

CÉLIA NAVARRO FLORES

**DA PALAVRA AO TRAÇO: DOM QUIXOTE, SANCHO
PANÇA E DULCINÉIA DEL TOBOSO**

Natureza: Tese

Grau pretendido: Doutor

Instituição: Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas

Universidade de São Paulo

Departamento de Letras Modernas

Área de concentração: Língua
Espanhola e Literaturas Espanhola e
Hispano-americana

Orientador: Prof. Dr. Mario Miguel González

Co-orientador: Prof. Dr. José Manuel Lucía Megías

Local: São Paulo

Ano: 2007

Folha de aprovação

Autora: Célia Navarro Flores

Título: *Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Toboso*

Natureza do trabalho: Tese

Grau pretendido: Doutor

Instituição: Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

Área de concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana

Data de aprovação:

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Mario Miguel González – FFLCH - USP (orientador):

Prof. Dr. José Manuel Lucía Megías – UCM (co-orientador):

Profª Drª Mariarosaria Fabris – ECA – USP:

Profª Drª Maria Augusta da Costa Vieira – FFLCH – USP:

Profª Drª María de La Concepción Valverde – FFLCH – USP:

DEDICO ESTE TRABALHO AO EUGÊNIO POR
25 ANOS DE COMPANHEIRISMO, AMIZADE E
MUITO AMOR.

Agradecimentos

Agradeço a CAPES pela bolsa do Programa de Doutorado no País com Estágio no Exterior – PDEE, que me proporcionou a oportunidade de pesquisar e entrar em contato com outros pesquisadores na Espanha.

Agradeço ao Prof. José Manuel Lucía Megías, meu co-orientador na Espanha, profundo conhecedor da iconografia do *Quixote* e agente de divulgação das ilustrações da obra. Muito obrigada por atender meu pedido de orientação naquela fria tarde de inverno paulistano, após a apresentação de uma palestra sobre as imagens do *Quixote*.

Agradeço ao Prof. Mario Miguel González pela sugestão do tema, pela oportunidade que me ofereceu de desenvolvê-lo, pela orientação e pelas leituras críticas de meu texto realizadas ao longo desses anos.

Agradeço à Prof^a Maria Augusta pelas sugestões dadas no exame de qualificação e em outras ocasiões. Agradeço também por ter-me iniciado no mundo cervantino e me orientado no mestrado, base fundamental de meu conhecimento do *Quixote*.

Também agradeço a minha amiga Rosângela Schardong pelas frutuosas conversas no IV Congresso de Hispanistas que redundaram em importantes indicações bibliográficas.

— *Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las hazañas mías, dignas de entallarse en bronces, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro.*

[D.Q. I, 2]

Resumo

Este trabalho parte do pressuposto de que, ao longo dos séculos, a imagem das personagens Dom Quixote e Sancho Pança se consolida de tal maneira a converter tais personagens em um mito com forte apelo visual. Por outro lado, essa consolidação não ocorre com a imagem da personagem Dulcinéia del Toboso, a qual não assume nenhuma forma imageticamente definitiva. Nosso objetivo é mostrar que tal fenômeno ocorre graças a dois fatores que estão intimamente relacionados: determinados expedientes cervantinos na construção dessas personagens e a tradição iconográfica da obra formada ao longo dos séculos pelos inúmeros ilustradores que recriaram as personagens de Cervantes. A partir da análise literária dos procedimentos cervantinos na construção das três personagens e do cotejo entre texto e imagens e entre imagens de diferentes séculos, chegamos a alguns resultados interessantes: a grande força icônica e a maior pontualidade do autor ao construir os protagonistas Dom Quixote e Sancho Pança propiciam uma série de leituras das personagens que convergem em direção a uma espécie de ideogramização da dupla; paralelamente, o maior perspectivismo e imprecisão na construção da personagem Dulcinéia del Toboso resulta em uma pluralidade de leituras, dentre as quais tanto coexistem fusões e justaposições de perspectivas com recriações muito particulares da personagem.

Resumen

Este trabajo parte del presupuesto de que, a lo largo de los siglos, la imagen de los personajes Don Quijote y Sancho Panza se consolida de tal manera que se han convertido en un mito con gran fuerza visual. Por otra parte, esa consolidación no ocurre con la imagen de Dulcinea del Toboso, la cual no asume ninguna forma imagéticamente definitiva. Nuestro objetivo es mostrar que tal fenómeno ocurre debido a dos factores que están íntimamente relacionados: determinados procedimientos cervantinos en la construcción de esos personajes y la tradición iconográfica de la obra formada a lo largo de los siglos por los innúmeros ilustradores que recrearon gráficamente los personajes de Cervantes. A partir del análisis literario de los procedimientos cervantinos en la construcción de los tres personajes y del cotejo entre texto e imágenes y entre imágenes de diferentes siglos, llegamos a algunos resultados interesantes: la gran fuerza icónica del caballero y su escudero y la mayor precisión del autor al construir los dos personajes propician una serie de lecturas que converge hacia una especie de *ideogramización* de la imagen de los protagonistas; paralelamente, el mayor perspectivismo e imprecisión en la construcción del personaje Dulcinea del Toboso resulta en una pluralidad de lecturas, entre las cuales coexisten fusiones y yuxtaposiciones de perspectivas con recreaciones muy particulares del personaje.

Lista das ilustrações

Cartaz “Con Quixote de la Mancha Cavallero de la triste figura”, por Andreas Bretschneider.....	183
Frontispício da edição francesa de 1618, por Leonard Gaultier.....	185
Frontispício do álbum <i>Adventures du fameux chevalier Dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa son escuyer</i> , de Lagniet e David	188
Frontispício da edição alemã de 1648 por ilustrador anônimo.....	189
Frontispício 1ª parte, edição de Amberes, 1672-73, por Bouttats.....	190
Frontispício 2ª parte, edição de Amberes, 1672-73, por Bouttats.....	192
Frontispício da edição inglesa de Thomas Hodgkin, 1687, ilustrador anônimo...	193
Dom Quixote vence o Cavaleiro dos Espelhos, de C. A. Coypel.....	196
Dom Quixote convida Sancho para ser seu escudeiro, de Vanderbank.....	197
Dom Quixote e Sancho conversando, de José del Castillo.....	198
“Visiones de Don Quijote”, de Francisco Goya.....	200
“Rara penitência”, de Francisco Goya.....	203
Frontispício da edição de 1836, de Tony Johannot.....	204
Primeira saída de Dom Quixote e Sancho, de Tony Johannot	205
Primeira saída de Dom Quixote e Sancho, de Gustavo Doré.....	206
Episódio da princesa Micomicona, de Salvador Dalí.....	208
Primeira saída de Dom Quixote e Sancho, de Salvador Dalí.....	212
“Don Quichotte vu par Pablo Picasso”, de Pablo Picasso.....	213
“Dom Quixote com idéias delirantes”, de Candido Portinari.....	214
Primeira saída de Dom Quixote e Sancho, de Portinari	215
“Don Quijote y Sancho Panza”, de Antonio Saura.....	217
Episódio do encantamento de Dulcinéia, por Daniel Chodowiecki.....	256
Detalhe do cartaz alemão de Andreas Bretschneider.....	257
Detalhe do frontispício da 1ª parte da edição de Amberes, 1672-73, por Bouttats.....	258
Detalhe do frontispício da 2ª parte da edição de Amberes, 1672-73, por Bouttats.....	259
Detalhe do frontispício da edição inglesa de 1687, de ilustrador anônimo.....	261
Frontispício da edição de Amsterdã, 1696, por L. Scherm.....	262
Frontispício da edição de Bruxelas, 1706, por Jacob Harrewyn.....	263
"Don Quichotte conduit par la Folie et Embrasé de l'Amour extravagant / de Dulcinée sort de chez luy pour estre Chevalier Errant", por C. A. Coypel.....	266
“Aldonza Lorenzo La Sin Par Dulcinea del Toboso”, por J. Camarón Bonanat...	268
Frontispício da edição da Ibarra, 1780, por Antonio Carnicero.....	270
“Retrato de Dulcinea”, de Tony Johannot.....	272
“La pastora fingida Dulcinea”, de Tony Johannot.....	273
Dulcinéia (vinheta), de Gustave Doré.....	274
“A buen seguro que la hallaste ensartando perlas”, de Jiménez Aranda.....	278
Don Quixote e Dulcinéia, de McKnight Kauffer.....	279
Dulcinéia (cabeceira de capítulo), por Segrelles.....	281

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	12
CAPÍTULO 1: A PALAVRA E O TRAÇO.....	22
1.1- Pintar com palavras.....	24
1.2- Alonso Quijano: autor de Dom Quixote.....	37
1.3- Flexibilidade textual.....	46
1.4- Dom Quixote e Sancho Pança: A força visual do mito.....	60
CAPÍTULO 2: ICONOGRAFIA QUIXOTESCA: ESTUDOS E IMAGENS.....	71
2.1- O crescente interesse pela iconografia quixotesca: do século XVIII à era da informática.....	73
2.2 – A tradição das ilustrações do <i>Quixote</i>	83
2.2.1 – Século XVII: as primeiras imagens da obra.....	84
2.2.2.- Século XVIII: o <i>Quixote</i> das luzes	94
2.2.3 – Século XIX: o <i>Quixote</i> romântico.....	121
2.2.4 – Século XX: o <i>Quixote</i> ideogramizado.....	133
CAPÍTULO 3: A CONSTRUÇÃO DAS PERSONAGENS DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA NO TEXTO CERVANTINO.....	151
3.1- Dom Quixote.....	152
3.2- Sancho Pança.....	169
3.3- O percurso iconográfico do cavaleiro e do escudeiro.....	183
3.3.1- Século XVII.....	183
3.3.2- Século XVIII.....	195
3.3.3- Século XIX.....	203
3.3.4- Século XX.....	207
CAPÍTULO 4: A CONSTRUÇÃO DA PERSONAGEM DULCINÉIA DEL TOBOSO NO TEXTO CERVANTINO.....	220
4.1- Quem é Dulcinéia del Toboso?.....	220
4.2- O percurso iconográfico de Dulcinéia.....	255

4.2.1- Século XVII.....	257
4.2.2- Século XVIII.....	265
4.2.3- Século XIX.....	271
4.2.4- Século XX.....	274
4.3- Confluências e dissensões: Dom Quixote e Sancho Pança <i>versus</i> Dulcinéia del Toboso.....	283
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	286
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	290
ANEXO 1.....	297
ANEXO 2.....	302

INTRODUÇÃO

Quando Dom Quixote decide tornar-se cavaleiro andante, à imitação de seu herói Amadis de Gaula, deseja resgatar nobres ideais: a justiça, a coragem, a bondade, o altruísmo e, como consequência, a fama. Dom Quixote pretende ser famoso por seus feitos heróicos enquanto cavaleiro andante, porém a fama lhe advém, literariamente, pela publicação da primeira parte da obra anunciada por personagens da segunda parte e, extraliterariamente, pela popularidade que a obra (e, mais especificamente, as personagens cervantinas) obtém imediatamente após sua publicação. Já em 1605, as personagens irão aparecer em festas mascaradas na Espanha e, em 1608, na América¹.

Entretanto, a fama adquirida pelas personagens não se limita aos primórdios da obra, mas se alastra por seus quatrocentos anos de existência, chegando até nossos dias com incrível vigor. Além disso, as personagens saltarão das páginas do livro de Cervantes para diversas outras mídias, como o cinema, a pintura, a escultura, etc.

No cinema, só para citar alguns exemplos mais recentes, temos o filme do diretor Gutiérrez Aragón na Espanha e o filme de Orson Welles nos Estados Unidos. Na pintura, as personagens serão retratadas por grandes artistas como Picasso e Goya, citando apenas alguns espanhóis. Na ilustração gráfica, temos Dalí, Saura, Doré, Daumier e inúmeros outros. Na música, temos o *Dom Quixote* de Richard Strauss. Na escultura, cremos que a obra mais famosa é a da Plaza de España em Madri. Na literatura, as personagens servirão de modelo para muitos escritores e haverá uma série de recriações, traduções, continuações, versões e adaptações,

¹ Ver Alberto NAVARRO, 1964.

tanto para o público adulto como para o jovem e o infantil. Temos ainda as personagens representadas em outros meios², como ocorre na publicidade, em selos, caixas de fósforos, *ex-libris*, cédulas, moedas, medalhas, cartões postais, figurinhas, cartas de baralho, *souvenirs*, etc. Além disso, muitos dos artistas que recriam a obra vão imprimir em seu novo *Quixote* suas marcas pessoais e expressar suas próprias interpretações.

Nesse mar de imagens quixotescas, restringiremos nosso trabalho ao campo da ilustração gráfica, pois as primeiras imagens do *Quixote* serão reveladas através dessa mídia, ou seja, a ilustração é a precursora de todas as demais representações visuais da obra de Cervantes. Outro recorte que faremos neste trabalho diz respeito às personagens contempladas: restringir-nos-emos à representação de três personagens: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Toboso. Distribuimos essas personagens em dois grupos: de um lado, Dom Quixote e Sancho Pança; de outro, Dulcinéia del Toboso. Decidimos tratar do cavaleiro e do escudeiro em conjunto porque, como veremos, as imagens da dupla, com o passar do tempo, consolidam-se de tal maneira que bastam alguns poucos traços para que as reconheçamos, fato que demonstra a incrível força visual do mito quixotesco.

Nossa intenção é, inicialmente, verificar como cada uma dessas personagens é construída no livro cervantino e, posteriormente, como cada qual é retratada ao longo dos séculos. Notamos na iconografia quixotesca que algumas personagens consolidam-se ao longo dos anos, enquanto outras não. Esse fenômeno ocorre graças a dois fatores: o próprio texto cervantino e a tradição iconográfica da obra.

A iconografia do *Quixote* é marcada por importantes edições ilustradas, as quais, graças à grande aceitação do público e à grande difusão de suas imagens,

² Sobre as primeiras imagens na publicidade, ver Carlos ALVAR "Don Quijote en los primeros carteles publicitarios" e, sobre outros meios citados, ver Sánchez MOLTÓ, M. V. "La imaginería del *Quijote* en lo cotidiano", ambos em ALVAR, C. *et alli. La imagen del Quijote en el mundo*, 2004.

tornam-se modelos iconográficos que influenciarão artistas posteriores, conformando uma verdadeira tradição na representação da obra de Cervantes. Essa tradição pode ser observada pela preferência por alguns episódios, cenas, objetos, representação física de personagens, gestos, etc.

Por outro lado, a maleabilidade do texto cervantino propicia uma maior liberdade ao artista na escolha dos modos de representação de cenas e personagens. Essa flexibilidade textual pode ser observada em várias instâncias: na maneira como o escritor constrói suas personagens, no perspectivismo, nas omissões propositais, e outras. Observamos que Cervantes constrói algumas personagens de uma maneira mais flexível que outras. Uma maior ou menor flexibilidade implica uma menor ou maior definibilidade das personagens; por sua vez, as personagens melhor definidas propiciam imagens que se consolidarão com maior facilidade ao longo dos anos.

Nossa intenção é, por um lado, perscrutar o texto cervantino, buscando nele os elementos que propiciam as mais variadas imagens das personagens em questão e, por outro lado, verificar como essas personagens se consolidam (ou, ao contrário, não se consolidam) ao longo dos anos.

Nossa tese é que, nessa articulação entre texto e imagem, há dois movimentos inversamente proporcionais: quanto menor a flexibilidade textual, maior a definibilidade da personagem e, conseqüentemente, maior o grau de consolidação imagética resultante. Ao contrário, quanto maior a flexibilidade textual, menor a definibilidade da imagem, fato que contribui para um menor grau de consolidação imagética. No primeiro pólo, temos Dom Quixote e Sancho Pança. Pretendemos mostrar que essas personagens são construídas de maneira menos flexível por Cervantes — isto é, de uma maneira mais pontual, mais bem acabada —

propiciando uma maior definibilidade dessas personagens e, por conseguinte, uma maior consolidação imagética da dupla. Essa maior pontualidade cervantina na construção dessas personagens permitiu que as diversas leituras de seus ilustradores convergissem, com o passar dos anos, para uma ideogramização³ da dupla, ou seja, para sua redução a seus traços essenciais. No pólo oposto, temos Dulcinéia del Toboso. Graças à maior flexibilidade do texto cervantino na construção dessa personagem, sua imagem será menos definida e, por conseguinte, não se consolidará. Tal condição propiciará os mais diversos tipos de interpretação: a escolha por uma das perspectivas com que a personagem é construída por Cervantes, a fusão de diversas perspectivas, a justaposição de perspectivas e a utilização de diversos recursos para expressar a idéia de Dulcinéia.

Creemos que até o momento nenhum outro pesquisador estudou as relações entre o texto cervantino e suas imagens pelo viés que estamos propondo. Embora o interesse pelo tema da iconografia quixotesca tenha crescido rapidamente nas últimas décadas e já existam alguns especialistas no assunto — como o professor espanhol Lucía Megías e a cervantista canadense Rachel Schmidt —, este é um campo de estudo relativamente novo e pouco explorado. Como veremos, a maior parte dos críticos se detém no estudo de determinadas edições, editores, gravadores ou ilustradores da obra cervantina. Os estudos sobre as relações entre a iconografia e o texto cervantino são pouquíssimos. Acreditamos que ainda há muito para se investigar e que nosso trabalho poderá ser uma contribuição para os estudos nessa área.

Para realizar este trabalho, consultamos dois bancos de imagens da obra de Cervantes: o “Iconografía del *Quijote*”, hospedado no *site*

³ Estamos utilizando a definição de “ideograma” como “um símbolo gráfico que corresponde a uma idéia”, conforme *Diccionario de Lingüística*, Jean DUBOIS, p. 329.

<http://hera.uclm.es:8080/cervantes/iconography>, e o “QBI (1605-1905) — Quijote Banco de Imágenes”, localizado no site www.qbi2005.com/frmlnicio.aspx.

O banco “Iconografía del Quijote” está sendo desenvolvido na Universidade do Texas, Estados Unidos, dirigido pelo Prof. Eduardo Urbina. Tal banco faz parte de um projeto mais amplo, intitulado “Proyecto Cervantes”, que pretende colocar *on-line* diversas edições do *Quixote*, com complexos sistemas de busca que permitirão comparar os textos e as imagens dessas edições, além de disponibilizar textos críticos e outras obras de Cervantes. Atualmente, é possível encontrar diversos textos à disposição do público⁴. O banco de dados, por sua vez, tem um grande número de edições catalogadas por ordem cronológica e minuciosamente descritas (ano, local, editor, gravador, ilustrações, etc); entretanto, nem todas as edições catalogadas e descritas estão acompanhadas de suas respectivas ilustrações. Além de edições do *Quixote*, há outros textos relacionados com a obra, como, por exemplo, alguns livros de cavalaria. Também, seu sistema de busca ainda é bastante restrito: não conseguimos, por exemplo, escolher uma personagem e colocar lado a lado as imagens referentes a essa personagem, constantes nas diversas edições ilustradas e digitalizadas. Para consultar as edições, temos de abrir uma a uma, o que dificulta e retarda muitíssimo o trabalho de comparação. A nosso ver, o grande mérito desse banco de dados é a ordenação cronológica e a descrição minuciosa das obras, o que propicia uma visão histórica da evolução das ilustrações.

⁴ São elas: a) duas edições das *Obras completas* de Cervantes — uma, publicada por Rudolph Schevill e Adolfo Bonilla, entre 1914 e 1944; outra, editada por Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas, entre 1993 e 1995. Ambas possuem sistema de busca; b) outras edições: obras de teatro publicadas pela Association for Hispanic Classical Theater, Inc.; *Novelas Ejemplares*, publicadas por Frances Luttikhuisen e *Semanas del Jardín*, edição modernizada por Daniel Eisenberg; c) três edições fac-símiles das primeiras edições do *Quixote*: as *princeps de 1605 e 1615* e outra intitulada “El Quijote en la Biblioteca Nacional: facsímiles digitales”; d) três edições clássicas do *Quixote* em fac-símiles: a de Juan Bowle, a da Tonson e a da Ibarra (1780); e) duas edições do *Quixote* traduzidas (inglês e italiano) e uma das *Novelas ejemplares* (italiano); f) uma obra de referência: um *Diccionario del Quijote* (espanhol / inglês).

Outro ponto positivo, que muito nos ajudou, é o fato de o banco contemplar edições dos séculos XX e XXI.

O “QBI -Quijote Banco de Imágenes”, por sua vez, está sendo realizado pelo *Centro de Estudios Cervantinos*, de Alcalá de Henares, Espanha, dirigido pelo Prof. José Manuel Lucía Megías. O “QBI” é um projeto menos ambicioso, porém muito mais bem realizado. Seu prático sistema de busca nos permite localizar imagens por ano, título, data (de ... - até ...), língua, lugar, impressor, episódio, título, parte, capítulo, tema, gravador e desenhista. As imagens aparecem lado a lado, facilitando o processo de comparação e, ao clicar sobre cada uma das imagens, temos sua descrição minuciosa. O único senão que encontramos nesse banco de dados é que ele contempla as imagens do *Quixote* somente até 1905.

