá a glória dessa idade,
Pólio; sob teu poder começarão os grandes meses.
Se o nosso crime deixou traços, nada valem eles,
que de um terror perpétuo livrar-se-ão todas as terras.
Terá a vida dos deuses o menino, que os verá
no meio dos heróis, e será visto em meio a eles,
regendo com as virtudes de seu pai um mundo em paz
(1982, p. 77).

Ao personificar o *ideal salvador* do Império Espanhol, o cavaleiro de la Mancha coloca-se em ressonância não apenas com seus pares. Don Quijote, duplo literário dos heróis das novelas de cavalaria, vertiginosamente, também entra em ressonância com a gloriosa Idade de Ouro. Seu virtuoso heroísmo almeja restaurar o esplendor da Espanha e restabelecer o tempo de paz. Inspirado pela atmosfera renascentista, o cavaleiro deseja recuperar a inocência, a pureza, a harmonia e a bem-aventurança que caracterizaram o ambiente idílico da Idade de Ouro,

¹²⁸ Al concepto de naturaleza divina que iba forjando la filosofía renacentista corresponden en el arte representaciones idealizadas de un mundo perfectamente puro y sin mácula, libre todavía de los errores y deficiencias que hoy pesan sobre él. Ése es el sentido que proyecta el Renacimiento sobre temas como la Edad de Oro, del que se apodera con avidez al hallarlo en los autores de la antigüedad. Hoy lo comprendemos difícilmente; pero si queremos acercarnos de veras a la literatura de los siglos XV y XVI, hemos de tener muy presente aquel místico fervor de los humanistas, que soñaban con un mundo que se bastase a si mismo, libre de los malos afeites con que lo habían rebozado el tiempo, el error y las pasiones; terso y brillante como al salir del divino y natural troquel.

¹²⁹ “Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse” (DQ I, 20, p. 258).

representado nas obras literárias, como um período anterior à Queda do Homem.

Cervantes, ao ler a realidade espanhola do século XVII, é capaz de encontrar aspectos universais na sua mais autêntica particularidade. Em constante ressonância, a figura do duplo, no *Quijote*, é resultado da combinação de valores opostos que instauram a dupla face da verdade a cada desdobramento. O duplo, por ele criado, reflete a efervescência de seu tempo e, apesar de ser representado de modo tipicamente maneirista em seu processo de divisão e multiplicação, não pode ser dissociado da inquietante visão de mundo formada também pelas perspectivas renascentista e barroca.

Américo Castro (2002a), reconhece que o *Manco de Lepanto* retira da literatura humanística o necessário para se enfrentar o tipo detestável do espanhol médio. Embora o Renascimento idealizasse a imagem do homem e do mundo, ao século de Cervantes, a guerra e as mazelas decorrentes da crise espanhola já haviam destruído o ideal de um mundo perfeito. O pensamento de Américo Castro, em 1925, pouco atento à condição de vida das pessoas em um determinado tempo e espaço, com a publicação de *Hacia Cervantes*, em 1957, se tornaria consciente da necessidade de assimilar o modo de vida espanhol do século XVII na compreensão da obra do *Manco de Lepanto*.

Acertadamente, Américo Castro constata que Cervantes ultrapassa as concepções vigentes em seu tempo, alçando-se sobre e contra a sua própria época. Ao contrário de Mateo Alemán, autor da novela picaresca *Guzmán de Alfarache* (Primeira Parte, 1599; Segunda Parte, 1604) – que se dedica ao protesto e à moralização de uma pretensiosa sociedade de cristãos velhos, intolerantes e exclusivistas –, o *Manco de Lepanto*, “ao mesmo tempo em que se sente preso, não se deixa influenciar (como acabava de fazer Mateo Alemán) pela cômoda inclinação do estilo irritadiço, moralizante e desesperado”¹³⁰ (CASTRO, 2002a, p. 578, tradução nossa).

De acordo com Américo Castro (2002a), Cervantes consegue identificar, com imensa sensibilidade, quem foi e como existiu o povo que, no século XIII se denominou *espanhol*. O termo facilmente entendido como metáfora dos aspectos negativos desse povo, com frequência, é associado à soberba, ao desatino e à ilusão. Segundo Manuel Rivero Rodríguez, no século XVII, a Espanha se caracteriza

¹³⁰ “se sentia aherrojado; pero al mismo tiempo no se dejó ir (según acababa de hacer Mateo Alemán) por el fácil declive del estilo quejumborso, moralizante y desesperado”.

“como um espaço polimorfo, mais desunido que unido, mais diversificado que homogêneo, de limites imprecisos, no entanto, identificáveis como uma parte ou nação da Europa desde os tempos antigos”¹³¹ (RODRÍGUEZ, 2005, p. 20, tradução nossa). A altivez espanhola pode ser reconhecida por meio de traços nada diminutos:

em 1605, quando Cervantes disponibilizou para impressão a primeira parte de sua obra, «Espanha» dava nome a uma potência temida e observada, que definia normas e comportamentos, que provocava rechaço e admiração. Vista de fora, Espanha designava um objetivo preciso, um inimigo, uma potência militar... ou um lugar admirável. As qualidades dos espanhóis eram objeto de burla pelo temor que inspiravam, e igualmente sua cultura, seus costumes, sua forma de vestir, etc., eram seguidas com atenção, como orientações que apontavam as tendências da moda, de bom gosto, a boa educação e os hábitos sociais¹³² (RODRÍGUEZ, 2005, p. 19, tradução nossa).

Realista, o *Manco de Lepanto* representa o orgulho de seu povo ao mesmo tempo em que anuncia o ocaso que está por vir. Cervantes traduz o terrível conflito da fé – entre mouros, judeus e cristãos – que, por muitos séculos, atinge a Espanha contribuindo de forma decisiva para sua derrocada. Isso porque, a partir de 1478, em nome da *limpieza de sangre*, a singular harmonia social é substituída pela cruel perseguição aos alheios à fé professada pelos Reis Católicos – Isabel I de Castilla e Fernando II de Aragón. A Inquisição espanhola, estreitamente relacionada ao fim do domínio muçulmano na região, torna-se um importante instrumento político infligido contra os descendentes dos mouros e dos judeus conversos.

O esfacelamento e a restauração decorrentes dos quase oitocentos anos de disputa entre o domínio mouro e cristão não escapam à pluma de Cervantes. No século XVII, a ideia tão messiânica quanto escatológica, amplamente difundida entre o povo espanhol por encontrar forte ressonância no “contraste tipicamente milenarista entre destruição e regeneração, descreve a Reconquista como o

¹³¹ “como un espacio polimorfo, más desunido que unido, más diverso que homogéneo, de limites borrosos, pero identificable como una parte o nación de Europa desde los tiempos antiguos”.

¹³² En 1605, cuando Cervantes entrego a la imprenta la primera parte de su obra, «España» daba nombre a una potencia temida y observada, que marcaba pautas y comportamientos, que provocaba rechazo y admiración. Vista desde fuera, España designaba un objeto preciso, un enemigo, una potencia militar... o un lugar admirable. Las cualidades de los españoles eran objeto de burla por el temor que inspiraban, e igualmente su cultura, sus costumbres, su forma de vestir, etc., eran seguidas con atención, como criterios que marcaban las tendencias de la moda, del buen gusto, la cortesía y los hábitos sociales.

processo de recomposição da Idade de Ouro, da «Espanha Sagrada»¹³³ (RODRÍGUEZ, 2005, p. 21, tradução nossa). Ecoava pelo Império Espanhol, a crença de que a Reconquista consistia em um período de expiação dos pecados capaz de, ao seu final, restituir o tempo de plenitude.

A invasão muçulmana, a partir do ano 711, implicou um longo processo de reconquista, que se estendeu por todo medievo. A responsabilidade pela tragédia que afligira a nação nos séculos de luta e resistência era atribuída aos pecados do rei e do povo espanhol. De acordo com Rodríguez (2005), à época era recorrente no imaginário espanhol a relação entre o dilúvio enviado por Deus – como consta nas *Sagradas Escrituras* para restaurar a natureza humana e libertá-la do pecado – e a invasão muçulmana, que deveria atender a um propósito semelhante de restauração e remissão dos pecados. Tal simbolismo reverbera no pensamento de Cervantes traduzido pela imagem de salvação construída pelo discurso do cristão cativo, que retorna à costa espanhola após ser capturado na Batalha de Lepanto. Cervantes assim o faz apresentando a dupla face da verdade resultante da contraposição entre os aspectos negativos identificados pelos mouros e os positivos identificados pelos cristãos. Conforme explica o cristão cativo:

Mas quis nossa boa sorte que chegássemos a uma enseada que se abre ao pé de um pequeno promontório ou cabo que os mouros chamam Cava Rumía, que na nossa língua quer dizer “má mulher cristã”, e é tradição entre os mouros que naquele lugar está enterrada a Cava, por culpa de quem se perdeu a Espanha, pois *cava*, em sua língua, quer dizer “mulher má”, e *rumía*, “cristã”; e eles têm até por mau agouro chegar e fundear ali quando a necessidade os força – pois sem ela nunca o fazem –, posto que para nós outros não foi abrigo de má mulher, e sim porto seguro de nosso remédio, tão alterado estava o mar¹³⁴ (DQ I, 41, p. 600-602, grifos do autor).

No discurso do cristão cativo, a *Cava Rumía* representa a alcunha depreciativa de Dona Florinda – filha de Dom Julião, conde e governador de Ceuta. A personagem, cuja história é tema comum ao romanceiro velho, foi seduzida e violentada pelo último rei Godo, Dom Rodrigo. Conta-se que, por vingança à

¹³³ “el contraste típicamente milenarista entre destucción y regeneración que describe la Reconquista, como proceso de restauración de la Edad de Oro, de la «España Sagrada»”.

¹³⁴ Mas quiso nuestra buena suerte que llegamos a una cala que se hace al lado de un pequeño promontorio o cabo que de los moros es llamado de la “Cava Rumía”, que en nuestra lengua quiere decir ‘la mala mujer cristiana’, y es tradición entre los moros que en aquel lugar está enterrada la Cava, por quien se perdió España, porque *cava* en su lengua quiere decir ‘mujer mala’, y *rumía*, ‘cristiana’; y aun tienen por mal agüero llegar allí a dar fondo cuando la necesidad les fuerza a ello – porque nunca le Dan sin ella –, puesto que para nosotros no fue abrigo de mala mujer, sino puerto de nuestro remedio, según andaba alterada la mar (DQ I, 41, p. 602, grifos do autor).

desonra, o governador teria facilitado o desembarque das tropas de Tariq Ibn Ziyad nas costas andaluzas, contribuindo para a invasão moura da Península Ibérica. No dia 31 de julho de 711, travou-se entre árabes e visigodos a Batalha de Guadalete. Em menor número, o exército de Dom Rodrigo ofereu pouca resistência até sua morte. Vencida a batalha pelos árabes, iniciava-se o domínio muçulmano da península, o qual se estenderia por séculos até a Reconquista Cristã em 1492.

De acordo com a tradição, a morte de Dom Rodrigo no campo de batalha e o fim do Reino Visigótico estariam associados a uma forma de punição, tal-qualmente, Dona Florinda seria considerada a razão de toda degradação da Península Ibérica. Consoante à interpretação das *Sagradas Escrituras* em que Adão e Eva sucumbiram ao pecado original causando a Queda do Homem, Dom Rodrigo e Dona Florinda tornaram-se responsáveis pela derrota espanhola que provocou a queda do Império em poder dos mouros. Na figura de Dona Florinda, em analogia à figura de Eva, o corpo feminino foi nitidamente associado ao castigo. Conforme ressalta Pedro Louzada Fonseca,

a ginecologia do feminino medieval naturalizava a mulher como uma realidade orientada principalmente para o corpóreo. Esse tipo de reducionismo medieval da mulher ao domínio da matéria e dos sentidos, principalmente na esfera do teológico, é concebido por Santo Ambrósio (ca. 339-397) na sua conhecida representação alegórica da Queda (2009, p. 25).

Afastando-se do discurso misógino medieval, Cervantes nega os valores pejorativos relacionados à figura de Dona Florinda ao dissociar sua imagem do sentido de punição, ruína ou queda. O *Manco de Lepanto* ressignifica a aculha depreciativa da *mulher má cristã – por culpa de quem se perdeu a Espanha* – e, em contraposição à crença medieval, outorga-lhe o sentido de amparo e proteção. Isso porque, na história do cristão cativo, o pequeno promontório, denominado pelos mouros, Cava Rumía é antes um abrigo e um porto seguro que um lugar de mau agouro.

Ao século de Cervantes, o Império Espanhol estava sob o domínio cristão desde a conquista do Reino de Granada – último bastião da resistência árabe. A Reconquista Cristã se confirmava como a redenção e remissão dos pecados do povo espanhol. Em tempos de glória, “o mito ressurgia a cada vez que a Espanha parecia reconstituir-se, por isso a partir de 1580, quando Felipe II incorporou Portugal à Monarquia da Espanha, o ciclo da perda e da restauração tornou-se

novamente atual”¹³⁵ (RODRÍGUEZ, 2005, p. 24, tradução nossa). Aflorava mais uma vez a esperança em um herói salvador capaz de restabelecer a harmonia e a prosperidade anteriores à Queda do Homem, quando Adão e Eva foram expulsos do Jardim do Éden. Recorrente no imaginário do povo espanhol,

a partir da difusão de uma suposta profecia de Santo Isidoro de Sevilha, esta noção do final dos tempos de tribulações se enriqueceu com a leitura hispânica da velha crença no imperador do fim dos tempos (anunciada nos escritos de Joaquim de Fiore¹³⁶ ou na leitura da profecia de Daniel), aquele que restauraria a Idade de Ouro e prepararia a humanidade para o retorno do Messias. Tal missão caberia ao soberano que restaurasse a Espanha, o Oculto, o Desconhecido que derrotaria o Anticristo¹³⁷ (RODRÍGUEZ, 2005, p. 23-24, tradução nossa).

Cervantes retoma o ideal do herói espanhol, mas, realista, o personifica no decadente Cavaleiro da Triste Figura. Isso porque, no século XVII, a guerra e as mazelas decorrentes da crise já anunciavam o crepúsculo da grandiosa Espanha. Sob a pluma do *Manco de Lepanto*, o cavaleiro de la Mancha, distante da almejada bem-aventurança que caracterizou a Idade de Ouro, vive a efervescência de um período de transição. Duplo literário da cavalaria andante, Don Quijote retrata o conflito de um homem dividido entre dois mundos, que, de modo anacrônico, se dedica a restaurar a honra e a glória de um Império em declínio. No âmago das particularidades do povo espanhol, Cervantes encontra a essência da humanidade e reconhece no caráter dual da natureza humana a cisão que tipifica o homem de seu tempo. Atravessado pela dupla face da verdade, esse homem se revela por meio do conflito da fé representado pelas personagens do cavaleiro e do escudeiro – duplos literários de Don Quijote e Sancho – criadas tanto pelo autor árabe quanto pelo autor aragonês.

¹³⁵ Expulsado el islam de España, las Indias (pues se creía que se trataba de Extremo Oriente) abrirían el camino hacia Jerusalén y daría comienzo una nueva edad. Lógicamente, el mito resurgía cada vez que España parecía reconstituída, y por eso a partir de 1580, cuando Felipe II incorporo Portugal a la Monarquía de España, el ciclo de la perdida y la restauración recobro nueva actualidad.

¹³⁶ «Terceiro Império do Espírito Santo» profetizado por Joachim de Fiore (1130-1202), em que o conhecimento visionário se substituiria à compreensão literal dos textos. A língua paradisíaca original, que designa todas as coisas segundo a sua verdadeira essência, seria retomada de novo, e todos os mistérios da natureza revelados como num livro aberto (ROOB, 1997, 12).

¹³⁷ A partir de la difusión de una supuesta profecia de San Isidoro de Sevilla, esta noción de cierre del tiempo de la tribulación se enriqueció con la lectura hispánica de la vieja creencia en el emperador del fin de los tiempos (anunciada en los escritos de Gioacchino da Fiore o en la lectura de la profecía de Daniel), aquel que restauraría la Edad de Oro y prepararía a la humanidad para la segunda venida del Mesías. Tal misión correspondería al soberano que restaurase España, el Murciélago, el Encubierto que derrotaría al Anticristo.

4.2 O conflito da fé: o duelo entre o autor árabe, o autor aragonês e o incógnito autor

Consciente do mundo em que vive, Cervantes olha para o passado e nele enxerga o futuro. Em sua dialética, o ser quase nunca é o que parece. Orientada por uma sabedoria simples ou por uma complexa ingenuidade, sua pluma, ironicamente sensível, traduz na história de um cavaleiro andante e seu fiel escudeiro a dupla face da verdade que emerge do conflito da fé, durante o século XVII, na Espanha. Na *Primeira Parte* da obra, encoberto pela figura de um narrador, Cervantes apresenta a história de Don Quijote e Sancho escrita em cartapácios pelo autor árabe Cide Hamete Benengeli, vertida para o castelhano por um tradutor não identificado.

Na *Segunda Parte*, o *Manco de Lepanto*, vertiginosamente, desdobra a narrativa em duas outras histórias, ambas recontando as façanhas e aventuras vividas por Don Quijote e Sancho na *Primeira Parte*. No entanto, o cavaleiro e o escudeiro consideram verdadeira apenas a história escrita pelo próprio Cide Hamete. De modo surpreendente, a história do autor, natural de Tordesillas, Alonso Fernández de Avellaneda é, por eles, rechaçada. Um importante fator para o questionamento da autenticidade do livro escrito por Avellaneda refere-se ao trajeto escolhido pelo cavaleiro em sua terceira saída. Isso porque, ao invés de caminhar para Zaragoza, conforme a descrição do autor aragonês, Don Quijote decide seguir, em sentido contrário, para Barcelona, na direção leste.

O relato de Avellaneda, entretanto, não se afasta por completo da verdade. Cavaleiro e escudeiro, na *Segunda Parte* da obra de Cervantes, realmente seguiam para Zaragoza quando decidiram mudar o percurso. A história contada pelo autor aragonês ainda é ressonante ao informe do narrador, na *Primeira Parte*, sobre o fato de Cide Hamete haver encontrado, em uma caixa de chumbo, uma história jamais vista, escrita em letras góticas, relacionada às aventuras de um cavaleiro denominado Don Quijote de la Mancha e seu escudeiro Sancho Panza, os quais teriam participado das justas em Zaragoza.

Na obra do *Manco de Lepanto*, Don Quijote escolhe livremente seu destino, contrariando as prerrogativas da história contada por Cide Hamete na *Primeira Parte*. Cavaleiro e escudeiro seguem para as justas em Barcelona, com o objetivo de desmoralizar a história escrita por Avellaneda, também denominado o autor desconhecido. Em conversa com Don Quijote e Sancho, D. Juan afirma “que aquela

nova história contava como D. Quixote, ou lá quem fosse, se achara num torneio falto de invenção, pobre de letras, pobríssimo de librés, mas rico de tolices”¹³⁸ (DQ II, 59, p. 693).

Decidido a desmentir a história do autor aragonês, o cavaleiro atesta: “por isso mesmo – respondeu D. Quixote – eu não porei os pés em Saragoça, e assim publicarei na praça do mundo a mentira desse historiador moderno, e verão as gentes como eu não sou o D. Quixote que ele diz”¹³⁹ (DQ II, 59, p. 693). A escolha do cavaleiro revela uma importante contradição entre o propósito de Don Quijote em seguir para Barcelona e o relato do narrador na *Primeira Parte* afirmando que, de acordo com Cide Hamete, o cavaleiro teria chegado à Zaragoza em sua terceira saída:

Mas o autor desta história, a despeito de sua muita curiosidade e diligência em buscar os feitos de D. Quixote em sua terceira saída, não pôde achar notícia dela, ao menos por escrituras autênticas: só a fama guardou, nas memórias de La Mancha, que, da terceira vez que saiu de sua casa, D. Quixote foi a Saragoça, onde se achou numas famosas justas que nessa cidade se celebraram, e ali lhe aconteceram coisas dignas de seu valor e bom entendimento. Nem do seu fim e acabamento pôde ele descobrir coisa alguma, e jamais a descobriria nem saberia se a boa sorte não lhe deparasse um velho médico que tinha em seu poder uma caixa de chumbo, que, segundo ele disse, se achara entre as ruínas de uma antiga ermida em reconstrução; dentro dessa caixa se acharam pergaminhos escritos com letras góticas, mas em versos castelhanos, que continham muitas das suas façanhas e davam notícia da formosura de Dulcinea d’El Toboso, da figura de Rocinante, da fidelidade de Sancho Pança e da sepultura do próprio D. Quixote, com diversos epítáfios e elogios da sua vida e costumes¹⁴⁰ (DQ I, 52, p. 733).

Com maestria, Cervantes faz o encontro de Cide Hamete com a caixa de

¹³⁸ que aquella nueva historia contaba como don Quijote, sea quien se quisiere, se había hallado en ella en una sortija falta de invención, pobre de letras, pobríssima de libreas, aunque rica de simplicidades (DQ II, 59, p. 693).

¹³⁹ no pondré los pies en Zaragoza, y así sacaré a la Plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarían de ver las gentes como yo no soy el don Quijote que él dice (DQ II, 59, p. 693).

¹⁴⁰ Pero el autor desta historia, puesto que com curiosidad y diligencia ha buscado los hechos que don Quijote hizo en su tercera salida, no ha podido noticia de ellas, a lo menos por escrituras autênticas: solo la fama ha guardado, en las memórias de la Mancha, que don Quijote la tercera vez que salió de su casa fue a Zaragoza, donde se halló en unas famosas justas que en aquella ciudad se hicieron, y allí le pasaron cosas, dignas de su valor y buen entendimiento. Ni de su fin y acabamiento pudo alcanzar cosa alguna, ni la alcanzara ni supiera si la buena suerte no le deparara um antiguo médico que tência en su poder una caja de plomo, que, según él dijo, se había hallado em los cimientos derribados de uma antigua ermitã que se renovaba; en la cual caja se habían hallado unos oergaminos escritos con letras góticas, pero en versos castellanos, que contenían muchas de sus hazañas y daban noticia de la hermosura de Dulcinea del Toboso, de la figura de Rocinante, de la fidelidad de Sancho Panza y de la sepultura del mesmo don Quijote, con diferentes epítafios y elogios de su vida y costumbres (DQ I, 52, p. 734).

chumbo reverberar nos fatos históricos ocorridos em Granada, no final do século XVI. A reconquista da cidade pelos Reis Católicos propagava o ideal da *España Sagrada* quando, no ano de 1588, foram descobertos os *plomos del Sacromonte*. Em meio à extraordinária comoção, “começava uma batalha de opinião sobre a ideia de Espanha, na qual entravam em jogo falsificações, profecias enganosas e historiadores mouriscos nascidos da imaginação de eruditos e autores de ficção”¹⁴¹ (RODRÍGUEZ, 2005, p. 27, tradução nossa). A rendição de Granada, que parecia anunciar o cumprimento da profecia cristã, foi arrebatada pelo entusiasmo mourisco decorrente da ideia de que a esse povo estava relacionada a origem cristã mais remota da Espanha. Os livros plúmbeos ou

os *livros de chumbo do Sacromonte* legitimavam os árabes como primeiros cristãos da península quando almejavam algo mais complexo: islamizar o Cristianismo utilizando textos atribuídos a Santiago e a diversos mártires que conciliavam a mensagem de Cristo e a de Maomé. Os documentos eram aparentemente contraditórios: se por uma parte introduziam aspectos muito heterodoxos, por outro confirmavam e fomentavam as opiniões mais conservadoras da Igreja espanhola e dos temas tocantes especialmente a Imaculada Conceição e a vinda de Santiago à Espanha, duas questões em que Roma não escondia o seu ceticismo e que foram defendidas com veemência pelos teólogos do rei¹⁴² (RODRÍGUEZ, 2005, p. 28-29, tradução nossa).

O modo extarordinário como a vida, a cultura, a religião e o povo espanhol se organizam afastam os estratagemas de Cervantes do simples e do ingênuo, tornando-os cada vez mais próximos do artil e da agudeza de espírito. Ler sua obra significa compreender também a genialidade com que o *Manco de Lepanto* é capaz de interpretar o mundo a sua volta. Em ressonância a atmosfera espanhola, cada desdobramento da figura do duplo engendra novas reflexões: seriam as figuras de Sancho Panza, Don Quijote e Dulcinea, representadas na *nova história* encontrada nos pergaminhos da caixa de chumbo, mais um desdobramento do escudeiro, do cavaleiro e de sua enamorada? Eis que surgem outros duplos literários de um *novo*

¹⁴¹ “comenzaba una batalla de opinión en torno a la idea de España en la que entraban en juego falsificaciones, falsas profecías e inculso historiadores moriscos nacidos de la imaginación de eruditos y autores de ficción”.

¹⁴² Los plomos dignificaba, a los árabes como primeros cristianos de la pensínsula al tiempo que pretendían algo más complicado: islamizar el cristianismo empleando textos atribuídos a Santiago y a diversos mártires que conciliaban el mensaje de Cristo y el de Mahoma. Los documentos eran aparentemente contradictorios: si por una parte introducían aspectos muy heterodoxos, por outro confirmaban y daban pábulo a las opiniones más conservadoras de la Iglesia hispana y a dos temas que preocupaban especialmente, la Imaculada Concepción y la venida de Santiago a España, dos cuestiones en las que Roma no disimulaba su escepticismo y que eran defendidas con calor por los teólogos del rey.

autor? Ao escrever em castelhano, o autor aragonês estabelece alguma relação entre a sua história e os versos do *novo autor*? Estes se constituiriam em uma prefiguração daquela?

Cervantes não se dedica a oferecer respostas, pelo contrário, utiliza os desdobramentos de Don Quijote, Sancho e Dulcinea em novos duplos literários para trazer à tona questionamentos sobre a realidade de seu tempo. Sabe-se por meio do narrador que o *novo autor* escreveu em versos castelhanos, utilizando letras góticas. Encontrada na Europa de 1150 até 1500, a escrita gótica associa os versos do *novo autor* ao medievo em contraposição ao aragonês que, denominado *autor moderno*, escreve em prosa. Direcionado para o porvir, o autor aragonês é capaz de antepor-se ao destino de Don Quijote pressagiando que, em sua terceira saída, o cavaleiro, acompanhado por seu escudeiro, chegaria a Zaragoza – conforme havia sido anunciado também pelo *novo autor*.

Entretanto, o autor aragonês não apresenta as façanhas de Don Quijote e Sancho revestidas pelo ideal cavaleiresco. O aragonês, como *autor moderno*, antecipa o retrato da realidade do novo homem já dissociado da herança medieval. O duplo literário do cavaleiro por ele representado não mais dispõe das virtudes, da honra e da fé notórias aos cavaleiros andantes da Idade Média. Diferentemente da história contada pelo *autor moderno*, a *nova história* escrita em versos castelhanos dedicava-se à imagem de um cavaleiro medieval. Representado dessa maneira, Don Quijote se insere no verdadeiro tempo da cavalaria andante, entretanto assim o faz, curiosamente, dissociado da atmosfera feérica que a caracterizava:

Aquele que ofuscou os Amadises
e os Galaos suplantou em bando,
firmado em seu amor e bizarria.

Aquele que calou os Belianises,
e sobre Rocinante andou errando
jaz aqui embaixo desta campa fria¹⁴³
(DQ I, 52, p. 735).

Os labirintos narrativos do *Manco de Lepanto* deixam lacunas em que se

¹⁴³ el que a cola dejó los Amadises
y en muy poquito a Galaos tuvo,
estribando en su amor y bizarría;
el que hizo callar los Belianises,
aquel que en Rocinante errando anduvo,
yace debajo desta losa fría
(DQ I, 52, p. 735).

manifestam, constantemente, a dupla face da verdade. À certeza das respostas, Cervantes escolhe a incerteza das perguntas. À segurança da vida, aponta a insegurança do mundo. À incoerência da realidade, prefere a autenticidade da ilusão. De modo vertiginoso, a cada paradoxo, emergem novas reflexões: poderiam os versos em castelhano ser considerados escrituras autênticas? Ou seriam fragmentos dignos apenas de serem guardados na memória? Adverte o narrador que o autor da *nova história*,

não pede a quem a ler, como prêmio pelo imenso trabalho que lhe custou inquirir e esquadrihar todos os arquivos manchegos para a poder dar a lume, senão que lhe dêem o mesmo crédito que os discretos costumam dar aos livros de cavalarias, que tão reputados andam no mundo, pois isto se terá por bem pago e satisfeito e se animará a dar e buscar outras, se não tão verdadeiras, ao menos de tanta e invenção e passatempo¹⁴⁴ (DQ I, 52, p. 734).

Ao associar o aspecto maravilhoso característico das novelas de cavalaria à confiabilidade dos fatos registrados nos arquivos manchegos, o *novo autor* reveste sua história de comprovações, inesperadamente, dignas de pouco crédito. No âmago das incertezas, Cervantes apresenta a evidência capaz de colocar a *nova história*, encontrada por Cide Hamete, em ressonância a história escrita pelo autor aragonês. De modo contundente, a história do autor árabe contada pelo narrador, na *Primeira Parte*, confere a argumentação necessária para que, na *Segunda Parte*, a história publicada por Avellaneda possa reclamar seu mérito em detrimento à publicada por Cide Hamete. Sob a pluma do *Manco de Lepanto*, as façanhas e desventuras do cavaleiro de la Mancha e seu fiel escudeiro engendram um autêntico duelo entre o autor aragonês e o autor árabe. No entanto, à incredulidade de Avellaneda, Cervantes prefere a lisura de Cide Hamete. Isso porque, conforme a explicação de Rodríguez,

Cide Hamete Benengeli é a imitação paródica de um típico recurso dos livros de cavalaria: a dissimulação obra de sábios exóticos e misteriosos. Sua figura lembra, em primeiro lugar, o hábito de fingir que os livros são traduções de documentos raros encontrados em circunstâncias estranhas e misteriosas, e ironiza a credibilidade a respeito da descoberta de documentos de origem e língua desconhecidas, aos quais se atribuem

¹⁴⁴ no pide a los que la leyeren, en premio del inmenso trabajo que le costó inquerir y buscar todos los archivos manchegos por sacarla a luz, sino que le den el mesmo crédito que suelen dar los discretos a los libros de caballerías, que tan validos andan en el mundo, que con esto se tendrá por bien pagado y satisfecho y se animará a sacar y buscar otras, si no tan verdaderas, a lo menos de tanta invención y pasatiempo (DQ I, 52, p. 734).

crédito sem muitas comprovações¹⁴⁵ (RODRÍGUEZ, 2005, p. 31, tradução nossa).

Consoante às histórias dos livros de cavalaria, Don Quijote, desde a sua primeira saída, está seguro quanto a sua vindoura fama e glória, a ponto de acreditar na existência de um *sábio encantador a quem caberá ser cronista de sua peregrina história*. O cavaleiro escolhe depositar sua confiança no trabalho de um autor árabe, do qual, por se tratar de um historiador, espera-se o compromisso com a verdade. Entretanto, o acaso em que a história de Cide Hamete foi encontrada e traduzida contribui para reforçar sua atmosfera pouco fidedigna. Conta o narrador que, estando ele um dia

no mercado da Alcaná de Toledo, veio um rapaz vender uns cartapácios e papéis velhos para um mercador de seda, e como sou afeiçoado a ler até papéis rotos das ruas, levado deste meu natural pendor tomei um cartapácio dos que o rapaz vendia e vi nele caracteres que conheci serem arábicos. E como, bem que os reconhecesse, não os sabia ler, estive olhando se apareceria por ali algum mourisco aljamiado que os lesse, e não foi muito difícil achar tal intérprete, pois lá o acharia ainda que procurasse um de outra melhor e mais antiga língua. Enfim a sorte me deparou um que, dizendo-lhe eu o meu desejo e pondo-lhe o livro nas mãos, o abriu ao acaso e, lendo um pouco nele, começou a rir-se¹⁴⁶ (DQ I, 9, p. 137).

Ao identificar uma anotação escrita à margem, o tradutor, de imediato, informa tratar-se de um comentário a respeito de Dulcinea. Sem deixar o riso, ele afirma que, de acordo com a anotação, “esta Dulcinea d’El Toboso, tantas vezes nesta história referida, dizem que tinha a melhor mão para salgar porcos que qualquer mulher de toda La Mancha”¹⁴⁷ (DQ I, 9, p. 137). Atônito, o narrador supõe versarem os cartapácios sobre a história de Don Quijote. De modo surpreendente, torna-se manifesto um novo desdobramento da figura de Dulcinea. Entretanto, sua nova

¹⁴⁵ Cide Hamete Benenjeli es el remedo paródico de un recurso típico de los libros de caballerías: el fingirlos obra de sabios exóticos y misteriosos. Su figura evoca, en primer lugar, la costumbre de simular que los libros son traducciones de raros documentos hallados en extrañas y misteriosas circunstancias, e ironiza sobre la credulidad respecto al hallazgo de documentos de procedencia y lengua desconocidas, a los que se da crédito sin muchas comprobaciones.

¹⁴⁶ en Alcaná de Toledo, llegó un muchacho a vender unos cartapacios y papeles viejos a um sedero; y como yo soy aficionado a leer aunque sean los papeles rotos de las calles, llevado desta mi natural inclinación tomé un cartapacio de los que el muchacho vendia y vile con caracteres que conocí ser arábigos. Y puesto que aunque los conocía no los sabía leer, anduve mirando si parecia por allí algún morisco aljamiado que los leyese, y no fue muy dificultoso hallar intérprete semejante, pues aunque le buscara de outra mejor y más antigua lengua le hallara. En fin, la suerte me deparo uno, que, dificiéndole mi deseo y poniéndole el libro en las manos, le abrió por médio, y, leyendo un poco en él, se comenzó a reír (DQ I, 9, p. 137).

¹⁴⁷ “esta Dulcinea del Toboso, tantas veces, en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salgar puercos que outra mujer de toda la Mancha” (DQ I, 9, p. 137).

imagem revela uma mulher distante da formosura das damas das novelas de cavalaria, tal-qualmente, sua imagem representada nos pergaminhos da caixa de chumbo:

Repousa aqui Dulcineia,
se bem um tanto roliça,
em pó volveu e caliça
a morte espantosa e feia.

Foi de castiça raleia
e teve assomos de dama;
de Dom Quixote foi chama
e foi glória de sua aldeia.¹⁴⁸
(DQ I, 52, p. 740).

Como nos versos, na anotação presente nos cartapácios, Dulcinea é uma mulher inserida na realidade de uma típica aldeã. Diferentemente, da abstração criada pela imaginação de Don Quijote que, segundo o narrador, transformou a lavradora Aldonza Lorenzo em sua enamorada, Dulcinea é conhecida, de acordo com o tradutor, como *a melhor mão para salgar porcos que qualquer mulher de toda La Mancha*. Sob a pluma do *Manco de Lepanto*, eis que surgem novas reflexões: Dulcinea estaria personificada na figura de uma mulher real? Ou seria apenas uma abstração do cavaleiro de la Mancha conforme conta o narrador? A alusão a sua personagem seria um estratagema forjado pelo tradutor mourisco? Seria o narrador digno de maior credibilidade que o tradutor?

Em meio a dupla face da verdade, Dulcinea atua novamente como uma importante referência. Sua personagem torna-se a evidência necessária para o narrador encontrar, na *Primeira Parte*, os cartapácios de Cide Hamete, visto que a anotação relacionada a sua figura o permite reconhecer o inestimável achado. Entusiasmado, o narrador solicita o trabalho do tradutor admitindo que: “dei-lhe pressa a que lesse o início, e assim dizendo, vertendo de improviso do arábico, disse que dizia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete*

¹⁴⁸ Repousa aquí Dulcinea
y, aunque de carnes roliza,
la volvió en polvo y ceniza
la muerte espantable y fea.

Fue de castiza ralea
y tuvo assomos de dama;
del gran Quijote fue llama
y fue Gloria de su aldea.
(DQ I, 52, p. 740).

*Benengeli, historiador árabe*¹⁴⁹ (DQ I, 9, p.137). Dada a condição mourisca do tradutor, o narrador prefere agir com reserva. Ele recomenda extrema preocupação com a fidelidade da tradução e para garantir que o mourisco não lhe desse fim em seu feliz achado, decide levá-lo a sua própria casa. O narrador informa que:

muita discrição me foi precisa para disfarçar meu contento quando aos meus ouvidos chegou o título do livro, e adiantando-me ao mercador, comprei do rapaz todos os papéis e cartapácios por meio real, que se ele fosse mais discreto e percebesse o quanto eu os desejava, bem pudera ter pedido e tirado mais de seis reais da minha compra. Logo me apartei com o mourisco pelo claustro da igreja matriz e lhe roguei que me vertesse aqueles cartapácios, todos os que tratassem de D. Quixote, para a língua castelhana, sem nada lhes tirar nem pôr, oferecendo-lhe em troca a paga que ele quisesse. Contentou-se com duas arrobas de passas e duas fangas de trigo, e prometeu traduzi-los bem e fielmente e com muita brevidade. Mas eu, para mais facilitar a tarefa e não dar de mão tão feliz achado, o levei à minha casa, onde em pouco mais de mês e meio traduziu ele a história inteira¹⁵⁰ (DQ I, 9, p. 137-138).

A despeito da alcunha de *mentiroso* outorgada ao povo árabe à época, o jovem mourisco cumpre a tarefa de traduzir a história. Entretanto, o compromisso firmado entre o narrador e o tradutor torna evidente uma atmosfera controversa: de um lado a palavra do tradutor mourisco está sob constante suspeita, de outro, o estragem criado pelo narrador, com intuito de garantir um bom negócio, também não sugere notável transparência em sua conduta ao dissimular seu grande interesse pelos cartapácios. Bastante precavido e desconfiado, o narrador, com astúcia, ainda ressalta a necessidade de advertir sobre outras minúcias, mas

todas são de pouca monta e não importam ao caso na verdadeira relação da história, que nenhuma é má como seja verdadeira. Se a esta se pode fazer alguma objeção acerca da sua verdade, não poderá ser outra que ter sido o seu autor árabe, sendo muito próprio dos dessa nação ser mentirosos; ainda que, por serem eles tão nossos inimigos, antes se pode entender ter sido nela mais parco que demasioso¹⁵¹ (DQ I, 9, p. 139).

¹⁴⁹ “le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el árabe em castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe* (DQ I, 9, p. 137-138).

¹⁵⁰ Mucha discreción fue menester para disimular el contento que recebi quando llegó a mis oídos el título del libro, y, salteándosele al sedero, compre al muchacho todos los papeles y cartapacios por médio real; que si él tuviera discreción y supiera lo que yo los deseaba, bien se pudiera prometer y llevar más de seis reales de compra. Apartéme luego con el morisco por el claustro de la iglesia mayor, y roguéle me volviese aquellos cartapacios, todos los que trataban de don Quijote, en lengua castellana, sin quitarles ni añadirles nada, ofreciéndole la paga que él quisiese. Contentóse con dos arrobas de pasas y dos fanegas de trigo, y prometió de traducirlos bien y fielmente y con mucha brevedad. Pero yo, por felicitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mês y médio la tradujo toda (DQ I, 9, p. 138).

¹⁵¹ todas son de poca importancia y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera. Si a esta se le puede poner alguna objección cerca de su

A dupla face da verdade, formada pelo contraponto entre o caráter duvidoso do tradutor mourisco e o questionável comportamento do narrador, permite a Cervantes demonstrar que, durante os séculos de alternância entre a dominação muçulmana e a cristã, essas religiões somadas ao judaísmo “participaram e contribuíram para a evolução da cultura e das artes do seu tempo. Ao contrário do que se supôs, o período de *convivência* destes povos não foi fácil nem esteve livre de conflitos, mas é inegável ter havido interação de culturas” (ECO, 2010, p. 662, grifo do autor). O conhecimento transmitido pelo povo árabe beneficiou significativamente a Espanha, ainda que o constante duelo com a fé cristã o tenha tornado, com frequência, alvo de desconfiança.

Durante a Idade Média, o Islã atuou de forma marcante na mediação cultural entre o Oriente e o Ocidente. Nesse período, foram traduzidos para o árabe importantes textos gregos e muitas dessas obras só se tornaram acessíveis ao Ocidente quando traduzidas para o latim. Umberto Eco (2010) ressalta que, o trabalho dos tradutores foi resultado tanto da difusão do papel, suporte material essencial para o labor dos copistas, quanto da fundamental contribuição dos califas para os vultuosos recursos necessários para a compra dos manuscritos gregos. É à habilidade dos tradutores e dos eruditos

capazes de assimilar as noções contidas nos antigos tratados de ciências e técnicas que devemos também o nascimento da linguagem filosófica e científica árabe, cuja terminologia exercerá a sua influência nas línguas modernas. É igualmente notável o contributo no setor da alquimia, que do contacto com a cultura árabe receberá estímulos particularmente intensos, e no da matemática, em consequência de um profícuo intercâmbio com as culturas indiana e chinesa (ECO, 2010, p. 411).

O grande incremento de saber – proporcionado pelo processo de tradução dos textos gregos para o árabe e deste para o latim – representou um importante legado para a cultura espanhola. Homem de seu tempo, Cervantes reconhece a contribuição moura para a formação de seu povo. Contudo, o *Manco de Lepanto* sugere uma inusitada interpolação entre a suspeita do narrador em relação ao tradutor mourisco e o pouco mérito conferido por Don Quijote ao exercício de traduzir. Em Barcelona, o cavaleiro se depara com uma oficina de impressão e tomado de grande curiosidade, conversa com o oficial que está a compor um livro

verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy próprio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, porser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demaisado (DQ I, 9, p. 139).

para dar-lhe estampa, traduzido do toscano para o castelhano. Ciente da capacidade do oficial em dominar as duas línguas, o cavaleiro afirma que:

– Ouso jurar – disse D. Quixote – que não é vossa mercê conhecido no mundo, sempre inimigo de premiar os floridos engenhos e ou louváveis trabalhos. Quantas habilidades há perdidas por aí! Quantos engenhos acantoados! Quantas virtudes menosprezadas! Mas, contudo, me parece que o traduzir de uma língua em outra, como não seja das rainhas das línguas, grega e latina, é como olhar as tapeçarias flamengas pelo avesso, que por mais que se vejam as figuras, são cheias de fios que as obscurecem e não se vêem com a lisura e lustre da face; e o traduzir de línguas fáceis nem argui engenho nem elocução, como não o argui quem traslada ou copia um papel de outro papel. E nem por isso quero inferir que não seja louvável este exercício do traduzir, porque em outras coisas piores se poderia ocupar o homem e que menos proveito lhe trouxessem¹⁵² (DQ II, 62, p. 735).

Don Quijote parece compreender o exercício de traduzir para além de um processo literal. Entretanto, surpreendentemente, durante a realização da tarefa, o cavaleiro não confere a devida responsabilidade à figura do tradutor. Isso porque, o desprestígio por ele dispensado ao ofício sugere uma dissociação entre o processo de tradução e a fidedignidade do texto. Em sua própria história, o cavaleiro reconhece Cide Hamete como o autor verdadeiro, mas, de modo paradoxal, não se preocupa com a lisura do engenho necessário para traduzi-la do árabe para o castelhano.

Ao advogar em prol da história contada por Cide Hamete, Don Quijote instaura o contraponto entre sua convicção e a hesitação do narrador que, inicialmente, não demonstra a mesma segurança quanto a figura do autor árabe. Com acentuada hostilidade, o narrador atribui a Cide Hamete qualquer demérito que por ventura seja encontrado na história sobre o cavaleiro: “sei que se achará tudo que se pode desejar na mais grata; e se algo de bom nela faltar para mim que será por culpa do cão do autor, antes que por falta do sujeito”¹⁵³ (DQ I, 9, p. 139). Pouco

¹⁵² – Osaré yo jurar – dijo don Quijote – que no es vuesa merced conocido en el mundo, enemigo siempre de premiar los floridos ingenios ni los loables trabajos. ¡Qué de habilidades hay perdidas por ahí! ¡Qué de ingenios arrinconados! ¡Qué de virtudes menospreciadas! Pero, con todo esto, me parece que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las ecurecen y no se veen con la lisura y tez de la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que monos provecho le trujesen (DQ II, 62, 716).

¹⁵³ “sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y si algo bueno en ella faltare, para mi tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeito” (DQ I, 9, p.139).

entusiasmado, o narrador não deixa de observar que, na história contada por Cide Hamete

quando se poderia e deveria estender a pena nos elogios de tão bom cavaleiro, parece que de indústria o autor lhes guarda silêncio: coisa malfeita e pior pensada, tendo e devendo de ser os historiadores pontuais, verdadeiros e em nada apaixonados, que nem o interesse nem o medo, o rancor nem a afeição os desviem do caminho da verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir¹⁵⁴ (DQ I, 9, p. 139).

Embora tenha ciência que os historiadores devam ser neutros, objetivos e imparciais em seus trabalhos, o narrador mostra-se ressentido com Cide Hamete por sua economia nos elogios dispensados ao cavaleiro. Aos olhos do narrador, em honra ao compromisso dos historiadores em seguir o caminho da verdade, o autor árabe tem a obrigação de representar, na íntegra, a grandeza de Don Quijote. Isso porque, o narrador acredita que, incólume, a glória do cavaleiro de la Mancha atravessaria o passado, o presente e o porvir, tal-qualmente, a história – ao servir de fundamento para a verdade – é capaz de desafiar o tempo.

Na Espanha do século XVII, Cide Hamete encerra em si mesmo uma contradição: por ser um historiador, espera-se dele o compromisso com a verdade, entretanto, sua condição moura faz-lhe recair algum descrédito. O receio do narrador em relação à figura do autor árabe é evidente desde as primeiras aventuras de Don Quijote na companhia de Sancho. Na batalha contra o biscainho, o narrador não apenas aponta a omissão de Cide Hamete ao deixar incompleto o seu relato como, inesperadamente, se desdobra na figura do segundo autor – o qual, sabedouro da responsabilidade de seu ofício, diferentemente do primeiro autor, dedica-se a encontrar o final da aventura:

mas o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem, e assim, com essa imaginação, não se desesperou de achar o fim desta grata

¹⁵⁴ Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan bueno cacaballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa ma hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interes ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es historia, émula del tiempo, depósito delas acciones, testigo de lo passado, ejemplo y aviso de lo presente, advertência de lo por venir (DQ I, 9, p. 139).

história, o qual, com favor do céu, ele achou do modo que se contará na segunda parte¹⁵⁵ (DQ I, 8, p. 131).

Eis que surge mais um duplo para a multifacetada figura do autor, a Cervantes soma-se: Cide Hamete – o primeiro autor da história –, o duelo entre os autores falso e verdadeiro – Avellaneda e o próprio Cide Hamete –, o *novo autor* dos pergaminhos encontrados na caixa de chumbo, a figura do tradutor e o narrador – como segundo autor da história. Desta feita, o *Manco de Lepanto* complexifica a concepção do autor desdobrando-a em diferentes personagens, ao mesmo tempo em que, antecipa o papel a ser desempenhado pela figura do narrador no romance moderno. Conforme explica Walter Benjamin,

o narrador retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes. O romancista segrega-se. A origem do romance é o indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. Escrever um romance significa, na descrição de uma vida humana, levar o incomensurável a seus limites (1994, p. 201).

Arauto do mundo moderno, Cervantes utiliza a figura do narrador para além do relato da experiência do indivíduo. Sob sua pluma, o narrador dedica-se a revelar as diversas perspectivas capazes de representar a realidade e assim o faz, realçando a imprecisão da história sobre o homem de la Mancha. Logo na apresentação do fidalgo, o narrador adverte acerca da falta de consenso quanto ao sobrenome de Alonso: “há quem diga que tinha por sobrenome ‘Quijada’, ou ‘Quesada’, não chegando a concordar os autores que sobre a matéria escreveram, ainda que de conjeturas verossímeis se possa tirar que se chamava ‘Quijana’”¹⁵⁶ (DQ I, 1, p. 57).

Diante da divergência entre os *autores*, o narrador atenua o desacordo a respeito do sobrenome do fidalgo ressaltando que “isso pouco importa ao nosso

¹⁵⁵ Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esbatalha, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritórios algunos papeles que deste famoso Caballero tratasen; y así, com esta imaginación, no se desespero de hallar el fin desta apacible historia, el cual, siéndole el cielo favorable, le halló del modo que se contará en la segunda parte (DQ I, 8, p.131-132).

¹⁵⁶ “quieren decir que tenía el sobrenome de ‘Quijada’, o ‘Quesada’, que en esto hay alguna diferencia en los autores que deste caso escriben, aunque por conjeturas verosímiles se deja entender que se llamaba ‘Quijana’” (DQ I, 1, p. 57).

conto: basta que a narração dele não se desvie um só ponto da verdade”¹⁵⁷ (DQ I, 1, p. 57). Desprovida da pretensão de questionar o conceito de verdade, a figura do narrador anuncia o sujeito ciente das diferentes possibilidades de apreensão da realidade. Ultrapassando a dupla face da verdade, o narrador se depara com a fragmentação da realidade em múltiplas perspectivas. Ele as conhece, as considera e, ainda assim, mantém-se fiel ao que, em seu entendimento, considera ser o melhor caminho para se valer da verdade.