Considerando as dificuldade e facilidades apresentadas por cada um dos bancos de dados, procedemos da seguinte maneira: pesquisamos no “QBI” as imagens de 1605 a 1905 e no “Iconografía” as relativas aos séculos XX e XXI; obviamente, várias das imagens pesquisadas encontram-se nos dois bancos de dados.

Dentre as milhares de imagens consultadas, dentro e fora dos dois bancos de dados, fizemos um recorte de 21 imagens de 16 ilustradores, referentes a Dom Quixote e Sancho, e 13 ilustrações de 14 ilustradores, referentes a Dulcinéia del Toboso, a saber⁵:

Ano	Dom Quixote e Sancho Pança	Dulcinéia del Toboso
1613	A. Brestchneider - Alemanha (1) ⁶	Idem (1)
1618	Leonard Gaultier – França (1)	⊙
1640	J. David e J. Lagniet (1)	⊙

⁵ No capítulo 2 deste trabalho, apresentaremos uma tabela com a descrição mais completa destas e de outras edições e imagens do *Quixote*.

⁶ Os números entre parênteses nessa tabela referem-se à quantidade de lâminas reproduzidas.

1648	Anônimo – Alemanha (1)	⊗
1672-1673	Savery e Bouttats – Holanda (2)	Idem (2)
1687	Anônimo – Inglaterra (1)	Idem (1)
1696	⊗	L. Scherm – Holanda (1)
1706	⊗	Jacob Harrewyn – Bélgica (1)
1715-1751	Coypel – França (1)	Idem (1)
1738	Vanderbank – Inglaterra (1)	⊗
1771	⊗	Camarón Bonanat – Espanha (1)
1780	José del Castillo – Espanha (1)	Antonio Carnicero (1)
1791 (?)	Goya – Espanha (2)	⊗
1836	Johannot – França (2)	Idem (2)
1863	Gustave Doré (1)	Idem (1)
1905	⊗	Jiménez Aranda – Espanha (1)
1930	⊗	Mcknight Kauffer – Inglaterra (1)
1946	Salvador Dalí – Espanha (2)	⊗
1955	Pablo Picasso – Espanha (1)	⊗
1956	Candido Portinari – Brasil (2)	⊗
1966	⊗	Segrelles – Espanha (1)
1987	Antonio Saura – Espanha (1)	⊗

Como podemos observar, algumas edições ou imagens foram utilizadas tanto para tratar de Dom Quixote e Sancho como para tratar de Dulcinéia (as que estão marcadas com a palavra “idem” na coluna correspondente à Dulcinéia). Gostaríamos também de chamar a atenção para o fato de que nem todas as imagens provêm de edições ilustradas: algumas são desenhos avulsos, como o cartaz alemão, o *capricho* de Goya ou a imagem de Picasso (entretanto, a imagem de Picasso foi criada para ilustrar uma revista). Embora essas imagens não provenham de edições ilustradas, elas constam nos referidos bancos de dados consultados; apenas três dos artistas acima citados não constam nos referidos bancos de dados: Picasso, Portinari e Saura. Das duas imagens de Goya, apenas uma consta no QBI; a outra foi escaneada a partir do livro de Rachel Schmdt (1999).

Uma vez que nossa intenção é mostrar a possível consolidação das personagens e a tradição em suas representações, nosso critério de seleção baseou-se nas variações dessas imagens ao longo dos séculos.

Nossa tese está dividida em quatro capítulos. No primeiro capítulo, intitulado “A Palavra e o Traço”, discutiremos algumas questões pertinentes ao texto cervantino. O capítulo está subdividido em quatro tópicos: no primeiro, mostraremos que Cervantes estava consciente das relações entre pintura e escritura, ao compor sua obra; no segundo, trataremos de alguns procedimentos cervantinos na construção de suas personagens em geral; no terceiro, veremos quais os recursos cervantinos que viabilizam a flexibilidade de seu texto; no quarto, mostraremos a importância da iconografia para a criação de um mito dotado de extrema força visual.

No segundo capítulo, centraremos nossa atenção na iconografia do *Quixote*. No primeiro tópico, veremos como o tema da iconografia da obra de Cervantes tem atraído a atenção de diversos estudiosos desde o século XVIII até nossos dias e como esse interesse ultrapassa o âmbito da crítica, podendo ser observado em outras instâncias. No segundo tópico, apresentaremos um panorama das imagens do *Quixote*. Esse panorama não pretende ser exaustivo nem completo, dado o pouco espaço físico que temos para tratar do assunto; vamos apresentar e comentar as primeiras imagens do século XVII, os modelos iconográficos dos séculos XVII e XVIII, as principais edições do século XIX e algumas imagens do século XX. Esse tópico tem duas funções básicas: por um lado, mostrar como se forma a tradição iconográfica da obra e, por outro lado, trazer informações mais amplas sobre as edições e ilustrações que serão retomadas nos capítulos posteriores. Dada a grande quantidade de informações constantes nesse capítulo, apresentaremos uma tabela, em anexo, com todas as edições e imagens avulsas, comentadas ao longo desse tópico. Com essa lista, pretendemos acrescentar informações sobre as edições citadas e apresentar uma visão global dessas edições. Outra vantagem dessa lista é

que o leitor poderá consultá-la, em caso de dúvidas, quando voltarmos a citar algumas dessas edições nos capítulos posteriores.

No terceiro capítulo, concentrar-nos-emos nas personagens Dom Quixote e Sancho Pança. Nos dois primeiros tópicos, novamente, focalizaremos o texto cervantino; porém, destacaremos apenas as personagens em questão. No primeiro tópico, analisaremos como Cervantes constrói, física e psicologicamente, a personagem Dom Quixote; no segundo tópico, realizaremos a mesma análise, agora em relação à personagem Sancho Pança; no terceiro tópico, veremos como essas personagens são ilustradas ao longo dos séculos.

Basicamente, o mesmo procedimento será realizado no quarto e último capítulo; porém, nele trataremos da personagem Dulcinéia del Toboso. Inicialmente, verificaremos como ela é construída no texto cervantino e, posteriormente, como é retratada ao longo dos séculos. Finalmente, nesse capítulo, ainda procederemos a uma comparação entre os dois grupos de personagens: Dom Quixote e Sancho *versus* Dulcinéia del Toboso.

CAPÍTULO 1: A PALAVRA E O TRAÇO

A leitura de um texto ficcional nos induz à reconstrução mental das imagens evocadas por esse texto. O leitor reconstrói o relato e suas personagens mentalmente, porém não de forma neutra, pois nessa reconstrução entram em jogo fatores lingüísticos (relativos ao texto lido) e extralingüísticos.

Os elementos extralingüísticos em questão são, dentre outros, o conhecimento literário do leitor, seu substrato cultural e, inclusive, seu repertório de imagens (pictóricas, televisivas, etc.), conhecidas prévia ou simultaneamente à leitura da obra. Se o leitor em questão for um ilustrador, além desses elementos, outros também entrarão em jogo, como o movimento estético ao qual se filia, seu estilo, sua técnica, etc.

No âmbito lingüístico, personagens e relatos são construídos mediante alguns procedimentos que determinam o estilo deste ou daquele autor. Quando lemos um romance, formamos uma determinada idéia das personagens, a qual, embora possua uma inegável motivação textual, pode variar segundo diferentes modos de apreensão cognitiva e conformação conceitual. Com isto, queremos dizer que a apreensão lingüístico-literária de uma personagem implica sua definição como um conjunto de características que a diferenciam e particularizam em relação às outras personagens do romance.

No caso do romance que nos ocupa, temos dois âmbitos de personagens, os quais influenciam e determinam sua reconstrução mental (literária e extraliterária):

a) a personagem **literária**: trata-se da dimensão estritamente textual ou literária da concepção da personagem, ou seja, referimo-nos aqui à constituição da personagem tal qual ela é estabelecida no texto literário cervantino (isto é, a

personagem assim como é dada ao leitor pelo texto literário). Temos, portanto, o conjunto de traços e/ou características da personagem sendo fornecidas ao leitor pelo desenvolvimento da narrativa. Porém, devemos considerar que esse conjunto de traços é apenas sugestivo: a partir dele, reconstruímos mentalmente a personagem e essa reconstrução pode ou não coincidir com os traços indicados pelo autor;

b) a personagem **pictórica**, ou seja, a personagem enquanto imagem. Ao longo dos anos, as personagens cervantinas serão inúmeras vezes retratadas em edições ilustradas; essa recorrência cria uma tradição iconográfica na representação de determinados episódios, personagens, cenas e objetos, que também influenciará sobremaneira nosso modo de interpretação das personagens cervantinas.

Notamos que, pictoricamente, a imagem de algumas personagens se consolida, enquanto a de outras não. Esse fato está diretamente relacionado às duas referidas vertentes: por um lado, graças ao modo como Cervantes compõem suas personagens; por outro, devido à tradição iconográfica do *Quixote*. Em nosso modo de ver, os aspectos do texto cervantino diretamente relacionados a esse fenômeno são os seguintes:

1) o autor estava consciente de que escrever equivale a pintar um quadro com palavras, o que pode ser demonstrado pela análise de alguns fragmentos da obra, nos quais o autor menciona algum elemento pictórico (quadro, tapeçaria, etc.) ou cita um pintor para tecer comentários sobre o fazer poético. Entretanto, como veremos, Cervantes não é um pintor detalhista; ao contrário, em geral, ele convoca o leitor a participar de sua criação;

2) as personagens cervantinas movem-se em diferentes planos. Algumas pertencem à realidade ficcional de Alonso Quijano-Dom Quixote; outras são

personagens criadas por personagens, o que chamaremos de “personagem de segundo grau”: sendo de autoria de uma ou mais personagens, pode-se atribuir a elas traços harmônicos ou, então, traços conflitantes, o que, por sua vez, origina personagens mais ou menos consolidadas;

3) a maior ou menor consolidação das personagens cervantinas deve-se, principalmente, à flexibilidade de seu texto — característica que resulta, principalmente, do perspectivismo utilizado para construir algumas personagens. Além do perspectivismo, as propositais omissões de seu autor e a maneira como distribui os traços de suas personagens ao longo de seu texto também são aspectos importantes que denotam a flexibilidade do texto;

4) a força visual de algumas personagens, como o cavaleiro e o escudeiro, propicia uma maior consolidação da imagem dessas personagens. Essa força visual deve-se, em grande parte, ao texto; porém, também tem seu esteio na iconografia da obra.

Neste capítulo, veremos com maior detalhe esses aspectos do texto apontados por nós. Entretanto, deter-nos-emos nos aspectos textuais, ou seja, na personagem literária estritamente considerada. No capítulo seguinte, trataremos particularmente dos referidos aspectos iconográficos.

1.1 Pintar com palavras

A plasticidade do texto de Cervantes em sua obra imortal sugere-nos que o escritor espanhol tinha claro em sua mente as relações entre as imagens criadas pelas palavras (isto é, imagens literariamente motivadas) e as imagens pictóricas

stricto sensu. Já na Antiguidade Clássica⁷, estabelece-se o *topos* do *ut pictura poesis*⁸, que será retomado por algumas poéticas e retóricas contemporâneas a Cervantes⁹. Muitas das discussões lingüístico-literárias desses tratados — dentre elas, o mencionado tema das relações entre pintura e poesia — foram levadas pelo autor para as páginas de sua obra maior. De uma maneira explícita, o escritor espanhol, pela boca de seu personagem Dom Quixote, declara que “el pintor o escritor que todo es uno” [II,71], e, assim como os tratadistas em questão, utiliza o verbo “pintar” como sinônimo de “descrever” e “narrar”¹⁰.

Entretanto, o que notamos no *Quixote* é que Cervantes vai além da mera alusão ao *topos* literário. Podemos encontrar na obra cervantina vários momentos em que o autor estabelece relações ora entre a escritura e algum elemento pictórico (ilustração, quadros e tapeçaria), ora entre o ofício do pintor e o do escritor.

O primeiro elemento pictórico que temos no *Quixote* é a ilustração da batalha do cavaleiro com o biscainho, contida no capítulo 9 da primeira parte. No capítulo 8, o narrador nos conta que Dom Quixote, ao ver dois frades beneditinos sobre duas mulas e uma carruagem, pensa tratar-se de encantadores que raptaram uma donzela e a trazem na carruagem. Dom Quixote ataca os frades para salvar a

⁷ Simônides de Céos (556-488 a.C.), afirma que “a pintura é poesia muda, e a poesia, pintura que fala”. O *topos* é retomado por Horácio em sua “Carta aos Pisões”, escrita entre 14-13 a.C.: “Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.” [Aristóteles, Horácio, Longino, *A poética clássica*, p. 65].

⁸ Aguinaldo José GONÇALVES estuda a evolução do *topos*, em *Laokoon revisitado* (1994).

⁹ López PINCIANO (1547-1603), na segunda epístola de sua *Philosofia antigua poética* que, ao tratar da “verdade poética” afirma: “(...) poniendo, por ejemplo a un lecho, del cual dice que el primero, principal y verdadero autor es Dios; el segundo, el carpintero; y el tercero, el pintor que le pinta. Así que el pintor dista tres grados de la verdad, lo cual hace el poeta como el pintor, porque la pintura es poesía muda y la poesía, pintura que habla. Y los pintores y poetas siempre andan hermanados, como artifices que tienen una misma arte. (p.96). También Juan Luis Vives, cita o *topos* no sétimo capítulo do livro III de *Ratione dicendi*: “Un poema, dice Plutarco, es una pintura que habla” (p. 265).

¹⁰ Acepções válidas até nossos dias, tanto em espanhol como em português.

donzela; o criado dela, que é biscainho, ataca Dom Quixote. Quando o cavaleiro levanta sua espada para revidar o ataque, a cena é “congelada”:

Venía, pues, como se ha dicho, don Quijote contra el cauto vizcaíno con la espada en alto, con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba ansimesmo levantada la espada y aforrado con su almohada, y todos los circunstantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban; y la señora del coche y las demás criadas suyas estaban haciendo mil votos y ofrecimientos a todas las imágenes y casas de devoción de España, porque Dios librase a su escudero y a ellas de aquel tan grande peligro en que se hallaban.

Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito desta hazaña de don Quijote, de las que deja referidas. (...) [I, 8]

Na seqüência, o narrador mostra como encontrou o manuscrito com a continuação da história. No início do capítulo nove, o narrador nos conta que, em Alcaná de Toledo, um rapaz queria vender-lhe alguns manuscritos árabes; como não sabia ler árabe, o narrador pede para que um mourisco os traduza. O tradutor abre o livro e começa a rir porque encontra uma anotação, na margem, que diz que Dulcinéia del Toboso tinha a melhor mão para salgar porcos como nenhuma outra mulher na Mancha. Ao ouvir o nome de Dulcinéia, o narrador reconhece ser aquela a continuação da história de Dom Quixote. Reconhecimento confirmado pela leitura do título da obra pelo tradutor. O narrador compra os manuscritos e pede ao mourisco que venha a sua casa para traduzi-los. Logo na seqüência, há a descrição da ilustração representando a cena da *batalha* do cavaleiro com o biscainho:

(...) Apartéme luego con el morisco (...) 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 (...). Pero yo, por facilitar más el negocio y por no dejar de la mano tan buen hallazgo, le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mesmo modo que aquí se refiere.

Estaba en el primer cartapacio pintada muy al natural la batalla de don Quijote con el vizcaíno, puestos en la misma postura que la historia cuenta, levantadas las espadas, el uno cubierto de su rodela, el otro de la almohada, y la mula del vizcaíno tan al vivo, que estaba mostrando ser de alquiler a tiro de ballesta. Tenía a los pies escrito el vizcaíno un título que decía: ‘Don Sancho Azpetia’, que sin duda, debía de ser su nombre, y a los pies de Rocinante estaba otro que decía: ‘Don Quijote’. Estaba Rocinante maravillosamente pintado, tan largo y tendido, tan atenuado y flaco, con tanto espinazo, tan héptico confirmado, que mostraba bien al descubierto con cuánta advertencia y propiedad se le había puesto el nombre de Rocinante.

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno, a los pies del cual estaba otro rótulo que decía: 'Sancho Zancas', y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas y por esto se le debió de poner nombre de Panza y de Zancas, que con estos sobrenombres le llama algunas veces la historia. Otras algunas menudencias había de advertir, pero 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". [I.9]

É interessante observar que não temos aqui uma ilustração, ou seja, Cervantes não desenhou graficamente a batalha; ele simplesmente descreve a ilustração, inclusive omitindo detalhes do quadro, considerando-os de “pouca importância”. Chama-nos a atenção também o fato de que a descrição do desenho traz outras informações que não haviam sido dadas ao leitor até então, como o nome do biscainho e a caracterização física dele e de Sancho.

Já havíamos chamado a atenção, em nossa dissertação de mestrado¹¹, sobre o caráter ilusório dessa imagem, pois o narrador diz “le truje a mi casa, donde en poco más de mes y medio la tradujo toda, del mesmo modo que aquí se refiere”; no entanto, o que temos não é a seqüência da história do biscainho, mas sim a descrição da ilustração. O narrador, nesse momento, frustra o leitor que espera pela continuação da história e, ao mesmo tempo, introduz novas informações até então desconhecidas.

Temos aqui uma intrincada relação entre texto e imagem: o desenho está baseado na narração da batalha; porém, ele, por sua vez, está descrito por meio de palavras, ou seja, de outro texto.

Em algumas passagens, Cervantes se servirá de elementos iconográficos para discutir a criação literária. É o caso do capítulo 58 da segunda parte, quando Dom Quixote e Sancho encontram as imagens de santos. María Caterina Ruta (1990) nos mostra como a representação iconográfica dos quatro santos tem um significado simbólico em relação à história de Dom Quixote, pois o cavaleiro, ao

¹¹ Célia Navarro FLORES. *Dois quixotes brasileiros na tradição das interpretações do Quixote de Cervantes*, 2002.

relacionar os santos com os cavaleiros andantes, expressa as convicções e ideais que com tanto afã defende.

Entretanto, parece-nos que esta é apenas uma das facetas desse episódio: vejamos o texto com mais detalhes. Dom Quixote e Sancho haviam se despedido dos duques. Dom Quixote estava exaltando a sensação de liberdade, quando encontraram alguns lavradores sentados num prado, comendo. Ao lado deles estavam alguns objetos cobertos com lençóis; o cavaleiro pergunta o que eram aqueles objetos e um dos lavradores diz tratarem-se de “imágenes de relieve y entalladura” que serviram para formar um retábulo que estavam fazendo em sua aldeia. Com a permissão do lavrador, Dom Quixote levanta os lençóis e vê as imagens.

A primeira era São Jorge a cavalo, com uma serpente enroscada nos pés. O réptil tinha a boca atravessada por uma lança. Como apontou Ruta, o cavaleiro imediatamente associa as imagens aos cavaleiros andantes: “Este fue uno de los mejores andantes que tuvo la milicia divina: llamóse San Jorge y fue además defensor de doncellas”.

A segunda era de San Martín a cavalo, dividindo a capa com um pobre. Dom Quixote comenta: “Este caballero también fue de los aventureros cristianos, y creo que fue más liberal que valiente (...)”. Nesse ponto, Sancho observa que ele está dando apenas a metade da capa, o que aponta para o caráter terreno de Sancho, quase sempre preocupado consigo mesmo.

Sob o terceiro lençol, estava “la imagen del Patrón de las Españas a caballo, la espada ensangrentada, atropellando moros y pisando cabezas”. Ao vê-la, Dom Quixote diz: “Este sí que es caballero, y de las escuadras de Cristo: este se llama

San Diego Matamoros, uno de los más valientes santos y caballeros que tuvo el mundo y tiene agora el cielo”.

O quarto e último lençol cobria a imagem de São Paulo: “Luego descubrieron otro lienzo y pareció que encubría la caída de San Pablo del caballo abajo, con todas las circunstancias que en el retablo de su conversión suelen pintarse”. Dom Quixote novamente comenta a cena:

Este — dijo don Quijote — fue el mayor enemigo que tuvo la iglesia de Dios Nuestro Señor en su tiempo y el mayor defensor suyo que tendrá jamás: caballero andante por la vida y santo a pie quedo por muerte, trabajador incansable en la viña del Señor, doctor de las gentes, a quien sirvieron de escuelas los cielos y de catedrático y maestro que le enseñase el mismo Jesucristo.