Ao tratar *da primeira saída que de sua terra faz o engenhoso Don Quijote*, o narrador relata que: “aquele dia quase inteiro caminhou sem que lhe acontecesse coisa alguma digna de conto, do qual se desesperava, pois quisera logo topar com quem pôr à prova o valor de seu forte braço”¹⁵⁸ (DQ I, 2, p. 68). Entretanto, ao se ocupar do que sucedeu ao cavaleiro em sua primeira aventura, o narrador novamente apresenta a figura *dos autores* que, juntos, sugerem as diferentes faces da verdade. Apesar de reiterar a existência das múltiplas perspectivas de apreensão da realidade, o narrador insiste em recorrer aos fatos registrados nas fontes dignas de credibilidade:

Autores há que dizem ter sido sua primeira aventura a de Puerto Lápice; outros, que a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar neste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha, é que ele andou todo aquele dia, e ao anoitecer, seu rocim e ele se acharam cansados e mortos de fome, e que olhando por toda parte, por ver se divisava algum castelo ou alguma malhada de pastores aonde se recolher e onde pudesse remediar sua muita fome e necessidade, avistou, não longe do caminho que seguia, uma estalagem, e foi como se avistasse uma estrela que não aos portais, mas aos alcáceres da sua redenção o encaminhasse. Apressou o passo e chegou a ela ao tempo em que anoitecia¹⁵⁹ (DQ I, 2, p. 68).

Conhecedor das múltiplas perspectivas, o narrador faz ressalvas sobre o que dizem *os autores* e sugere que, embora, a história contada por cada um deles possa ser considerada verdadeira, não necessariamente seja considerada fidedigna. Em

¹⁵⁷ “esto importa poco a nuestro cuento: basta que en la narración dél no se salga um punto de la verdad” (DQ I, 1, p. 57).

¹⁵⁸ “casi todo aquel día caminó sin acontecerle cosa que de contar fuese, de lo cual se desesperaba, porque quisiera topar luego com quien hacer experiencia del valor de su fuerte brazo” (DQ I, 2, p. 68).

¹⁵⁹ Autores hay que dicen que la primera aventura que le avino fue la del Puerto Lápice; otros dicen que la de los molinos de viento; pero lo que yo he podido averiguar en este caso, y lo que he hallado escrito en los anales de la Mancha es que él anduvo todo aquel día, y, al anochecer, su rocín y él se hallaron cansados y muertos de hambre, y que, mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba. Diose prisa a caminar y llegó a ella a tiempo que anochecía (DQ I, 2, p. 68).

destrimento das diferentes possibilidades para trazer à luz as façanhas e aventuras de Don Quijote, o narrador escolhe, em sua perspectiva, realçar, sobretudo, o duelo entre Cide Hamete e Avellaneda. O conflito entre a história do autor árabe e a do autor aragonês reverbera na figura do cavaleiro de la Mancha, o qual, diferentemente do narrador, advoga em prol de Cide Hamete.

Don Quijote identifica-se com a personagem descrita pelo autor árabe a ponto de consentir ser, por meio dela, reconhecido. Em suas andanças, Don Quijote e Sancho se deparam com algumas pastoras que lhes confirmam que a história do cavaleiro de la Mancha já está a correr pelo interior da Espanha. Na presença do cavaleiro e do escudeiro, uma das pastoras assegura que: “faço-te saber que é o mais valente e o mais enamorado e o mais comedido que tem o mundo, se não nos mente e nos engana uma história que das suas façanhas anda impressa e eu li”¹⁶⁰ (DQ II, 58, p. 674).

A hesitação da pastora não abala a certeza de Don Quijote quanto a confiabilidade da história contada por Cide Hamete. De modo contrário, sua identificação ultrapassa a personagem estendendo-se para o autor árabe. Mediado por sua representação, Don Quijote configura-se em um desdobramento do seu legítimo autor. Em Barcelona, ao ser recebido com as honrarias dignas de um cavaleiro andante, Don Quijote, a um só tempo, corrobora o enaltecimento do trabalho do autor árabe em descrever sua fama e glória e a desqualificação conferida a sua personagem representada no livro do autor aragonês:

– Bem-vindo seja a nossa cidade o espelho, o farol, a estrela e o norte de toda a cavalaria andante, onde se contém por extenso; bem-vindo seja, digo valoroso D. Quijote de La Mancha: não o falso, não o fictício, não o apócrifo que em falsas histórias por estes dias nos mostraram, mas o verdadeiro, o legal e o fiel que nos descreveu Cide Hamete Benengeli, flor dos historiadores¹⁶¹ (DQ II, 61, p. 718).

Ao eleger o autor árabe como o único autor verdadeiro de sua história, Don Quijote identifica-se com Cide Hamete em um processo contrário ao da cisão inicial. Do desdobramento de um na figura do outro, ao final da história, com a morte do

¹⁶⁰ “hágote saber que es el más valiente y el más enamorado y el más comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído” (DQ II, 58, p. 675).

¹⁶¹ Bien sea venido a nuestra ciudad el espejo, el farol, la estrella y el norte de toda la caballería andante, donde más largamente se contiene; bien sea venido, digo, el valoroso don Quijote de la Mancha: no el falso, no el nos decibió Cide Hamete Benengeli, flor de los historiadores (DQ II, 61, p. 718).

cavaleiro verifica-se a fusão dos dois. A aliança entre Don Quijote e Cide Hamete é tão significativa que é capaz de diluir os receios do narrador com relação ao autor árabe, convencendo aquele do mérito deste. A mudança na perspectiva do narrador ecoa na postura do próprio *Manco de Lepanto*, que a Cide Hamete entrega seu verdadeiro *eu* concedendo-lhe a autêntica autoria de sua grande obra:

E o prudentíssimo Cide Hamete assim falou para sua pluma: “Aqui ficarás, nem sei se bem cortada ou mal aparada pena minha, pendurada deste cabide e deste fio de arame, onde viverás longos séculos, se presunçosos e vadios historiadores não te despendurarem para te profanar¹⁶² (DQ II, 74, p. 847).

À pluma do autor árabe é outorgado o mérito pelo verdadeiro engenho. Entretanto, ainda que seu compromisso como historiador sugira a fidedignidade de seu relato, em meio ao inquietante cenário da Espanha do século XVII, sua condição moura inspira desconfiança. Ao tornar legítima apenas a voz de Cide Hamete, Cervantes, de modo paradoxal, se afasta da concepção de verdade imposta por uma só voz. Isso porque, em nome da fé, os cristãos se concediam o direito da privilegiada pluma da História. A eles era confiada tanto a responsabilidade por instituir um modo de pensar e de agir quanto a tarefa de eleger a realidade digna de registro e memória. Desde os primeiros séculos do Cristianismo, “só os cristãos tinham direito à história. Os pagãos estavam dela excluídos. Os pagãos: e com este termo se entendiam os pagãos propriamente ditos, mas também os «infiéis» e, pelo menos de início, a plebe” (LE GOFF, 2015, p. 166).

Cervantes não nega a autoridade da voz cristã e, de igual modo, não rejeita as demais crenças formadoras do mosaico religioso espanhol. De acordo com Dominique Aubier (1981), a própria figura de Alonso Quijano reflete a presença das três religiões por meio da emblemática combinação de seus dias sagrados com os alimentos revestidos de significados para cada uma das crenças. A autora entende que uma olha com mais carne de boi do que carne de cordeiro, salpicão nas mais noites, *duelos y quebrantos* aos sábados, lentilhas às sextas-feiras e algum pombinho por luxo ao domingo representam os

três dias sagrados: o sábado para os judeus. A sexta-feira para os muçulmanos. E domingo para os cristãos. É possível supor que: cada dia

¹⁶² Y el prudentísimo Cide Hamete dijo a su pluma: “Aquí quedarás colgada desta espetera y dete hilo de alambre, ni sé si bien cortada o mal tajada péñola mia, adonde viverás luengos siglos, si presuntuosos y malandrines historiadores no te descuelgan para profanarte” (DQ II, 75, p. 847).

sagrado corresponda a um ritual alimentar? Cada ritual alimentar corresponda a uma gastronomia litúrgica?¹⁶³ (AUBIER, 1981, p. 53, tradução nossa).

As crenças mouriscas, cristãs e judaicas reverberam na história do cavaleiro de la Mancha representando o conflito da fé que, de forma singular, anuncia a queda da Espanha. Don Quijote é um homem que vive dividido entre dois mundos, marcado tanto pelo passado glorioso quanto pela derrocada de seu povo. Sempre preocupado em honrar seu ofício como cavaleiro andante, ele recorre ao exemplo deixado pelas extraordinárias histórias sobre seus pares para orientar sua conduta. Ciente de que “cavaleiro que desonra a si mesmo e a seu par cavaleiro não deve ser digno de honra nem de honraria, porque se o fosse, injúria seria feita a cavaleiro que tem honrada a Cavalaria em si mesmo e em outro” (LLULL, 2010, p.113), o decadente herói não esmorece em suas batalhas. Entretanto, incomodado com o tom desonroso capaz de denegri-lo, surpreendentemente, considera desnecessária a sinceridade de Cide Hamete ao relatar as infinitas pancadas por ele recebidas:

Também as poderiam ter calado por equidade – disse D. Quixote –, pois as ações que não mudam nem alteram a verdade da história não há para que escrevê-las quando redundam em menosprezo do senhor da história. À fé que não foi tão piedoso Eneas como o pinta Virgílio, nem tão prudente Ulisses como o descreve Homero¹⁶⁴ (DQ II, 3, p. 74).

Don Quijote clama em desfavor da exatidão dos fatos relatos por Cide Hamete, mas, de modo contraditório, o próprio cavaleiro confere credibilidade à voz do autor árabe ao considerá-lo o verdadeiro autor de sua história. Menor não é o contrassenso criado por Cervantes ao confiar a Sansón Carrasco – figura engenhosa e astuta – a responsabilidade de estabelecer a diferença entre a perspectiva do poeta e a do historiador. Cabe ao bacharel explicar ao cavaleiro que: em oposição ao processo de escrita do primeiro, o processo de escrita do segundo implica o compromisso com o real funcionamento do mundo e das coisas. Em resposta ao desejo de Don Quijote de que as pancadas por ele recebidas fossem omitidas na história contada por Cide Hamete, Sansón Carrasco argumenta que:

¹⁶³ tres dias sagrados: El sábado para los judíos. El viernes para los musulmanes. Y el domingo para los cristianos. ¿Hay que conjeturar que a cada día sagrado le corresponde una comida ritual? ¿A cada comida ritual le corresponde una gastronomía litúrgica?

¹⁶⁴ – También pudieran callarlos por equidad – dijo don Quijote –, pues las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas, si han de redundar en menosprecio del señor de la historia. A fee que no fue tan piadoso Eneas como Virgilio le pinta, ni tan prudente Ulises como le describe Homero (DQ II, 3, p. 74).

uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador. O poeta pode contar ou cantar as coisas, não como foram, mas como deviam ser; e o historiador há de escrever, não como deviam ser, mas como foram sem tirar nem pôr coisa alguma à verdade¹⁶⁵ (DQ II, 3, 74).

Don Quijote não apenas se interessa pela forma como suas façanhas e aventuras são contadas, mas também é capaz de nelas encontrar feitos dignos de comparação aos dos grandes heróis épicos da literatura ocidental. Aos olhos do cavaleiro, o destino glorioso, a capacidade de superar as sucessivas provas e a resiliência durante os mais difíceis desafios o equiparam à fama de ilustres heróis como Eneias e Ulisses. A história de Eneias é contada na *Ilíada*, de Homero, e, especialmente, na *Eneida*, de Virgílio. O valoroso guerreiro troiano, cujo destino é ser o ancestral dos romanos, aportou no local que se tornaria a atual Itália para construir a nova Troia. Ao chegar a Cumas, Eneias encontrou-se com a sacerdotisa de Apolo e lhe pediu permissão para entrar no mundo dos mortos, com intuito de lá reencontrar seu pai Anquises. A sacerdotisa atendeu a súplica do herói, todavia, advertiu-lhe claramente sobre a envergadura e os perigos da jornada:

Ó troiano, filho de Anquises, gerado do sangue dos deuses, fácil é a descida para o Averno: noite e dia está aberta a porta do sombrio Dite. Mas retornar sobre seus passos e sair para as brisas do alto, aí está a dificuldade, aí está o trabalho! Poucos mortais, engendrados pelos deuses, aos quais o favorável Júpiter amou, ou aqueles que um esforço ardente levantou aos altos céus, puderam retornar. Florestas ocupam todo o espaço intermediário, e o Cocito, no seu curso, o rodeia com negro circuito. Se tens tão grande desejo, tão grande avidez de atravessar duas vezes as águas do Estige e de ver duas vezes o negro Tártaro, e se te apraz tentar tão louca empresa, ouve primeiramente as coisas que devem ser feitas (VIRGÍLIO, 2002, VI, p. 151).

Cumprir o destino que lhe havia sido reservado pelos deuses consistia em uma tarefa, ainda que árdua, inevitável ao herói do mundo greco-romano. Isso porque, embora a predestinação pudesse circunscrever sua esfera de ação, a ideia de destino não significava, necessariamente, passividade do herói épico. A ele era outorgada a responsabilidade por suas escolhas, mesmo que sua liberdade de ação o conduzisse ao inevitável, a exemplo de Ulisses (em latim, ou Odisseu em grego) na *Odisséia*, de Homero. Dez anos após o final da Guerra de Troia, Ulisses, perseguido por Posídon, enfim recebe a permissão para retornar a sua terra natal:

¹⁶⁵ uno es escribir como poeta, y outro como historiador; el poeta puede contar o cantar las cosas, no como fueron, sino como debían ser; y el historiador las há de escribir, no como debían ser, sino como fueron, sin añadir ni quitar a la verdad cosa alguna (DQ II, 3, p. 74-75).

Os outros, todos os que tinham escapado da tenebrosa ruína, estavam em casa, salvos da guerra e do mar. Mas Odisseu, embora desejasse o regresso e a mulher, vivia numa envolvente caverna, prisioneiro de Calipso, ninfa senhorial. Esta o queria como esposo. Por isso, quando volvidas as estações, veio, por determinação divina, o ano do retorno ao lar, Odisseu ainda não estava em Ítaca, entre os seus, livre de provas. Os deuses lhe eram propícios, exceto Posídon. Cultivava contra Odisseu ódio violento, abrandado só quando o herói desembarcou em sua terra. (HOMERO, 2010, I, 11-21, p.13).

No mundo grego, as divindades estavam presentes na vida dos homens para ampará-los ou protegê-los. Entretanto, a concepção de harmonia cósmica pressupunha que todo ato de desmedida deveria ser punido. Aquele que ousasse ultrapassar o seu *métron*¹⁶⁶ seria recolocado dentro de seus devidos limites para que a ordem se restabelecesse. O glorioso Ulisses, por seu orgulho exagerado, não escapou ao julgamento dos deuses. Almejando ser lembrado como o grande herói da Guerra de Troia, sua falha de caráter mais evidente, a soberba, o conduziu ao seu destino, e sua *hybris*¹⁶⁷ o condenou à punição. De acordo com Octavio Paz,

o mundo dos heróis e dos deuses não é diferente do mundo dos homens: é um cosmo, um todo vivo no qual o movimento se chama justiça, ordem, destino. Nascer e morrer são as duas notas extremas desse concerto ou harmonia viva, e entre ambas surge a figura perigosa do homem. Perigosa porque para ele confluem os dois mundos. Por isso é vítima fácil da *hybris*, que é o pecado por excelência contra a saúde política e cósmica. A cólera de Aquiles, o orgulho de Agamênon, a inveja de Ajax são manifestações da *hybris* e de seu poder destruidor. Por causa da própria natureza total dessa concepção, a saúde individual está relacionada diretamente com a cósmica, e a enfermidade ou a loucura do herói contagiam todo o universo e põem em perigo o céu e a terra. O ostracismo é uma medida de higiene pública; a destruição do herói que se excede e vai além das normas, um remédio para restabelecer a saúde cósmica. Assim sendo, não se pode de todo compreender em que consiste o pecado e a desmedida, se a medida for concebida como um limite imposto de fora. A medida é o espaço real que cada um ocupa conforme sua natureza. Ir além de si é transgredir tanto os limites de nosso ser como violar os limites dos outros homens e entes. Cada vez que rompemos a medida, ferimos todo o cosmo. Sobre esse modelo harmônico edifica-se a constituição política das cidades, a vida social tanto quanto a individual, e nele se funda a tragédia. Toda a história da cultura grega pode ser encarada como seu desenvolvimento (1982, p. 244-245).

Don Quijote, ainda que viva em um mundo abandonado pelos deuses, também não está imune à punição decorrente de seu descomedimento em restaurar a

¹⁶⁶ A medida de cada um.

¹⁶⁷ Desmedida, ultrapassamento, insolência, orgulho. A personagem que comete uma *hybris* é aquela que avança além dos limites que seria prudente ou aconselhável para a maioria dos mortais.

Ordem da Cavalaria. Ao decidir subverter as leis que regem o seu tempo, o cavaleiro de la Mancha, iludido, erra em seu esforço para reconstruir o mundo cavaleiresco. Embora o período de transição entre o medievo e a Idade Moderna seja condescendente com a presença de incontáveis desacertos, é possível perceber a ordem aparente que o organiza. De modo contrário, tentar consertá-lo significa instaurar-lhe a desordem.

Assim como Ulisses, Don Quijote, almejando se tornar um herói glorioso, caminha ao encontro de sua punição por ultrapassar o limite das leis que regem o seu tempo. Distante dos grandes heróis das novelas de cavalaria, sua figura é ridicularizada, submetida a sucessivas burlas e, por vezes, humilhada. Salvaguardando as diferenças entre o mundo grego e a Espanha do século XVII, a *areté*¹⁶⁸ dos heróis homéricos aproxima-se do idealismo cavaleiresco de Don Quijote. As virtudes do cavaleiro são capazes de lhe conferir uma condição heroica, embora, da grandeza dos heróis da Antiguidade, Don Quijote guarde apenas a honra. Ora percebido como são, ora como louco, o cavaleiro questiona:

– Quem duvida que nos vindouros tempos, quando vier a lume a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever não há de pôr, à hora de contar esta minha primeira saída tão de manhã, desta maneira?: “Mal havia o rubicundo Apolo espraído pela face da larga e espaçosa terra os dourados fios dos seus formosos cabelos, e mal os pequenos e pintados passarinhos com suas farpadas e harpeantes línguas haviam saudado com doce e melíflua harmonia a chegada da rósea aurora, que, deixando a branda cama do ciumento marido, pelas portas e balcões do manchego horizonte aos mortais se mostrava, quando o famoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, deixando as ociosas penas, montou sobre seu famoso cavalo Rocinante e começou a caminhar pelo antigo e conhecido Campo de Montiel”. – E era verdade que por ele caminhava. E acrescentou dizendo: – Ditosa idade e século ditoso aquele a cuja luz saírem as famosas façanhas minhas, dignas de se gravarem em bronzes, esculpírem em mármore e pintarem em tábuas, para a memória do futuro. Oh tu, sábio encantador, quem quer que sejas, a quem caberá ser cronista desta peregrina história! Rogo-te que não te esqueças do meu bom Rocinante, companheiro meu eterno em todos meus caminhos e carreiras¹⁶⁹ (DQ I, 2, p. 66).

¹⁶⁸ A palavra não tem correspondente em português. Os gregos a entendiam como uma força, uma capacidade. Em relação ao herói sua *areté* consiste e um conjunto de atributos como o ideal cavaleiresco, a nobreza, a coragem, a honra e a destreza guerreira.

¹⁶⁹ – ¿Quién Duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sábio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos caballos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y melifua armonía la venida de la rosada aurora, que, dejando la blanda cama del celoso marido, por las puertas y balcones del manchego horizonte a los mortales se mostraba, cuando el famoso Caballero don Quijote de la Mancha, dejando las cosas plumas, subió sobre su famoso caballo Rocinante y comenzó a caminar por el antiguo y conocido campo de Montiel” (DQ I, 2, p. 66).

Don Quijote, em sua primeira saída, sozinho e com o inalterado propósito de armar-se cavaleiro andante, “prosseguiu o seu caminho, sem tomar outro que o que o seu cavalo queria, pensando nisso consistir a força das aventuras”¹⁷⁰ (DQ I, 2, p. 66). Diferentemente do herói grego que, ao cumprir o seu destino, não questionava a realidade externa – visto que as coisas eram o que realmente pareciam ser –, Don Quijote, inserido em uma inquietante atmosfera, não encontra a mesma segurança do mundo grego. De outro modo, em meio ao caos de um mundo em transição, as coisas não são, necessariamente, o que parecem. Don Quijote acredita que é um verdadeiro herói da cavalaria andante, mas, aos olhos alheios, o cavaleiro parece ser apenas uma figura anacrônica e decadente.

Ulisses, o memorável herói do povo grego, Don Quijote, o decadente herói do povo espanhol; Homero, o poeta épico da Grécia Antiga, Cervantes o inventor da narrativa moderna na Espanha do século XVII. Se, para o primeiro, a discrepância entre o ser e o parecer é inconcebível; para o segundo, ela é verdadeira. Na Antiguidade, este “mundo ‘real’, existente por si mesmo, no qual somos introduzidos por encanto, não há tampouco outro conteúdo a não ser ele próprio; os poemas homéricos nada ocultam, neles não há nenhum ensinamento e nenhum segundo sentido oculto” (AUERBACH, 2011, p. 10). No alvorecer da Idade Moderna, a dupla face da verdade predispõe a realidade ao questionamento, à incerteza e à ilusão.

Na Espanha do século XVII, a ordem faz-se desordem. Despido da segurança do mundo de outrora, o homem percebe-se atravessado, a um só tempo, pelos modelos medievais, pela perspectiva renascentista – marcada pela revalorização das referências da Antiguidade Clássica – e pelo arrebatamento do mundo moderno. Ao compreender o passado, o presente e o porvir, Cervantes é capaz de ler a sociedade em que vive e nela reconhecer os meandros de sua complexidade. Sua pluma recorre ao decadente fidalgo que se arma cavaleiro andante para, de modo paradoxal, anunciar o nascimento do homem moderno.

Ao representar o homem dividido entre dois mundos, o *Manco de Lepanto* traz à luz importantes contribuições para a descoberta da consciência sobre si mesmo. Isso porque, Cervantes utiliza a transformação da figura de Don Quijote ao longo de sua jornada pelo Campo de Montiel para ultrapassar o conceito de individualismo deixado como legado pelo Renascimento. Inspirado pela ênfase conferida por esse

¹⁷⁰ “prosiguió su camino, sin llevar outro que aquel su caballo quería, creyendo que en aquello consistia la fuerza de las aventuras (DQ I, 2, p. 66).

período à espontaneidade do indivíduo e a descoberta da ideia do gênio e a da obra de arte como sua criação, o *Manco de Lepanto* configura-se como o artista de um mundo em transição. Hauser assegura que o individualismo proporcionaria aos artistas modernos

inumeráveis possibilidades que não estavam abertas aos artistas anteriores, mas a liberdade recém-adquirida era também um vazio em que muitas vezes chegaram a quase se perder. A revolta espiritual do século XVI, que forçou os artistas a abandonarem seus ideais renascentistas e a reorientarem sua visão de vida, tornou-lhes impossível depositar confiança implícita numa orientação exterior, e eles eram simplesmente incapazes de recorrer a seus próprios impulsos. Estavam divididos entre coerção e a anarquia e mostravam-se frequentemente indefesos diante do caos que parecia ameaçar o mundo espiritual. Nele encontramos pela primeira vez o artista moderno dividido entre seus laços com o passado e sua rebeldia, seu exibicionismo subjetivo e sua fundamental e insuportável reserva (2007, p. 37).

Herdeiro dessas transformações, o *Manco de Lepanto* desdobra-se sucessivamente em diferentes personagens e, de modo surpreendente, em meio aos seus labirintos narrativos, consegue conservar incógnita sua assinatura como o autor do *Quijote*. Cervantes vale-se da ironia para encobrir o sacrifício de abdicar a segurança medieval. Anunciando o mundo moderno, o *Manco de Lepanto* rompe com a tradição artística anterior ao apresentar a dupla face da verdade instaurada pelo duelo entre o autor aragonês e o autor árabe. Diante do conflito da fé representado por Avellaneda e Cide Hamete, Cervantes reconhece que, sob a égide instituída pelos Reis Católicos, a Espanha oculta uma nação multifacetada.