Na seqüência, Dom Quixote considera que a visão dos santos havia sido um bom agouro. Sancho se admira do conhecimento de seu amo, parecendo-lhe que não havia história que Dom Quixote não conhecesse. O escudeiro se anima porque essa foi uma aventura suave, da qual não saíram feridos. Dom Quixote comenta novamente os agouros. Sancho pergunta a Dom Quixote porque os espanhóis quando querem invocar San Diego Matamoros (também conhecido por Santiago) dizem: “¡Santiago, y cierra España!”, ao que o cavaleiro responde:

— Simplicísimo eres, Sancho — respondió don Quijote —, y mira que este gran caballero de la cruz bermeja háselo dado Dios a España por patrón y amparo suyo, especialmente en los rigurosos trances que con los moros los españoles han tenido, y, así, le invocan y llaman como a defensor suyo en todas las batallas que acometen, y muchas veces le han visto visiblemente en ellas derribando, atropellando, destruyendo y matando los agarenos escuadrones; y desta verdad te pudiera traer muchos ejemplos que en las verdaderas historias españolas se cuentan.

A relação entre os santos e os cavaleiros andantes parece-nos bastante plausível, pois a figura do cavaleiro, na Idade Média, estava associada às cruzadas e à Guerra da Reconquista, que foram consideradas guerras santas. O cavaleiro era um misto de militar e religioso, que combatia em nome de Deus.

Esse caráter dual também é atributo de alguns cavaleiros ficcionais. No livro *A demanda do santo Graal*, os cavaleiros têm por missão procurar o cálice sagrado

—aquele utilizado por Cristo em sua última ceia com os apóstolos. Somente os castos e puros de espírito conseguiriam encontrar o graal. Para Lancelote, por exemplo, o cálice era inacessível, pois este cavaleiro havia tido um romance secreto com a esposa do rei Artur, o que o tornava indigno do cálice. A busca desse objeto por parte dos cavaleiros representa sua ascensão espiritual.

Por isso Dom Quixote identifica-se com os santos, afirmando que “esos santos profesaban lo que profeso yo”. De fato, o cavaleiro parece ter uma identificação maior com São Paulo. Conforme apontado por Ruta, este é o santo que possui maior quantidade de atributos relacionados à personalidade do cavaleiro andante. Entretanto, parece-nos que há outro motivo pelo qual o cavaleiro se sente identificado com este santo: nos outros três, o cavaleiro está sobre o cavalo em posição de domínio, enquanto, no retrato de Paulo, há uma inversão: o cavaleiro está sob o cavalo e a cena representa uma queda. A explicação de Ruta para esta cena é a seguinte: “La caída del caballo, en cuanto pérdida del gobierno sobre la fuerza ciego del instinto y de la pasión, tendría que simbolizar la caída en el pecado”. Como sabemos, Dom Quixote, ao longo da obra, cai diversas vezes de seu cavalo. A queda de Saulo, motivada por obra divina, equivale às quedas de Dom Quixote por obra dos sábios encantadores que o perseguem.

Entretanto, parece-nos que o ponto fundamental desse episódio é a questão da verossimilhança: quando Dom Quixote explica a Sancho o significado da expressão “Santiago, y cierra España”, afirma que “desta verdad te pudiera traer muchos ejemplos que en las verdaderas historias españolas se cuentan”. As histórias dos santos e, principalmente, a história bíblica de São Paulo são relatos de verdade incontestável: a Bíblia, considerada a palavra de Deus, e os escritos religiosos sobre os santos são textos acima de qualquer suspeita. Além disso, os

santos foram homens mortais. A própria Ruta afirma que São Paulo foi “personagem histórico, que conhecemos através de escritos autógrafos”. Ora, se Santiago existiu, então foi uma personagem histórica, lutou contra os mouros e sua vida está relatada em textos sagrados, escritos por homens da Igreja; se o Cid existiu, então sua vida foi relatada pelos historiadores da época e suas batalhas (aliás, também contra os mouros) estão escritas em versos. Por que então não existiria, de fato, Amadis de Gaula, Lancelote, Belanis e os demais cavaleiros andantes que povoam a literatura? Se os livros de cavalaria são condenados pela fantasia contida em suas páginas, o mesmo destino deveria ter a Bíblia, cujo texto também está repleto de passagens “inverossímeis” como, por exemplo, Jonas vomitado pela baleia, Daniel na cova dos leões, as águas do Mar Vermelho que se abrem, e outras.

As imagens dos quadros dos santos têm uma relação direta com os textos religiosos e é mais um dos recursos de que Cervantes lança mão para exercitar a crítica literária que permeia a obra.

Outro trecho do *Quixote*, no qual Cervantes lança mão de um elemento pictórico para tratar de tema relacionado à literatura, é o capítulo 62 da segunda parte, quando Dom Quixote visita a imprensa em Barcelona, onde entabula conversa com o funcionário que está traduzindo uma obra do italiano para o castelhano. O cavaleiro elogia os conhecimentos que o tradutor possui da língua “toscana”, porém parece não concordar totalmente com o ato em si da tradução:

(...) Pero, con todo eso, 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 escurecen 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. (...) [II, 62]

A comparação entre o texto e a tapeçaria está na própria raiz da palavra “texto”, que significa: tecer, fazer tecido, entrançar, entrelaçar; construir sobrepondo

ou entrelaçando”¹². Embora já no século XIV, em Portugal, encontremos registros dessa palavra, parece-nos que ela não era tão utilizada na Espanha do século XVII, se considerarmos que Cervantes a utiliza apenas uma vez no *Quixote*. Entretanto, as relações entre o texto e a tapeçaria parecem-nos evidentes, principalmente em se tratando de um texto literário: no campo semântico dos estudos literários, encontramos palavras relacionadas à tecelagem — como “fio condutor” e “trama” —; quando um escritor compõe seu texto, por meio das palavras forma as imagens, assim como quando o tapeceiro confecciona uma tapeçaria forma os desenhos com os diversos fios.

Ao estabelecer as relações entre a tradução e o avesso de uma tapeçaria, Cervantes, por um lado, critica o ato de traduzir: por melhor que seja o tradutor, o texto final jamais será idêntico ao original; o leitor terá uma imagem distorcida do texto-fonte, principalmente se as línguas forem muito diferentes, pois “el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución”, conforme Dom Quixote. Por outro lado, a comparação explica e justifica a própria técnica narrativa de Cervantes, uma vez que, ficcionalmente, o *Quixote* é uma tradução de um texto em língua árabe, realizada em pouco mais de mês e meio, por um tradutor mourisco que cobrou apenas 24 quilos de passas e 12 quilos de trigo, e que traduziu o texto com “mucha brevedad”, expressão que tanto pode referir-se ao pouco tempo utilizado para a tarefa, como significar que o tradutor resumiu o texto. Esse segundo significado pode ser corroborado pelo fato de o tradutor, em diversas passagens, ter omitido detalhes, considerando-os “menudencias” de pouca importância para o conto.

Ao configurar sua história como uma tradução do árabe, língua totalmente diferente do castelhano, Cervantes estabelece que sua história nada mais é que uma vaga sombra da história original. Nós, leitores, contemplamos seu texto como

¹² Conforme HOUAISS, *Dicionário eletrônico da Língua Portuguesa*.

quem contempla o avesso de uma tapeçaria. Esse fenômeno justifica os “hilos que escurecem” o texto cervantino: os supostos “equivocos” (como o roubo do asno de Sancho), o perspectivismo, as ambigüidades, os paradoxos, etc. Além disso, a distorção de imagem está na essência da loucura de Dom Quixote, que toma os moinhos por gigantes e as estalagens por castelos; também, está na própria obra de Cervantes, que, com sua técnica narrativa, confunde e provoca o leitor.

Os dois últimos trechos do *Quixote*, nos quais há uma relação entre a imagem e a escritura e que gostaríamos de comentar, referem-se às duas vezes em que Dom Quixote cita o pintor de Úbeda. No capítulo 3 da segunda parte, quando Sansão Carrasco conta a Dom Quixote e a Sancho Pança que a primeira parte de suas aventuras havia sido publicada, Dom Quixote replica:

— Ahora digo — dijo don Quijote — que no ha sido sabio el autor de mi historia, sino algún ignorante hablador, que a tienta y sin algún discurso se puso a escribirla, salga lo que saliere, como hacía Orbaneja, el pintor de Úbeda, al cual preguntándole qué pintaba respondió: “Lo que saliere”. Tal vez pintaba un gallo de tal suerte y de tan mal parecido, que era menester que con letras góticas escribiese junto a él: “Este es gallo”. Y así debe de ser mi historia, que tendrá necesidad de comento para entenderla. [II, 3]

Nesse primeiro trecho, Dom Quixote compara um mau pintor com um mau escritor. Cid Hamete Benengeli, o autor fictício do *Quixote*, é tão ruim quanto o pintor de Úbeda. Seu texto deve ser tão incompreensível que necessitará de explicação, assim como o quadro de Orbaneja necessita de uma legenda para ser compreendido. Novamente, Cervantes compara sua narração com um desenho disforme, como faz com relação à tapeçaria flamenga na imprensa de Barcelona; mais uma vez, teremos uma aproximação entre as duas artes — a da escrita e a pictórica. Entretanto, é na segunda referência ao pintor de Úbeda que esta relação fica mais explícita.

No capítulo 71 da segunda parte, o pintor é novamente citado. O capítulo começa com Dom Quixote e Sancho voltando para sua aldeia e conversando ao

longo do caminho. Dom Quixote promete pagar a Sancho pelos açoitos que ele se dê para desencantar Dulcinéia. À noite, o escudeiro finge açoitá-lo. No dia seguinte, os dois prosseguem sua viagem e encontram no caminho uma hospedaria na qual se alojam. Desta vez, Dom Quixote não imagina estar num castelo. Segundo o narrador, depois que o cavaleiro foi vencido “con más juicio en todas las cosas discurría” [II, 71].

(...) Alojáronse en una sala baja, a quien servían de guadameciles unas sargas viejas pintadas, como se usan en las aldeas. En una dellas estaba pintada de malísima mano el robo de Elena, cuando el atrevido huésped se la llevó a Menelao, y en otra estaba la historia de Dido y de Eneas, ella sobre una alta torre, como que hacía de señas con una media sábana al fugitivo huésped, que por el mar sobre una fragata o bergantín se iba huyendo. Notó en las dos historias que Elena no iba de muy mala gana, porque se reía a socapa y a lo socarrón, pero la hermosa Dido mostraba verter lágrimas del tamaño de nueces por los ojos. (...) [II, 71]

Trava-se, então, o seguinte diálogo entre cavaleiro e escudeiro:

— Estas señoras fueron desdichadísimas por no haber nacido en esta edad, y yo sobre todos desdichado en no haber nacido en la suya: encontrara a aquestos señores yo, y ni fuera abrasada Troya ni Cartago destruida, pues con solo que yo matara a Paris se escusaran tantas desgracias.

— Yo apostaré — dijo Sancho — que antes de mucho tiempo no ha de haber bodegón, venta ni mesón o tienda de barbero donde no ande pintada la historia de nuestras hazañas; pero querría yo que la pintasen manos de otro mejor pintor que el que ha pintado a estas.

— Tienes razón, Sancho — dijo don Quijote —, porque ese pintor es como Orbaneja, un pintor que estaba en Úbeda, que cuando le preguntaban qué pintaba, respondía: “Lo que saliere”; y si por ventura pintaba un gallo, escribía debajo: “Este es gallo”, porque no pensasen que era zorra. Desta manera me parece a mí, Sancho, que debe de ser el pintor o escritor, que todo es uno, que sacó a luz la historia deste nuevo don Quijote que ha salido: que pintó o escribió lo que saliere; o habrá sido como un poeta que andaba los años pasados en la corte, llamado Mauleón, el cual respondía de repente a cuanto le preguntaban, y preguntándole uno que qué quería decir “Deum de Deo”, respondió: “De donde diere” (...) [II, 71]

Embora Dom Quixote já não se revelasse tão louco como no início da obra, pois já reconhecia que a hospedaria era simplesmente uma hospedaria e não um castelo, sua reação aos quadros é similar à reação que teve ao contemplar os quadros dos santos. Embora ele não cite a andante cavalaria, ele expressa seu desejo de socorrer as duas donzelas matando Páris. Sabemos que socorrer

donzelas aflitas é uma das obrigações do cavaleiro andante e uma cena recorrente nos livros de cavalaria¹³.

Na seqüência, o cavaleiro cita exatamente a mesma história do pintor de Úbeda. No capítulo 3 da primeira parte (a primeira vez que Dom Quixote cita a história do mau pintor, como vimos), ele associa Orbaneja com Cid Hamete e, conseqüentemente, o texto do *Quixote* com o quadro mal pintado. Nessa segunda citação, o pintor de Úbeda é comparado com Avellaneda e, obviamente, o péssimo quadro é comparado ao péssimo texto do *Quixote* apócrifo. Cervantes sugere que Avellaneda, ao compor o *Quixote* apócrifo, escreveu “lo que saliere” e, nesse momento, explicita a existência de relações entre a poesia e a pintura, pois afirma que “el pintor o escritor, que todo es uno” — Avellaneda “pintó o escribió” seu livro apócrifo. A associação, porém, não se limita a um mau pintor, mas estende-se ao mau poeta. O escritor do apócrifo iguala-se não apenas a Orbaneja — o mau pintor de Úbeda — como a Mauleón — o mau poeta da corte —, que traduziu a expressão latina “*Deum de Deo*” segundo a sonoridade das palavras. Novamente, aqui, uma crítica à tradução.

Esse momento da apreciação das pinturas tem a função de enlace entre os acontecimentos anteriores a ele e os posteriores. Como vimos, na noite anterior, Sancho, a pedido de Dom Quixote e com a promessa de uma recompensa financeira, açoita-se para desencantar Dulcinéia. As duas donzelas em perigo, Helena e Dido, representadas no quadro, equivalem a Dulcinéia e à situação

¹³ Segundo a mitologia, Helena, casada com Menelau, foi raptada por Páris, que a levou para Tróia. Helena, porém, não foi levada à força; ela consentiu no rapto, atraída pela beleza de Páris. Por isso, no quadro de seu rapto ela está com um sorriso dissimulado (“se reía a socapa y a socarrón”). O rapto de Helena desencadeia a guerra de Tróia. A história de Dido e Enéias é contada na *Eneida* de Virgílio. Jarbas se enamora de Dido, que está apaixonada por Enéias. Enciumado, Jarbas pede a Júpiter que afaste Enéias de sua amada. Quando a embarcação que levava Enéias se afasta da praia, Dido se suicida. O quadro descrito pelo cavaleiro retrata a cena da despedida. Podemos fazer para este episódio a mesma observação que fizemos para o episódio dos quadros de santos: assim como as histórias bíblicas, a mitologia é uma história que se encontra na intersecção entre ficção e realidade. Conforme *Dicionário de Mitologia Greco-romana*, p. 85.

perigosa em que ela se encontra, isto é, ao seu encantamento. Logo após a apreciação dos quadros, Dom Quixote compara Avellaneda com o mau pintor e o mau poeta, antecipando o encontro do cavaleiro com Dom Álvaro Tarfe, personagem do *Quixote* apócrifo, encontro esse que ocorre na mesma hospedaria, no capítulo seguinte.

Após os comentários de todos esses fragmentos do *Quixote*, observamos que os elementos pictóricos que aparecem na obra de Cervantes — a ilustração, a tapeçaria, as imagens dos santos e os quadros — têm algo em comum: todos nos remetem à palavra escrita. O suposto desenho da batalha com o biscainho pressupõe um texto anterior: a narração da batalha. As imagens dos santos nos remetem ao texto bíblico e às vidas de santos escritas por religiosos. Os quadros de Helena e Dido estão baseados em histórias mitológicas e na literatura (Virgílio). O episódio da tapeçaria flamenga e as alusões ao pintor de Úbeda são pretextos para Cervantes criticar as traduções e a má literatura, além de discutir seu próprio fazer literário.

1.2- Alonso Quijano autor de Dom Quixote

Antônio Candido (1995, pp. 51-79), em seu texto “A personagem do romance”, estabelece uma interessante classificação de personagens de acordo com o grau de afastamento em relação à realidade:

1) Personagens transpostas com relativa fidelidade de modelos dados ao romancista por experiência direta — seja interior ou exterior. O caso da experiência interior é o da personagem projetada, em que o escritor incorpora sua vivência, os seus sentimentos (...). O caso da experiência

exterior é o da transposição de pessoas com as quais o romancista teve contato direto (...).

2) Personagens transpostas de modelos anteriores, que o escritor reconstitui indiretamente — por documentação ou testemunho, sobre os quais a imaginação trabalha (...).

3) Personagens construídas a partir de um modelo real, conhecido pelo escritor, que serve de eixo, ou ponto de partida. O trabalho criador desfigura o modelo, que todavia se pode identificar (...).

4) Personagens construídas em torno de um modelo direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo. (...)

5) Personagens construídas em torno de um modelo real dominante, que serve de eixo, ao qual vêm juntar-se outros modelos secundários, tudo refeito e construído pela imaginação. (...)

6) Personagens elaboradas com fragmentos de vários modelos vivos, sem predominância sensível de uns sobre outros, resultando uma personalidade nova. (...)

7) Ao lado de tais tipos de personagens, cuja origem pode ser traçada mais ou menos na realidade, é preciso assinalar aquelas cujas raízes desaparecem de tal modo na personalidade fictícia resultante que, ou não têm qualquer modelo consciente, ou os elementos eventualmente tomados da realidade não podem ser traçados pelo próprio autor (...). [Trata-se do arquétipo]. [pp. 71-73].

Aplicando a teoria de Candido às personagens cervantinas¹⁴, veremos que muitas delas são baseadas em modelos reais. Ginés de Pasamonte, por exemplo, é apontado por alguns críticos como tendo sido inspirado em Jerómino de Pasamonte, uma pessoa com quem o autor teve contato direto, pois foi seu companheiro de cativo em Argel. Outra personagem histórica é Roque Guinart, um famoso bandoleiro catalão, contemporâneo de Cervantes; nesse caso, não sabemos qual o grau de conhecimento que Cervantes teria do bandoleiro. Dom Quixote, por sua vez, foi criado, por um lado, a partir de modelos reais — um tio da esposa de Cervantes, chamado “Quijano”, que adorava ler livros de cavalarias e, como vimos, dos cômicos italianos Botarga e Ganassa —, e, por outro, a partir de uma projeção do próprio autor. Cervantes, fracassado e desiludido, divide-se entre as letras e as armas, projetando-se em um Dom Quixote-Alonso Quijano igualmente desiludido e dividido entre seu entusiasmo pelos livros de cavalaria e seu desejo de tomar armas e lutar por um mundo mais justo.

¹⁴Edward RILEY (2000) aponta a cifra de 669 personagens na obra de Cervantes.

Entretanto, no universo das personagens cervantinas, notamos que elas não estão todas no mesmo plano. Algumas se movem dentro da realidade ficcional de Alonso Quijano-Dom Quixote, como, por exemplo, Sancho, a ama, a sobrinha, o estalajadeiro, os duques, e muitos outros. Algumas personagens estão relacionadas aos diversos níveis de narração: Cide Hamete, o narrador cristão, o tradutor que também interfere na narração, os narradores anônimos (os apócrifos e a voz popular introduzida pela expressão: “dicen que...”). Há ainda personagens que se desdobram como Dorotéia que também é a princesa Micomicona ou Alonso Quijano que também é Dom Quixote.

Como sabemos, no primeiro capítulo da primeira parte, o fidalgo Alonso Quijano enlouquece, contaminado pela leitura dos livros de cavalaria aos quais era aficionado. Embora Dom Quixote cresse que Dom Belanís tivesse o rosto e o corpo cheio de cicatrizes das feridas que recebeu, admirava seu autor que, ao final da obra, prometia uma continuação das aventuras:

Pero, con todo, [Don Quijote] alababa en su autor aquel acabar su libro con la promesa de aquella inacabable aventura, y muchas veces le vino deseo de tomar la pluma y dalle fin al pie de la letra como allí se promete; y sin duda alguna lo hiciera, y aun saliera con ello, si otros mayores y continuos pensamientos no se lo estorbaran. [I, 1].

Mais adiante, ficamos sabendo que esses “otros mayores y continuos pensamientos”, que o impediam de tomar a pena e escrever a continuação da história de Don Belianís, referiam-se a sua decisão de “hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras” [I, 1].

Alonso Quijano abandona seu projeto inicial de escrever um livro de cavalaria por outro, mais ousado, que é **viver** um livro de cavalaria. No primeiro capítulo,

Alonso Quijano procede como um escritor¹⁵, planejando sua história (“Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo...” [I,1]) e criando suas personagens.

Nesse primeiro momento, as personagens criadas são inspiradas em modelos reais. Seu velho e doente pangaré é o modelo real para a criação de sua personagem Rocinante. Notemos que até o processo de criação dessa personagem assemelha-se ao ato criador do escritor. Ao escolher o nome do cavalo, Alonso Quijano:

(...) después de muchos nombres que formó, borró y quitó, añadió, deshizo y tornó a hacer en su memoria e imaginación, al fin le vino a llamar “Rocinante”, nombre a su parecer, alto, sonoro y significativo de lo que había sido cuando fue rocín, antes de lo que ahora era, que era antes y primero de todos los rocines del mundo [I,1].