A forçosa conversão que fez nascer milhares de cristãos novos apenas, aparentemente, superou o convívio entre as crenças, que, por séculos, atravessou a realidade espanhola. No reinado de Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, os cristãos novos, ainda que conversos, foram condenados ao exílio em nome da *limpieza de sangre*. Entretanto, segundo Rodríguez (2005), diferentemente do que advogava o nacionalismo religioso que permeava a fé cristã, as histórias antigas – que reforçavam a existência de um catolicismo de tradição espanhola diferenciado do universalismo romano – restituíam à minoria mourisca seu direito à existência como parte fundamental da sociedade.

Inserido na efervescente atmosfera, o *Manco de Lepanto* encontra-se envolto por duas perspectivas distintas: de um lado, a concepção cíclica do tempo – caracterizada pela alternância entre o apogeu e o declínio da nação, que entende a

crise, a decadência e o fatalismo como um sinal da ruína que assola o povo espanhol em 1600 – e, de outro, a instauração da *Edad de Oro* com a purificação da nação após a expulsão dos judeus e muçulmanos no final do século XVI. Afastando-se dos tempos gloriosos das grandes conquistas e navegações, a nação decreta sua própria queda. Diante das constantes convulsões decorrentes do conflito entre as três crenças, a convicção de uma nação unida sob uma só fé não se mostra suficiente para apaziguar o povo espanhol. Tais aspectos levam Heine a afirmar que

estava na hora de surgirem duas figuras como essas, Don Quixote e Sancho Pança, das quais uma, a poética, sai à procura de aventuras, e a outra, em parte por afeição, em parte por interesse, o acompanha faça chuva ou faça sol; como nós as encontramos freqüentemente na vida. Para reconhecer este par, sob as mais variadas máscaras, em todo lugar, na arte como na vida, é preciso atentar somente para o essencial, a marca espiritual, abandonando o casual, a aparência exterior (1967, p. 116).

Somente a Espanha, com sua tamanha singularidade, poderia oferecer uma tessitura tão rica capaz de proporcionar ao *Manco de Lepanto* a complexa representação do homem alcançada no *Quijote*. Forjado após oitocentos anos de conflito da fé, para Dominique Aubier, o cavaleiro de la Mancha revela-se, sobretudo, o portador de uma mensagem relacionada ao Conhecimento Universal. De acordo com a autora, a obra consiste em um caso inusitado de unidade, “em um livro para ler, é o leitor herói por excelência. A leitura está presente com um duplo poder. O desdobramento de sua essência constitui uma unidade reafirmada. O leitor lê a história de um leitor”¹⁷¹ (1981, p. 57, tradução nossa). Ciente da incomum condição do leitor-herói, Aubier questiona:

Trata-se de um judeu? De um muçulmano? Ou de um cristão? De qualquer maneira sua condição não é alheia ao livro. O que é um judeu? Aquele que lê os livros de Moisés. Um muçulmano lê o Alcorão, cujo mesmo nome significa, em árabe, leitura. Um legítimo cristão precisa ler os Evangelhos. Seja qual for a condição misteriosa deste leitor-herói, depende do modo de leitura de um texto sagrado¹⁷² (1981, p. 58, tradução nossa).

Don Quijote: uma figura messiânica, um herói decadente ou um ser em busca

¹⁷¹ En un libro para leer, es el héroe lector por excelência. La lectura está presente con poder doble. El redoblamiento de su esencia constituye una unidad reafirmada. El lector lee la historia de un lector.

¹⁷² ¿Se trata de la de un judío? ¿De la de un musulmán? ¿O de un Cristiano? De cualquier manera su condición no es ajena al libro. ¿Qué es un judío? Aquel que lee los libros de Moisés. Un musulmán lee el Corán, cuyo mismo nombre se refiere, en árabe, a la lectura. Un cristiano como se debe, tiene que leer los Evangelios. Sea cual sea la condición misteriosa de este héroe lector, depende de una determinada manera de leer cierto texto sagrado.

de si-mesmo? Reflexo do homem no alvorecer do mundo moderno, o leitor-fidalgo que se arma cavaleiro andante também representa o mosaico formado pelas crenças – judaica, cristã e muçulmana – que caracterizam a identidade do povo espanhol. Sensível leitor de seu tempo, o *Manco de Lepanto* não é incólume à efervescência de sua nação. Cervantes, fragmenta-se, desdobra-se, multiplica-se em diferentes personagens e, desse modo, utiliza o duelo entre Cide Hamete e Avellaneda para manter incógnito o verdadeiro autor do *Quijote*.

4.3 O verdadeiro paradoxo: a queda e a ascensão do peregrino de la Mancha

A pluma de Cervantes, afeita ao paradoxo, escolhe arraigar-se solidamente no mundo das incertezas. Sob suas tintas, os tempos de glória revelam os traços da decadência: a queda da Espanha, a queda do homem de Lepanto e a queda do cavaleiro de la Mancha. O grande Império Espanhol, vitorioso com o fim da expansão muçulmana, se depara com a própria ruína. O soldado Miguel de Cervantes, ao retornar triunfante para sua terra natal, é feito cativo em Argel. Don Quijote, ao sair de Barcelona – cidade que fervorosamente o aclamou – reconhece o local onde caíra:

- Aqui foi Troia! Aqui minha desdita, e não minha covardia, levou consigo minhas alcançadas glórias, aqui usou comigo a fortuna das suas voltas e revoltas, aqui se escureceram minhas façanhas, aqui enfim caiu minha ventura para nunca mais se levantar!¹⁷³ (DQ II, 66, p. 769).

O infortúnio coloca a queda física do cavaleiro de la Mancha em ressonância à queda de sua ventura, de seus ideais e de suas convicções. Após ser derrotado pelo Cavaleiro da Branca Lua, no estratagema preparado pelo bacharel Sansón Carrasco, Don Quijote deve honrar sua palavra e voltar para casa impedido de exercer a cavalaria por um ano. À medida que se torna consciente do fim do mundo cavaleiresco, Don Quijote aproxima-se do nadir e o ocaso vivido pelo cavaleiro, surpreendentemente, reverbera no castigo outorgado ao livro de Avellaneda, o qual é condenado pelos diabos aos abismos do inferno na burla preparada pelos duques.

¹⁷³ - ¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se escurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse!

Advertidos pelo bacharel Sansón Carrasco quanto ao compromisso de Don Quijote, os duques decidem não poupar esforços para lhe enredar mais uma farsa quando, no caminho para sua aldeia, ele retorna ao castelo. De acordo com o narrador, o esmero dos anfitriões foi tão grande a ponto da burla pouca diferença fazer da verdade. Cide Hamete, validando a impressão do narrador, “tem para si serem tão loucos os burladores como os burlados e que não estavam os duques dois dedos de parecerem tolos, pois tanto afincou punham em se burlar de dois tolos”¹⁷⁴ (DQ II, 70, p. 806).

Na farsa, Altisidora, que na opinião de Don Quijote foi devolvida da morte à vida, declara que, por amor ao cavaleiro, esteve à porta do Inferno. Preocupado com quem *morre desesperado por força e tem esse paradeiro*, Sancho lhe pergunta o que havia no Inferno. Altisidora conta ao escudeiro que lá pôde ver cerca de uma dúzia de diabos que estavam jogando pela, ao contrário de jogar com a alma dos condenados. Os diabos serviam-se de livros e ganhando ou perdendo o jogo, todos grunhiam, ralhavam e maldiziam-se. Em seu relato, a donzela da duquesa ainda acrescenta:

então me admirou, e foi que ao primeiro voleio não restava pela inteira nem de proveito para servir outra vez, e assim amiudavam livros novos e velhos que era uma maravilha. Num deles, novo em folha e bem encadernado acertaram tamanha pancada que destriparam e espalharam suas folhas. E disse um diabo ao outro: “Olhai que livro é esse”. E o diabo lhe respondeu: “Esta é a Segunda parte da história de D. Quixote de La Mancha, não composta por Cide Hamete, seu primeiro autor, mas por um aragonês que diz ser natural de Tordesilhas”. “Tirai-o já daqui”, respondeu o primeiro diabo, “e metei-o nos abismos do inferno, não mais o vejam meus olhos”. “É tão ruim assim?”, respondeu o outro. “Tão ruim”, replicou o primeiro, “que se de propósito eu mesmo me pusesse a fazê-lo pior, não conseguiria”. Prosseguiram seu jogo, castigando outros livros, e eu, por ter ouvido o nome de D. Quixote, que tanto amo e quero, fiz força por guardar memória dessa visão”¹⁷⁵ (DQ II, 70, p. 807-808).

¹⁷⁴ tiene para si ser tan locos los burladores como los burlados y que no estaban los duques dos dedos de parecer tontos, pues tanto ahincó en burlarse de dos tontos (DQ II, 70, p. 806).

¹⁷⁵ me admiro entonces, y fue que al primer voleo no quedaba pelota en pie ni de provecho para servir otra vez, y así menudeaban libros nuevos y viejos, que era una maravilla. A uno dellos, nuevo, flamante y bien encuadernado, le dieron un papirotazo, que le sacaron las tripas y le esparcieron las hojas. Dijo un diablo a otro: “Mirad qué libro es esse”. Y el diablo le respondió: “Esta es la Segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha, no compuesta por Cide Hamete, su primer autor, sino por un aragonés, que él dice ser natural de Tordesillas”. “Quitádmelo de ahí – respondió el otro diablo – y metedle en los abismos del infierno, no le vean más mis ojos” “¿Tan malo es? – respondió el otro.” “Tan malo – replicó el primero –, que si de propósito yo mismo me pusiera a hacerle peor, no acertara”. Prosiguieron su juego, peloteando otros libros, y yo, por haber oído nombrar a don Quijote, a quien tanto adamo y quiero, procure que se me quedase en la memoria esta visión (DQ II, 70, p. 808).

A concepção do Mal, a imagem de Satã e a figura do diabo são recorrentes no pensamento humano e remontam às tradições anteriores ao Cristianismo. Mais de mil anos antes da época do Jesus histórico, o profeta Zaratustra – denominado Zoroastro pelos gregos – na antiga Pérsia, fundou uma religião cujas crenças no paraíso, no juízo final, na ressurreição e na promessa de um messias influenciariam o judaísmo, o cristianismo e o islamismo. No *Avesta*, considerado as escrituras sagradas do zoroastrismo, estão em luta as divindades que representam o Bem e o Mal. Ahura Mazda – deus do bem – deveria enfrentar Angra Mainyu, posteriormente chamado de Ahriman. Esse Espírito do Mal, tido como irmão gêmeo do deus do bem, segundo Bloom (2008), é uma ideia que o cristianismo não estenderia a sua versão de Ahriman, o Satã do Novo Testamento. De acordo com o autor,

demônios pertencem a todas as épocas e a todas as culturas, mas anjos caídos e diabos emergem essencialmente de uma série quase contínua de tradições religiosas que começa com o zoroastrismo, a religião mundial dominante durante os impérios persas, e passa dele para o judaísmo na época do Cativo da Babilônia e no pós-cativo. Há uma transferência bem ambivalente de anjos maus do judaísmo tardio para o cristianismo inicial, e depois uma transformação positivamente ambígua das três tradições angélicas no islamismo, difícil de rastrear, precisamente porque sistemas neoplatônicos e alexandrinos como o hermetismo entram na mistura (BLOOM, 2008, p. 17).

Durante a Idade Média, a figura do Mal participa das importantes mudanças ocorridas na relação do homem com o sagrado: o sentimento de confiança primordial altera-se e a nova concepção de destino expressa na linguagem da Igreja, não exclui o temor ao diabo. Diante do medo da condenação, “o povo de Deus está menos seguro da misericórdia divina, o que aumenta o receio de ser abandonado para sempre ao poder de Satanás” (ARIÈS, 2014, p. 200). É necessária uma profunda transformação da mentalidade medieval até que se possa admitir tanto a possibilidade de se alcançar a misericórdia divina quanto de modificar a condição dos mortos, afastando-os da incerteza da salvação e do Inferno provável. Isso significa que,

se o destino funerário escapou à alternativa do tudo ou nada, do Paraíso ou Inferno, foi porque cada vida humana já não era vista como um elo do Destino, mas como uma soma de elementos graduados, bons, menos bons, maus, menos maus, fazendo jus a uma apreciação diferenciada, e resgatáveis enquanto tarifáveis. Sem dúvida, não é por acaso que a intercessão em favor dos defuntos apareceu ao mesmo tempo em que os penitenciais, em que cada pecado era avaliado e a pena fixada em consequência. As indulgências, as missas e orações de intercessão foram para os mortos do século IX o que as penitências tarifadas eram para os

vivos: passou-se do destino coletivo para o destino particular (ARIÈS, 2014, p. 203).

Embora seja possível reconhecer o *nascimento do Purgatório* desde as grandes mudanças das mentalidades ocorridas durante os séculos XII e XIII, Le Goff (2015) ressalta que é apenas por volta do século XVI que se desenvolve uma iconografia capaz de distinguir os torturados do Purgatório dos condenados do Inferno. Conforme o autor, a nova e profunda sistematização da geografia do Além e das relações entre a sociedade dos vivos e a sociedade dos mortos institui o Purgatório como uma “sucessão de lugares que se encontram no mesmo plano, percorre-se por meio de um caminho plano, sem subidas ou descidas. E trata-se de um lugar aberto, cujos limites se não vêem, do qual se pode sair e fugir” (LE GOFF, 2015, p. 59).

O Purgatório – considerado um espaço anterior à condenação ao fogo eterno do Inferno – é um lugar de súplicas dos que lá se encontram aos que, vivos, para lá se dirigem temporariamente. Entretanto, estes últimos, uma vez regressados à vida, recebem a responsabilidade de avisar os parentes daqueles “para que façam sufrágios de modo a poderem abreviar o tempo da sua permanência no purgatório e súplicas dirigidas a Deus na esperança de alcançá-lo no paraíso a que teoricamente estariam destinados após um certo período” (LE GOFF, 2015, p. 60). Em consonância ao pensamento de Le Goff, Ariès adverte que

só se poderia aderir à intercessão dos vivos se os defuntos não fossem imediatamente entregues aos suplícios do Inferno. Admitiu-se então, e Gregório o Grande parece ter representado um papel importante na formação desse pensamento, que os *non valde mali* [não absolutamente maus] e os *non valde boni* [não absolutamente bons] eram entregues depois da morte a um fogo que não era o do suplício eterno, mas o do *purgatio*: é a ideia e o termo do Purgatório, mas na época de Gregório o Grande e de Isidoro de Sevilha, é preciso evitar atribuir-lhe a representação exata da teologia dos séculos XIII-XIV e de Dante. Ainda no início do século XVII, os preâmbulos dos testamentos só conheciam a Corte Celeste e o Inferno, e foi somente em meados desse século que o termo “Purgatório” se tornou habitual (2014, p. 202, grifos do autor).

Nesta perspectiva, a ambivalência paulatinamente assume relevância no encaminhamento dos defuntos logo após a morte. Altisidora – que não é considerada absolutamente má e, tão-pouco, é considerada absolutamente boa – dirige-se ao Purgatório quando, na burla preparada pelos duques, perde a vida por amor ao cavaleiro. Isso porque, conforme afirma a donzela da duquesa: “não devo

ter morrido por inteiro, já que não entrei no inferno, pois se nele tivesse entrado, não poderia dar jeito de sair, por mais que quisesse”¹⁷⁶ (DQ II, 70, p. 807). Ao contrário das almas condenadas, Altisidora consegue regressar das portas do Inferno e sua salvação é atribuída ao martírio sofrido por Sancho. Em seu relato, ela explica que:

eu, senhor D. Quixote de La Mancha, sou uma destas, tribulada, vencida e enamorada, mas ainda assim sofrida e honesta; e tanto que, por sê-lo tanto, rebentou minha alma por meu silêncio e perdi a vida. Dois dias há que, por considerar o rigor com que me trataste, oh mais duro que mármore ao meu pranto!, empedernido cavaleiro, estive morta, ou ao menos por tal me tomou quem me viu; e se não fosse porque o amor, condoendo-se de mim, depositou o meu remédio nos martírios deste bom escudeiro, lá teria ficado no outro mundo¹⁷⁷ (DQ II, 70, p. 806).

Diferentemente, da alma de Altisidora que, indigna do amor de Don Quijote, se encaminha para o Purgatório, a obra do autor de Tordesillas, merecedora do desprezo do cavaleiro, é condenada aos abismos Inferno. Enquanto os diabos repudiam a falsa obra, Cervantes amaldiçoa o falso autor. Don Quijote também não é indulgente com o autor de Tordesillas e muito menos com o cavaleiro por ele criado. Não há intercessão que possa salvá-los. Embora seja evidente a comoção de todos diante da autenticidade da burla, Don Quijote dela pouco se convence. Seguro de sua natureza, o cavaleiro de la Mancha não hesita quanto a percepção de si mesmo. Apesar da ciência da existência de seu duplo – o cavaleiro sócia que, por meio de outra história, tenta usurpar sua identidade –, Don Quijote confia a veracidade de sua história ao julgamento do tempo e reitera que:

– Visão deveu de ser, sem dúvida – disse D. Quixote –, porque não há outro eu no mundo, e essa história já corre por aqui de mão em mão, sem nunca parar em nenhuma, porque todos lhe dão com o pé. Eu não me alterei em ouvir que ando feito corpo fantástico pelas trevas do abismo nem pela claridade da terra, porque não sou aquele de quem essa história trata. Se ela for boa, fiel e verdadeira, terá séculos de vida; mas se for má, do seu parto à sepultura não será muito longo o caminho¹⁷⁸ (DQ II, 70, p. 808).

¹⁷⁶ “yo no debí de morir del todo, pues no entre en el infierno, que si allá entrara, una por una no pudiera salir dél, aunque quisiera” (DQ II, 70, p. 807).

¹⁷⁷ Yo, señor don Quijote de la Mancha, soy una destas, apretada, vencida y enamorada, pero, com todo esto, sufrida y honesta; tanto que, por serlo tanto, reventó mi alma por mi silencio y perdí la vida. Dos días há que con la consideración del rigor con que me has tratado, ¡Oh más duro que mármol a mis quejas, empedernido caballero!, he estado muerta o a lo menos juzgada por tal de los que me han visto; y si no fuera porque el amor, condoliéndose de mpi, depositó mi remédio em los martírios deste buen escudero, allá me quedara en el outro mundo (DQ II, 70, p. 806-807).

¹⁷⁸ – Visión debió de ser, sin Duda – dijo don Quijote –, porque no hay outro yo en el mundo, y ya esa historia anda por aça de mano en mano, pero no para en ninguna, porque todos la dan del pie. Yo no me he alterado em oír que ando como cuerpo fantástico por las tinieblas del abismo, ni por la claridad de la tierra, porque no soy aquel de quien esa historia trata. Si ella fuere buena, fiel y

Para Don Quijote, basta entregar a obra do autor de Tordesillas ao próprio destino, que do veredito da falsa história se encarregará. De modo contrário, o cavaleiro acredita que a *memória* se responsabilizará pela consagração da honra e da glória de suas aventuras. Desde a publicação da primeira parte em 1605 e da segunda, em 1615, transcorreriam mais de quatrocentos anos em que a história do cavaleiro de la Mancha e seu fiel escudeiro seria contada em diferentes idiomas, nas mais diversas culturas. Ao longo dos séculos, vários seriam os autores que nela se inspirariam para trazer à luz suas façanhas em novos tons.

Quanto à obra publicada por Alonso Fernández Avellaneda em 1614, pouco seria digno de nota. Ao cabo dos anos, inúmeras seriam as controvérsias, mas, de igual modo, incertas seriam as possibilidades. A história contada pelo autor aragonês existiria com maior vigor, na memória dos leitores, em ressonância ao ressentimento de Cervantes que, com a anuência de Don Quijote, provoca a queda da pluma do falso autor que ousou contar a história do cavaleiro de la Mancha. Isso porque, Don Quijote não aceita seguir para as justas de Zaragoza conforme havia sido recomendado pelo bacharel Sansón Carrasco e anunciado pelo falso autor – “tanto era o desejo que tinha de deixar por mentiroso aquele novo historiador que tanto diziam que o vituperava”¹⁷⁹ (D II, 60, p. 695). Tomando a direção leste, Don Quijote decide ir para as justas em Barcelona. De acordo com Aubier, a cidade

é o caminho que conduz ao porto, ao mar, símbolo hebreu da significativa união entre o saber e a Iniciação. Barcelona, *bar zé loun*. Na conclusão da filiação espiritual, o fruto maduro, *bar*, passará a noite. Alí aguardará sua “hora”. Sintomaticamente, o último combate do fidalgo se desenvolve em uma praia na saída de Barcelona. É derrotado pelo cavaleiro da Branca Lua. Embora, este apenas imponha a Don Quijote que permaneça um ano em sua casa em repouso. O tempo suficiente para possibilitar o surgimento da condição denominada como Branca Lua. Inicialmente falando é a situação atribuída ao poder demonstrativo durante um ciclo. Este cavaleiro da Branca Lua é a ciência. É o ciclo necessário para nele suscitar a fixação da consciência na Humanidade capaz de permiti-lhe alcançar finalmente o real¹⁸⁰ (1981, p. 14-15, tradução nossa).

verdadera, tendrá siglos de vida; pero si fuere mala, de su parto a la sepultura no será muy largo el camino (DQ II, 70, p. 808).

¹⁷⁹ “tal era desejo que tenía de sacar mentiroso a aquel nuevo historiador que tanto decían que le vituperaba” (DQ II, 60, p. 695).

¹⁸⁰ es el camino que lleva al puerto, al mar, símbolo en hebreo de la unión pertinente del saber y la Iniciación. Barcelona, *bar zé loun*. En ella la filiación espiritual acabada, el fruto maduro, *bar*, pasará la noche. Allí esperará su “hora”. Sintomáticamente, el último combate del hidalgo se desarrolla en una playa a la salida de Barcelona. Es derrotado por el Caballero de la Blanca Luna. Aunque este solo impone a Don Quijote que vaya un año a descansar a su casa. El tiempo de dar al tiempo la posibilidad de crear la situación llamada de la Blanca Luna. Inicialmente hablando es la situación atribuída al poder demostrativo durante un ciclo. Este caballero de la Blanca Luna

Em Barcelona, Don Quijote torna-se consciente de si mesmo em relação aos seus duplos. Na cidade, o cavaleiro, em visita à oficina de impressão, percebe que os oficiais estão corrigindo um livro. Ao perguntar sobre o título da obra, “lhes responderam que se chamava a *Segunda parte do engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, composta por um tal vizinho de Tordesilhas”¹⁸¹ (DQ II, 62, p. 737). Don Quijote admite a existência da história contada pelo autor aragonês, mas pouca atenção lhe confere. O cavaleiro parece aceitar a coexistência de ambas as histórias, a falsa e a verdadeira, entretanto, antes de deixar a oficina, com mostras de algum despeito, afirma que:

– Já tenho notícia deste livro – disse D. Quixote –, e em verdade e em minha consciência pensei que, por impertinente, já estivesse queimado e reduzido a pó; mas já lhe há de vir seu São Martinho, como a cada porco, pois as histórias fingidas tanto têm de boas e de deleitáveis quanto se chegam à verdade ou à semelhança dela, e as verdadeiras tanto são melhores quanto mais verdadeiras¹⁸² (DQ II, 62, p. 737).

A afirmação do cavaleiro de la Mancha é profética. Isso porque, a história contada pelo autor natural de Tordesillas tem seu fim brevemente decretado pelas palavras de Don Álvaro Tarfe enquanto a verdadeira história, contada por Cide Hamete, encerra-se somente com a morte de Don Quijote. Don Álvaro Tarfe é um viajante que seguia em direção à Granada, sua pátria. Cavaleiro e escudeiro o conhecem no caminho de volta para a aldeia, numa hospedaria em que decidiram passar a noite. Don Quijote reconhece o nome de Don Álvaro Tarfe e o associa ao livro que conta a segunda parte de sua história. Curioso, o cavaleiro pergunta ao hóspede: “sem dúvida alguma penso que vossa mercê deve de ser aquele D. Álvaro Tarfe que anda impresso na segunda parte da história de D. Quixote de La Mancha há pouco impressa e dada à luz do mundo por um autor moderno”¹⁸³ (DQ II, 72, p. 824). Don Álvaro declara que:

es la ciencia. El ciclo de la fijación de la conciencia en la Humanidad ha tenido que suscitarlo para alcanzar por fin lo real.

¹⁸¹ “le respondieron que se llamaba la *Segunda parte del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal cevino de Tordesillas” (DQ II, 62, p. 738).

¹⁸² – Ya yo tengo noticia deste libro – dijo don Quijote –, y en verdad y en mi conciencia que pense que ya estaba quemado y hecho polvos por impertinente; pero su San Martín se le llegará como a cada puerco, que las historias fingidas tanto tienen de buenas y de deleitables cuanto se llegan a la verdad o la semejanza della, y las verdaderas tanto son mejores cuanto son más verdaderas (DQ II, 62, p. 738).

¹⁸³ “sin Duda alguna pienso que vuestra merced debe de ser aquel don Álvaro Tarfe que anda impreso en la segunda parte de la historia de don Quijote de la Mancha recién impressa y dad a la luz del mundo por um autor moderno” (DQ II, 72, 824).

– O mesmo sou – respondeu o cavaleiro –, e o tal D. Quixote, sujeito principal da tal história, foi grandíssimo amigo meu, e fui eu quem o tirei da sua terra, ou ao menos o movi a que fosse a umas justas que se faziam em Saragoça, para onde eu ia; e em verdade, que lhe fiz muitos favores, e o livre de que o carrasco lhe palmasse as costas por seu demasiado atrevimento ¹⁸⁴ (DQ II, 72, p. 824).

Com as palavras de Don Álvaro, os duplos literários de Don Quijote e Sancho alcançam um novo desdobramento. Os sócias do cavaleiro e do escudeiro, presentes na história contada pelo autor aragonês, convertem-se em figuras tão reais quanto o próprio hóspede. Mas, Don Quijote, ciente de sua natureza, consegue se diferenciar do duplo usurpador de sua identidade. Intrigado com a questão do falso sócia, Don Quijote encontra no testemunho de Don Álvaro a possibilidade de solucionar a questão. Resoluto, o cavaleiro lhe pergunta: “eu me pareço em algo com esse tal D. Quixote que vossa mercê diz?”¹⁸⁵ (DQ II, 72, p. 824).

Ao determinar os *limites do sujeito*, o cavaleiro mantém preservada a consciência do *eu*. Segundo Jung, o *eu* deve ser entendido como um “fator que constitui como que o centro do campo da consciência, e dado que este campo inclui também a personalidade empírica, o eu é o sujeito de todos os atos conscientes da pessoa” (2011a, p. 13). Don Quijote é capaz de discernir os conteúdos psíquicos com os quais o seu *eu* estabelece relações. Ao obter como resposta que, de maneira alguma com ele se parecia, o cavaleiro conclui o seu raciocínio: “e esse D. Quixote – disse o nosso – levava consigo um escudeiro chamado Sancho Pança?”¹⁸⁶ (DQ II, 72, p. 824). Don Álvaro lhe responde afirmativamente e acrescenta: “apesar de ter fama de muito engraçado, nunca o ouvi dizer nenhuma graça que a tivesse”¹⁸⁷ (DQ II, 72, p. 825). Assim como Don Quijote, Sancho se empenha em estabelecer a distinção entre eles e o Don Quijote e o Sancho Panza presentes na história contada pelo autor aragonês. Para o escudeiro,

dizer graças não é para qualquer um, e esse Sancho que diz vossa mercê, senhor gentil-homem, deve de ser algum grandíssimo velhaco, babão e juntamente ladrão, pois o verdadeiro Sancho Pança sou eu, que tenho

¹⁸⁴ – El mismo soy – respondió el caballero –, y el tal don Quijote, sujeto principal de la historia, fue grandíssimo amigo mio, y yo fui el que le saco de su tierra, o a lo menos le movi a que viniese a unas justas que se hacían en Zaragoza, adonde yo iba; y en verdad que le hice muchas amistades, y que le quité de que no le palmease las espaldas el verdugo por ser demasíadamente atrevido (DQ II, 72, p. 824).

¹⁸⁵ “¿parezco yo en algo a esse tal don Quijote que vuestra merced dice?” (DQ II, 72, p. 824).

¹⁸⁶ “Y esse don Quijote – dijo nuetro – ¿traía consigo a un escudero llamado Sancho Panza?” (DQ II, 72, p. 825).

¹⁸⁷ “aunque ténia fama de muy gracioso, nunca le oi gracia que la tuviese” (DQ II, 72, p. 825).

graças às mãos cheias; e, se não, faça vossa mercê a experiência e siga atrás de mim pelo menos um ano, e verá que as deixo a cada passo, e tais e tantas que, sem que eu saiba as mais vezes o que me digo, faço rir a quantos me escutam; e o verdadeiro D. Quixote de La Mancha, o famoso, o valente e o discreto, o enamorado, o desfazedor de agravos, o tutor de pupilos e órfãos, o amparo das viúvas, o matador das donzelas, o que tem por única senhora a sem-par Dulcineia d'El Toboso, é este senhor aqui presente, que é meu amo. Todo qualquer outro D. Quixote e qualquer outro Sancho Pança é coisa de burla e de sonho¹⁸⁸ (DQ II, 72, p. 825).

Os argumentos de Don Quijote e Sancho são suficientes para convencer Don Álvaro, o qual passa a acreditar na existência de dois cavaleiros e dois escudeiros. Don Álvaro então admite que: o Sancho que ele conheceu tinha “mais de comilão que de bem-falante, e mais de tolo que de engraçado, e tenho por sem dúvida que os encantamentos que perseguem a D. Quixote o bom quiseram perseguir a mim com D. Quixote o mau”¹⁸⁹ (DQ II, 72, p. 825). De modo semelhante às justificativas apresentadas por Don Quijote em várias de suas aventuras, Don Álvaro recorre ao sobrenatural para explicar o equívoco, mas hesita quanto a sua própria percepção dos fatos, ao afirmar que: “mas não sei que me diga, pois ousou jurar que o deixei metido na Casa do Núncio, em Toledo, para que o curassem, e agora aparece aqui outro D. Quixote, ainda que bem diferente do meu”¹⁹⁰ (DQ II, 72, p. 825). Embora não negue a existência do outro Don Quijote, o cavaleiro insiste em reforçar sua identidade dissociando-a do *D. Quixote fantástico*:

– Eu – disse D. Quixote – não sei se sou bom, mas sei dizer que não sou mau. E para prova disso quero que saiba vossa mercê, meu senhor D. Álvaro Tarfe, que em todos os dias da minha vida não estive em Sagagoça: antes, em sabendo que esse D. Quixote fantástico se achara nas justas dessa cidade, não quis entrar nela, para mostrar sua mentira às barbas do mundo, e assim segui direto para Barcelona, arquivo da cortesia, albergue dos estrangeiros, hospital dos pobres, pátria dos valentes, vingança dos ofendidos e correspondência grata de firmes amizades, e em situação e

¹⁸⁸ el decir gracias no es para todos, y ese Sancho que vuestra merced dice, señor gentilhombre, debe de ser algún grandísimo bellaco, frión y ladrón juntamente, que el verdadero Sancho Panza soy yo, que tengo más gracias que llovidas; y si no haga vuestra merced la experiencia y ándese trás de mí por lo menos un año, y verá que se me caen a cada paso, y tales y tantas, que sin saber yo las más veces lo que me digo hago reír a cuantos me escuchan; e el verdadero don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única senõra a la sin par Dulcinea del Toboso, e este senõr que está presente, que es mi amo. Todo cualquier outro don Quijote y cualquier outro Sancho Panza es burlería y cosa de sueño (DQ II, 72, 825).

¹⁸⁹ “más tência de comilón que de bien halado, y más de tonto que de gracioso, y tengo por sin duda que los encantadores que persiguen a don Quijote el bueno han querido perseguirme a mí con don Quijote el malo” (DQ II, 72, p. 825).

¹⁹⁰ “pero no sé qué me diga, que osaré yo jurar que le dejo metido en la Casa del Nuncio, en Toledo, para que le curen, y agora remanece aqui outro don Quijote, aunque bien diferente del mio” (DQ II, 72, p. 825).

beleza, única; e se bem os sucessos que nela me sucederam não foram de muito gosto, senão de muito pesar eu levo sem carga, só por tê-la visto.¹⁹¹ (DQ II, 72, p. 825-826).

Don Quijote e Sancho rechaçam tanto os seus duplos literários – personagens da história de Avellaneda – quanto os seus sócias – amigos de Don Álvaro Tarfe. É evidente a hostilidade com que o cavaleiro e o escudeiro tratam as figuras que tentam se apropriar das suas façanhas e aventuras. Diferentemente dos períodos anteriores ao século XVII – nos quais, de acordo com Bravo (1997), os fins cômicos justificavam uma substituição momentânea sem que a identidade do ser duplicado pudesse ser questionada –, na tentativa de usurpar a identidade de Don Quijote e Sancho, a comicidade dilui-se em proveito da ênfase conferida à consciência do *eu*. Conforme o próprio cavaleiro reitera:

enfim, senhor D. Álvaro Tarfe, eu sou D. Quixote de La Mancha, o mesmo que diz a fama, e não esse desventurado que quis usurpar meu nome e se honrar com meus pensamentos. A vossa mercê suplico, pelo que deve a ser cavaleiro, seja servido de fazer uma declaração perante o alcaide deste lugar de que vossa mercê não me viu em todos os dias da sua vida até agora, e de que eu não sou o D. Quixote impresso na segunda parte, nem este Sancho Pança meu escudeiro é aquele que vossa mercê conheceu¹⁹² (DQ II, 72, p. 826).

Consciente de si mesmo, Don Quijote preocupa-se em diferenciar o seu verdadeiro *eu* de todas as demais figuras que pelo seu nome se dão a conhecer. O cavaleiro de la Mancha, que transita com tamanha facilidade entre a realidade e o mundo das ilusões, de modo surpreendente, recorre a um procedimento socialmente aceito para legitimar tanto a sua identidade quanto a de seu fiel escudeiro. Don Álvaro, por outro lado, ao concordar com a declaração solicitada por Don Quijote, nega sua própria perspectiva da realidade. Apesar de ter conhecido os sócias do

¹⁹¹ – Yo – dijo don Quijote – no sé si soy bueno, pero sé decir que no soy el malo. Para prueba de lo cual quiero que sepa vuestra merced, mi señor don Álvaro Tarfe, que em todos los días de mi vida no he estado en Zaragoza, antes por haberme dicho que ese don Quijote fantástico se había hallado en las justas desta ciudad no quise yo entrar en ella, por sacar a las barbas del mundo su mentira, y así me pasé de claro a Barcelona, archivo de la cortesía, albergue de los extranjeros, hospital de los pobres, patria de los valienets, venganza de los ofendidos y correspondencia grata de firmes amistades, y en sitio y en belleza, única; y aunque los sucesos que en ella me han sucedido no son de mucho gusto sino de mucha pesadumbre, los llevo sin ella, solo por haberla visto (DQ II, 72, p. 826).

¹⁹² Finalmente, señor don Álvaro Tarfe, yo soy don Quijote de la Mancha, el mismo que dice la fama, no esse desventurado que há querido usurpar mi nombre y honrarse con mis pensamientos. A vuestra merced suplico, por lo que debe a ser caballero, sea servido de hacer una declaración ante el alcalde deste lugar de que vuestra merced no me há visto en todos los días de su vida hasta agora, y de que soy el don Quijote impresso en la segunda parte, ni este Sancho Panza mi escudero es aquel que vuestra merced conoció (DQ II, 72, p. 826).

cavaleiro e do escudeiro, Don Álvaro atesta e torna digno de registro que: “por mais que cause admiração ver dois D. Quixotes e dois Sanchos a um mesmo tempo tão conformes nos nomes quanto diferentes nas ações, e volto a dizer e confirmo não ter visto o que vi nem ter passado o que comigo se passou”¹⁹³ (DQ II, 72, p. 826). A hesitação de Don Álvaro Tarfe quanto a existência de dois cavaleiros e dois escudeiros reforça a dupla face da verdade na obra. Isso porque, seu pensamento paradoxal nitidamente compromete a escolha de uma perspectiva em detrimento da outra.

Sancho, notoriamente imerso na realidade das novelas de cavalaria, também se vale do encantamento como justificativa para o comportamento de Don Álvaro. O escudeiro explica que, sem dúvida, “vossa mercê deve de estar encantado, como minha senhora Dulcineia d’El Toboso; e prouvesse ao céu que estivesse seu desencantamento de vossa mercê em me dar outros três mil tantos açoites, como me dou por ela, que mos daria sem interesse algum”¹⁹⁴ (DQ II, 72, p. 826). Ao julgar que seu sacrifício seria capaz de libertar Don Álvaro do encantamento, Sancho considera a possibilidade de realizá-lo, mesmo ciente de que *à custa das cascas das faias, muito mais que das suas costas*, assim como em seu compromisso de receber os açoites necessários ao desencantamento de Dulcinea.

Diante do encaminhamento formalmente cabível para a solução do problema dos sócios usurpadores da identidade de Don Quijote e Sancho, o cavaleiro solicita – por meio de uma petição que, em seu entender, lhe era de direito – a declaração diante do alcaide da aldeia e do escrivão que o acompanhava. O cavaleiro convence Don Álvaro Tarfe a declarar “perante sua mercê não conhecer D. Quixote de La Mancha, também presente, e que não era aquele que andava impresso numa história intitulada *Segunda parte de D. Quixote de La Mancha*, composta por um tal de Avellaneda, natural de Tordesilhas”¹⁹⁵ (DQ II, 72, p. 827). Com o propósito de fazer valer a vontade de Don Quijote, o alcaide, no exercício de sua função,

enfim procedeu juridicamente: a declaração se fez com todos os requisitos

¹⁹³ “puesto que cause admiración ver dos don Quijotes y dos Sanchos a un mismo tiempo tan conformes en los nombres como diferentes en las acciones, y vuelvo a decir y me afirmo que no he visto lo que he visto, ni há pasado por mi lo que ha pasado” (DQ II, 72, p. 826).

¹⁹⁴ “vuestra merced debe de estar encantado, como mi señora Dulcinea del Toboso; y pluguiera al cielo que estuviera su desencanto de vuestra merced em darme otros tres mil y tantos azotes, como me doy por ella, que yo me los diera sin interés alguno” (DQ II, 72, p. 826).

¹⁹⁵ “ante su merced como no conocía a don Quijote de la Mancha, que asimismo estaba allí presente, y que no era aquel que andaba impresso en una historia intitulada *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*, compuesta por un tal de Avellaneda, natural de Tordesillas” (DQ II, 72, p. 827).

em tais casos necessários, com o qual D. Quixote e Sancho ficaram muito contentes, como se muito lhes importasse semelhante declaração, e suas obras e palavras já não mostrassem claramente a diferença dos dois D. Quixotes e a dos dois Sanchos. Muitas cortesias e oferecimentos trocaram D. Álvaro e D. Quixote, nas quais mostrou sua discrição o grande manchego, de modo que desenganou a D. Álvaro Tarfe do erro em que estava; o qual se convenceu que devia de estar encantado, pois tocava com as mãos dois tão contrários D. Quixotes¹⁹⁶ (DQ II, 72, p. 827).

Em seu vertiginoso labirinto para representar a realidade multifacetada, o *Manco de Lepanto* torna cada vez mais complexo o trabalho de reconhecer qual das suas personagens está mais próxima da ilusão. A favor da sutileza com que Cervantes apresenta a verdade de Don Quijote em relação a dos que o cercam, Girard entende que “ele quer pura e simplesmente nos mostrar a verdade ontológica. O contágio, patente no caso de Sancho, se estende a todos os seres que esse herói frequenta e *sobretudo àqueles que sua loucura escandaliza ou indigna*” (2009, p. 124, grifos do autor).

A incontestável capacidade de reverberação da visão de mundo de Don Quijote, todavia, ultrapassa a esfera de um simples influxo quando se trata do fiel escudeiro. Sancho, mesmo orientado por sua natureza secular, escolhe uma vida nova ao lado do cavaleiro de la Mancha. O lavrador deixa a família com o propósito de se tornar governador de uma ínsula a ser conquistada por Don Quijote. Não obstante, Sancho volta para casa desprovido de todas as riquezas que almejava alcançar e, resignado, no alto da ladeira donde se podia avistar sua aldeia, cai de joelhos dizendo:

– Abre os olhos, desejada pátria, e olha que a ti volta Sancho Pança, teu filho, se não muito rico, muito bem açoitado. Abre os braços e recebe também o teu filho D. Quixote, que se vem vencido dos braços alheios, vem vencedor de si mesmo, que, segundo ele me disse, é o maior vencimento que desejar-se pode. Dinheiros não trago, porque se bons açoites me davam, bem cavaleiro eu ia¹⁹⁷ (DQ II, 72, p. 829).

¹⁹⁶ Finalmente, el alcalde proveyó jurídicamente: la declaración se hizo con todas las fuerzas que en tales casos debían hacerse, com lo que quedaron don Quijote y Sancho muy alegres, como si les importara mucho semejante declaración y no mostrara claro la diferencia de los dos don Quijotes y la de los dos Sanchos sus obras y sus palabras. Muchas de cortesias y ofrecimientos pasaron entre don Álvaro y don Quijote, en las cuales mostro el gran manchengo su discreción, de modo que desengañó a don Álvaro Tarfe del error en que estaba; el cual se Dio a entender que debía de estar encantado, pues tocaba con la mano dos tan contrários don Quijotes (DQ II, 72, p. 827).

¹⁹⁷ – Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado. Abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de si mismo, que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede. Dineros llevo, porque si buenos azotes me daban, bien caballero me iba (DQ II, 72, p. 829).

A queda de Sancho representa o fim da vida cavaleiresca que o lavrador escolheu viver ao lado de Don Quijote. Isso porque, associada à queda do cavaleiro de la Mancha – o qual deveria retornar para sua aldeia impedido de exercer o ofício da cavalaria andante – a queda do fiel escudeiro faz ecoar o fim do mundo das ilusões, por eles, compartilhado. Ao derradeiro golpe “apenas Sancho sobrevive, pois, a sua astúcia popular é bem mais forte do que a dedicação ilusória ao sonho do Cavaleiro” (BLOOM, 2009, p. 121). Don Quijote de la Mancha, todavia, torna-se imortal. A um só tempo, ele outorga a Alonso Quijano a boa morte e, devolve a Sancho Panza, sua própria vida. Em seu convívio com o cavaleiro, Sancho se transforma, contudo, de volta à aldeia, a natureza simples do lavrador não é suficiente para igualar sua honra, seus modos e seus costumes ao ideal cavaleiresco de Don Quijote;

porque se és cavaleiro, tu recebes a honra e a servidão que convém aos amigos de Cavalaria. Porque quanto mais nobres princípios tens, mais obrigado a ser bom e agradar a Deus e às gentes estás; e se és vil, tu serás o maior inimigo da Cavalaria, e mais contrário a seus princípios e sua honra (LLULL, 2010, p. 17).

Dos costumes que orientam a Ordem da Cavalaria, conhecer as sete virtudes figura dentre os bons ensinamentos praticados pelos seus pares; posto que essas são nitidamente “raiz e princípio de todos os bons costumes e são vias e carreiras da celestial glória perdurável. Das quais sete virtudes são as três teologais e as quatro cardeais. As teologais são fé, esperança, caridade. As cardeais são justiça, prudência, fortaleza, temperança” (LLULL, 2010, p. 89). Sempre virtuoso, Don Quijote não se afasta da nobreza dos princípios de seus pares. Em sua heróica peregrinação, o cavaleiro de la Mancha confia em seu destino glorioso, pois,

o homem temente a Deus saberá tudo suportar porque tomou consciência do conhecimento. Para um tal homem as coisas são boas, mesmo aquelas que são más para os outros. Se lhe preparam emboscadas e armadilhas, relaciona tudo com o conhecimento e é o único de todos os homens que torna os males em bens (TRISMEGISTOS, 2001, p. 42).

De volta a sua aldeia, “Dom Quixote é o mais sábio dos sábios, mas até ele se rende ao princípio de realidade, e morre cristão” (BLOOM, 2009, p.122). Em seu leito de morte, o fidalgo armado cavaleiro decide desapegar-se das crenças que um dia orientaram a vida do valoroso Don Quijote de la Mancha. O cavaleiro andante que outrora desencarcerou o fidalgo, doravante, lhe concede a verdadeira liberdade.

Em seu testamento, Alonso Quijano redime-se e busca a reconciliação com o falso autor que usurpou a verdadeira história de suas façanhas e aventuras. O fidalgo, então, solicita:

aos ditos senhores meus testamenteiros que, se a boa sorte lhes der a conhecer o autor que dizem que compôs uma história que anda por aí com o título de *Segunda parte das façanhas de D. Quixote de La Mancha*, da minha parte lhe peçam, quão encarecidamente se possa, perdoe a ocasião que sem o pensar lhe dei para ter escrito tantos e tão grandes disparates como nela escreveu, porque parto desta vida com o escrúpulo de lhe ter dado motivo para os escrever¹⁹⁸ (DQ II, 72, p. 845).

Don Quijote harmoniza-se com todos os seus duplos ao integrar cada uma de suas partes. A cisão, a fragmentação e a multiplicação decorrente dos sucessivos desdobramentos transformam-se no caminho em direção à unidade do ser. Em seu processo de ascensão, Don Quijote escolhe a reintegração consigo mesmo, com o outro, com o mundo e com o que para além dele há. Isso porque, na sua última aventura cavaleiresca, “Dom Quixote, o mortal, ao morrer, compreendeu sua própria comicidade, e chorou seus pecados, mas o imortal, compreendendo-a, se sobrepõe a ela e a vence sem eliminá-la” (UNAMUNO, 2013, p. 273).

A despedida do cavaleiro de la Mancha não representa o fim, mas o início de uma vida sublime e eterna em verdadeira comunhão com o todo, o universal. De acordo com John Bowker, embora a história cristã esteja repleta de reflexões a respeito dos significados da morte, é possível percebê-la “dominada pela crença dos primeiros amigos e conhecidos de Jesus, segundo os quais, apesar de morrer na cruz, foi transportado por Deus para uma vida além da morte”¹⁹⁹ (1996, p. 112, tradução nossa). A morte do Cristo representa a remissão dos pecados da humanidade capaz de transmutar o exílio ao qual Adão foi condenado, tornando possível a reconciliação com Deus.

Dissociada da figura do Cristo, a relação entre o castigo de Adão e Eva e a origem da morte também está presente no *Alcorão*. Expulsos do Éden, Adão e Eva

¹⁹⁸ a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le piedan, cuan encarecidamente ser pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo de di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escribe, porque parto desta vida com escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlos (DQ II, 845-846, p. 72).

¹⁹⁹ dominada por la creencia de los primeros amigos y conocidos de Jesús, según los cuales este había muerto en una cruz y, a pesar de ello, había sido transportado por Dios a una vida más allá de la muerte.

devem viver e morrer, no entanto, a ressurreição do corpo está assegurada para sua descendência conforme a capacidade de não se afastar do Islã e manter-se leal a Deus. Segundo Bowker (1996), para o islamismo, a vida se constitui em um período de provas e julgamento, no qual os indivíduos, de acordo com a vontade de Deus, são livres para conduzir suas vidas ao Seu reencontro ou Dele se afastar. Bowker explica que a morte não é necessariamente um castigo – seu propósito consiste em determinar um limite a um longo processo que deve culminar com a ressurreição no dia do juízo final para os que aceitaram seguir os desígnios de Deus; os que se rebelaram, entretanto, serão imediatamente castigados como prenúncio da aflição que os aguardam após o juízo final.

O significado da morte do indivíduo no judaísmo, diferentemente do cristianismo e do islamismo, é suplantado pela força do caráter coletivo. De acordo com as crenças judaicas, “não existe nada que ofereça uma promessa ou uma forma de compensação ao indivíduo, nada que indique uma vida feliz em companhia de Deus após a morte. Exatamente o inverso. O que se promete é o *she’óhl* (Seol), um reino abaixo da terra”²⁰⁰ (BOWKER, 1996, p. 76, tradução nossa). Embora os judeus tenham confiança na proteção decorrente da aliança com Deus, estão sujeitos ao *she’óhl* (Seol) que

não pode ser comparado com outras ideias posteriores relacionadas ao inferno como lugar de tormento. Mas deve ser definitivamente evitado tanto quanto possível: é exatamente o que Sófocles, em *Ajax*, disse a respeito do Hades, ou seja, *ton apotropon Haidan*, ou Hades do qual é necessário distanciar-se. Assim como os gregos, os primeiros judeus tinham a esperança de que a insignificante vida de cada um pudesse apresentar pouca importância e inclusive ser esquecida, postergando, deste modo, o momento de ingresso em uma condição tão tenebrosa quanto desamparada²⁰¹ (BOWKER, 1996, p. 77, tradução nossa).

A morte de Alonso Quijano, o Bom, não deve ser entendida como um castigo, uma punição ou um tormento. Ele não se esquiva da morte, não a recusa e dela não sente medo. É com serenidade que o fidalgo por ela aguarda ciente da continuidade

²⁰⁰ no hay nada que se ofrezca a manera de promesa o de compensación al individuo, nada que apunte al hecho de que vaya a gozar de una vida feliz en compañía de Dios más allá de la muerte. Exactamente a la inversa. Lo que se promete es el Sheol, un reino bajo la tierra.