O ato de fazer, desfazer, apagar, voltar a fazer imaginariamente, remete-nos ao mundo do escritor em processo de criação, assim como a preocupação pela musicalidade do nome e de sua composição (Rocin + antes: antes era rocim).

A segunda personagem criada é Dom Quixote de La Mancha, o modelo real é o próprio autor do romance que será vivido: Alonso Quijano. Dom Quixote é uma projeção de Alonso Quijano. Considerando a tipologia estabelecida por Candido, podemos dizer que Dom Quixote incorpora a vivência e os sentimentos de Alonso Quijano (seria o primeiro tipo proposto por Candido). Muito pouco sabemos de Quijano: consta-nos que era um fidalgo decadente, solteiro, vivia com sua sobrinha e uma criada, gostava de caçar, tinha um galgo e um velho cavalo, era aficionado pelos livros de cavalaria, esteve durante um tempo apaixonado por sua vizinha e seu epíteto era Quijano “el bueno”. Talvez este último qualificativo seja um dos poucos

¹⁵ Inés AZAR em “La imaginación de lo real en el *Quijote*” compara as ações de Dom Quixote nesse primeiro episódio com o fazer poético do próprio Cervantes: “(...) la empresa de Don Quijote resulta extrañamente idéntica al proyecto novelístico de Cervantes, que consiste, precisamente, en hacer que cada cosa o persona imaginable revele su historia, deje oír por fin la música escondida de sus posibilidades narrativas. No es difícil ver en Don Quijote, en su complejo y revuelto arte de nombrar y construir, un jugueteón desplazamiento del arte y de la práctica del propio Cervantes en la novela (...)” [p. 14]. *Cuadernos de reciénvenido*, nº 13, Universidade de São Paulo, 2000.

vínculos que podemos estabelecer entre os dois: Dom Quixote, assim como Alonso Quijano, era bom.

A terceira personagem criada pelo fidalgo é Dulcinéia del Toboso, inspirada também num modelo real — Aldonza Lorenzo —, sobre a qual falaremos mais adiante.

Como dissemos, a ficção que está sendo planejada e construída por Alonso Quijano não é um romance escrito, porém, um romance que será **vívido**. Se Alonso Quijano tivesse escrito uma obra de cavalaria, como pensou fazê-lo, ele seria o autor, senhor absoluto das ações de suas personagens; porém, ao decidir viver a história em vez de escrevê-la, ele se confrontará com a realidade e com o livre arbítrio de pessoas reais (obviamente, quando falamos em “realidade” e “pessoas reais” estamos nos referindo estritamente à realidade ficcionalmente instaurada). Ele perde o controle das ações de seu romance, pois essas pessoas agem e interferem na construção de sua ficção, atuando também como autores ou co-autores da história, inicialmente criada por Alonso Quijano e vivida por Dom Quixote. O que teremos, ao longo da obra, é uma série de personagens-autores, que entram no jogo de Dom Quixote e criam pequenas histórias que serão vividas (porém não escritas) por eles mesmos ou por outras personagens.

É curioso observar que, se considerarmos Alonso Quijano uma personagem criada por Cervantes e Dom Quixote, ficcionalmente, uma personagem criada por outra personagem, há um desdobramento de personagens (assim como tantas outras personagens ao longo da obra): poderíamos dizer que essas personagens criadas por outras personagens seriam uma espécie de *personagem de segundo grau*, pois elas estão em um nível diferente de seus modelos reais.

Algumas personagens serão apenas autoras; outras, além de autoras, serão também atores/atrizes e representarão suas próprias personagens. Essas personagens de segundo grau em ação nos remetem ao teatro: daí o caráter teatral das histórias que serão encenadas. Vejamos isso na prática.

Tomemos, como exemplo, o episódio da princesa Micomicona [I, 29]. O autor do ardil para enganar Dom Quixote é o cura:

(...) vino el cura en un pensamiento muy acomodado al gusto de don Quijote y para lo que ellos querían; y fue que dijo al barbero que lo que había pensado era que él se vestiría en hábito de doncella andante, y él procurase ponerse lo mejor de pudiera como escudero, y que así irían adonde don Quijote estaba, fingiendo ser ella una doncella afligida y menesterosa, y le pediría un don, él cual no podrá dejársele de otorgar, como valeroso caballero andante. Y que el don que le pensaba pedir era que se viniese con ella donde ella llevase, a desfacelle un agravio que un mal caballero le tenía fecho; y que le suplicaba ansimesmo que no la mandase quitar su antifaz, ni la demandase cosa de su hacienda fasta que la hubiese fecho derecho de aquel mal caballero, y que creyese sin duda que don Quijote vendría en todo cuanto le pidiera por este término, y que de esta manera le sacarían de allí y le llevarían a su lugar, donde procurarían ver si tenía algún remedio su extraña locura. [I, 26]

No capítulo seguinte, o cura e o barbeiro preparam os disfarces e se põem, com Sancho, em busca de Dom Quixote. No caminho, os dois encontram Cardênio, que lhes conta sua história; mais adiante, encontram a bela Dorotéia vestida de homem, lavando os pés no riacho: Dorotéia também conta sua história. No capítulo 29, o barbeiro e o cura contam a Dorotéia sua intenção de enganar Dom Quixote para devolvê-lo a sua casa. Dorotéia aceita fazer o papel de donzela necessitada. Quando Sancho pergunta quem era aquela bela jovem, o cura continua criando sua história:

— Esta hermosa señora — respondió el cura —, Sancho hermano, es, como quien no dice nada, es la heredera por línea recta de varón del gran reino de Micomicón, la cual viene en busca de vuestro amo a pedirle un don, el cual es que le desfaga un tuerto o agravio que un mal gigante le tiene fecho; y a la fama que de buen caballero vuestro amo tiene por todo lo descubierto, de Guinea ha venido a buscarle esta princesa. [I, 29]

Dorotéia, o barbeiro vestido de escudeiro barbado e Sancho vão ao encontro de Dom Quixote; Dorotéia representa o papel de donzela aflita e tira dom Quixote de sua penitência.

No capítulo 30, Dorotéia conta a história de Micomicona. Diz o narrador que Cardênio e o barbeiro se sentam ao seu lado “deseosos de ver cómo fingía su historia” [I, 30].

Notamos que há uma íntima relação entre a história da princesa Micomicona e a história da própria Dorotéia, o que inseriria Micomicona na condição de personagem que é uma projeção de seu autor (Dorotéia). Vejamos rapidamente as relações entre as duas histórias.

Dorotéia é filha de um rico lavrador e cuida dos negócios de seu pai; é assediada por Dom Fernando, filho de nobres. O pai, pressentindo o perigo que corria sua filha, quer casá-la com outro (da mesma classe social que ela). Dom Fernando seduz Dorotéia, prometendo-lhe casamento, desaparece e ela então fica sabendo que ele se casou com outra (uma nobre). Ela se veste de homem, pede a um criado que a acompanhe e vai ao encalço de Dom Fernando. Chegando à cidade onde havia acontecido o casamento, conhece pormenores da cerimônia: a noiva (Luscinda) desmaia; encontram-se sob sua roupa um punhal e uma carta, na qual se descobre que ela estava apaixonada por outro e pretendia suicidar-se após o casamento com Dom Fernando.

A princesa Micomicona, por sua vez, é filha de um rei, estudioso das artes mágicas, que prevê o futuro: ele e sua mulher morrerão deixando a filha órfã. No reino vizinho, há o terrível Gigante Pandafilando de la Fosca Vista, que invadirá as terras do pai de Micomicona e deixará a princesa despossuída, a menos que ela se

case com ele. Para evitar que isso ocorra, ela deverá ir a Espanha, procurar Dom Quixote de La Mancha, que matará o Gigante e, se quiser, poderá desposá-la.

Nas duas histórias, temos referências aos pais das protagonistas (Dorotéia e Micomicona) e, nas tramas, as filhas assumem os negócios dos pais. O pai de Micomicona prevê sua tragédia; o pai de Dorotéia pressente o perigo que ronda sua filha. As duas histórias tratam de casamentos entre desiguais: Dorotéia, sendo filha de lavradores, pretende casar-se com um nobre e o horrível e malvado gigante pretende casar-se com a linda princesa¹⁶. Outro elemento em comum é o tema do casamento forçado. Micomicona casaria com Pandafilando contra sua vontade; no caso da história de Dorotéia, temos Lusinda, que se casará com Dom Fernando, estando apaixonada por outro. Micomicona sai de seu reino em busca de ajuda; Dorotéia sai de sua casa em busca de Dom Fernando. Tanto Micomicona como Dorotéia são jovens que sofreram “agravios”. Há um paralelismo entre Dom Fernando e o gigante Panfilando: além da coincidência das terminações dos nomes em “ando”, Dom Fernando age com Dorotéia com um monstro lascivo, destruidor de sua honra e vai casar-se com Lusinda contra a vontade desta. No capítulo 37, após o reconhecimento dos casais, temos a associação definitiva entre Dorotéia e Micomicona e entre Dom Fernando e Panfilando, quando diz o narrador que Sancho se entristeceu porque “la linda princesa Micomicona se le había vuleto en Dorotea, y el gigante en don Fernando” e, com isso, o escudeiro ficaria sem seu reinado.

Em nosso modo de ver, Dorotéia é uma das autoras que parte da realidade para construir sua personagem: uma história iniciada pelo cura e pelo barbeiro, e arrematada pela bela lavradora. Entretanto, não podemos nos esquecer que a personagem criada por Dorotéia é também baseada nas donzelas aflitas da

¹⁶ Em seu relato, Micomicona diz que seu pai sabia que não seria da vontade dela realizar “tan desigual matrimonio” [I, 30].

literatura cavaleiresca. Micomicona, portanto, é uma junção de dois modelos: por um lado, é uma projeção da personalidade de Dorotéia; por outro, é uma imitação de um modelo literário. Ao longo do *Quixote*, várias personagens serão criadas a partir de modelos ficcionais, como Merlim e Clavileno. O próprio Dom Quixote, em seus momentos de sonho ou alucinação, resgatará personagens como Montesinos, Durandarte, Belerma e outros.

Notamos também que há um paralelo entre a transformação de Dorotéia em Micomicona e a de Alonso Quijano em Dom Quixote. Os ideais de Alonso Quijano são nobres (resgatar os valores da cavalaria andante); os de Dorotéia também o são: levar o pobre louco de volta a sua casa para se tratar. Alonso Quijano parte de sua própria pessoa para criar Dom Quixote; também a história de Micomicona está relacionada com a história pessoal de Dorotéia. A diferença é que Alonso Quijano cada vez mais crê ser Dom Quixote — pois as demais personagens colaboram para alimentar sua fantasia —, enquanto Micomicona tem consciência de estar representando uma personagem criada pelo cura e por ela mesma.

Várias personagens serão autores e ao mesmo tempo atores, pois representarão suas personagens como o fez Dorotéia. É o caso dos episódios em que Sansão Carrasco transforma-se no Cavaleiro da Branca Lua ou no Cavaleiro dos Espelhos. Nesse segundo episódio citado, o paralelismo com a relação Alonso Quijano/Dom Quixote é ainda maior: assim como Alonso Quijano, Sansón Carrasco é autor de uma história e muda seu nome, transformando-se no Cavaleiro dos Espelhos; porém, a história, por ser vivida e não escrita, foge ao seu controle e suas expectativas são frustradas. Ele esperava vencer Dom Quixote; no entanto, é vencido.

Ao longo da obra, Dom Quixote se deparará com várias “personagens reais” (dentro, obviamente, do mundo ficcional); algumas, cientes de sua loucura, entrarão em seu jogo, com o objetivo de ajudá-lo, como Dorotéia, Sansão Carrasco, o cura e o barbeiro; outras, com a intenção de se divertirem às suas custas, transformam-no em verdadeiro bufão, como o fazem os duques e seus criados.

Após a derrota sofrida pelas mãos do Cavaleiro da Branca Lua, Dom Quixote e seu escudeiro planejam viver outro gênero literário: o romance pastoril. Agora, as duas personagens, enquanto autores, iniciam o mesmo processo de transformações realizado no primeiro capítulo: começam a dar nomes às suas personagens a partir de modelos reais: Dom Quixote ou Alonso Quijano será o pastor Quijotiz, Sancho será o pastor Pancino e assim por diante.

A maior parte dessas personagens de segundo grau tem um ou dois autores ficcionais (no caso de Micomicona, são dois: o cura e Dorotéia). Quando há mais de uma personagem-autor, em geral, há um entrosamento entre eles, o que propicia uma uniformidade na personagem de segundo grau criada (novamente, é o caso de Micomicona). Entretanto, há casos em que dois ou mais autores divergem na concepção de uma mesma personagem, apresentando uma série de diferentes pontos de vista que propiciam a criação de uma personagem distorcida e pouco definida. É o caso de Dulcinéia del Toboso, que veremos com mais detalhes no capítulo 4 deste trabalho.

1.3- Flexibilidade textual em Cervantes

Em nosso modo de ver, esse expediente cervantino de criação de personagens de segundo grau aponta para a flexibilidade de seu texto, o qual

apresenta uma série de elementos que, além desse mencionado expediente, o tornam bastante maleável. Essa plasticidade textual, principalmente no que se refere à criação de personagens, é decisiva para a possibilidade de recriação da imagem mental elaborada pelo leitor sob a forma concreta de ilustração gráfica. Outro elemento crucial já mencionado é o perspectivismo com que o autor espanhol constrói seu texto, estratégia que possibilita múltiplas interpretações e, conseqüentemente, múltiplas representações gráficas de uma mesma cena ou personagem.

O tema do perspectivismo no *Quixote* foi tratado por diversos estudiosos da obra cervantina, dentre eles: Américo Castro (2002), Spitzer (1961), Riley (1981 e 2000) e outros.

Castro, em *El pensamiento de Cervantes*, em vez de “perspectivismo lingüístico”, utiliza a expressão “engaño de los ojos”. O autor aponta, principalmente, a dupla vertente com que a realidade é expressa pelas personagens: o baciélmo é bacia para Sancho e elmo para Dom Quixote; Dulcinéia cheira a “hombruno” para Sancho e a âmbar para Dom Quixote; tudo que Dom Quixote via, imaginava ser como nos livros de cavalaria; Sancho, após o manteamento, faz “el más doloroso y risueño llanto del mundo” — doloroso para Sancho e cômico para quem olha. O crítico espanhol justifica a utilização desse recurso por Cervantes alegando que a Espanha de 1.600 era regida pela “opinião” oficial e que Cervantes quis mostrar que não há apenas uma “opinião” mas “opiniões”, ou seja, “en lugar del ‘es’ admitido e inapelable, Cervantes se lanzó a organizar una visión de su mundo fundada en ‘pareceres’, en circunstancias de vida, no de unívocas objetividades”. É possível que, de fato, o perspectivismo tenha explicações históricas. Com o Humanismo, o foco de atenção passa a ser o Homem e Cervantes, como profundo conhecedor da

alma humana, ao retratá-la em sua obra, mostra-nos os conflitos e as ambigüidades da assim denominada “realidade”.

A expressão “perspectivismo lingüístico” ficou marcada por Leo Spitzer (1961) em seu ensaio “Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*”. Spitzer trata fundamentalmente da questão onomástica no *Quixote*: a mudança do nome, a etimologia das palavras e a polionomásia. Não sabemos se Dom Quixote chamava-se Alonso Quijano, Quesada ou Quijada; a mulher de Sancho ora é chamada Teresa Panza, ora Mari Gutiérrez, ora Teresa Cascajo; a Condessa Trifaldi também é chamada de Dueña Dolorida e Condessa Lobuna ou Zorruna; a palavra “trifaldi” por sua vez pode significar “tres faldas” o “tres colas”, ou seja, três saias ou três rabos; e outros inúmeros exemplos. Para Spitzer, esse procedimento é uma herança medieval procedente dos estudos bíblicos e da filologia antiga; porém, enquanto para o medievo os procedimentos de polionomásia e polietimologia destinavam-se ao conhecimento da obra de Deus, para Cervantes eles tratam de “revelar a multivalência de que estão dotadas as palavras para as distintas mentes humanas”.

Como veremos, a questão da polionomásia também é fator definidor de algumas personagens, como é o caso de Sancho Pança, cujo nome oscila entre “Panza” e “Zancas”, conforme veremos adiante. Notemos também que o nome pode ser um fator influenciador na maneira como o leitor cria mentalmente a personagem e, no caso dos leitores-ilustradores, o nome da personagem pode definir a maneira como ela será representada graficamente. É o caso da Condessa Trifaldi: por um lado, a saia de três pontas é um elemento visual caracterizador da personagem; por outro, o nome Lobuna ou Zorruna pode sugerir ao ilustrador a representação dessa personagem com características de lobo. No caso de Teresa Pança, não temos sua descrição, mas apenas pelo fato de Sancho ter dito que, se quando ele e Dom

Quixote se tornassem pastores, sua esposa (ou melhor, a personagem criada por Sancho inspirada em sua esposa) seria chamada de “Teresona”, devido a sua gordura, imediatamente a visualizamos gorda e pançuda. Nesse caso, o nome em aumentativo foi o responsável pela menção de uma característica física da personagem: os ilustradores mais atentos representariam Teresa Pança como uma mulher grande e gorda.

O perspectivismo, entretanto, dá-se em outros âmbitos. Riley em “Puntos de vista y modos de decir”, de seu livro *Introducción al Quijote* (2000), afirma que a complexidade dos pontos de vista advém da loucura do cavaleiro, a qual altera suas percepções sensíveis. Existe uma progressão: conforme se desenvolve o estado mental de Dom Quixote, muda-se a técnica narrativa. Para o crítico escocês, existem três fases: na primeira (do capítulo 1 ao 17 da primeira parte), o narrador nos diz o que é o objeto e, em seguida, como o cavaleiro o interpreta; na segunda (do capítulo 18 até o final da primeira parte), os objetos não são apresentados como são, mas como um fenômeno de origem incerta que é necessário interpretar (nuvens de pó = carneiros; golpes metálicos = monjolos); aqui, a posição do leitor se aproxima da de Dom Quixote; na terceira fase (do capítulo 9 ao 30 da segunda parte), Dom Quixote quase nunca interpreta mal o que vê: quando algo misterioso ou surpreendente acontece, o narrador só explica ao leitor posteriormente, criando um clima de suspense. Na terceira fase há uma fusão entre o ponto de vista do narrador e o ponto de vista das personagens. O próprio narrador parece confundir os nomes e objetos; há sempre uma mudança de perspectiva de uma linha narrativa aparentemente objetiva para a linha narrativa de uma das personagens.

Para nós, essa fusão entre o ponto de vista do narrador e o da personagem é fundamental para a flexibilização do texto cervantino, principalmente porque, em

certa medida, isso mantém a incerteza do leitor, impedindo que dê plena credibilidade ao narrador. De todas as personagens, parece-nos que a figura do narrador deveria ser a mais confiável, pois, enquanto vários personagens dão sua versão sobre determinado fato, o narrador, em princípio, deveria representar uma espécie de **palavra final e fidedigna** sobre o assunto. Entretanto, não é o que acontece no *Quixote*.

Tomemos como exemplo o episódio do encantamento de Dulcinéia. Primeiro, sabemos por intermédio do narrador que a história de três lavradoras, que são, de fato, Dulcinéia e duas damas, constitui uma invenção de Sancho. No entanto, primeiramente, o narrador trata as mulheres por “lavradoras” (“Las labradoras estavam asimismo atónitas” [II, 10]); quando a lavradora salta sobre sua montaria, o narrador a trata pelo nome de “Dulcinea” (“en viéndose a caballo Dulcinea (...)” [I,10]). Ao chamar a lavradora pelo nome de Dulcinéia, o narrador confunde o leitor: afinal, é uma lavradora anônima ou é Dulcinéia?

Riley já havia abordado o tema do perspectivismo narrativo de Cervantes em um texto anterior: “Literatura y vida en el *Quijote*”, capítulo quarto da *Teoría de la novela en Cervantes* (1981). Nele, o estudioso discute o jogo entre “história verdadeira” e “história ficcional”, criado por Cervantes. Para Riley (1981, pp. 71-72), dependendo do ponto de vista adotado, a ficção pode ser considerada como vida / realidade ou a vida / realidade pode ser considerada como ficção. Especificamente, sobre a questão da perspectiva, o autor irlandês comenta:

El *Quijote* es una novela de múltiples perspectivas. Cervantes observa el mundo por él creado desde los puntos de vista de los personajes y del lector en igual medida que desde el punto de vista del autor. Es como si estuviera jugando con espejos o con prismas. Mediante una especie de proceso de refracción, añade a la novela — o crea la ilusión de añadirle — una dimensión más.

(...)

Lo que desde un punto de vista es ficción, es, desde otro, “hecho histórico” o “vida”. Cervantes finge, mediante la invención del cronista Benengeli que su ficción es histórica (...).

Uma vez que nosso tema está relacionado à iconografia da obra cervantina, chamou-nos a atenção, nesse texto, a comparação que Riley (1981, pp. 85-86) faz entre o perspectivismo lingüístico do *Quixote* e o perspectivismo na pintura. Riley trata, especificamente, do quadro de Velázquez, contemporâneo de Cervantes:

(...) Pero la analogía más estrecha con ese “juego de espejos” que Cervantes utiliza en el *Quijote* no se da en un libro, sino en un cuadro. (...) Me refiero a *Las Meninas*, de Velázquez. Este cuadro se halla lleno de trucos. En él está representado el pintor, trabajando su propia obra: es la mayor figura de la escena, pero está casi oculto en la oscuridad, discretamente a margen. Vemos también la parte posterior del propio lienzo que estamos contemplando. Mitad dentro y mitad fuera de la habitación y, en cierto modo, del cuadro, parada, está la figura que hay en la puerta de entrada. Se ve al rey y la reina reflejados en un espejo de la pared del fondo, en la que hay colgados algunos cuadros que apenas distinguimos. Y el espectador se da cuenta con sorpresa de que está contemplando el cuadro desde el mismo lugar, próximo al atento monarca y a su esposa, desde el que en realidad fue pintado el cuadro. Uno casi se siente tentado a mirar a su alrededor. ¿Había allí un espejo (cosa un tanto dudosa), o es que Velázquez, proyectándose mentalmente fuera de su cuadro, pintó desde ese lugar, como si él fuera enteramente otra persona pintándose —él mismo— en el momento de trabajar? En cualquier caso, se las arregló para estar al mismo tiempo fuera y dentro de su obra y, lo que es más importante, para hacer que el espectador penetrara también en ella. (...)

De fato, podemos encontrar várias semelhanças entre as obras de Velázquez e as de Cervantes, sendo muitas delas apontadas por Hatzfeld (1988, pp. 239-255). Particularmente, sobre esse quadro e o *Quixote*, Hatzfeld aponta a semelhança entre a sobriedade do ambiente da casa de D. Diego de Miranda (II, 18) com a do atelier representado por Velázquez; a infanta Margarida, servida por suas criadas, assemelha-se à imagem da poesia servida por suas damas (II, 18); a representação de uma moça maior com uma menor assemelha-se ao episódio em que Dorotéia desperta Clara (I, 43); as cores e a riqueza dos trajes são comparadas com a vestimenta de Luscinda (I, 27) e, finalmente, o atelier de *As Meninas* é comparado à imprensa de Barcelona (II, 62).

Em nosso modo de ver, podemos ainda encontrar outras semelhanças. Assim como Velázquez se inclui no quadro, Cervantes se inclui no *Quixote*, principalmente no episódio do escrutínio da biblioteca, quando a *Galatea* de Cervantes é citada, e

no episódio do Capitão cativo, quando o capitão fala sobre um companheiro chamado “Saavedra”. Hatzfeld cita essa passagem, porém comparando-a ao autorretrato de Velázquez.

Creemos que o contraste entre o claro-escuro presente no quadro também pode ser observado na obra de Cervantes. Porém, no *Quixote*, esse contraste pode ser encontrado em vários níveis: por exemplo, naquilo que ele diz em oposição àquilo que não diz ou que contradiz. Há várias passagens em que o autor omite informações: o mal explicado roubo do ruço de Sancho; a descrição da casa de Don Diego suprimida pelo tradutor e, enfim, muitas outras passagens propositalmente obscuras na obra. No quadro, temos ainda o feio e grotesco dos anões contrastando com a beleza da princesa Margarida e suas criadas. No *Quixote*, temos uma galeria de belas mulheres contrastando com outras personagens extremamente feias, como Maritornes e a “dueña” Rodríguez.

Hatzfeld compara o atelier à imprensa de Barcelona, mas, a nosso ver, ele também poderia ser comparado à biblioteca ou às inúmeras referências bibliográficas citadas no *Quixote*, pois, assim como os quadros são as produções do pintor, os livros são as do escritor. Há uma espécie de metalinguagem: assim como Velázquez pinta seu próprio estúdio, Cervantes discute a própria literatura e mostra o ato de escrever. Poderíamos, inclusive, traçar um paralelo entre esse quadro e o prólogo de Cervantes, no qual o escritor é surpreendido por um amigo no ato de escrever o prólogo.

Ao comentar esse quadro, Gombrich (1999, p. 408) diz que o rei e a rainha estão posando para o retrato e podemos vê-los no espelho que está pendurado na parede atrás do pintor. Hatzfeld também aponta esse objeto como sendo um espelho. Essa afirmação nos parece questionável, pois, se se tratasse de um

espelho, teríamos, pelo menos, as duas meninas do centro refletidas nele. Para o espelho refletir a parte superior dos corpos dos reis, como vemos no quadro, o casal deveria estar muito próximo a ele. Basta compararmos este suposto espelho com o espelho do quadro *Os esposais dos Arnolfini*¹⁷, de Jan van Eyck, para notar a diferença gritante entre ambos. No quadro de van Eyck, temos o casal de frente para o espectador e o espelho redondo no plano de fundo; no espelho, vemos o reflexo exato da cena — o casal de costas, e uma pessoa de frente para eles, segundo Gombrich, o próprio pintor. Acreditamos que o suposto espelho seja, na verdade, mais um quadro na parede. Talvez ele tenha sido destacado dentre os outros quadros, ou porque o pintor queria representar uma obra recém-pintada, ou porque queria incluir os reis na cena (porém, em outro plano), ou, quem sabe, simplesmente para intrigar o espectador, como nos tem intrigado todos esse anos. Se aceitarmos essa última hipótese, poderemos traçar outro paralelo com a obra de Cervantes, que, muitas vezes, deixa para o leitor a decisão sobre a qual perspectiva aderir.

De fato, concordamos com Riley quando ele afirma que o espectador penetra no quadro. A nosso ver, a pessoa para quem a maioria das personagens do quadro estão olhando é o espectador. Essa sensação é ainda maior quando vemos o quadro de perto, no Museu do Prado, em Madri, graças às grandes dimensões da obra (318 X 276 cm). Da mesma forma, no *Quixote*, o leitor é incluído, em vários momentos, quando o narrador dialoga diretamente com seus leitores.

Enfim, os três críticos vão tratar desse complexo jogo narrativo que multiplica os pontos de vista e faz com que as diversas vozes, muitas vezes, se contradigam e confundam o leitor, que fica incumbido de aderir a este ou àquele ponto de vista que mais lhe convier. Até então, o leitor percorria as páginas dos romances de cavalaria

¹⁷ No livro de GOMBRICH (1999), o quadro está na página 241 e, na 242, temos o detalhe do espelho ampliado.

ou pastoris **desocupadamente**; porém, no *Quixote*, o leitor é convocado a refletir sobre sua leitura, e a tomar partido desse ou daquele ponto de vista.

Os vários níveis narrativos e a inconstância do narrador intensificam a sensação de insegurança sobre a história relatada. O leitor, para usar uma metáfora barthesiana, fica como um barco à deriva, jogado de um lado para outro, sem destino determinado. Nas primeiras linhas do primeiro capítulo, temos um narrador em primeira pessoa ("... de cuyo nombre no **quiero acordarme**"); um pouco adiante, fala-se dos "verdaderos autores de esta historia"; depois, o narrador interrompe o relato dizendo que vai em busca do manuscrito que contém sua continuação; o restante da história, cuja autoria é atribuída a Cide Hamete Benengeli, passa a ser traduzida por um mourisco.

O leitor se pergunta: afinal quem é o "verdadeiro" autor da história? Um relato escrito originalmente por um árabe, traduzido por um mourisco e recontado talvez por um espanhol. A tradução feita a partir do idioma árabe perde sua validade quando, como vimos no tópico anterior, o próprio Dom Quixote afirma que "el traducir de una lengua en otra (...) es como quien mira los tapices flamencos por el revés, que aunque se veen las figuras, son llenas de hilos que las escurecen y no se veen con lisura y tez de la haz" [II, 62], ou seja, talvez a história que estejamos lendo não seja nem sombra da "verdadeira história" de Dom Quixote.

O tradutor não se limita a traduzir o relato; muitas vezes, ele interfere e opina. O capítulo cinco da segunda parte é atribuído, pelo tradutor, a um escritor apócrifo:

Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza con otro estilo del que se podía prometer su corto ingenio y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese, pero que no quiso dejar de traducirlos, por cumplir con lo que a su oficio debía (...) [II, 5]

Além da intromissão do tradutor no relato, encontramos aqui outra mão escrevendo a história: afinal, quem é este autor apócrifo?

No capítulo vinte e cinco da segunda parte, novamente, aparece o tradutor.

Desta vez, explicando o texto original:

Entra Cide Hamete, coronista desta grande historia, con estas palabras en este capítulo: "Juro como católico cristiano...". A lo que su traductor dice que el jurar Cide Hamete como católico cristiano, siendo él moro, como sin duda lo era, no quiso decir otra cosa sino que así como el católico cristiano, cuando jura, jura o debe jurar verdad y decirla en lo que dijere, así él la decía como si jurara como cristiano católico en lo que escribía de don Quijote (...). [II, 27]

Tanto o tradutor como o autor, Cide Hamete, são mouros e nos indivíduos dessa cultura, segundo Dom Quixote, não se pode confiar, pois "(...) de los moros no se podía esperar verdad alguna porque todos son embelecadores, falsarios, quimeristas" [II, 3].

Além da instabilidade causada por essa pluralidade de vozes narrativas, o leitor se depara com uma realidade oscilante, aquilo que Américo Castro chamou "el engaño de los ojos". A realidade aparece, na obra, sob múltiplas perspectivas; nada é absoluto: nesse sentido, essa relatividade proposta pelo texto o torna extremamente flexível.

No caso das personagens, algumas serão apresentadas por um conjunto maior de perspectivas díspares e até mesmo conflitantes, propiciando com isso uma maior indefinição de sua apreensão imagética e, conseqüentemente, uma maior liberdade ao artista que venha a retratá-las; outras personagens, por sua vez, apresentarão um maior grau de definição imagética, dada a maior estabilidade do texto cervantino, no que diz respeito a sua caracterização.

Outro procedimento cervantino que colabora na flexibilização do texto é a brevidade ou concisão com que algumas personagens são descritas. É possível que essa brevidade advenha dos preceitos retóricos seguidos por Cervantes: tais

preceitos estabelecem que a boa narração deve assentar-se sobre três pilares: a clareza, a brevidade e a verossimilhança¹⁸.

Embora o *Quixote* em si não seja uma narração breve, a brevidade se dá, principalmente, no âmbito das descrições, nas quais observamos, em algumas ocasiões, uma exigüidade de detalhes. A recusa pela pormenorização dos detalhes será explicitada no capítulo dezoito da segunda parte, quando, ao descrever a casa de Don Diego de Miranda, o tradutor omite propositalmente as descrições contidas na suposta obra original:

Aquí pinta el autor todas las circunstancias de la casa de don Diego, pintándonos en ellas lo que contiene una casa de un caballero labrador y rico, pero al traductor desta historia le pareció pasar estas y otras semejantes menudencias en silencio, porque no venían bien con el propósito principal de la historia, la cual más tiene su fuerza en la verdad que en las frías digresiones. [II, 18]

A descrição da casa de Don Diego é considerada como “frías digresiones” que não merecem ser citadas¹⁹.

Segundo Riley [1981, p. 200], o motivo pelo qual Cervantes evitava os detalhes é que, embora ele considerasse o romance como prosa épica, entendia que o romance era imitação da História, a qual deveria ser descrita de maneira “breve”:

La prolijidad empeora las digresiones, que nunca deben ser largos discursos. El uso de meros detalles es también parte integrante del problema de la relevancia. Se consideraba como una de las características más admirables de la épica el que ésta poseyese cierta riqueza y amplitud en el tratamiento de los demás. Pero, como veremos más adelante, Cervantes pensaba que la novela era imitación de la historia en la misma medida que prosa épica, y la brevedad, por razones obvias, era una de las cualidades preescritas en los tratados sobre el arte de la historia.

¹⁸ Conforme Quintiliano: “La mayor parte de los retóricos, en particular los secuaces de Isócrates, quieren que [la narración] sea *clara*, *breve* y *verosímil*, cuya división me agrada, aunque Aristóteles se burla de la brevedad que pone Isócrates, como si el ser la narración larga o breve fuese cosa precisa y no admitiese medio. Los discípulos de Teodoro sólo quieren que sea verosímil, porque no siempre conviene ser claro y corto en las narraciones. (...)” [Libro 4º, cap. II, p. 193].

¹⁹ Para López Grigera (1994, p. 30), Cervantes, nessa passagem, caçoa dos cânones descritivos preestabelecidos pelas retóricas e poéticas.

Além das descrições, encontramos essas omissões em outros âmbitos. O tradutor, por exemplo, age como um censor que decide quais episódios serão traduzidos e quais serão desconsiderados; por sua vez, o autor árabe pede que não louvem aquilo que ele escreveu, mas sim, aquilo que deixou de escrever:

Dicen que en el propio original desta historia se lee que llegando Cide Hamete a escribir este capítulo no le tradujo su intérprete como él le había escrito, que fue un modo de queja que tuvo el moro de sí mismo por haber tomado entre manos una historia tan seca y limitada como esta de don Quijote, por parecerle que siempre había de hablar dél y de Sancho, sin osar estenderse a otras digresiones y episodios más graves y entretenidos. (...) Y, así, en esta segunda parte [Cide Hamete] no quiso ingerir novelas sueltas ni pegadizas, sino algunos episodios que lo pareciesen, nacidos, de los mismos sucesos que la verdad ofrece, y aún estos limitadamente y con solas las palabras que bastan a declararlos; y pues se contiene y cierra en los estrechos límites de la narración, teniendo habilidad, suficiencia y entendimiento para tratar del universo todo, pide no se desprecie su trabajo, y se le den alabanzas, no por lo que escribe, sino por lo que ha dejado de escribir. [II, 44]

Primeiramente, o tradutor adultera o texto ao não traduzi-lo como seu autor havia escrito, depois, o narrador afirma que Cide Hamete se limitará às palavras que sejam necessárias, evitando o supérfluo: ele se conterà nos limites estreitos da narração.

Creemos que, como apontou Riley, essa brevidade — essa narrativa enxuta que evita grandes e pomposas descrições — está, de fato, relacionada às discussões cervantinas sobre a distinção entre história e poesia. Tanto que, no capítulo 3 da segunda parte, quando Sancho diz que o autor da história deve ter omitido várias das surras que eles tomaram, Dom Quixote diz que “las acciones que ni mudan ni alteran la verdad de la historia no hay para qué escribirlas” [II, 3]. Essas omissões propositais no texto cervantino criam lacunas que devem ser preenchidas pela imaginação do leitor, o que demonstra, mais uma vez, a flexibilidade do texto.

O pintor francês Henri Matisse (1998, pp. 264-265), que ilustrou várias obras de seus contemporâneos, uma vez afirmou que o artista, ao ilustrar um texto, não se

deve amarrar servilmente a ele, mas deve utilizar as potencialidades do texto para enriquecer sua própria sensibilidade:

El artista plástico, para aprovechar al máximo sus posibilidades, debe tratar de no atarse servilmente al texto. Por el contrario, debe trabajar libremente, tratando de enriquecer su propia sensibilidad con su contacto con el poeta que va a ilustrar.

Matisse afirma até mesmo que há livros que são impossíveis de serem ilustrados, porque são obras nas quais “tudo está dito”:

Encontré a Montherlant este invierno en Niza, después de conocer el deseo de su editor de hacerme ilustrar con aguafuertes *La Rose de sable*. Pero fue necesario abandonar este proyecto, pues cada vez que una imagen comenzaba a entusiasma mi espíritu, el final de la anécdota del libro me rechazaba. La descripción de Montherlant era completa. Yo no podía agregar nada. Montherlant materializa perfectamente lo que ve. No hay lugar para el complemento visual. (...) Reflexiones ratificadas por las que acota el mismo Montherlant: [*La Rose de Sable*] es un libro donde todo está dicho. No hay lugar para nada en los márgenes.

À pergunta “que é ilustrar um texto?”, Matisse responde:

Ilustrar un texto no significa completarlo. Si un escritor necesita de un artista para explicar lo que él dice, es porque ese escritor es insuficiente. Encontré escritores en cuyos textos no había nada que hacer: lo habían dicho todo. (...)

Podemos aplicar essas observações de Matisse — as quais, para nós, constituem um autêntico “princípio matissiano” — ao texto cervantino, no qual, como acabamos de ver, não está tudo definitivamente dito: trata-se de um texto extremamente flexível, que gera múltiplas interpretações e, conseqüentemente, inúmeras possibilidades representativas para uma mesma personagem ou cena.

No caso particular da construção das personagens, observamos que Cervantes, de fato, apresenta-nos algumas personagens mais bem acabadas que outras, ou seja, algumas são mais bem definidas, enquanto outras são desenhadas com poucos traços. Da ama e da sobrinha de Dom Quixote, por exemplo, sabemos apenas que o cavalheiro “Tenía en su casa una ama que pasaba de los cuarenta y una sobrina que no llegaba a los veinte” [I, 1]; nem sequer sabemos seus nomes.

A grotesca asturiana Maritornes, por exemplo, merece uma descrição mais completa por parte do autor:

(...) Servía en la venta asimismo una moza asturiana, ancha de cara, llana de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerta y del otro no muy sana. Verdad es que la gallardía del cuerpo suplía las demás faltas: no tenía sino siete palmos de los pies a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacía mirar al suelo más de lo que ella quisiera. [I, 16]

A comicidade da figura de Maritornes é reforçada pela comicidade em sua descrição. Após descrever a seu feio rosto — cara larga, pescoço curto, nariz chato, um olho torto e o outro não muito bom —, o narrador diz que essa feiúra é compensada pela galhardia de seu corpo; entretanto, também o corpo é grotesco: anã e com as costas “um pouco” curvadas, a esse último detalhe o narrador acrescenta a expressão “que a fazia olhar para o chão mais do que ela queria”, o que dá o toque final da comicidade da descrição.

Um procedimento muito interessante na obra de Cervantes — pelo menos no que se refere aos nossos protagonistas Dom Quixote e Sancho — é que, como dissemos, Cervantes não realiza uma longa e detalhada descrição de cada personagem, porém dilui seus traços essenciais ao longo da obra, o que faz com que o artista que pretenda retratá-las tenha de recolher esses traços para formar uma imagem mental sobre a personagem. Esses traços, tanto físicos quanto psicológicos, são evocados ao longo da obra por diversos agentes:

1) pelas próprias personagens quando falam de si mesmas: Sancho diz: “Yo soy un hombre que tengo más de mostrengo que de agudo” [II, 51];

2) por outras personagens: “Aunque de ingenio boto, muchas veces despuntas de agudo; mas, para que veas cuan necio eres tú (...)” [I, 25]: Dom Quixote destaca alguns traços da personalidade de Sancho;

3) pelo tradutor: “Llegando a escribir el traductor desta historia este quinto capítulo, dice que le tiene por apócrifo, porque en él habla Sancho Panza en otro estilo y dice cosas tan sutiles, que no tiene por posible que él las supiese (...);”

4) pelo próprio autor: Cervantes no prólogo se refere a seu personagem “¿Qué podría engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno (...)?” [Prólogo, I parte];

5) pelo autor fictício: nas poucas descrições feitas por Cid Hamete como “Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro”;

6) pelo narrador cristão em invocações como “¡Oh autor celeberrimo! ¡Oh Don Quijote dichoso! ¡Oh Dulcinea famosa! ¡Oh Sancho Panza gracioso!”;

7) pela voz popular, em geral manifestada pelo verbo “dizer”, em terceira pessoal do plural “dicen”: “Unos dicen: ‘loco, pero gracioso’; otros, ‘valiente, pero desgraciado’, otros ‘cortés, pero impertinente’” [II, 2].

Além disso, são poucas as descrições estáticas²⁰; em geral, os traços são apresentados por meio de descrições dinâmicas, ou seja, eles são mencionados durante a descrição de uma cena de ação: por exemplo, quando o narrador descreve a cena da batalha com os odres de vinho, revela-nos que Dom Quixote tinha as pernas “largas, flacas, llenas de vello y nonada limpias”.

Alguns traços físicos de Dom Quixote e Sancho Pança serão reiterados ao longo da obra, o que propiciará uma melhor definição dessas personagens.

No caso de Dulcinéia, como veremos, seus traços também estarão dispersos ao longo da obra e também serão evocados por outras personagens, entre elas Dom Quixote e Sancho; entretanto, esses traços serão ambíguos e conflitantes, pois a

²⁰ Estamos utilizando a nomenclatura estabelecida por GRIGERAS, 1994.

personagem será apresentada mediante diferentes pontos de vista, o que indica uma flexibilidade ainda maior com relação à construção dessa personagem.

A nosso ver, todos esses expedientes — o perspectivismo, as lacunas e omissões propositais nas descrições, a diluição dos traços das personagens ao longo da obra — são os principais elementos que propiciam a flexibilidade do texto de Cervantes. Essa maleabilidade do texto, como dissemos, gera uma maior ou menor definibilidade das personagens. Cremos que quanto maior a flexibilidade textual, menor a definibilidade da personagem; ao contrário, quanto menor a flexibilidade textual, maior a definibilidade da personagem.