²⁰¹ no ha de ser equiparado con otras ideas posteriores referentes al inferno como lugar de tormento. Pero sí ha de evitarse definitivamente mientras sea posible: es exactamente lo que Sófocles, en *Ajax*, dice del Hades, esto es, *ton apotropon Haidan*, o Hades del que hay que alejarse. De igual manera, y también como los griegos, los judíos de este temprano período tenían la esperanza de que la insignificante vida de cada uno pudiera ser pasada por alto e incluso olvidada, posponiendo de este modo el momento del ingreso em uma condição tan tenebrosa como abandonada.

dos seus no mundo que ora deixa. Alonso Quijano não teme o esquecimento, o desamparo, um reino abaixo da terra ou mesmo ser condenado no dia do juízo final. Diante do crepúsculo de sua vida, ele acredita na remissão dos seus pecados e se prepara para descansar em paz tanto consigo mesmo quanto com o mundo em que viveu. O fidalgo *entrega sossegadamente seu espírito* como um cristão, despertando lágrimas e compaixão:

vendo o qual o padre, pediu ao escrivão que lhe desse testemunho de que Alonso Quijano o Bom, comumente chamado “D. Quixote de La Mancha”, tinha passado desta presente vida e morrido naturalmente, dizendo que tal testemunho lhe pedia para evitar a ocasião de que algum outro autor senão Cide Hamete Benengeli ressuscitasse falsamente e fizesse intermináveis histórias das suas façanhas. Este fim teve o engenhoso fidalgo de La Mancha, cujo lugar não quis declarar Cide Hamete, para deixar que todas as vilas e lugares de La Mancha brigassem entre si por afilhá-lo e tê-lo por seu, como brigaram as sete cidades da Grécia por Homero²⁰² (DQ II, 72, p. 846-847).

A disputa entre as sete cidades gregas liberta Homero das circunstâncias de sua origem e realça o seu caráter onipresente. À grandeza de Homero revelada por meio das façanhas de seus heróis, a genialidade do *Manco de Lepanto* encoberta pela decadência de seu cavaleiro andante. Sob a pluma de Cervantes, Cide Hamete escolhe manter em segredo a origem do fidalgo de la Mancha e, desse modo, faz emergir o paradoxo entre o particular e o universal – o indivíduo e o todo: ciente de si mesmo, Don Quijote escolhe se libertar das circunstâncias de sua vida para realçar a decadência espanhola e, ao mesmo tempo, revelar aspectos profundos da natureza humana. Em busca de si mesmo, Don Quijote, paradoxalmente, alcança o universal. Em sua jornada, o cavaleiro escolhe encontrar as faces ocultas do seu próprio *eu*. Isso porque,

por definição, o eu está subordinado ao si-mesmo e está para ele, assim como qualquer parte está para o todo. O eu possui o livre-arbítrio – como se afirma –, mas dentro dos limites do campo da consciência. Empregando este conceito, não estou me referindo a algo psicológico, mas sim ao conhecidíssimo fato psicológico da assim chamada decisão livre, ou seja, ao sentimento subjetivo de liberdade. Da mesma forma que nosso livre-arbítrio se choca com a presença inelutável do mundo exterior, assim também os seus limites se situam no mundo subjetivo interior, muito além

²⁰² viendo lo cual el cura, pidió al escrivano le diese por testimonio como Alonso Quijana el Bueno, llamado comúnmente “don Quijote de la Mancha”, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente; y que el tal testimonio pedia para quitar la ocasión de outro que Cide Hamete Benengeli le resuscitase falsamente y hiciese inacabables historias de sus hazañas. Este fin tuvo el ingenioso hidalgo de la Mancha, cuyo lugar no quiso poner Cide Hamete puntualmente, por dejar que todas las villas y lugares de la Mancha contendiesen entre si por ahijarsele y tenersele por suyo, como contendieron las siete ciudades de Grecia por Homero (DQ II, 845-846, p. 72).

do âmbito da consciência, ou lá onde entra o conflito com os fatos do si-mesmo. Do mesmo modo que as circunstâncias exteriores acontecem e nos limitam, assim também o si-mesmo se comporta, em confronto do eu, como uma *realidade objetiva* na qual a liberdade de nossa vontade é incapaz de mudar o que seja. É inclusive notório que o eu não é somente incapaz de qualquer coisa contra o si-mesmo, como também é assimilado e modificado, eventualmente, em grande proporção, pelas inconscientes da personalidade que se acham em vias de desenvolvimento (JUNG, 2011a, p. 16, grifos do autor).

Ao *tornar-se a si mesmo*, Don Quijote atravessa o tempo e o espaço. O cavaleiro ultrapassa os sucessivos desdobramentos em que foi cindido, fragmentado e multiplicado, permitindo que sua natureza ecoe em diferentes histórias e seu destino se transforme em um processo de reintegração ao todo, ao sagrado, ao universal. Sua dualidade se dilui e “o que foi criado e o que criou, esses dois formam uma unidade em virtude de sua unidade, um à frente o outro seguindo: o que marcha à frente é Deus criador, o que segue, a coisa criada, qualquer que seja” (TRISMEGISTOS, 2001, p. 74).

Don Quijote, ao expressar princípios universais, de modo paradoxal, revela nitidamente as marcas do pensamento medieval. Em ressonância ao homem do medievo, que “se torna de certa maneira o centro do mundo, criado por Deus e prometido à salvação” (LE GOFF, 2013, p. 111), o cavaleiro acredita que a obediência, o amor e a devoção a Deus lhe concedem auxílio e orientação. Forjada pela moral cristã, sua liberdade, entretanto, ultrapassa as circunstâncias do destino para ele determinado por Deus. Diferentemente do homem medieval, o cavaleiro, ao se lançar em uma jornada em busca de si mesmo, encontra o seu verdadeiro *eu* para, de modo abnegado, vê-lo diluir-se no processo de reintegração. É com serenidade que Don Quijote escolhe deixar a Espanha do século XVII. Livre, ele se despede da vida na região de La Mancha para compreender que

sobre a liberdade humana se apóia o Destino, forma visível do ritmo universal, manifestação de uma justiça que não é prêmio e castigo, bem e mal, mas acorde cósmico. E o homem, o mortal, a criatura que envelhece e adoce, sujeito aos desvarios da paixão e à mudança das opiniões, é o único ser livre, precisamente por ser o sujeito eleito pelo Destino. Essa eleição exige aceitação. Por isso seus crimes fazem o universo estremecer e suas ações restabelecem o curso da vida. Por ele o mundo anda (PAZ, 1982, p. 252-253).

Don Quijote, também influenciado pelo legado grego, reflete a dissonância encontrada no Ocidente entre a cognição e a vida espiritual. Isso porque, segundo

Bloom, “não temos outros meios de pensar que não sejam gregos, e, no entanto, nossa moralidade e nossa religião – interna e externa – têm como fonte primeira a Bíblia Hebraica” (2009, p. 87), cujo texto foi fundamental para a formação do cânone cristão do Antigo Testamento. O pensamento grego entende que, ao cumprir o seu destino, o homem liberta-se e não mais regressa ao caos enquanto a moral cristã compreende o destino como um conjunto de circunstâncias determinadas por Deus para que o homem possa redimir-se do pecado, libertar-se da culpa e, por fim, obter a salvação. No mundo grego,

a consciência do Destino é a única coisa que pode nos libertar de seu peso atroz e nos dar um vislumbre da harmonia universal. Liberdade e Destino são termos opostos e complementares. Seu mistério pertence à própria natureza das coisas. O pessimismo grego é de ordem distinta da do pessimismo cristão (PAZ, 1982, p. 248-249).

Inspirado tanto pelo pensamento grego quanto pela moralidade cristã medieval, o homem de la Mancha, com maestria, torna-se o arauto de um novo tempo: Alonso Quijano, o Bom, não sofre o martírio da culpa cristã e Don Quijote é livre para escolher o seu destino em um mundo abandonado pelos deuses. O cavaleiro lança-se em uma jornada em busca de si mesmo, percorre os caminhos desconhecidos do *eu* e se transforma por meio da aceitação e da negação de sua realidade. No processo de *tornar-se a si mesmo*, Don Quijote desdobra-se e se multiplica em prosas e versos despertando a centelha de sua individualidade capaz de revelar aspectos universais. O herói de la Mancha harmoniza-se consigo mesmo, com os outros e com o mundo para alcançar a esfera da *individuação*.

Ao lado de Don Quijote, de forma menos complexa, é evidente que Sancho também percorre os caminhos desconhecidos do *eu*. Cada qual a seu modo, “na conclusão da grande obra, sabem exatamente quem são, nem tanto devido às aventuras, mas às conversas maravilhosas por eles mantidas, sejam estas querelas ou troca de ideias” (BLOOM, 2009, 102). Embora se transmorfe, Sancho continua sendo um Panza e isto lhe permite harmonizar-se com a natureza secular do mundo em que vive. Conta o narrador da história que “aqui se deixam pôr os prantos de Sancho, da sobrinha e da ama de D. Quixote, e assim também os novos epitáfios da sua sepultura, bem que Sansón Carrasco lhe pôs este”²⁰³ (DQ II, 72, p. 846) que diz:

²⁰³ “déjanse de poner aquí llantos de Sancho, sobrina y de Don Quijote, los nuevos epitafios de su sepultura, aunque Sansón Carrasco le puso este” (DQ II, 72, p. 847):

Jaz aqui²⁰⁴ o fidalgo forte
 que a tanto extremo chegou
 de valente, e de tal sorte, que a morte não triunfou
 da vida com sua morte.

Teve a todo o mundo em pouco,
 foi o espantinho mais mouco
 do mundo, em tal conjuntura,
 que abonou sua ventura
 morrer são e viver louco²⁰⁵
 (DQ II, 72, p. 847).

A plenitude com que o cavaleiro se despede da vida, no entanto, é paradoxal à efervescência da visão de mundo presente na obra. Apesar dos séculos de exegese serem insuficientes para circunscrever suas possíveis leituras e encerrar as interpretações nelas contidas, é evidente que o herói de la Mancha “não é tolo nem louco, e sua visão é sempre, no mínimo, dupla: ele vê aquilo que vemos, mas vê também algo a mais, uma glória da qual deseja se apropriar, ou ao menos compartilhar” (BLOOM, 2009, p. 101). Sob a pluma de Cervantes, a visão de mundo do cavaleiro revela

um dos belos enigmas de *Dom Quixote*: é, ao mesmo tempo, uma obra cujo tema autêntico é a própria literatura e a crônica de uma realidade nua e crua, a Espanha decadente, no período que vai de 1605 a 1615. O Cavaleiro é a crítica sutil de Cervantes a um reino que, como recompensa pelo patriotismo heróico por ele demonstrado em Lepanto, havia lhe conferido tão somente sofrimento. Não se pode dizer que Dom Quixote tenha consciência dupla; antes ele tem múltipla do próprio Cervantes, um escritor que conhece o custo da confirmação (BLOOM, 2009, p. 116).

A cumplicidade entre o cavaleiro e o *Manco de Lepanto* reforça o vínculo que, segundo Robert, “o quixotismo estrito tece, entre a criatura fictícia e o criador, laços

²⁰⁴ “Muito antigos, portanto, esses pequenos “aqui jaz” só deixam de ser de uso comum no fim do século XVIII; são gravados na pedra ou no cobre, fixados sobre os muros ou sobre os pilares das igrejas, das capelas, das galerias dos carneiros, sem outra alteração significativa senão a língua, o estilo, o comprimento do epitáfio e os caracteres da grafia. A história do túmulo-epitáfio confunde-se com a da própria inscrição; acabamos de falar e de tentar perceber o desenvolvimento de um sentimento em direção à personalização solitária, e em seguida à identificação com a família” (ARIÈS, 2014, p. 312).

²⁰⁵ Yace aqui el hidalgo fuerte
 que a tanto extremo llegó
 de valiente, que se advierte
 que la muerte no triunfo
 de su vida com su merte.
 Tuvo a todo el mundo en poco,
 fue el espantajo y el coco
 del mundo, en tal coyuntura,
 que acredito su ventura
 morir cuerdo y vivir loco
 (DQ II, 72, p. 847).

invisíveis concebidos expressamente para fazer crer numa separação, quando na verdade há desdobramento e mesmo uma forma sutil de duplicidade” (ROBERT, 2007, p. 134). As marcas de Cervantes depositadas em Don Quijote, de acordo com Robert, corroboram a hipótese²⁰⁶, embora controversa, de que o *Manco de Lepanto* seja em realidade um judeu convertido em uma sociedade obcecada pela *limpieza de sangre*. Sob essa perspectiva, torna-se compreensível o que significaria para Cervantes

renegar seus pais quando eles são realmente a causa de uma posição humilhante e quando eles próprios, a contragosto decerto, já se tornaram culpados de uma espécie de regeneração; forjar-se uma genealogia mais lisonjeira quando se pode ver ao redor as catástrofes provocadas pela confissão da verdade; entrincheira-se na irresponsabilidade do sonho quando a realidade é a tal ponto absurda e ameaçadora que o obriga a cindir-se em dois – o que há de mais natural, e de mais tentador, considerando-se a propensão a romancear que por toda a parte caracteriza a psique humana? (ROBERT, 2007, p. 165).

A necessidade de uma vida dupla, faria Cervantes manter incógnita parte de sua personalidade. Isso porque, a Inquisição espanhola (1478-1834), segundo Américo Castro (1976) – considerada uma intensa perseguição religiosa em prol da pureza espiritual do sangue – tem como fundamento a crença bíblica relacionada à capacidade do sangue de transmitir as culpas infligidas aos antepassados. Dedicados à propagação da fé cristã, os Reis Católicos – Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla –, em seu anseio por expurgar a grande mácula da nação, convertem-se em verdadeiros algozes de seu próprio povo. Sob severa vigília,

tudo indica que na época da Inquisição a dissimulação nas obras do espírito não era simples medida de prudência, as idéias deviam usar de astúcias, sendo melhor para elas que tivessem a arte de fazê-lo; mas Cervantes não se contenta em velar seu pensamento ali onde este pudesse comprometê-lo, o que já seria muito considerando-se o faro do tribunal religioso para os menores indícios de heresia; ele embaralha positivamente todas as cartas ao esposar alternada, e às vezes, simultaneamente os pontos de vista mais dificilmente conciliáveis, como se tivesse o dom de perceber em toda parte o verdadeiro relativismo do outro e o falso relativismo de seus próprios juízos (ROBERT, 2007, p. 159).

²⁰⁶ Conforme as palavras da autora em nota: “Cf. principalmente: Américo Castro, *Cervantes y los casticismos españoles*. Madri-Barcelona: Afaguara, 1966; Salvador de Madariaga, ‘Cervantes y su tiempo’. *Cuadernos* n. 40, 1960; e Dominique Aubier, *Don Quichotte, prophète d’Israël*. Paris: Robert Laffont, 1966. Esses três autores apresentam em favor de sua tese praticamente os mesmos argumentos; mas para Dominique Aubier o judaísmo de Cervantes tem repercussão direta na forma de sua obra; pois, judeu na Espanha e na sua época, ele só podia ser um adepto fervoroso da Cabala; assim, sua obra-prima seria um livro profético, incompreensível à margem dos símbolos esotéricos, que por sua natureza, encobrem seu sentido ao leitor não-iniciado (como deviam escapar aos consouros da Inquisição)” (ROBERT, 2007, p. 160).

Durante a transição da Idade Média para a Moderna, o processo de *limpieza de sangre* transforma séculos de convivência, em certa medida, harmoniosa em uma aterrorizante atmosfera de investigação e punição dos judeus e dos mouros conversos. Graves são as consequências para os povos que habitam a maior parte da península, como os “de língua galega, castelhana ou catalã separados e harmonizados dentro de cada região como cristãos, judeus e mouros, especializados, cada um desses grupos ou castas, em diferentes tipos de atividades”²⁰⁷ (CASTRO, 1976, p. 76, tradução nossa). No centro da Espanha, La Mancha é uma região de áridas paisagens,

mas a palavra *mancha*, mácula, também evoca limpeza. Sobre o que ou sobre quem se está falando? De uma aldeia de La Mancha ou uma parte do pensamento sobre a *mancha*? A má vontade do autor está relacionada à igual resistência por parte do leitor. Mostrar-se cauteloso é uma questão que se refere apenas ao leitor e nós somos leitores minuciosos. Não é nossa intenção nos referir à aldeia de La Mancha negando uma possível interpretação de que o lugar foi a região propulsora de uma atmosfera estigmatizada pela *mancha*²⁰⁸ (AUBIER, 1981, p. 47, grifos do autor, tradução nossa).

A perseguição aos mouros e judeus conversos e a *mancha* provocada pelo derramamento de sangue em nome da fé deixariam marcas profundas no destino do povo espanhol. Diferentemente da concretização do ideal de Restauração da Espanha Sagrada, o grande Império depara-se com a decadência. Após a retomada do Reino de Granada, considerado o último bastião do domínio muçulmano – cujo ano coincide com a Inquisição fundamentada pelo processo de *limpieza de sangre* – o entusiasmo com a glória espanhola e o início da nova Idade de Ouro, acalentado durante os séculos da Reconquista (722-1492), desvanecem à medida que se aproxima o fim do tempo de esplendor. Eis que o herói de la Mancha,

que se engendra por esforço próprio para se refazer e refazer o mundo conforme sua vontade, não podia nascer em outro lugar a não ser nesse mundo, ele próprio desfeito, ele próprio acometido de irrealidade por sua fé em quimeras sanguinolentas e culpado de um dos mais graves ultrajes à razão de que a História tem notícia (ROBERT, 2007, p. 166).

²⁰⁷ “de lengua gallega, castellana o catalan, escindidas y armonizadas dentro de cada región como cristianos, judíos y mudéjares, especializados, cada uno de esos grupos o castas, em diversos tipos de atividades”.

²⁰⁸ pero la palabra *mancha*, baldón, también evoca limpieza. ¿De qué o de quién se habla? ¿De una aldea de La Mancha o de una parte del pensamiento sobre la *mancha*? La mala voluntad del escritor se hace acreedora a una reticencia igual por parte del lector. El mostrarse minucioso es una cuestión que solo concierne al lector y, lectores minuciosos, sí que lo somos. No queremos pronunciarnos por la aldea de La Mancha contra una interpretación posible en la que el lugar fuera la zona motriz de un espíritu estigmatizado por la *mancha*.

Diante da desordem política, econômica, social, cultural e religiosa que assola a Espanha, o fervor da fé cristã não é capaz de salvá-la da queda iminente. Do mesmo modo, o nobre esforço de Don Quijote, ao tentar refazer o mundo restaurando a Ordem da Cavalaria, não é suficiente para livrar o cavaleiro de sua queda. Sob a pluma de Cervantes, a derrocada do herói de la Mancha também decreta o golpe de morte da visão de mundo medieval. Homem de seu tempo, Cervantes não permanece incólume à atmosfera efervescente e, ao se desdobrar na figura de Don Quijote, anuncia a um só tempo sua própria queda e a do mundo em que vive. Sendo o *Manco de Lepanto* um judeu converso,

em virtude dessa dupla identidade forçada, sua realidade individual, tal como lhe advinha de seu patrimônio ancestral, nunca coincidia com a realidade social que lhe impunham as vicissitudes da história; a primeira autêntica, devia ser regenerada ou, em todo caso, mantida secreta; a segunda, vivida abertamente, não passava, no melhor dos casos de ficção legal (ROBERT, 2007, p. 165).

Em busca de si-mesmo, o *Manco de Lepanto* notadamente se desdobra: Cervantes e Don Quijote são um para o outro. Enquanto um escreve, o outro atua. Na jornada do homem de la Mancha, o fidalgo escolhe o seu destino. Livre, arma-se cavaleiro e, ao lado de seu fiel escudeiro, caminha pelo interior da Espanha. Iludido, sofre a queda. Desafortunado, volta para sua aldeia impedido de exercer seu ofício. Melancólico, morre o cavaleiro enquanto, sossegadamente, o fidalgo *entrega seu espírito*. Ao seu último suspiro, Don Quijote, o Bom, decreta o fim da cavalaria andante e Cervantes – incomodado com a obra apócrifa de Alonso Fernández de Avellaneda (1614) – faz triunfar a pluma do verdadeiro autor. De acordo com as palavras de Cide Hamete:

Só para mim nasceu D. Quixote, e eu para ele; ele soube atuar e eu escrever, só nós dois sós somos um para o outro, a despeito e pesar do escritor fingido e tordesilhesco que se atreveu ou se atreverá a escrever com pena de avestruz grosseira e mal delineada as façanhas do meu valoroso cavaleiro, porque não é carga para seus ombros nem assunto para seu frio engenho, a quem advertirás (se acaso o chegares a conhecer) que deixe repousar na sepultura os cansados e já apodrecidos ossos de D. Quixote, e não o queira levar, contra todos os foros da morte, para Caste-a-Velha, fazendo-o sair da fossa onde real e verdadeiramente jaz deitado de longo a longo, impossibilitado de fazer terceira jornada e saída nova, pois para fazer burla de tantas quantas fizeram tantos andantes cavaleiros bastam as duas que ele fez, a gosto e beneplácito das gentes a cuja notícia chegaram, assim nestes como nos estrageiros reinos. E com isto cumprirás com tua cristã profissão, aconselhando bem a quem mal te quer, e eu ficarei satisfeito e ufano de ter sido o primeiro a gozar do fruto dos seus escritos inteiramente, como desejava, pois não foi outro o meu desejo senão fazer

detestáveis aos homens as fingidas e disparatadas histórias dos livros de cavalarias, que nas do meu verdadeiro D. Quixote já vão tropeçando, e sem dúvida alguma hão de cair de todo. *Vale*²⁰⁹ (DQ II, 74, 847-848).

Segundo Girard, os planos da vida se invertem fazendo emergir os efeitos contrários. Para o autor, a conclusão da obra é romanesca e representa a verdadeira conversão, na qual o “herói triunfa no fracasso; ele triunfa porque esgotou seus recursos; é-lhe preciso pela primeira vez olhar de frente seu desespero e seu nada. Mas esse olhar tão temido, esse olhar que é a morte do orgulho é um olhar salvador” (2009, p. 328). Ao afirmar que a conclusão é indigna da obra que ela vem coroar, Girard compreende a hostilidade dos críticos românticos. Mas adverte que, na conclusão, o herói romanesco pronuncia palavras que contradizem nitidamente suas antigas ideias. Diferentemente do que advogam os críticos românticos, para o autor, Don Quijote renuncia a seus cavaleiros, renegando a ilusão que seu orgulho lhe inspirava. Girard ainda acrescenta que, a crítica romântica

recusa sempre o essencial; ela se recusa a ultrapassar o desejo metafísico em direção à verdade romanesca que brilha para além da morte. O herói sucumbe ao alcançar a verdade romanesca que brilha para além da morte. Deve-se reservar o título de herói de romance à personagem que triunfa do desejo metafísico numa conclusão trágica e se torna assim *capaz de escrever o romance*. O herói e seu criador ficam separados no decorrer de todo o romance, mas se juntam na conclusão. O herói se volta, ao morrer, para sua existência perdida (2009, p. 330, grifos do autor).

A morte do herói de la Mancha não decreta o seu fim. Isso porque, Don Quijote compreende que não se trata de separação, mas de reintegração. O encontro do herói com o seu criador representa a unificação necessária para que Don Quijote alcance a individuação ascendendo “a um ponto central, que simboliza o centro

²⁰⁹ Para mi sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solo dos somos para em uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atvió o se há de atrever a escribir com pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso Caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quien advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tenido de largo a largo, impossibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva: que para hacer burla de tantas como hicieron tantos andantes caballeros, bastan las dos que él hizo tan a gusto y beneplácito de las gentes a cuya noticia llegaron, así en estos como en los estraños reinos. Y com esto cumplirás com tu Cristiana profesión, aconsejando bien a quien mal te quiere, y yo quedaré satisfecho y ufano de haber sido el primero que gozó el fruto de sus escritos enteramente, como deseaba, pues no há sido outro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías, que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropeçando y han de caer del todo sin Duda alguna. *Vale* (DQ II, 74, 848).

místico do universo, a origem irradiante e a imortalidade, unida à eterna juventude” (CIRLOT, 2005, p. 25). Ao abandonar a *ordem das coisas* para fundir-se com o todo, Don Quijote traduz “a idéia de mundo como labirinto, da vida como peregrinação, conduz à idéia do ‘centro’ como símbolo da finalidade absoluta do homem, ‘meio invariável’, ‘motor imóvel’, paraíso recuperado ou Jerusalém celeste” (CIRLOT, 2005, p. 23).