No caso de nossas três personagens, notamos que Dom Quixote e Sancho Pança, dentro de um gradiente de flexibilidade textual, são menos flexíveis que Dulcinéia, ou seja, a partir da descrição cervantina, formamos uma imagem mental mais definida e mais bem acabada da dupla, enquanto a imagem mental que formamos de Dulcinéia é muito mais indefinida e aberta a interpretações. Esse fenômeno afeta a maneira como essas personagens, enquanto imagens mentais, serão retratadas por seus ilustradores ao longo dos séculos, como veremos mais adiante.

1.4 Dom Quixote e Sancho Pança: a força visual do mito

Os procedimentos cervantinos na construção dos protagonistas de sua obra, Dom Quixote e Sancho Pança, serão fundamentais para a consolidação da imagem da dupla: a imagem do cavaleiro e do escudeiro atingirá tal grau de consolidação que bastarão poucos traços para que a dupla seja identificada. Esse fenômeno foi tratado por alguns especialistas como Riley (2001) e Watt (1997).

Riley, em “Don Quijote, del texto a la imagen”, esboça algumas respostas para a questão da popularidade e da recorrência das imagens das personagens cervantinas. Primeiro, centra-se na questão da gênese das personagens e, depois, na técnica narrativa de Cervantes.

Com relação à origem das personagens, Riley, apoiado em Bakhtin, afirma que o autor espanhol poderia ter-se inspirado nas figuras de Quaresma e Carnaval, amplamente conhecidas desde a Idade Média. Outra possibilidade seria a recriação de Ganassa e Botarga, dois cômicos italianos muito populares no final do século XVI. As duplas em questão apresentam os mesmos aspectos físicos de Dom Quixote e Sancho: um é alto e magro; outro, baixo e gordo. Porém, o fato de as referidas duplas e de as personagens cervantinas terem sido extremamente populares na época em que foi lançado o *Quixote* não justifica a permanência da popularidade do cavaleiro e do escudeiro ao longo dos séculos. Por isso, Riley perscruta o texto cervantino.

Nele, Riley aponta três aspectos da técnica do autor que poderiam ser responsáveis pela fixação das imagens na mente dos leitores: a descrição, a caricatura e as questões de percepção visual apresentadas dentro da estrutura do livro. Porém, dois desses aspectos serão rechaçados — especificamente, a descrição e a caricatura.

Com relação à descrição, o crítico escocês diz:

Anteriormente creía que la naturaleza extremadamente memorable de los recuerdos visuales tenía algo que ver con el realismo, o al menos con el *effet du réel* de Barthes. Pero si es así, evidentemente no ha de ser mediante la profusión de descripciones pormenorizadas como las que utilizaron los grandes realistas modernos, como Balzac, Dicken, Galdós o Arnold Bennet. Las descripciones físicas cervantinas de sus héroes y de otros componentes de la imagen son siempre concisas y relativamente poco frecuentes (...). La viveza se

logra más por el uso de detalles bien escogidos y dosificados que por la enumeración de particulares. [p. 177]

Em nosso modo de ver, a descrição é, de fato, bastante importante para a fixação da imagem da dupla na mente dos leitores do *Quixote*. Essa “concisão” apontada por Riley é um dos elementos, como vimos anteriormente, responsáveis pela flexibilização do texto e que propiciarão ao artista a oportunidade de ilustrar a obra segundo sua própria interpretação (como veremos adiante, a figura de Dom Quixote está bem delineada na obra de Cervantes; Sancho, por sua vez, embora apresente poucos traços, resume-se aos traços essenciais para defini-lo).

Riley acredita que a concepção das personagens poderia estar relacionada com a caricatura, técnica já existente na época de Cervantes; porém, afirma que não há nenhuma distorção de alguma forma física extratextual, como nas caricaturas plásticas, ou seja, não existe um modelo anterior, um original distorcido pela representação caricaturesca. Nesse ponto, discordamos de Riley, pois, a nosso ver, Dom Quixote e Sancho são inegavelmente caricaturas: eles são caricaturas do cavaleiro andante e do escudeiro — tanto tradicionais como ficcionais. Na literatura cavaleiresca, essas personagens são geralmente homens jovens, belos e fortes, justamente o oposto das personagens cervantinas.

Finalmente, o terceiro e último aspecto apresentado por Riley, que parece ser a explicação para as questões por ele colocadas, está relacionado com a percepção da realidade pelo Cavaleiro da Triste Figura:

En tercer lugar, el *Quijote* es una novela concebida en términos fuertemente visuales, y las cuestiones fundamentales de percepción visual se plantean dentro de la estructura del libro. De ahí su perspectiva dual: es a consecuencia de la peculiar locura de don Quijote por lo que se recuerda repetidamente al lector de forma indirecta cómo son las cosas y las personas del libro, incluido el propio caballero. La aberración óptica por la cual los objetos cotidianos se transforman a los ojos de su mente — los molinos se convierten en gigantes, las ovejas en

soldados, las ventas en castillo, etc. — tiene un efecto de sugestión recíproca en el lector. Plantea la comparación de las dos cosas en su interior, aunque sea de forma momentánea. Ello vale también para el propio personaje. Lo vemos imaginándose a si mismo como apuesto caballero con una armadura resplandeciente, o como un joven galante, y recordamos continuamente el espectáculo absurdo que da a los demás. Esta sugestión funciona a menudo sin ninguna descripción añadida, y consolida la impresión general que nos hemos formado de su apariencia. [op. cit. pp. 177-178]

O crítico britânico conclui seu ensaio afirmando que a imagem do *Quixote* é a expressão da idéia do quixotesco, ou seja, as imagens evocam, sobretudo, o que são. A razão para isso é que as personagens são figuras míticas e que as reconhecemos talvez porque podemos encontrá-las dentro de nós mesmos.

Outro autor que relaciona a perenidade das imagens quixotescas com sua essência mítica é Ian Watt, que considera tais personagens verdadeiros “mitos visuais”.

Em *Mitos do individualismo moderno*, Ian Watt (1997) faz interessantes observações sobre a gênese e o desenvolvimento do mito²¹ quixotesco. Porém, o que nos interessa, efetivamente, destacar nesse texto, e que está diretamente relacionado ao nosso trabalho, é a afirmação do autor de que as personagens converteram-se, ao longo dos séculos, em “mitos visuais”: "ao contrário de Fausto ou de Dom Juan, Dom Quixote e Sancho tornaram-se mitos visuais, graças, pelo menos em parte, ao modo como foram caracterizados por Cervantes (...)" [p. 84].

É interessante observar que Watt aponta os dois protagonistas da obra como mitos. Sancho, muitas vezes relegado a segundo plano por críticos e ilustradores, é parte intrínseca do mito:

²¹ Dada a complexidade do tema "mito" e as inúmeras definições que essa palavra recebeu ao longo do tempo, na introdução de seu livro, Watt nos apresenta a definição com a qual trabalha no momento em que o escreveu: "uma história tradicional largamente conhecida no âmbito da cultura, que é creditada como uma crença histórica ou quase histórica, e que encarna ou simboliza alguns dos valores básicos de uma sociedade". [p. 16]

Outro aspecto da permanente universalidade do nosso mito vem do fato de Cervantes ter criado não um, mas dois personagens convincentes em sua esfericidade; ele apresenta a relação entre Dom Quixote e Sancho Pança de um modo psicologicamente autêntico e ao mesmo tempo útil no enlace de alguns temas maiores do romance. [p. 84]

Um fator fundamental para a gênese do mito é a maneira como Cervantes atribui às suas personagens aspectos físicos e psicológicos. À primeira vista, as duas personagens nos parecem opostas; porém, examinando-as mais detalhadamente, observamos que uma complementa a outra — ou seja, há alguns fatores de unificação das personagens:

As imagens visuais de Sancho e Dom Quixote incorporam muito dos contrastes entre as idéias que os dois defendem. Começam tais contrastes na diferença de ordem física —magro e gordo, alto e baixo, chegando a algumas dualidades de ordem geral e simbólica. No plano psicológico, Quixote e Sancho apresentam as polaridades do espírito e da carne, cérebro e estômago, céu e terra, sonho e realidade, passado e presente, literatura e vida; na esfera social, evidencia-se a dicotomia de cavaleiro e camponês, do herói autoproclamado em face do covarde confesso, de introvertido e extrovertido, de solitário e de gregário, de solteirão e homem casado.
(...)

As muitas dualidades que Dom Quixote e Sancho representam não são, portanto, nem absolutas nem monolíticas (...) a sabedoria da loucura de Sancho é o perfeito complemento da sabedoria da loucura do Quixote. Quanto mais os vemos e ouvimos, tanto mais claro vai se tornando que — contrariamente às várias simplificações de seu relacionamento implícitas na visão popular expressa por Orwell — Cervantes realmente pinta Quixote e Sancho com um senso de humor e uma concretude verdadeiramente indestrutíveis; por isso, eles não podem ser confinados nos limites de nenhuma padronizada tendência de oposição social, moral ou psicológica. [p. 88]

Porém, o que parece tornar as personagens verdadeiros mitos visualizáveis é principalmente o contraste físico entre ambas, pois, ao descrever o mito, Watt parece descrever-nos um quadro:

Se nos fosse dado **ver**²² um cajado e uma bola andando emparelhados por uma estrada, imediatamente os reconheceríamos como Dom Quixote e Sancho Pança. Os contrastes evocados pela aparência visual da dupla são inumeráveis, eles parecem abarcar quase tudo: Quixote,

²² O grifo é nosso.

esquálido e empertigado, como uma maltratada cúspide gótica tentando tocar o céu, e Sancho, curto e encurvado, olhando para baixo por cima de sua barriga e pensando no que lhe irá acontecer da próxima vez. Suas montarias completam a comicidade dos dois: Rocinante, o cavalo esquelético, e Ruço, o asno arredondado, animais que, como seus donos, são ridiculamente incompatíveis, mas inseparáveis. [p. 88]

Segundo essa descrição, não apenas os homens, mas também suas montarias compoem o mito visual, ou seja, imediatamente reconhecemos as personagens cervantinas quando **vemos** um cavaleiro alto e magro sobre um cavalo igualmente esquelético e um escudeiro baixo e gordo sobre um burrico. Porém, os animais, embora sejam personagens de relevo na obra de Cervantes, não são indispensáveis para a identificação da dupla.

A nosso ver, há outros elementos tão ou mais importantes que as montarias — e que também funcionam como “explicitadores” do mito, isto é, como marcas identificadoras e mitificadoras das personagens cervantinas —: são os moinhos de vento e o baciélmo.

Com relação ao episódio dos moinhos de vento, o próprio Watt afirma que

(...) O recontro nos proporciona uma imagem pictórica altamente representativa do mito; sua qualidade emblemática iria tornar-se evidente na adoção do lugar-comum "investir contra moinhos de vento". A frase provavelmente denota um empreendimento cuja total impraticabilidade deriva da disparidade ridícula entre certo propósito criado pela imaginação de um indivíduo e a poderosa insensibilidade do seu objeto. No uso popular a frase tem ainda uma conotação especificamente idealista: o indivíduo não está buscando qualquer vantagem; é inspirado por uma nobre mas ilusória idéia de ajudar a humanidade. [pp. 76-77]

A nosso ver, além desses dois sentidos da expressão “lutar contra moinhos de vento”, há outro: o homem que luta idealisticamente contra forças superiores à sua. Entretanto, o que nos importa nessa citação de Watt é a sua afirmação de que a luta com os moinhos de ventos “é uma imagem pictórica altamente representativa do mito”.

Riley também cita o episódio dos moinhos como um símbolo do mito:

Hasta ahora, he sugerido que la efectividad de esta imagen deriva de una asociación extratextual. Pero debe notarse igualmente que su efecto más inmediato es evocar todo el contexto quijotesco. Contemplar la imagen de Don Quijote inclinado hacia un molino significa captar el sentido de ese “adjetivo familiar” que es *quijotesco*. La imagen es una expresión visual de las principales cualidades que asociamos con don Quijote en sus primeros días, los más locos: caprichoso, desorientado, poco práctico, idealista, militante, incompetente. La función primordial de los molinos en la imagen es proclamar que “atacar molinos es quijotesco”. [p. 181]

Concordamos com Riley que o episódio dos moinhos de vento condensa as principais características de Dom Quixote. A imagem é de uma força plástica extraordinária, dadas as proporções dos oponentes: de um lado, Dom Quixote velho, magro, vestindo uma pesada armadura, sobre um esquelético cavalo; de outro, as estruturas imensas e móveis dos moinhos de vento. Além disso, os moinhos conjugam as duas perspectivas que norteiam a obra: a aparência e a essência ou a imaginação e a realidade. Em aparência, eles são moinhos, mas, na essência, são gigantes; no plano da realidade são moinhos, no da imaginação, são gigantes. Se compararmos a “luta” contra os moinhos de vento com o ataque às ovelhas — que, pela percepção de Dom Quixote, compunham exércitos —, notamos que, visualmente, o impacto da primeira batalha é muito maior que o da segunda.

Cremos que o episódio dos moinhos de ventos é um dos mais ilustrados. Recentemente, a editora Peirópolis lançou uma versão do *Quixote* em quadrinhos para o público infanto-juvenil. O desenhista, Caco Galhardo, em entrevista para o jornal *Folha de S. Paulo*²³, conta-nos sobre sua dificuldade em evitar o episódio: “Quando comecei a desenhar, tentei fugir da cena [dos moinhos], que muitos artistas já retrataram. Mas não consegui. Ela é realmente muito forte, não é à toa que foi tão visitada”. Entretanto, como veremos, nem sempre esse episódio teve a sorte de ser escolhido para compor o conjunto de ilustrações de algumas edições. No século XVIII, ele será excluído de importantes edições ilustradas.

²³ *Folha de S. Paulo*, 10/04/2005, p. E5.

O outro elemento citado por nós, o baciélmo, é também de importância fundamental para a criação dessa imagem do mito. Assim como os moinhos de vento, ele é um objeto carregado de simbolismo. Segundo Dom Quixote, no capítulo 21 da primeira parte, o baciélmo é um “yelmo de oro”; para Sancho, é “una cosa que relumbra”, “que vale un real de a ocho como un maravedí”, um “almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada”; para o narrador, é uma “bacía de azófar”. Dom Quixote imagina que o estranho formato do elmo deve-se ao fato de que ele caiu em mãos de alguém que não sabia seu valor e, como era de ouro puríssimo, seu novo dono o derreteu e vendeu a metade do ouro; com a outra metade fez aquele elmo. O cavaleiro promete consertar o baciélmo no primeiro lugar onde haja um ferreiro e deixá-lo melhor que o elmo que “forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas”, ou seja, o elmo que o deus Vulcano teria forjado para Marte.

Ainda nesse capítulo, Sancho pergunta a Dom Quixote se pode trocar a albarda de seu asno pela albarda do asno do barbeiro, que estava em melhores condições. O cavaleiro permite a troca, alegando ser a albarda um despojo de guerra. Observemos que em nenhum momento nesse capítulo a albarda é chamada de “jaez”, como ocorre com a bacia, que diversas vezes é tratada de “elmo”.

No final do capítulo 44 da primeira parte, cavaleiro e escudeiro reencontram o barbeiro na estalagem de Juan Palomeque. O barbeiro, ao ver a albarda que Sancho lhe havia tomado a título de botim, chama-o de ladrão e exige a devolução da albarda e da bacia. Nesse momento, chega Dom Quixote e diz que na pendência da albarda não se mete; o que aconteceu foi que seu escudeiro pediu-lhe licença para retirar os jaezes do cavalo do vencido e ele a concedeu. O que Dom Quixote não sabia explicar era como o jaez se transformou em albarda. Segundo o cavaleiro,

“esas transformaciones se ven en los sucesos de caballería”. Porém, o cavaleiro não tinha dúvidas com relação à bacia: aquele objeto não era uma bacia, mas sim o elmo de Mambrino. Durante essa discussão, se era bacia ou se era elmo, Sancho cria o neologismo “bacyelmo”, a justaposição do vocábulo “bacia” ao vocábulo “elmo”.

Na iconografia do *Quixote*, o bacyelmo é um dos objetos que melhor representam a loucura de Dom Quixote, pois um cavaleiro andante com uma bacia de barbeiro na cabeça é a imagem cômica e ridícula de um louco, características próprias de Dom Quixote. E notemos que, embora atualmente pouca gente saiba como é uma bacia de barbeiro do século XVII, esse elemento sobrevive até hoje através da iconografia do *Quixote*. Poderíamos dizer que já deixou de ser bacia para ser elmo, graças, principalmente, a suas inúmeras representações pictóricas, iniciadas, como vimos, com os ilustradores.

O bacyelmo é um objeto que, assim como os moinhos de vento, condensa dois elementos básicos do *Quixote*: a realidade e a imaginação; porém, enquanto os moinhos representam algo maléfico — gigantes a serem combatidos —, o bacyelmo conjuga o sublime — um elmo de ouro comparado ao de deuses mitológicos — e o grotesco: uma simples bacia de barbeiro. E o mais interessante é que aqui não há oposição; de fato, com a formação do neologismo “bacyelmo” há uma harmonização dos dois elementos, a bacia e o elmo, da mesma forma que se justapõem o sublime e o grotesco. Porém, como apontado por Molho, na base deste neologismo está o elmo e não a bacia:

(...) Lo mismo ocurre con el *bacyelmo*, ya que el objeto controvertido no puede ser sino *yelmo* o *bacia* disyuntivamente. Designarlos como *bacyelmo* es optar por la base *yelmo*: un *bacyelmo* es un *yelmo* que es *bacia*, aunque nominalmente *yelmo*, y no una *bacia* que fuera *yelmo*.
Ahora bien: la condensación *bacyelmo* tiene por efecto evocar el *yelmo* de Mambrino bajo su aspecto específico y definidor de *bacia*, como cosa que, si es o parece *yelmo*, no deja de serlo por su misma especificidad de *bacia*.
[p. 283]

Ou seja, se concordarmos com Molho que o elmo é preponderante sobre a bacia, deveremos considerar que o bacielho é mais sublime que grotesco, pois é mais elmo que bacia. A nosso ver, esse objeto é um dos símbolos mais carregados de poesia que existem na obra de Cervantes.

Portanto, nesse conjunto descrito por Watt como “mito visual”, incluiríamos esses outros dois elementos: o bacielho e os moinhos. Entretanto, todos esses elementos (cavaleiro alto e magro, cavalo esquelético, escudeiro baixo e gordo, asno, moinhos e bacielho) não têm de estar necessariamente apresentados como um conjunto para identificarmos o mito. Geralmente, temos algumas associações entre esses objetos, sendo algumas mais importantes que outras para tal propósito. Um cavaleiro alto e magro sobre um cavalo magro, ambos retratado isoladamente, não nos remetem necessariamente a Dom Quixote, porém isso ocorrerá se juntarmos à cena o bacielho ou o escudeiro gordo sobre o burrinho ou os moinhos de vento no segundo plano. Por outro lado, um lavrador baixo e gordo com seu asno, retratado isoladamente, não nos lembra necessariamente Sancho se não temos o cavaleiro ao lado. Obviamente, se as cenas são ilustrações acompanhadas do texto ou de alguma legenda, não caberá dúvida de que se trata das personagens cervantinas.

Diante da comprovação da popularidade das personagens Dom Quixote e Sancho e da recorrência de suas imagens, tanto Riley como Watt concordam que esse fenômeno é decorrente do fato de essas personagens terem-se, ao longo dos anos, transformado em verdadeiros mitos, ou melhor, em um só mito composto pelas duas personagens. Os dois autores são explícitos ao atribuir à iconografia da dupla uma importância fundamental na concretização desse mito. Watt, inclusive, afirma tratar-se de um mito visual.

Em nosso modo de ver, tanto a teoria de Watt como a de Riley justificam nossa afirmação de que há uma consolidação da imagem dessas personagens e que essa consolidação está, por um lado, intimamente relacionada ao texto cervantino e, por outro, à tradição iconográfica do *Quixote*. Como dissemos, no caso de Dom Quixote e Sancho, o texto cervantino não é tão flexível, gerando imagens muito mais bem definidas e, por sua vez, mais facilmente consolidáveis.

Observamos que a imagem do cavaleiro e do escudeiro, além de se consolidar, sofrerá um processo de ideogramização ao longo dos séculos. Como afirma Watt, basta uma pequena quantidade de traços (“um cajado e uma bola”) para reconhecermos a dupla. Esses poucos traços — assim como ocorre com os ideogramas — passam a ser uma espécie de símbolo gráfico que corresponde a uma idéia (justamente o conceito de *ideograma*) Ao vê-los, automaticamente remetemo-nos à obra cervantina.

O baciélmo e os moinhos são objetos tradicionalmente relacionados à figura de Dom Quixote. Assim como ocorre com esses objetos, observamos que, ao longo dos séculos, outros elementos do *Quixote* torna-se-ão tradicionais, conforme veremos no capítulo seguinte.

CAPÍTULO 2: A CRÍTICA E A TRADIÇÃO ICONOGRÁFICAS DO *QUIXOTE*

Ao longo dos anos, o *Quixote* foi inúmeras vezes ilustrado. Vários artistas — alguns anônimos e outros, pintores famosos — recriaram as personagens, oferecendo-nos diversas interpretações da obra. Nos séculos XVII e XVIII, alguns ilustradores realizaram imagens que se tornaram tão populares a ponto de influenciar outros artistas nos anos subseqüentes. As imagens dessas edições ilustradas tornaram-se verdadeiros modelos iconográficos copiados, imitados e reelaborados por outros ilustradores. No século XVIII, algumas dessas obras serão verdadeiras jóias bibliográficas, impressas nas melhores oficinas gráficas e ilustradas pelos melhores artistas da época, permeadas de ideologias e expressando diversos interesses políticos. Nos séculos XIX e XX, outros artistas realizarão ilustrações que, da mesma forma, marcam profundamente a iconografia da obra. Essa multiplicidade de imagens ao longo dos anos cria uma rica e robusta tradição iconográfica: determinados episódios, objetos, gestos, cenas, repetir-se-ão constantemente.

No decurso dos anos, vários estudiosos se detiveram na crítica à iconografia quixotesca. Desde os prólogos das citadas edições de luxo do século XVIII, o interesse pela iconografia da obra de Cervantes vem crescendo a cada dia e as informações constantes nos inúmeros textos críticos nos ajudam a compreender melhor a importância e o significado de muitas dessas edições. Porém, o interesse pela iconografia não pode ser medido apenas por seus textos críticos: devemos levar em consideração também as demonstrações desse interesse em outros âmbitos, como a criação de entidades e instituições, a organização de eventos, a criação de *sites* especializados no assunto, etc.

Nossa intenção, neste capítulo é, por um lado, fazer um balanço da crítica iconográfica quixotesca e comentar o interesse gerado pela iconografia e, por outro, apresentar a nosso leitor um breve panorama de algumas edições ilustradas do *Quixote*, mostrando como se forma, ao longo dos anos, essa tradição iconográfica da obra.

A grande quantidade de textos críticos inviabiliza sua apresentação em forma de resenhas. Por isso, vamos comentar, de maneira sucinta, os principais estudos; entretanto, ao longo deste trabalho, quando for possível e necessário, retornaremos a esses autores, apresentando suas idéias mais detalhadamente.

Dada a imensa quantidade de edições ilustradas do *Quixote* ao longo desses 400 anos, trataremos tanto das imagens — sobre as quais voltaremos nos capítulos 3 e 4 — quanto de algumas edições do *Quixote*, cujas imagens não reproduziremos nem trataremos nos capítulos seguintes, mas que são essenciais para a formação dos modelos iconográficos propostos por Megías (2006), conforme veremos adiante, e para a formação da tradição da iconografia do *Quixote*. Nosso critério de escolha não se baseou na importância histórica das edições ou na preeminência dos ilustradores, porém escolhemos edições que continham as imagens que serviam aos nossos propósitos. Em vários momentos, as edições escolhidas coincidem com o fato de serem as mais importantes. Nossa intenção é trazer as principais informações e estudos sobre cada uma dessas edições para que, quando as citarmos nos capítulos posteriores, nosso leitor já tenha uma idéia de sua importância e dos pormenores que envolveram sua produção.

Além das mencionadas edições, tomamos a liberdade de selecionar algumas imagens que não fazem parte de edições específicas do *Quixote*, mas que nos pareceram importantes para nosso trabalho: um cartaz do século XVII, algumas

imagens do pintor Francisco de Goya, um desenho de Pablo Picasso²⁴ e dois de Candido Portinari²⁵.

2.1 O crescente interesse pela iconografia do *Quixote*: dos prólogos das edições de luxo à era da informática

Como dissemos, ao longo dos 400 anos de existência da obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la mancha*, de Miguel de Cervantes, vários estudiosos debruçaram-se sobre o tema de sua iconografia. Alguns historiando suas principais edições ilustradas ao longo dos séculos; outros, comentando determinadas edições, ilustrações e artistas. Notamos que ao longo dos anos há inegavelmente um crescente interesse pelo tema.

No século XVIII, as primeiras críticas às ilustrações da obra cervantina aparecem nos prólogos de grandes edições ilustradas, como a da editora inglesa Tonson, de 1738 (prologada pelo Dr. Oldfield), a da Real Academia Espanhola (impressa pela Ibarra, em 1780, que traz um texto dos “Acadêmicos”) e a edição da Editora Sancha, de 1797 (com uma introdução de Juan Antonio Pellicer). Nesses prólogos, verdadeiros manifestos da recepção da obra, os responsáveis pelo programa iconográfico da edição prologada, em geral, explicitam a função das ilustrações, o processo de confecção das lâminas, a escolha ou o rechaço de determinados episódios e tantas outras informações que nos mostram a recepção da obra naquele momento e naquele país, conforme veremos mais adiante.

²⁴ Picasso não ilustrou o *Quixote*, porém esse desenho foi realizado para ilustrar um periódico.

²⁵ Os desenhos de Portinari compõem um álbum. Eles jamais foram impressos com o texto completo de Cervantes.

No século XIX, teremos, por um lado, a presença de grandes colecionadores e homens interessados em reunir, publicar e preservar as imagens do *Quixote*; por outro, encontramos os primeiros textos críticos sobre a iconografia cervantina, publicados em periódicos. Do primeiro grupo, destacamos dois nomes: D. Francisco López Fábra e Henry Spencer Ashbee.

Em 1871, o Coronel Francisco López Fábra decide aplicar a foto-tipografia, técnica recém-descoberta, para reproduzir as duas partes da primeira edição do *Quixote* (1605 e 1615); assim, seus contemporâneos poderiam apreciar a obra de Cervantes exatamente como este a escreveu, ou seja, sem os comentários ou correções feitas posteriormente pelos diversos editores e “comentadores”²⁶. Durante o processo de confecção dessa edição, decide-se ampliá-la, reproduzindo-se pela mesma técnica com ilustrações da obra cervantina (posteriormente adicionaram uma lâmina a mais, totalizando 101 ilustrações). Em 1879, é lançado o livro *Iconografía de don Quijote. Reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años en Barcelona, 3 ediciones — Boston, 1 — Copenhague, 1 — El Haya, 1 — Leipzig, 1 — Londres, 11 — Madrid, 15 — Paris, 23 — Praga, 1 — Tours, 1 — Venecia, 1. Destinadas a la primera edición de DON QUIJOTE reproducida por la foto-tipografía por el Coronel D. Francisco López Fábra*. Além das ilustrações, o livro traz uma série de boletins informativos, nos quais discutem-se edições ilustradas, ilustrações e ilustradores.

O lingüista e bibliófilo Henry Spencer Ashbee, por sua vez, em uma viagem a Espanha, conhece a *Iconografía* cervantina de López Fábra, publicada, como vimos, em 1879. O livro desperta-lhe o interesse pelas estampas do *Quixote*; na década de

²⁶ Os “comentadores” eram críticos que corrigiam o texto e o explicavam em notas de rodapé e prólogos.

1880, Ashbee publica vários artigos sobre o tema e, em 1895, edita o livro *Iconography of Don Quixote 1605-1895*, no qual descreve as numerosas ilustrações do *Quixote* que ele havia visto e enumera outras que não viu, mas das quais teve notícias. Sua coleção de estampas do *Quixote* alcançou a significativa cifra de 4.000 lâminas, que foram entregues, após sua morte, a *The Hispanic Society of America*.

Graças a homens como López Fábra e Ashbee, imensa quantidade de imagens e informações sobre edições ilustradas, ilustrações e ilustradores do *Quixote* chegaram até nossos dias.

No século XIX, teremos, ainda, três textos que fazem referência às ilustrações quixotescas, publicados em revistas literárias: um de Gallardo (1832), um de José Luis Pellicer (1895) e outro de Unamuno (1896).

O primeiro é de Bartolomé José Gallardo²⁷, publicado no primeiro número da revista madrilenha *El Criticón*, intitulado “El espíritu del *Quijote*: iconografía cervantina”; traz a data de 15 de julho de 1832. A importância desse texto estriba no fato de que Gallardo havia realizado uma série de esboços para ilustrar uma edição do *Quixote* e os mostrou ao pintor Francisco de Goya, seu contemporâneo, que os aprovou. Goya teria contado a Gallardo que pensava realizar uma série de *Caprichos* com tema quixotescos, intitulado “Visiones de Don Quijote”²⁸.

O segundo texto, de José Luis Pellicer, intitulado “Las ilustraciones del *Quijote*”, é publicado na revista *Ilustración Artística*, de 14 de janeiro de 1895. Nele, o crítico espanhol classifica e agrupa por países um grande número de edições da obra de Cervantes (Alemanha, Itália, Holanda, Portugal, Dinamarca, Suécia, Rússia

²⁷ Bartolomé José Gallardo (1777-1852) foi professor de francês no “Colegio de pajes del Rey”, em Madri (1805); secretário do Conde de Montijo, em Sevilha (1808) e Bibliotecário das Cortes de Cádiz (1810). De 1814 a 1820 viveu na Inglaterra. Tinha uma coleção de livros espanhóis raros e manuscritos, que foram perdidos em uma de suas viagens quando o barco em que levava sua bagagem afundou no Rio Guadalquivir. Publicou *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, em quatro volumes.

²⁸ Esse fato, como veremos, será comentado por Schmidt (2000) e Escandell-Proust (2000).

e Grécia) e estabelece relações entre as ilustrações e as técnicas de impressão. Em nosso modo de ver, também se trata de uma tentativa de registrar as edições impressas dentro e fora da Espanha.

O terceiro ensaio é de Miguel de Unamuno, intitulado *El Caballero de la triste figura. Ensayo iconológico*, datado de 1896. Este texto nos pareceu o gérmen de seu livro *Vida de Don Quijote e Sancho Panza*, de 1905. Nele, seu autor traz uma questão em comum com os alguns dos textos anteriores: a idéia de que até aquele momento nenhum artista havia sabido representar as personagens cervantinas²⁹.

No século XX e XXI, a lista de estudiosos dedicados ao tema cresce substancialmente. Enquanto no século XVIII temos três textos registrados nos prólogos das grandes edições de luxo e, no século XIX, temos dois catálogos e três ensaios publicados em periódicos, no século XX teremos cerca de trinta estudos, entre livros, catálogos e ensaios — e, em apenas seis anos do século XXI, teremos, por enquanto, mais de vinte textos. Em nosso modo de ver, podemos estabelecer algumas linhas mestras que conduzem esses estudos. Cremos ser possível agrupar os trabalhos em quatro categorias:

1) A maior parte dos textos tratam ou de determinadas edições do *Quixote* ou de alguma personalidade envolvida com o processo de confecção das edições (editor, ilustrador, impressor, etc.):

1.1) Trabalhos sobre ilustradores: a) sobre Gustavo Doré: Romera-Navarro (1946), Richardson (1981), Miller (2005), Schmidt (1998); b) sobre Goya: Martínez Ibáñez (1987), Schmidt (2000), Escandell-Proust (2000); c) sobre Picasso: Mallén (2005); d) sobre Dalí: Miller (2005) e Romero Brest (1947); e) sobre Carnicero:

²⁹ Unamuno nos dá a receita de como Dom Quixote deveria ser retratado graficamente: “En resolución, hay que pintar a Don Quijote con la fuerza de su verdad y e buena filosofía quijotesca, con fe, descubriendo por su alma su vestidura carnal, y ayudándose de los datos que proporciona su biógrafo Cide Hamete, varón de prodigiosa facultad visiva”. (p. 82)

Ibáñez (1987), Luna (1987); f) sobre Vanderbank: Hammelmann (1975); g) sobre Lagniet: Debaissieux (1958); h) sobre Vierge: Schmidt (2005); i) sobre Johannot: Schmidt (1998); j) sobre Daumier: Schmidt (1998); k) sobre Coypel: Krahe (2003), Lenaghan (2003); l) sobre Antonio Saura: Antón Patiño (2005); m) outros;

1.2) Trabalhos sobre as edições do *Quixote*: a) sobre as edições da Ibarra: Ruiz Lasala (1968), Serraller (1978), Javier Blas e Matilla (2004); b) sobre a edição da Tonson: Hammelmann (1969); c) sobre edição da Sancha (1797-1798): Fernández Olalde e González Moreno (2004); d) sobre edições populares do *Quixote*: Enrique-Cepeda (1988);

1.3) Outros. Neste grupo, podemos ainda inserir os textos de Lo Ré (1989 e 1991) sobre as primeiras ilustrações do *Quixote*, o texto de Ferrán Salvador (1948) sobre ilustradores valencianos do *Quixote* e o texto de Capelastegui Pérez España sobre as relações pintura-ilustração;

2) Há um grupo de autores que tratam de comentar as edições do *Quixote* cronologicamente, apontando ora suas relações com a crítica, ora com os movimentos estéticos, ora com as técnicas de reprodução das imagens, como, por exemplo, José Luis Pellicer (1895), Givanel Mas e Gaziol (1946), García Soriano e García Morales (1979), Lenaghan (2003), Lucía Megías (2004 e 2006) e outros;

3) Alguns estudos ou se centram apenas no texto cervantino, ou buscam estabelecer relações entre ele e sua iconografia. É o caso dos textos de Chaffe (1981), Criado de Val (1988), Caterina Ruta (1990) e Riley (2001);

4) Alguns textos abordam o tema da iconografia como um reflexo do contexto histórico em que foram produzidas, como: Paulson (1998), Schmidt (1988 e 2005), Javier Blas e Matilla (2004).

Notamos que algumas idéias persistem ao longo dos anos, como, por exemplo, a crítica à inadequação dos trajés, à caracterização das personagens, à paisagem, etc. É o caso de comentários encontrados em vários textos: Tonson (1738), Juan Antonio Pellicer (1797), Unamuno (1896), Romera-Navarro (1944), Givanel Más e Gaziel (1946), Lenaghan (2003), Fernández Olalde e González Moreno (2004) e outros.

Podemos observar também que, nos últimos 200 anos, criou-se uma tradição de lançar livros, álbuns, e estudos sobre a iconografia cervantina na datas comemorativas dos aniversários da obra e de Cervantes. Em 1905, temos três álbuns: o de Henrich, de Demócrito e o de Castellón y Cordoniu. Entre 2004 e 2005, temos os livros de Allen (2004), Alvar (2005), Urbina (2005), além dos bancos de dados que, segundo seus coordenadores (Megías e Urbina), foram disponibilizados na Internet em 2005, quando se comemorou 400 anos da obra de Cervantes. No século XX, temos ainda outros estudos iconográficos, que se concentram nas proximidades das datas comemorativas ao aniversário de nascimento de Cervantes: Romera-Navarro (1946), Givanel Mas e Gaziel (1946), Romero Brest (1947), Ferrán Salvador (1948) e Lucas-Dubreton (1948).

Chamou-nos a atenção o interesse pela imagem das personagens cervantinas em outros âmbitos, além da ilustração: os *ex-libris*, a pintura, a iconografia popular (caixas de fósforos, cédulas, selos, etc.), os cartazes publicitários etc., conforme pudemos constatar no livro de Alvar (2004) e de Urbina (2005).

Dentre essa imensa massa bibliográfica consultada, gostaríamos de destacar a obra de Lucía Megías, de 2006, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*; tal livro foi fundamental para nossa pesquisa, uma vez

que estabelece uma nomenclatura apropriada e propõe determinadas ferramentas de análises de imagens que serão utilizadas por nós ao longo deste trabalho. Seu livro é fruto de sua pesquisa de cinco anos sobre as ilustrações do *Quixote* e cujos resultados parciais foram publicados na Revista *Litterae*, em 2002, num ensaio intitulado “Los modelos iconográficos del *Quijote*: siglos XVII-XVIII”. Muito resumidamente, vejamos algumas das principais idéias contidas na obra.

Em *Leer el Quixote en imágenes*, Lucía Megías propõe a aplicação de técnicas e ferramentas desenvolvidas pelos teóricos da iconografia medieval para o estudo das ilustrações quixotescas dos séculos XVII e XVIII: o estudo da **hierarquia**, do **vínculo** e da **linguagem** iconográficos:

a) a **hierarquia iconográfica ou programa iconográfico** diz respeito à seleção dos episódios a serem representados e ao momento escolhido na seqüência narrativa de cada episódio. A hierarquia iconográfica pode ser imposta pelo editor (como em muitas edições do século XVIII) ou ser de livre escolha do ilustrador. Em ambos casos, pode-se, por meio dela, apurar uma leitura coetânea da obra ou do referido episódio;

b) o **vínculo iconográfico** diz respeito às relações entre o texto e as ilustrações. A imagem, em vez de ser uma tradução do texto, é repleta de significados dados pelo ilustrador, ou seja, o ilustrador poderá acrescentar e/ou suprimir elementos que não estão presentes no texto cervantinos ou que estão presentes de uma maneira, digamos, “indireta”. O autor exemplifica com a ilustração que Doré realiza para o capítulo 1 da primeira parte (Alonso Quijano lendo e rodeado por monstros: o texto cervantino diz que Alonso Quijano enlouquece ao ler os livros de cavalaria. Os monstros não estão no texto de uma forma explícita);

c) **linguagem iconográfica**: “a imagem é oferecida como um modelo ideal dos receptores coetâneos”. O tamanho, a disposição, os gestos e as expressões das personagens indicam uma determinada leitura da gravura. Lucía Megías apresenta seis categorias de relações entre elementos de uma imagem que nos ajudam a interpretá-la: tamanho, situação, posição, gesto, expressão, e atitude. Tais categorias serão levadas em consideração ao analisarmos as ilustrações por nós escolhidas.

Além dessas três técnicas, que podem ser utilizadas para a leitura das estampas quixotescas, Lucía Megías propõe um novo conceito, o de **modelo iconográfico**, ferramenta de grande utilidade para a análise das ilustrações do século XVII ao início do XIX.

O modelo iconográfico serve para mostrar as principais linhas de relação e dependência entre as diversas edições ilustradas da obra. Nele, combinam-se dois elementos: 1) “una propuesta con autoridad que conseguirá iniciar una *particular* lectura del texto, que por diversas causas, será admitida por la comunidad lectora o por la industria editorial” [p. 66]. A referida autoridade pode ser um ilustrador, um impressor ou uma instituição de prestígio; 2) uma “tradição”, que pode ser, por exemplo, a reutilização das mesmas pranchas em edições posteriores, a cópia ou a reelaboração de ilustrações precedentes. Lucía Megías nos mostra como as estampas de determinadas edições serviram de modelo para edições subseqüentes, não apenas em seus países de origem, mas também no exterior. Por processos de cópia, reelaboração e imitação nos séculos XVII e XVIII, essas imagens foram profusamente difundidas dentro e fora da Europa.

Finalmente, Lucía Megías identifica quatro modelos iconográficos com relação às ilustrações do *Quixote*, do século XVII ao XIX:

a) o modelo holandês: que se inicia com as ilustrações de Jacob Savery para a edição de 1657, em Dordrecht, e se amplia nas edições de 1662, de Bruxelas, do impressor Juan Mommaerte e com a edição de 1672-1673, de Amberes, dos impressores Jerónimo y Juan Bautista Verdussen;

b) o modelo francês: baseado nas lâminas de Charles Antoine Coypel; iniciado em 1715, quando Coypel começa a produzir uma série de desenhos com tema quixotesco para a fábrica de tapetes Gobelin, na França, se amplia com a publicação dessas e de novas estampas de Coypel em forma de ilustração para a edição do *Quixote* em Paris, do impressor Surugue, entre 1723 e 1724;

c) o modelo inglês: iniciado com as ilustrações que John Vanderbank realiza para a edição londinense da editora Tonson, de 1738, e completado com as ilustrações de Francis Hayman para a edição do impressor S. F. Ravenet, de Londres, 1755;

d) o modelo espanhol: composto pelas ilustrações de quatro edições do *Quixote* lançadas na Espanha pela Real Academia Espanhola: a primeira, impressa por volta de 1757-1760, ilustrada por José Camarón; a segunda, de 1780, ilustrada por Carnicero, Castillo, Ferro, e outros; a terceira, de 1782, com ilustrações dos irmãos Isidro e Antonio Carnicero, e a quarta, de 1819, ilustrada por José Rivelles.