Depois de se reconciliar com as diferentes faces de seus sucessivos duplos, o herói de la Mancha retorna a sua aldeia para tomar o caminho de volta em direção à existência perdida e reintegrar-se consigo mesmo, com os outros, com o mundo em que vive e com o que para além dele há. Don Quijote *torna-se a si mesmo* e pode, enfim, como um cristão, *entregar sossegadamente seu espírito* porque, ao longo de sua jornada pelo interior da Espanha do século XVII, o cavaleiro *conhece a si mesmo* por meio de um constante processo de estranhamento e de reconhecimento do seu próprio *eu*.

Jung compreende a noção psicológica do si-mesmo aproximando-a da figura tradicional de Cristo. Em seu entendimento, Cristo *elucida o arquétipo do si-mesmo*. Este arquétipo “como símbolo de totalidade é uma ‘coincidentia oppositorum’, portanto contém luz e trevas ao mesmo tempo. Na sua figura os contrastes, unidos no arquétipo, separam-se no luminoso Filho de Deus de um lado, e no diabo, do outro” (JUNG, 1999, p. 356). A despeito da figura do Jesus histórico, segundo Bowker, o que consta nos Evangelhos o identifica “não como uma criação religiosa especial (como um Anjo, por exemplo), mas sim como homem contestador e revolucionário, cuja incontestável benevolência, e cujas palavras estiveram acompanhadas por ações gloriosas e próprias de uma divindade”²¹⁰ (BOWKER, 1996, p. 112, tradução nossa).

Na vida de Jesus, a ideia cristã de sacrifício atinge o apogeu, uma vez que, conforme as palavras de Jung, Ele está dentro do homem, assim como este está dentro Dele. Cristo é considerado “o redentor e resgatador de nossa culpa; um Deus que está acima do pecado” (JUNG, 1999, p. 53). Sua crucificação torna possível a remissão do pecado original porque Cristo encarna o mito do homem primordial, do Adão mítico. Ao deixar sua condição humana, Ele alcança um fim espiritual

²¹⁰ “no como un creación religiosa especial (como un Angel, por ejemplo), sino como un hombre desafiante y perturbador, cuya inequívoca humanidad era obvia, y cuyas palabras estuvieron acompañadas por acciones de índole poderosa y propia de la divinidad”.

transcendental e assume a imagem do Salvador – o responsável pela redenção da humanidade. Jung ressalta que Cristo

representa uma totalidade de natureza divina ou celeste, um homem transfigurado, um Filho de Deus *sine macula peccati*, que não foi machucado pelo pecado. Enquanto *Adam secundus* (segundo Adão) Ele constitui uma equivalência do primeiro Adão antes da queda original, isto é, quando este possuía ainda a pura semelhança com Deus (JUNG, 2011a, p. 52, grifos do autor).

A completude alcançada por Cristo restaura a cisão provocada pela queda de Adão. Como herói e homem-deus, Cristo, em sua totalidade de natureza divina ou celeste, simboliza o homem transfigurado capaz de restaurar a pura semelhança com Deus. Para Jung, Cristo é a imagem perfeita de Deus – “a verdadeira *imago Dei*, a cuja semelhança foi criado nosso homem interior: invisível, incorporeal e imortal. A imagem divina manifesta-se em nós através da *prudência*, da *justitia*, da *moderatio*, da *virtus*, da *sapientia* e da *disciplina*” (2011a, p. 53). Embora maculada pelo pecado original, a imagem divina do homem, de acordo com Jung, pode ser restaurada com a ajuda de Deus – pela graça divina.

Em seu processo de reparação, o homem, capaz de *tornar-se a si-mesmo*, alcança a *individuação*. Consciente do seu próprio *eu*, o homem deve renunciar a *si-mesmo* para reintegrar-se ao todo e nele diluir-se a fim de tornar-se universal e, desse modo, restaurar a cisão provocada pela queda de Adão. Em consonância ao pensamento de Jourde e Tortonese, é possível reconhecer que o duplo está na origem de tudo. Isso porque, conforme advogam os autores, “Deus a consciência absoluta criou o universo para nele se refletir: podemos ver nesta concepção cosmológica, que pertence à tradição judaica a origem de todo desdobramento, o problema da relação entre o incriado e o criado, o absoluto e o relativo”²¹¹ (JOURDE; TORTONESE, 1996, p. 4, tradução nossa).

Em suas andanças pelo interior da Espanha do século XVII, Don Quijote, ao lado do seu fiel escudeiro, atualiza a jornada de Adão. Cindido, fragmentado e multiplicado, Don Quijote – consciente do seu próprio *eu* – é capaz de *tornar-se a si-mesmo*. O herói de la Mancha reconcilia-se com as diferentes faces de seus sucessivos duplos e alcança a *individuação*. Transfigurado, o cavaleiro despoja o si-

²¹¹ Dieu, conscience absolue, crée l'univers pour s'y refléter: on peut voir dans cette conception cosmogonique, qui appartient à la tradition juive, la racine de tout dédoublement, le problème du rapport entre l'incrée et le créé, l'absolu et relatif.

mesmo dos invólucros falsos da persona e do poder sugestivo das imagens primordiais para, finalmente, transcender e reintegrar-se ao todo. Don Quijote ultrapassa seu caráter particular e torna-se imortal ressurgindo sempre, a cada nascimento e a cada morte, sem cessar. Como herói de la Mancha

«somente para mim nasceu Don Quijote, e eu para ele; ele soube atuar e eu escrever», diz o historiador à sua pluma. E eu digo que nasceram Don Quijote e Sancho para Cervantes contar sua vida e eu para explicá-la e comentá-la; Cervantes nasceu para explicá-la, e para comentá-la eu nasci... Não pode contar tua vida, nem pode explicá-la, nem comentá-la, meu senhor Don Quijote, senão quem é tocado de tua mesma loucura de não morrer. Intercede, pois, em meu favor, oh meu senhor e mestre, para que tua Dulcinea del Toboso, já desencantada graças aos azoites de Sancho me conduza à imortalidade do nome e da fama. E se a vida é um sonho, deixa-me sonhá-la infinita!²¹² (UNAMUNO, 1943, p.276, tradução nossa).

Em diferentes páginas, em diferentes tempos e espaços, lá está ele. Don Quijote foi, é e sempre será. Assim como Pierre Menard que “não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas *o Quixote*” (BORGES, 2007a, p. 38), incontáveis são os autores que, desde os quatrocentos anos de sua publicação, a ele se dedicariam. Pierre Menard, autor do *Quixote*, assegura que não se propôs a copiá-lo e considera inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original. Na tentativa de recirar a obra, “sua admirável ambição era produzir páginas que coincidessero – palavra por palavra e linha por linha – como as de Miguel de Cervantes” (BORGES, 2007a, p. 38).

Ao escrever o *Quijote*, o *Manco de Lepanto* eterniza as façanhas e aventuras do cavaleiro de la Mancha em uma obra composta de páginas infinitas. Como em uma história contada por um *livro de areia*, Cervantes a escreve para nela se inscrever “porque nem o livro nem a areia têm princípio ou fim” (BORGES, 2001, p.113). O *Quijote*, nas palavras de Jorge Luis Borges (2007b), é menos um antídoto contra as novelas de cavalaria do que uma secreta despedida nostálgica. Morre Alonso Quijano, o Bom. Morre, também, Miguel de Cervantes. Sua pluma decreta o golpe de morte da visão de mundo medieval, todavia, Don Quijote torna-se imortal.

²¹²«Para mi solo nació Don Quijote, y yo para él; El supo obrar y yo escribir», hace decir el historiador a su pluma. Y yo digo que para que Cervantes contara a su vida y yo la explicara y comentara nacieron Don Quijote y Sancho, Cervantes nació para explicarla, y para comentarla nació yo... No puede contar tu vida, ni puede explicarla, ni comentarla, señor mío Don Quijote, sino quien esté tocado de tu misma locura de no morir. Intercede, pues, en favor mío, oh mi señor y patrón, para que tu Dulcinea del Toboso, ya desencantada merced a los azotes de Sancho me lleve de la mano a la inmortalidad del nombre y de la fama. ¡Y si es la vida sueño, déjame soñarla inacabable!

Em ressonância ao desejo de cada homem que escolhe partir em busca de si mesmo, lá – para todo o sempre – estará Don Quijote. A centelha de sua alma acalentará os sonhos e as ilusões daquele que, em sua jornada, corajosa e honradamente, decidir tornar-se herói da sua própria história. Consciente do seu próprio *eu*, a fama, entretanto, lhe terá menor serventia do que a bem-aventurança. Isso porque, a glória estará reservada somente para aquele que, assim como o cavaleiro de la Mancha, conseguir transformar o desejo de receber apenas para si mesmo no desejo de compartilhar eternamente.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A jornada de Don Quijote pelo interior da Espanha do século XVII tanto revela a decadência de um povo e de uma nação quanto evidencia a natureza conturbada de um homem dividido entre dois mundos. Em meio à inquietante atmosfera que caracteriza o período de transição, o cavaleiro de la Mancha traduz o conflito que assola o homem moderno em seu nascimento. Sob a pluma de Cervantes, o novo homem, solidamente enraizado no campo das incertezas, percebe a necessidade de abandonar a visão unilateral ao se deparar com a dupla face da verdade. Cervantes reconhece no ser humano não apenas a capacidade de interpretar a realidade compreendendo o mundo a sua volta, mas também a possibilidade de se transformar por meio da relação consigo mesmo e com o outro – o duplo.

O *Manco de Lepanto* confere ao herói manchego um movimento interno que, de modo singular, permite que ele se desdobre constantemente sobre si mesmo. A cada nova identidade, a figura do duplo assume também uma nova máscara, lançando Don Quijote na complexa jornada de *tornar-se a si-mesmo*. Em seus sucessivos desdobramentos, o processo psicológico de integração dos opostos vivenciado pelo herói manchego é análogo ao que seria denominado, no século XX, por C. G. Jung – *individuação*. O fidalgo Alonso Quijano transforma-se no cavaleiro de la Mancha, transfigura-se em diferentes cavaleiros, mas morre Alonso Quijano, o Bom. Contudo, ele se despede da vida para que Don Quijote possa renascer infinitamente, sem cessar. Em um mundo abandonado pelos deuses, Don Quijote se depara com a necessidade de buscar o seu próprio *eu* e, de modo paradoxal, diluir-se para se reintegrar ao todo, ao universal.

Multifacetado, o herói manchego atualiza a problemática do duplo por meio da relação do próprio eu consigo mesmo, concomitantemente, à relação entre o eu e o outro. Consciente de seu próprio *eu*, o fidalgo transcende e confia a Sancho Panza a herança destinada ao homem moderno. O fiel escudeiro não alcança o mundo sagrado, visto que pertence ao mundo profano. Sua natureza menos complexa, em pouco tempo, é capaz de lhe devolver às pequenas alegrias da vida material e terrena. Enquanto Don Quijote torna-se imortal, Sancho ensina as vicissitudes da vida secular ao novo homem. E, juntos, cavaleiro e escudeiro representam um ser dual em si mesmo, formado pela combinação de valores opostos.

Ressonantes ao Princípio Hermético de Polaridade, Don Quijote e Sancho

caracterizam o duplo constituído por figuras idênticas em natureza, diferentes apenas em grau. Caminham os dois, lado a lado, pelo Campo de Montiel: o primeiro, arrebatado por suas ilusões; o segundo, encantado por seus devaneios. Segue o cavaleiro encorajado por seus ideais, segue o escudeiro instigado por seus desejos. Em busca de façanhas e aventuras, os dois vencem e são vencidos, convencem e são convencidos, surpreendem e são surpreendidos, amam e são amados, sofrem e fazem sofrer e, juntos, despertam a compaixão.

Don Quijote e Sancho personificam a dupla face da verdade introduzindo, na literatura, novas referências para a forma de pensar e agir no mundo. Os valores do cavaleiro em constante oposição aos do escudeiro instauram um paradoxo capaz de desencadear, simultaneamente, o processo de *quixotização* do escudeiro e de *sanchificação* do cavaleiro. Enquanto caminham, por meio de seus diálogos, um e outro, de maneira concomitante, se transformam. Don Quijote compartilha a visão de mundo de seu escudeiro enquanto Sancho internaliza o universo das novelas de cavalaria imortalizado por seu amo.

No entanto, as influências do cavaleiro no comportamento do escudeiro, significativamente maiores que as influências de Sancho encontradas no comportamento de Don Quijote, demonstram que o processo de *quixotização* do escudeiro é mais acentuado que o processo de *sanchificação* do cavaleiro. É evidente que um não se torna o outro e, de modo semelhante, a síntese representada pela soma das figuras de Don Quijote e Sancho não pode ser considerada perfeita, visto que o cavaleiro e seu fiel escudeiro também não se transformam em uma nova unidade.

Ao dividir as vicissitudes humanas em duas personagens consideradas complementares, Cervantes rompe com os padrões literários vigentes. Isso porque, com significativa complexidade, o mito do duplo torna-se manifesto no *Quijote* introduzindo, na literatura do século XVII, nuances do duplo heterogêneo – o qual surgiria apenas no século XVIII, com a emergência do sentimento de uma autêntica alteridade traduzida por uma visão romântica do eu. Ao apontar a cisão da identidade do eu, a contribuição da obra para o estudo do fenômeno torna-se inegável, posto que, até o século XVII, o mito do duplo não questionava a identidade do ser duplicado.

No *Quijote*, Cervantes estabelece o elo de transição do duplo homogêneo – capaz de manter as diferentes personalidades preservadas, como no caso dos

gêmeos e dos sócias, que se trata de uma forma de usurpação momentânea da identidade – para o duplo heterogêneo – entendido como um desdobramento ou uma dispersão do eu. Todavia, cabe ressaltar que, a genialidade do *Manco de Lepanto* não se circunscreve à simples cisão, a qual se refere somente a um indivíduo, uma só identidade em um único mundo ficcional. De modo surpreendente, Cervantes não apenas instaura o fenômeno do duplo formado por personagens complementares como as insere em uma complexa relação paradoxal.

No duplo formado por Don Quijote e Sancho Panza, o movimento interno do cavaleiro em constante contraposição ao do escudeiro torna evidente a importância do fenômeno como parâmetro para compreender a si mesmo e para perceber a relação com o outro e com o mundo. Tal contribuição, oferecida pelo *Manco de Lepanto* ao estudo do mito do duplo, é suficiente para confirmar a originalidade no tratamento dado ao fenômeno. Não obstante, Cervantes é capaz de fragmentar e multiplicar a identidade do eu por meio de sucessivos desdobramentos das personagens, as quais, sob as tintas de sua pluma, se transformam nas diferentes faces do duplo do homem de la Mancha.

O processo de desdobramento engendrado pelo *Manco de Lepanto* permite a emanção de variações do mito do duplo, cuja compreensão, ao superar seus elementos mais evidentes, apresenta uma nova concepção do fenômeno. Fragmentada, conflituosa, paradoxal e ambivalente, a figura do duplo, criada por Cervantes, nitidamente representa o homem maneirista – o qual se expressa por meio da relação entre opostos apenas aparentemente excludentes, isso porque o contraponto entre os valores tem o intuito de realçar a ambiguidade que caracteriza o conflito consigo mesmo e com o mundo em que se vive.

O homem forjado sob a pluma do *Manco de Lepanto* reflete a preocupação com indivíduos particulares, vivendo experiências particulares em épocas e lugares também particulares. Sua consciência volta-se sobre si mesma, e ele segue em direção ao próprio *eu* enfrentado o dilema entre a reconciliação e a rebeldia com os laços do passado. Em seu âmago, a combinação dos valores opostos torna manifesto o caráter antitético do pensamento humano, visto que o herói de la Mancha constantemente coloca em ressonância os paradoxos que caracterizam sua natureza dual.

Dada a envergadura alcançada pelo engenho do *Manco de Lepanto*, a figura do duplo – cindida e fragmentada – se multiplica vertiginosamente por meio dos

sucessivos desdobramentos das personagens. Durante sua jornada, inserido na realidade cotidiana do interior da Espanha, o herói de la Mancha, a cada desdobramento, de modo surpreendente, atualiza o fenômeno do duplo. Em suas andanças, Don Quijote e Sancho Panza descobrem-se personagens de um livro sobre suas aventuras escrito pelo autor árabe Cide Hamete Benengeli. Em seguida, cavaleiro e escudeiro se deparam com os sócios de suas personagens em outro livro – que se ocupa da continuação de suas supostas façanhas em Saragoza – escrito por um autor natural de Tordesillas, conhecido como Alonso Fernández de Avellaneda.

Com maestria, Cervantes converte as personagens em protagonistas de duas outras histórias dentro da sua própria obra. Don Quijote e Sancho são multiplicados em dois outros cavaleiros e escudeiros, duplos literários das personagens – um considerado falso e o outro verdadeiro. Isso porque, Cide Hamete se recusa a dividir com Avellaneda a atuação de Don Quijote, ao afirmar, de modo enfático, no momento da morte do cavaleiro, que só para ele Don Quijote havia nascido. A um só tempo, Don Quijote e Sancho Panza se multiplicam em outras personagens e Cervantes se divide em dois autores. O desdobramento das figuras do duplo instaura uma importante cisão na narrativa, dividindo-a em uma história falsa e outra verdadeira o que, por consequência, torna mais complexa a representação da dupla face da verdade na obra.

A cisão das vicissitudes do ser humano, apresentada pelo *Manco de Lepanto* de maneira paradoxal e complementar, instaura um tipo singular de desdobramento originalmente denominado por esta pesquisa – *Duplo por Ressonância*. Cindidas, fragmentadas e multiplicadas, as figuras do duplo, de modo progressivo, configuram a manifestação do mito utilizando diferentes elementos. Como em um caleidoscópio, a cada desdobramento, o fenômeno exhibe uma nova variação. Embora as personagens emergjam caracterizadas por diferentes traços e atributos, magistralmente, cada figura do duplo só pode existir quando considerada em relação às demais, posto que o vínculo entre elas estabelecido as coloca em constante ressonância.

O processo de desdobramento do *eu* criado por Cervantes ultrapassa a forma de expressão do mito do duplo nas mais diversas épocas, tornando insuficiente as noções decorrentes das diferentes tipologias elaboradas para tal estudo. Isso porque, em contínua reverberação, o duplo, no *Quijote*, desenvolve um movimento

espiral capaz de fazer as qualidades de uma personagem ecoar em outras personagens. No entanto, tangencialmente marcadas por circunstâncias distintas, as sucessivas figuras do duplo não repetem os mesmos padrões. O grande mérito do *Manco de Lepanto* consiste em engendrar, com surpreendente habilidade, o movimento interno do herói de la Mancha, de modo concomitante, ao movimento externo de seus progressivos desdobramentos.

Cervantes atualiza o duplo literário da cavalaria servindo-se do desdobramento do *eu* para apresentar as referências necessárias ao homem durante a transição do mundo medieval para o moderno. Don Quijote vive os conflitos do presente e, ao olhar para o passado, enxerga o futuro. Forjado sob a influência dos três grandes temas erasmistas – a dupla face da verdade, a ilusão das aparências e o elogio da loucura – o anacrônico cavaleiro personifica um homem dividido entre dois mundos. A ilusão do herói de la Mancha, ao mesmo tempo em que liberta o homem das verdades absolutas impostas pela ordem medieval, instala dúvidas quanto ao pensamento racionalista moderno.

Cindido, o homem apresentado por Cervantes revela a natureza antitética do pensamento humano ao instaurar o fenômeno do duplo por meio do contraponto entre personagens consideradas complementares. Não obstante, a figura do duplo questiona a unidade do ser ao se multiplicar em duplos literários falsos e verdadeiros. Ademais, com intuito de realçar a dupla face da verdade, o *Manco de Lepanto*, em alusão à atmosfera do século XVII, traduz o conflito da fé na Espanha através do duelo entre o autor mouro e o autor aragonês. Ambos oriundos do desdobramento da figura do autor da obra, da voz de seu amigo no prólogo, do narrador e do tradutor para, por fim, manter incógnito o autor verdadeiro – Miguel de Cervantes.

Nessa perspectiva, o *Duplo por Ressonância* – como uma nova categoria do fenômeno – não se refere a uma substituição momentânea decorrente de um equívoco ou, de modo igual, indica um simples impulso em direção à dispersão do *eu*. Distante do sobrenatural, do fantástico e das projeções psíquicas da personalidade, no *Quijote*, o duplo, inserido em uma atmosfera realista, traz à luz o caráter dual que forja o homem moderno em seu nascimento. Vertiginosamente, a pluma de Cervantes faz o particular ecoar no universal ao mesmo tempo em que o universal se infunde no particular.

A nova categoria do fenômeno – paradoxal e complementar – coloca em

ressonância as múltiplas figuras do duplo capazes de representar o princípio da dualidade que caracteriza a natureza humana. Embora o mito do duplo assuma, no *Quijote*, formas de expressão recorrentes no imaginário da literatura da época, é imprescindível destacar que o duplo concebido por Cervantes atravessa o tempo e o espaço fazendo reverberar em uníssono a essência do homem de la Mancha e os aspectos universais do ser humano. A envergadura alcançada pela nova categoria do fenômeno do duplo outorga ao *Quijote* o retrato de um homem cindido, fragmentado e multifacetado, que se lança em uma jornada em busca de si mesmo com intuito de integrar os diferentes fragmentos do *eu* para, finalmente, reintegrar-se à Unidade.

Todavia, o engenho do *Manco de Lepanto* realmente adquire significativa complexidade quando o processo de reverberação de uma personagem nas outras personagens confere ao duplo um movimento espiral responsável por simbolizar a dinâmica da queda e da ascensão. No *Quijote*, o fenômeno do duplo é nitidamente marcado por um tipo de movimento que se difere em absoluto de uma trajetória linear, visto que, a dinâmica que organiza as múltiplas figuras do duplo não se resume ao mero deslocamento dos desdobramentos internos somados aos sucessivos desdobramentos externos.

Ao enveredar pelas variações do mito do duplo manifestas no *Quijote* com o objetivo de compreendê-las superando seus elementos mais evidentes, a pesquisa rigorosamente atende aos questionamentos decorrentes da problematização sobre: Qual a concepção do duplo utilizada por Cervantes? Suas formas de expressão são recorrentes no imaginário? Quais as variações do mito do duplo presentes nos sucessivos desdobramentos de suas personagens? O duplo construído pelo *Manco de Lepanto* pode ser reconhecido como uma nova categoria do fenômeno? Quais as suas principais características?

A genialidade de Cervantes oferece ao estudo do mito do duplo uma tipologia absolutamente original. A maestria com que o *Manco de Lepanto* engendra os sucessivos desdobramentos das personagens não apenas ultrapassam a compreensão do fenômeno à época como também são capazes de anunciar importantes transformações, as quais seriam alcançadas somente nos séculos posteriores. Apesar da ruptura dos padrões vigentes na literatura do século XVII e das novas premissas outorgadas ao século XVIII, é notório que o engenho de Cervantes permite identificar uma nova e singular categoria do fenômeno.

À luz do referencial teórico-metodológico oferecido pela hermenêutica simbólica surge, na região de *La Mancha*, um homem cindido, fragmentado e multiplicado, o qual se revela um peregrino em busca de si mesmo capaz de fazer ecoar, por meio do conflito maneirista, aspectos universais. Don Quijote caminha pelo interior da Espanha para nela encontrar: horizontalmente, o conflito que arrebatou o homem dividido entre dois mundos e verticalmente, a queda e a ascensão que atualiza a longa jornada de reintegração herdada pelos degradados filhos de Adão.

Ciente da inquietante atmosfera de seu tempo, o *Manco de Lepanto* apresenta a figura do herói distante das personagens estáveis, determinadas ou estereotipadas características das formas literárias anteriores. A análise do vertiginoso engenho de Cervantes – para traduzir em suas linhas, o homem, a vida e o mundo – confirma as três hipóteses formuladas pela presente pesquisa. Na primeira hipótese, o fenômeno do duplo retrata um modelo de herói paradoxal; na segunda hipótese, as faces do duplo – destino, liberdade e honra – representam o homem arrebatado pelo conflito da fé que assola a Espanha no século XVII; e, por fim, na terceira hipótese, a figura do duplo reverbera em seus sucessivos desdobramentos.

A obra atualiza o mito do duplo apresentando o homem cindido, fragmentado e multiplicado como um reflexo das circunstâncias do período de transição. Don Quijote guarda resquícios da velha ordem ao mesmo tempo em que se torna o arauto de uma nova ordem. Forjado entre dois mundos, Don Quijote configura-se como um herói anacrônico, cujas referências das novelas de cavalaria não se adaptam às transformações de seu tempo. Apesar de seguir o modelo do herói cavaleiresco, ele não representa o homem medieval. Sua figura, de maneira oposta, anuncia o nascimento do homem moderno.

Don Quijote, ao contrário dos heróis anteriores, que se caracterizavam por seus limites e convenções, apresenta aspectos capazes de aproximá-lo dos indivíduos particulares posteriormente representados no romance moderno. De modo surpreendente, a natureza problemática de sua relação com o ambiente confere ao herói de la Mancha um movimento interno que caracteriza a organização de sua personagem. Atravessado pela perspectiva maneirista, tal movimento interno corresponde ao processo de cisão dos valores opostos que configuram o fenômeno do duplo na obra.

Reflexo do caráter antitético do pensamento humano, o fenômeno do duplo no

Quijote retrata um modelo de herói paradoxal - um ser conflituoso e dialético resultante da constante integração de valores opostos. Não obstante, o ser em si mesmo dual e ambivalente formado pela combinação de valores paradoxais surge cindido em duas personagens distintas – Don Quijote e Sancho Panza. A divisão das vicissitudes do ser humano em duas personagens complementares realça a natureza problemática do herói, a qual se transforma em um importante legado deixado sob as tintas do *Manco de Lepanto*. Ao conceber um herói paradoxal, cujos valores opostos reverberam em seus sucessivos desdobramentos, ele rompe com as referências vigentes, introduzindo na literatura um novo paradigma. Cervantes combina os valores opostos com o intuito de representar a dupla face da verdade e assim o faz, utilizando-se da figura do duplo.

Na obra, as faces do duplo que caracterizam o herói de la Mancha – destino, liberdade e honra – notadamente representam o homem arrebatado pelo conflito da fé que assola a Espanha no século XVII. Isso porque, a singularidade alcançada pelo Império Espanhol não pode ser reduzida às questões políticas ou econômicas, mas deve, essencialmente, ser ampliada ao conflito da fé entre as três castas – cristãos, judeus e muçulmanos. Sob a orientação dos Reis Católicos, a Espanha transforma a questão religiosa em uma justificativa para o aumento do patrimônio real, afastando-se da atmosfera de conciliação das diferenças e da convivência, em certa medida, harmoniosa. Por conseguinte, a frágil Inquisição Medieval torna-se um poderoso instrumento de perseguição não apenas contra os infiéis, mas também contra os próprios conversos.

Em 1492, o processo de expulsão dos judeus transcorre conjuntamente à queda do último bastião de resistência moura na Espanha. No mesmo ano, os Reis Católicos (1479-1516) Fernando II de Aragón e Isabel I de Castilla, ao vencerem os mouros na cidade de Granada, em nome da fé católica, impõem a *limpieza de sangre* como medida para manter a unidade da Primeira Monarquia Unificada da Espanha. Embora a expulsão definitiva dos mouros seja decretada somente por Felipe III, em 1609, é evidente que Fernando e Isabel já haviam decidido apagar a herança árabe da cultura espanhola.

Cervantes lê o movimento da vida, do homem, do mundo e de suas contingências. Sua ênfase realista traduz a angústia que atinge toda a Espanha. Em um mundo abandonando pelos deuses, Don Quijote, surpreendentemente, escolhe o seu destino. Em sua jornada pela árida região de *La Mancha*, ele decide não se

entregar ao acaso enquanto caminha pelas estradas do Campo de Montiel. Diferentemente dos heróis anteriores, o cavaleiro, ao lado do seu fiel escudeiro Sancho Panza, se coloca à prova da realidade da vida, marcando nitidamente seu destino pelas circunstâncias históricas que arrebatam o glorioso Império Espanhol durante a transição do período medieval para o moderno.

Herói decadente, Don Quijote esforça-se para restaurar um mundo em degradação enquanto, sob as asas da sabedoria e da loucura, sua liberdade o conduz por uma extraordinária jornada em busca de si mesmo. Sob os auspícios de sua consciência, a liberdade torna-se responsável pela condução do seu destino. O fidalgo desdobra-se no cavaleiro e o fenômeno do duplo ao invés de servir para lhe enclausurar em seu mundo interno, desconectando-o do mundo externo, permite que, iludido, o herói de la Mancha possa se multiplicar em diferentes personalidades, assumindo uma nova máscara a cada figura do duplo.

A cada nova identidade, a honra atravessa a figura do duplo, com intuito de restaurar a ordem no mundo. Inconformado com a sua realidade, Don Quijote tenta inveteradamente transformá-la por meio dos princípios apresentados pelas novelas de cavalaria. Anacrônico, o herói de la Mancha orienta-se por meio da segurança conferida pelos valores do velho mundo. O heroísmo de Don Quijote, não raras vezes, se manifesta por meio do fracasso, mas o incassável cavaleiro de la Mancha exerce seu ofício sempre com honra e bravura, combinando valores cristãos aos princípios cavaleirescos.

A retidão que caracteriza o herói de la Mancha ecoa nas faces do duplo – destino, liberdade e honra – configurando o fenômeno com complexidade suficiente para permitir que a figura do duplo reverbere em seus sucessivos desdobramentos. Orientado por sua lisura, decência e integridade, Don Quijote, em seu leito de morte, empenha-se em pacificar o conflito da fé evidenciado pela obra. Representado pelo duelo entre o autor árabe e o autor aragonês, o conflito da fé – manifesto por meio da dupla face da verdade – traduz-se pelo menosprezo de Don Quijote e Sancho ao cavaleiro e ao escudeiro presentes na história contada pelo autor natural de Tordesillas.

A falta de estima não se refere apenas às personagens consideradas falsas, mas também ao próprio Alonso Fernández de Avellaneda. De modo surpreendente, Don Quijote e Sancho creditam ao autor mouro, Cide Hamete Benengeli, a verdadeira história sobre suas façanhas e aventuras e estedem às personagens –

duplos literários do cavaleiro e do escudeiro – o mérito de representá-los. Contudo, em seu leito de morte, Alonso Quijano, o Bom, apenas se resguarda da difamação de sua honra e isenta o autor aragonês de julgamento, pedindo-lhe perdão por seus grandes disparates, os quais fundamentam a história intitulada *Segunda parte das façanhas de D. Quixote de La Mancha* – escrita por Avellaneda.

Na iminência da morte, livre do paradoxo entre a razão e a loucura, Alonso Quijano – o Bom – decreta o fim de suas ilusões. Ciente do anacronismo de seus princípios, ele desiste de reconstruir o mundo cavaleiresco. Distante do véu da loucura, a imaginação de Don Quijote rende-se apenas ao deslocamento da realidade quando relacionada ao universo da cavalaria andante. Isso porque, diante da incapacidade de Don Quijote em resolver seus conflitos internos, a ideia fixa das novelas de cavalaria serve-lhe como uma alternativa para que ele possa se relacionar com a realidade. Sua escolha é alvo de burla e zombarias, mas Don Quijote é coerente em seus princípios. Sua fidelidade à Ordem da Cavalaria é sua maior falta, sua verdadeira transgressão. Anacrônico, ele apenas personifica a crise que representa o golpe de morte da visão de mundo medieval.

Na fronteira entre o mundo das ilusões e da realidade está Dulcinea, a mediadora: é ela a responsável por atestar a lucidez de Sancho; é ela quem o introduz no mundo da fantasia; é ela quem conduz Don Quijote por seu sonho cavaleiresco; e é ela o arauto de sua libertação. Cabe a ela regular o fluxo alternado com que Don Quijote e Sancho são tomados por seus próprios engenhos. Dulcinea catalisa a sublime devoção, importante virtude relacionada ao ideal cavaleiresco, que adorna a honra de Don Quijote até o seu último ato como cavaleiro andante – quando ele se nega a jurar algo em desfavor de sua senhora.

A exaltação do amor, para o cavaleiro de la Mancha, é também um caminho para a sua reorganização interna. A imagem de Dulcinea, ao conduzir Don Quijote, se torna a expressão da sabedoria capaz de orientar o homem em sua jornada em busca de si mesmo. O despertar do verdadeiro *eu* transforma a ilusão do anacrônico cavaleiro na consciência de Alonso Quijano, o Bom. Don Quijote renuncia à Ordem da Cavalaria para tornar possível sua ascensão e faz ecoar na história do herói de la Mancha a jornada dos degredados filhos de Adão. A transcendência de Don Quijote aponta o caminho da reintegração reverberando na condição dual do homem expulso do Paraíso.

Em seu regresso, o duplo se torna uno. O *eu* verdadeiro ressoa a voz do guia

que, do interior do coração do homem, o conduz à Unidade perdida. De modo paradoxal, o herói de la Mancha, horizontalmente, caminha pelo interior da Espanha para nela revelar, verticalmente, a jornada do ser humano em busca de si mesmo. Na insigne cruz por ele desenhada, Cervantes faz desabrochar em seu centro a luz, a vida e o amor. No justo ponto onde os caminhos se encontram, a consciência de si mesmo faz cair o véu da ilusão. E assim, de volta a sua aldeia, o homem de *la Mancha que, se bem vencido por braços alheios, é vencedor de si mesmo.*

REFERÊNCIAS

ARIÈS, Philippe. *O homem diante da morte*. Tradução Luiza Ribeiro. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. *Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média*. Tradução Pedro Jordão. 2. ed. Lisboa: Teorema, 1989.

ARROYO, Ciriaco Morón. El mundo intelectual del Quijote. In: SARMATI, Elisabetta; TRECCA, Simone. *Crítica del texto: i mondi possibili del Quijote*. Roma: Università di Roma La Sapienza, anno IX, nn. 1-2, 2006.

AUBIER, Dominique. *Don Quijote: profeta y cabalista*. Tradução León Escribano Molinero, Señor de Llussá. Barcelona: Ediciones Obelisco, 1981.

AUERBACH, Erich. *Dante, poeta do mundo secular*. Tradução Raul de Sá Barbosa. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

_____. *Introdução aos estudos*. Tradução José Paulo Paes. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1987.

_____. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BACHELARD, Gaston. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução Paulo Neves. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução Antônio de Pádua Danesi. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. Tradução do russo Aurora Fornoni Bernardini [et. al]. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y el erasmismo*. Barcelona: Editorial Crítica, 2000.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. v. 1. (Obras Escolhidas)

BÍBLIA DE JERUSALÉM. São Paulo: PAULUS, 2013.

BILAC, Olavo. Don Quixote. In: Bilac, Olavo. *Conferencias Literarias*. Rio de Janeiro: Kósmos, 1906. p. 131-149.

BLOCH, R. Howard. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução Claudia Moraes. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

BLOOM, Harold. *Anjos Caídos*. Tradução Antonio Nogueira Machado. Rio de Janeiro: Objetiva, 2008.

_____. *Gênio: os 100 autores mais criativos da história da literatura*. Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2003.

_____. *O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo*. Tradução Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. *Onde encontrar a sabedoria?* Tradução José Roberto O'Shea. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

BOFF, Leonardo. *A nossa ressurreição na morte*. 11. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012a.

_____. *Vida para além da morte: o presente, seu futuro, sua festa, sua contestação*. 26. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012b.

BORGES, Jorge Luis. *Ficções*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007a.

_____. *Outras inquisições: (1952)*. Tradução Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Companhia das Letras, 2007b.

_____. *O livro de areia*. Tradução Lígia Morrone Averbuck. 2. ed. São Paulo: Globo, 2001.

BOURNEUF, Roland; OUELLET, Réal. *O universo do romance*. Tradução José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1976.

BOWKER, John. *Los significados de la muerte*. Tradução Miguel Martínez-Lage. Grã-Bretanha: Cambridge University, 1996.

BRAVO, Nicole. Duplo. In: BRUNEL, Pierre. *Dicionário de mitos literários*. Tradução Calos Sussekind [et al.]. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997. p. 261-287.

BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. São Paulo: Polis, 1981. v. 11. (Obra Reunida de Brito Broca).

_____. Introdução. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. 2. ed. Tradução Almir de Andrade; Milton Amado. Porto Alegre: José Olympio, 1954. v. 1. p. 43-84.

BURCKHARDT, Jacob Christoph. *A cultura do Renascimento na Itália*. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CAPELÃO, André. *Tratado do amor cortês*. Tradução do latim Claude Buridant; Tradução do francês Ivone Castolho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. São Paulo: Leya, 2011. v. 2.

CARRATÉ, Juan Bargalló. Hacia una tipología del doble: el doble por fusión, por fisión y por metamorfosis. In: BARGALLÓ, Juan (ed.). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, 1994. p. 11-26.

CASALDUERO, Joaquín. *Sentido y forma del Quijote (1605-1615)*. 4. ed. Madrid: Ínsula, 1975.

CASTRO, Américo. *De la edad conflictiva: crisis de la cultura espanhola en el siglo XVII*. 4. ed. Madrid: 1976.

_____ *El pensamiento de Cervantes: y otros estudios cervantinos*. Madrid: Editorial Trotta, 2002a. v. 1. (Obra Reunida)

_____ *Cervantes y los casticismos españoles: y otros estudios cervantinos*. Madrid: Editorial Trotta, 2002b. v. 2. (Obra Reunida)

_____ *España en su historia: ensayos sobre história y literatura*. Madrid: Editorial Trotta, 2002c. v. 3. (Obra Reunida)

CERVANTES, Miguel. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Primeiro livro. Tradução Sergio Molina. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2002.

CERVANTES, Miguel. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Segundo livro. Tradução Sergio Molina. Ed. bilíngue. São Paulo: Editora 34, 2007.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos*. Tradução Vera da Costa e Silva [et. al]. 27. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de símbolos*. Tradução Rubens Ferreira Frias. 4. ed. São Paulo: Centauro, 2005.

CLOSE, Anthony. Cervantes, o romancista dos romancistas. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2006. p. 79-89.

_____ *Las interpretaciones del Quijote*. In: RICO, Francisco. *Don Quijote de la Mancha*. 2. ed. Barcelona: Edición del Instituto Cervantes (1605-2005); Galaxia Gutenberg, 2012. v. 2. p. CLX-CXCI. (Obra Completa).

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média latina*. Tradução Teodoro Cabral. 3. ed. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2013.

DANTAS, San Tiago. *Dom Quixote: um apólogo da alma ocidental*. 2. ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

DASTUR, Françoise. *A morte: ensaio sobre a finitude*. Tradução Maria Tereza Pontes. Rio de Janeiro: DIFEL, 2002.

DUBOIS, Claude-Gilbert. *O imaginário da renascença*. Tradução Sérgio Bath. Brasília: Ed. da Universidade de Brasília, 1995.

DUBY, Georges. *Idade Média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ECO, Umberto. *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Tradução Isabel Branco, Carlos A. de Rito e Carlos Manuel Oliveira. Portugal: Dom Quixote, 2010.

ELIADE, Mircea. *El mito del eterno retorno: arquetipos y repetición*. Traducción Ricardo Anaya. 3. ed. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

_____. *Ritos de iniciação e sociedades secretas: nascimentos místicos*. Tradução Isabel Debot. Lisboa: Ésquilo, 2004.

ERASMO DE ROTTERDAM. *Elogio da loucura*. 2. ed. Tradução Maria Ermantina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FEHÉR, Ference. *O romance está morrendo?* Tradução Eduardo Lima. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

FONSECA, Pedro Carlos Louzada. Vozes da misoginia medieval: Aristóteles disseminado em Santo Isidoro de Sevilha, Santo Anselmo e São Tomás de Aquino. In: *Notandum*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, v. 21, p. 23-30, 2009.

FORSTER, E. M. *Aspectos do romance*. Tradução Maria Helena Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução José Teixeira Coelho Neto. 9. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

FRYE, Northrop. *La escritura profana*. Tradução Edison Simons. Venezuela: Monte Avila, 1992.

FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976. v. 42.

GALLAGHER, Catherine. Ficção. In: MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p. 629-658.

GIRARD, René. *Mentira romântica e verdade romanesca*. Tradução Lilia Ledon da Silva. São Paulo: É Realizações, 2009.

GIVONE, Sergio. Dizer as emoções: a construção da interioridade no romance moderno. In: MORETTI, Franco. *O romance: a cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, v. 1. p. 459-478.

GUIOMAR, Michel. *Principes d'une esthétique de la mort: les modes de présences, les présences immédiates, le seuil de l'Au-delà*. Paris: José Corti, 1967.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução Célia Berrettini. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002.

HAUSER, Arnold. *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter H. Geenen. 4. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982a. v. 1.

_____. *História social da literatura e da arte*. Tradução Walter H. Geenen. 3. ed. São Paulo: Mestre Jou, 1982b. v. 2.

_____. *Maneirismo: a crise da Renascença e o surgimento da arte moderna*. Tradução J. Guinsburg e Magda França. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

_____. *O conceito de Barroco*. Tradução Berta Mendes; Antonio de Sousa; Alberto Candeias. Lisboa: Veja, 1997.

HEINE, Heirinch. *Prosa política e filosófica de Heirinch Heine*. Tradução Eurico Remer; Maura R. Sardinha. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.

HOMERO. *Oisséia: Telemaquia*. Tradução Donaldo Schüler. Porto Alegre, RS: L&PM, 2010. v. 1.

HOCKE, Gustav René. *Maneirismo na literatura: alquimia lingüística e arte combinatória esotérica – contribuições à história da literatura comparada europeia*. Tradução Fernando de Moraes Barros. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Maneirismo: o mundo como labirinto*. Tradução Clemente Raphael Mahl. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

HUIZINGA, Johan. *O outono da Idade Média*. Tradução Francis Petra Janssen. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

JOURDE, Pierre; TORTONESE, Paolo. *Visages du double: um thème littéraire*. France: Ed. Nathan, 1996.

JUNG, C. G. *Aion: estudo sobre o simbolismo do si-mesmo*. Tradução Dom Mateus Ramalho Rocha. 8. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011a.

_____. *O eu e o inconsciente*. Tradução Dora Ferreira da Silva. 23. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011b.

_____. *Símbolos da transformação: análise dos prelúdios de uma esquizofrenia*. Tradução Eva Stern. 4. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999.

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução Stephania Matousek. 2. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

_____. *O Deus da Idade Média: conversas com Jean-Luc Pouthier*. Tradução Marcos de Castro. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

_____. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Tradução Antônio José Pinto Ribeiro. Lisboa: Edições 70, 2015.

LLOSA, Mario Vargas. É possível pensar o mundo moderno sem o romance? In: MORETTI, Franco. *O romance: a cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p. 17-32.

LLULL, Ramon. *O livro da ordem da cavalaria*. Tradução Ricardo da Costa. São Paulo: Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência "Raimundo Lúlio" (Ramon Llull), 2010.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2009.

MADARIAGA, Salvador de. *Guía del lector del "Quijote": ensayo psicológico sobre el "Quijote"*. 3. ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.

MAGRIS, Claudio. O romance é concebível sem o mundo moderno? In: MORETTI, Franco (Org.). *O romance: a cultura do romance*. Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009. v. 1. p. 1013-1028.

MANN, Thomas. *Travessia marítima com Dom Quixote: ensaios sobre homens e artistas*. Tradução Kristina Michahelles e Samuel Titan. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

MARÍAS, Julián. Comentário. In: ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Tradução Gilberto de M. Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na Literatura. In: INDURSKY, Fedra; CAMPOS, Maria do Carmo. *Discurso, memória, identidade*. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2000. p. 111-123.

MEYER, Augusto. Un Cerbantes. In: BARBOSA, João Alexandre (Org.). *Textos Críticos*. São Paulo: Perspectiva, 1986. p. 395-399.

MONTELLO, Josué. *Cervantes e o moinho de vento*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy, 1950.

MOOG, Viana. *Heróis da decadência: Petrónio, Cervantes, Machado de Assis*. Porto Alegre: Ed. da Livraria do Globo, 1939.

_____ *O homem e a morte*. Tradução Cleone Augusto Rodrigues. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

OMEGNA, Nelson. *Retrato de D. Quixote*. São Paulo: Martins, 1948.

ORICO, Osvaldo. *Camões e Cervantes: semelhanças da vida e dessemelhanças da obra*. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1980.

ORTEGA Y GASSET, José. *Meditações do Quixote*. Tradução Gilberto de Mello Kujawski. São Paulo: Livro Ibero-Americano, 1967.

OSTERC, Ludovik. *El pensamiento social y político del Quijote*. 3. ed. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PLATÃO. *O Banquete*. Tradução J. Cavalcante de Souza. 7. ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2012.

PÉREZ, José. *A psicologia social do "Quixote"*. São Paulo: Cultura Moderna, 1936.

_____. *A sabedoria do Quixote*. São Paulo: Cultura Moderna, 1937.

PRIESTLEY, J. B. *Literatura y hombre occidental*. Madrid: Guadarrama, 1960.

RANK, Otto. *O duplo*. Tradução Mary B. Lee. Rio de Janeiro: Coeditora Brasilica, 1939.

_____. *O duplo*. Tradução Erica Sofia Luisa Foerthmann Schutlz [et al.]. Porto Alegre: Dublinense, 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Maria Cristina M. *Dicionário de narratologia*. 7. ed. Coimbra: Almedina, 2002.

RICO, Francisco. *Don Quijote de la Mancha*. 2. ed. Barcelona: Edición del Instituto Cervantes (1605-2005); Galaxia Gutenberg, 2012. v. 1. (Obra Completa).

RICO, Francisco. *Don Quijote de la Mancha*. 2. ed. Barcelona: Edición del Instituto Cervantes (1605-2005); Galaxia Gutenberg, 2012. v. 2. (Obra Completa).

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. 2. ed. Tradução Angela Bergamini. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

ROBERT, Marthe. *Romance das origens, origens do romance*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

RODRÍGUEZ, Manuel Rivero. *La España de Don Quijote: um viaje al Siglo de Oro*. Madrid: Alianza Editorial, 2005.

ROOB, Alexander. *Alquimia & misticismo: o museu hermético*. Tradução Teresa Curvelo. Lisboa: Taschen, 1997.

ROSSET, Clément. *O real e seu duplo: ensaio sobre a ilusão*. Tradução José Thomaz Brun. Porto Alegre: L&PM, 1999.

ROUGEMONT, Denis. *A história do amor no ocidente*. Tradução Paulo Brandi e Ethel Brandi. 2 ed. São Paulo: Ediouro, 2003.

SYIPHER, Wylie. *Four stages of Renasissance style: transformations in art and literatura 1400-1700*. New York: Anchor Books Original, 1955.

STERZI, Eduardo. *Por que ler Dante*. São Paulo: Globo, 2008.

TALIB, Ismail S. *Narrative theories*. chapter 4. Disponível em: <http://courses.nus.edu.sg/course/ellibst>. Acesso em 25 de out. de 2007.

TRISMEGISTO, Hermes. *Corpus Hermeticum*: discurso de iniciação a Tábua de Esmeralda. Tradução Márcio Pugliesi; Norberto de Paula Lima. 5. ed. São Paulo: Hemus, 2001.

TRÊS INICIADOS, *O Caibalion*: estudo da filosofia hermética do antigo Egito e da Grécia. Tradução Rosabis Camaysar. 1. ed. 22. reimp. São Paulo: Ed. Pensamento, 2015.

TOMACHEVSKI, Boris. Temática. In: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da literatura: formalistas russos*. Tradução Ana Mariza Filipouski [et al.]. Porto Alegre: Globo, 1973. p. 157-244.

UNAMUNO, Miguel. *Do sentimento trágico da vida*. Tradução John O' Kuinghttons. São Paulo: Hedra, 2013.

_____ *Vida de Don Quijote y Sancho*: según Miguel de Cervantes Saavedra. 5. ed. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1943.

VASSALO, Lígia. A narrativa medieval. In: VASSALO, Lígia (org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984. p. 47-69. (Comunicação n. 5).

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quijote no Brasil*. São Paulo: USP, 2012.

_____ A recepção crítica do *Quixote* no Brasil. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: USP, 2006. p. 341-351.

_____ *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: USP, 2015.

VIRGÍLIO. *Bucólicas*. Tradução Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: UnB, 1982.

_____ *Eneida*. Tradução Tassilo Orpheu Spalding. São Paulo: Nova Cultural, 2002.

WATT, Ian. *A ascensão do romance: estudos sobre Defoe, Richardson e Fielding*. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____ *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Don Juan y Robinson Crusoe*. Tradução Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente*. 4. ed. Tradução João Azenha Júnior. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

_____ *Renascença e Barroco: estudos sobre a essência do estilo barroco e sua origem na Itália*. 2. ed. Tradução Mary Amazonas Leite de Barros e Antonio Steffen. São Paulo: Perspectiva, 2012.

ZÉRAFFA, Michel. *Pessoa e personagem: o romanesco dos anos 1920 aos anos de 1950*. Tradução Luiz João Gaia e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2010.