Com o livro de Megias de 2006, encerramos nosso sucinto panorama de estudos críticos da iconografia do *Quixote*. Entretanto, em nosso modo de ver, não podemos restringir o interesse pela iconografia do *Quixote* ao âmbito literário, isto é, à sua crítica ou a catálogos comemorativos do aniversário da obra e do autor; esse interesse se dá também em outras instâncias para além da crítica iconográfica:

a) com o surgimento de grupos de estudos sobre a iconografia popular quixotesca, como o existente na Universidade Castilha-La Mancha;

b) com mesas em congressos, com trabalhos específicos sobre o tema, como as comunicações de Rachel Schmidt e Escandell-Proust no IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas³⁰;

c) com exposições de ilustrações do *Quixote*, como, por exemplo: 1) o evento *Imágenes del Quijote*, ocorrida no Museu do Prado em 2003; 2) a exposição *Don Quixote illustrated: An Exhibit in Celebration of the 4th Centenary of the “Quixote”, 1605-2005*, na Universidade do Texas, Estados Unidos; 3) a exposição *El Quijote de Antonio Saura*, em comemoração aos 25 anos do “Círculo de Lectores” e *Visiones del Quijote: Hogarth, Doré, Daumier, Picasso, Dalí, Ponç, Matta, Saura*, realizada em 2005, pela Fundació Caixa Catalunya, em Barcelona. Além dessas, temos a exposição permanente de edições do *Quixote* no Museu Casa de Cervantes, em Alcalá de Henares;

d) a criação de instituições voltadas para a iconografia do *Quixote*, como o Museu de Guanajuato, no México, e o de Ciudad Real, na Espanha;

e) a criação de bancos de imagens na Internet com o tema específico das ilustrações da obra. Dentre eles, destacamos o do professor Eduardo Urbina, da Universidade do Texas, e o do professor José Manuel Lucía Megías, o *QBI (1605-1905) Quijote Banco de Imágenes*, ambos já comentados na introdução a este trabalho.

Com este pequeno panorama crítico, pretendemos demonstrar a importância de nosso objeto de estudo, o qual tem atraído a atenção de muitos e grandes estudiosos. Além disso, pudemos observar também a evolução dos estudos que partem dos comentários às ilustrações das edições de luxo do século XVIII até chegar às obras cada vez mais complexas, como a de Lucía Megías, que busca

³⁰ Lepanto, 1-8 de octubre de 2000.

estabelecer relações entre as diversas ilustrações do texto cervantino ao longo dos séculos.

2.2 - A tradição das ilustrações do *Quixote*

Como dissemos anteriormente, as inúmeras imagens gráficas da obra de Cervantes cria uma certa tradição na representação de episódios, cenas, objetos e personagens. Episódios como o referente à aventura dos moinhos de vento, Clavilinho ou o manteamento de Sancho são muito recorrentes na iconografia da obra; podemos dizer que já são tradicionais. Objetos como o baciélmo e os moinhos também serão tradicionais e até identificadores da obra e das personagens de Cervantes. As cenas escolhidas dentro de cada episódio podem, como afirma Megías (2006), indicar uma leitura particular e coetânea da obra; entretanto, podemos observar que, muitas vezes, existe uma preferência por um momento na seqüência narrativa em detrimento de outros, ou seja, há, dentro de cada episódio, uma tradição preferencial por determinadas cenas³¹.

Nosso interesse é fazer um pequeno panorama de algumas edições do *Quixote* e, concomitantemente, observar como, ao longo dos séculos, algumas imagens e episódios entram na tradição das ilustrações da obra. Para facilitar a

³¹ Exemplifiquemos: no caso do episódio da princesa Micomicona [I, 29], temos os dois momentos mais ilustrados: a) quando Dorotéia, vestida de princesa, ajoelha-se diante do cavaleiro e clama por sua ajuda: “el escudero se arrojó de la mula y fue a tomar en los brazos a Dorotea, la cual apeándose con gran desenvoltura, se fue a hincar de rodillas ante las de don Quijote” [I, 29]. Nesse momento, embora se tratando de uma burla, temos uma cena elevada. Dom Quixote é um cavaleiro andante solicitado por uma dama em perigo. Se na cena temos a presença do barbeiro barbado rindo (como nas estampas de Coytel), há o indício da burla, do cômico e, conseqüentemente, a junção das duas perspectivas: a baixa (cômica) e a elevada; b) Dom Quixote se enfurece com Sancho — quando Sancho sugere que ele esqueça Dulcinéia e se case com Micomicona — e o golpeia com a lança: “Don Quijote que tales blasfemias oyó contra su señora Dulcinea, no lo pudo sufrir y, alzando el lanzón, (...) le dio tales dos palos, que dio con él en tierra” [I, 30]. Embora encontremos ilustrações dos dois momentos em questão, tradicionalmente o primeiro momento é o mais ilustrado, quer pela possibilidade de juntar os dois âmbitos (o baixo e o alto), quer porque o ilustrador pretende exaltar Dom Quixote.

visualização deste breve panorama, anexaremos, ao final deste trabalho, uma lista com as edições citadas no panorama, em ordem cronológica. Entretanto, ao tratarmos das personagens Dom Quixote, Sancho e Dulcinéia nos próximos dois capítulos, referir-nos-emos a apenas algumas das edições constantes desse panorama; não vamos, pois, fazer um estudo das personagens em todas as edições citadas neste panorama.

2.2.1- Século XVII: as primeiras imagens da obra

A primeira documentação gráfica das personagens cervantinas é um cartaz alemão encontrado no livro de Tobias Hüber, *Cartel, Auffzuge, Vers und Abrisse, So bey der Fürstlichen Kindtauff und Frewdenfest zu Dessa, den. 27. und 28. Octob. Verlauffenden 1613*³², publicado em Henning (Leipzig), em 1614. O desenho, realizado por Andreas Bretschneider em 1613, reproduz as fantasias usadas nas festas de celebração do batismo de Johan Georg II, em Dassau, Alemanha³³. Nesta primeira imagem, já verificamos a presença de dois objetos tradicionais na iconografia do *Quixote*: o bacierno e os moinhos de vento. Trataremos dessa imagem e desses objetos mais minuciosamente no capítulo 3 deste trabalho.

Apenas três anos após o lançamento da segunda parte do *Quixote*, ou seja, em 1618, surge a primeira ilustração do cavaleiro e seu escudeiro, impressa em conjunto com o texto cervantino: até então, nossas personagens haviam sido retratadas num cartaz; agora, aparecem com a função específica de ilustrar o

³² Conforme Johannes HARTAU, *Don Quijote in der Kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*, pp. 15-18.

³³ A imagem das personagens cervantinas, associada a festas mascaradas e religiosas, foi recorrente no século XVII. Já em 1607, apenas dois anos após a publicação da primeira parte da obra, temos notícias de pessoas fantasiadas de Dom Quixote e Sancho Pança em festas na cidade de Pausa, no Peru. Ver Alberto NAVARRO GONZÁLEZ, "El ingenioso Don Quijote en el siglo XVII", em *Anales Cervantinos*, 6 (1957), pp. 1-48, e José Manuel LUCÍA MEGÍAS, *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*, pp. 108-117.

frontispício de uma edição da obra. O desenho, que também será comentado por nós no capítulo 3, foi realizado em Paris para a edição francesa dos impressores Veuve de Jacques du Clou & Denis Moreau, pelo artista Leonard Gaultier. Durante muito tempo, essa ilustração foi considerada de origem inglesa, pois ela também havia sido publicada na edição da Blount de 1620. Estudos mais recentes³⁴ comprovam que a primeira parte do *Quixote* da Editora Blount (1612) foi impressa sem gravuras. Em 1618, na França, lança-se uma edição traduzida do *Quixote* com a referida gravura, realizada por Leonard Gaultier (segundo Lo Ré - 1990). Em 1620, a Blount lança a segunda parte do *Quixote* na Inglaterra e, como ainda havia algumas edições da primeira parte em seu estoque, decide imprimir a gravura francesa nas duas partes para vendê-las em conjunto. Por isso, a ilustração aparece na edição inglesa da primeira parte de 1612, levando os estudiosos a datarem equivocadamente a primeira ilustração como sendo da Editora Blount, de 1612. Novamente, nessa cena teremos elementos tradicionais: os moinhos, o baciélmo e Dom Quixote e Sancho caminhando lado a lado.

A primeira série de lâminas com motivo quixotesco compõe o livro intitulado *Adventures du fameux Chevalier Dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa, son escuyer*³⁵, publicado na França por volta de 1650. Trata-se de uma espécie de álbum com trinta e oito gravuras, assinadas por Jacques Lagniet e Jérôme David. A questão da autoria das lâminas é controversa, pois é possível que Lagniet tenha sido apenas o editor da série e não seu autor. De qualquer maneira, Megías (2006) o considera o “mentor intelectual” do programa iconográfico que compõe as lâminas.

³⁴ Ver, principalmente, Anthony G. LO RÉ. “The second edition of Thomas Shelton’s *Don Quixote*, part I: a reassessment of the dating problem”. *Bulletin of the Cervantes Society of America*, 11.1, 1991, pp. 99-118.

³⁵ Sobre essa obra, consultar DEBAISSIEUX (1958, pp. 15-19); BARDON (1931, pp. 85-86); LUCÍA MEGÍAS (2006, 145-172) e LENAGHAN (2003, pp. 133-135).

A série é composta por 38 lâminas, sendo 32 referentes à primeira parte do *Quixote* e apenas 6 dedicadas à segunda parte. Não há dúvidas de que o projeto inicial era realizar um jogo completo de lâminas para a segunda parte; porém, por motivos desconhecidos, tal projeto foi abandonando. O programa iconográfico da primeira parte, em nosso modo de ver, é extremamente coerente, pois o artista concentra-se nos episódios protagonizados por Dom Quixote e Sancho, descartando todas as histórias intercaladas, as digressões do narrador com relação ao manuscrito, os discursos de Dom Quixote, o reencontro com Andrés e as histórias de Cardênio, Lucinda, Dorotéia e Don Fernando. Destas últimas personagens, serão retratadas apenas Dom Fernando, na lâmina 26 — que trata da pendência do elmo (de perfil, no lado direito do quadro, vemos apenas metade de seu corpo) —, e Dom Luis, na prancha seguinte, relativa à briga na estalagem, no plano de fundo.

Cada lâmina vem acompanhada da transcrição de pequenos trechos da obra cervantina, a partir da tradução de Oudin e Rosset. Chama-nos a atenção a desproporção entre o tamanho dos desenhos e a quantidade de texto. Há um predomínio do aspecto visual sobre o textual, o que nos leva a crer que o álbum foi pensado muito mais para ser visto que para ser lido, visando atingir um público iletrado. Essa idéia pode ser corroborada pelo caráter cômico e burlesco das lâminas, pela escolha de episódios grotescos (Dom Quixote e Sancho vomitando, Sancho desapertando-se, em Serra Morena) e pelo protagonismo de Sancho em detrimento de Dom Quixote.

É interessante observar que Lagniet escolhe episódios que só voltarão a ser retratados muitos anos depois e que farão parte da tradição das ilustrações da obra. É o caso da lâmina correspondente ao episódio em que Dom Quixote enlouquece ao ler os livros de cavalaria [I,1]. Depois de Jérôme David e Jacques Lagniet, ele só

voltará a ser ilustrado em 1738, na Inglaterra, por Vanderbank. Segundo nossa opinião, David e Lagniet foram muito felizes em seu programa iconográfico: vários episódios eleitos e diversos momentos escolhidos dentro da seqüência narrativa consolidar-se-ão ao longo dos séculos; chamamos a atenção ainda para a qualidade das lâminas.

Embora o álbum de Lagniet apresente um programa iconográfico completo para a primeira parte do *Quixote* e uma leitura particular da obra, essas imagens não foram idealizadas como ilustração, propriamente dita, do livro de Cervantes. Como vimos, temos apenas as lâminas acompanhadas de pequenos trechos da obra cervantina.

As primeiras gravuras realizadas para ilustrar, *stricto sensu*, o *Quixote* são as cinco estampas contidas na edição alemã do editor Thomas Matias Götz (Frankfurt), impressa por Salomon Schadewitz, de ilustrador e gravador anônimos, datada de 1648. A pequena quantidade de lâminas deve-se ao fato de que essa edição foi uma tradução livre ao alemão de apenas 22 capítulos da obra de cervantina. A tradução foi realizada por Cäsar von Joachimsthal, sob o pseudônimo de Pasch Basteln von Sohle. Das cinco estampas, uma corresponde à portada (a qual comentaremos no capítulo 3); as outras quatro, aos seguintes episódios: a refeição de Dom Quixote na estalagem (I, 2), o episódio dos moinhos de vento (I, 8), o episódio de Maritornes (I, 16) e o *desaperto* de Sancho (I, 18). O programa iconográfico dessa edição não dista muito do de Lagniet, uma vez que também esse ilustrador (ou editor) elege episódios de ação nos quais cavaleiro e escudeiro saem golpeados (I, 16) e, também, episódios nos quais predominam elementos grotescos — como o referente ao episódio dos monjolos (I,18) —, embora, nesse último caso,

o *desaperto* de Sancho não seja mostrado tão explicitamente como na lâmina de Lagniet.

A lâmina correspondente à aventura dos moinhos é bastante interessante, pois o ilustrador anônimo escolhe o momento em que Dom Quixote é atingido pela aspa do moinho. No século XVII, a maior parte das lâminas correspondentes a esse episódio ou serão lâminas múltiplas (isto é, lâminas em que aparecem mais de um episódio simultaneamente), nas quais, em segundo plano, temos Dom Quixote atacando os moinhos, ou aparecem em lâminas simples (sempre, porém, a mesma cena, ou seja, o ataque aos moinhos). Esse corte na seqüência da narrativa, no qual o cavaleiro é derrubado pelo moinho, reaparecerá somente em 1706, numa interessante lâmina múltipla de Jacob Harrewyn, na qual vemos três episódios simultaneamente: ao fundo, dom Quixote “voando” ao ser derrubado pelo moinho (há uma nuvem ao lado com um cavaleiro sobre ela, provável alusão a Frestón, o sábio encantador que transformou o gigante em moinho); no plano intermediário, temos a aventura do biscainho e, no primeiro plano, a aventura dos frades “benitos”. Esse momento em que o cavaleiro é atingido pela aspa do moinho só será retratado posteriormente, em 1782, pelos irmãos Carnicero; a partir de então, essa cena passa a ser uma imagem tradicional dentro das representações da obra de Cervantes.

Após essa edição alemã de 22 capítulos do *Quixote* com cinco lâminas de ilustrador anônimo, de 1648, finalmente teremos uma edição completa, ou seja, o texto completo de Cervantes e 24 ilustrações. Trata-se da edição que inaugura o modelo iconográfico holandês, de 1657. Como vimos, este modelo será completado, posteriormente, com as lâminas das edições de Bruxelas, de 1662, e de Amberes, de 1672-73. Vejamos mais detalhadamente cada uma dessas edições.

A primeira edição que compõe o modelo iconográfico holandês surge, como dissemos, em 1657, em Dordrecht, editada por Jacob Savery e impressa por Jacob Braat, traduzida por Lambert van den Bosch. As 24 lâminas e dois frontispícios que compõem o conjunto das ilustrações tiveram sua autoria, inicialmente, atribuída a Salomon Savery, pai do editor; posteriormente, a crítica atribui as estampas ao próprio editor Jacob Savery. A edição traz ainda poesias a Dom Quixote, escritas por Samuel van Hoogstraten.

Lucía Megías nos traz importantes informações sobre o contexto cultural no qual foi publicada essa edição:

(...) El *Quijote* holandés desde esa perspectiva [cultural, política y religiosa] ha de ser entendido como un instrumento dentro de la escuela moralista de Jacob Cats, afincada en la ciudad de Dordrecht, en la que junto a la mayoría calvinista, se mantenía activo un pequeño grupo de ‘menonitas’, es decir de anabaptistas flamencos que después de la derrota de Münster de 1535 se organizaron alrededor de la figura de Menno Simon, un líder pacifista, rechazando el uso de la fuerza en cualquier circunstancia, incluso en defensa propia. [p. 193-194]

A maior parte dos homens que participaram dessa edição do *Quixote* faziam parte desse grupo que seguia algumas das premissas básicas da Reforma: a ética, a conduta piedosa e o fim didático-moralista da literatura. Em nosso modo de ver, é possível que a escolha de alguns episódios — como o do menino Andrés e o da libertação dos galeotes —, em alguma medida, reflita esses ideais. Nos capítulos 3 e 4 deste trabalho, discorreremos sobre as duas portadas dessa edição.

Lenaghan (2003, p. 139) nos traz uma análise mais especializada sobre as imagens de Savery, apontando seu tom burlesco:

Las representaciones de Savery están dibujadas con un estilo tosco y reducen los episodios a un resumen simplificado, que se centra con los ademanes y elimina gran parte de los matices de la acción y del escenario. (...) [Dulcinea y Sancho en el segundo frontispicio] se nos muestran como figuras rechonchas y realistas que habitan el espacio de una manera algo extraña, y producen un efecto incongruente que mezcla lo heroico y lo mundano, captando el tono burlesco que los lectores encontraban en la novela.

O programa iconográfico de Savery nos traz novos episódios até então não representados — nem por J. David nem pelo anônimo alemão —: o episódio do menino Andrés [I, 4], o episódio da pastora Marcela [I, 12], a briga com o louco do bosque [I, 24], o episódio em que Dorotéia reconhece Dom Fernando e Lucinda [I, 36], a penitência em Serra Morena [I, 25], a cova de Montesinos [II, 22], o retábulo de Maese Pedro [II, 26], a aventura do rebusno [II, 27], a lavagem das barbas de Sancho [II,32], a aventura em Clavileno [II, 41], Sancho governador [II, 45], a revolta na Ilha Baratária [II, 53], a derrota para o Cavaleiro da Branca Lua [II, 64]. Várias lâminas possuem desenhos múltiplos, isto é, uma ilustração que pode reunir mais de um episódio ou diferentes momentos do mesmo episódio.

Dois lâminas nos chamaram a atenção: o episódio dos moinhos de vento [I, 8] e o da princesa Micomicona [I, 30]. Na primeira, temos um desenho múltiplo: no plano de fundo, temos Dom Quixote atacando os moinhos de vento sobre uma colina e, no primeiro plano, temos Dom Quixote lutando com o biscainho. A posição dos episódios na lâmina pode nos indicar uma preferência pelo segundo episódio. A lâmina referente ao episódio da princesa Micomicona chamou-nos a atenção porque, anteriormente, esse episódio havia sido ilustrado por David e Lagniet, os quais elegem o momento em que a princesa se ajoelha diante do cavaleiro. Na lâmina de Savery, por sua vez, o momento escolhido é quando Dom Quixote pune Sancho por sua audácia em sugerir que o cavaleiro se esqueça de Dulcinéia e se case com Micomicona. A escolha por esse momento nos indica a preferência pelos momentos em que os protagonistas sofrem agressões físicas. Essa segunda cena (Dom Quixote punindo Sancho), bastante popular nos séculos XVII e XVIII, cederá lugar à primeira cena (Dorotéia ajoelhada) nos séculos posteriores.

A segunda obra que compõe o modelo holandês é uma edição lançada em espanhol, em Bruxelas, em 1662, pelo editor Juan Mommaerte, com 18 lâminas e dois frontispícios. Das 24 lâminas realizadas para a edição anterior de Dordrecht (1657), foram selecionadas 18 para compor essa nova edição holandesa. As lâminas descartadas são as seguintes: o episódio do menino Andrés [I, 6], a liberação dos galeotes [I, 22], a penitência em Serra Morena [I, 25], Dom Quixote preso pelo pulso [I, 16], a aventura da carreta da morte [II, 11], a lavagem das barbas de Sancho [II, 32], Dom Quixote ante o carro de Merlim [II, 34] e o final do governo de Sancho na Baratária [II, 53]. Para Lucía Megías (2006, p. 199), as lâminas excluídas ou correspondem a aventuras em que o cavaleiro sai prejudicado (“malparado”) ou correspondem às aventuras protagonizadas por Sancho. A escolha pela exclusão da lâmina referente ao final do governo de Sancho é compreensível, pois há outra sobre o mesmo tema: Sancho juiz em Baratária. Com relação às demais lâminas excluídas, parece-nos difícil afirmar que foram escolhidas aquelas em que o cavaleiro sai prejudicado, pois o cavaleiro não se fere nem no episódio de Andrés, nem no episódio da penitência em Serra Morena e nem no episódio de Merlim. Por sua vez, na aventura dos galeotes, o artista privilegia o momento em que cavaleiro e escudeiro estão tirando as correntes dos condenados e não o momento em que se ferem ao serem apedrejados. Em nosso modo de ver, por algum motivo particular, o mentor intelectual do programa iconográfico dessa edição decidiu descartar 4 lâminas referentes à primeira parte do *Quixote* e outras 4 referentes à segunda, e, talvez por motivo de gosto particular ou, quem sabe, aleatoriamente, escolheu descartar as oito lâminas citadas.

A terceira edição que comporá o modelo iconográfico holandês é a de 1672-1673, publicada em Amberes, por Jerónimo y Juan Bautista Verdussen, em

espanhol, com dois frontispícios e 32 lâminas gravadas por Frederik Bouttats. Os dois frontispícios e 24 lâminas foram copiados a partir das estampas de Savery das edições anteriores: a de Bruxelas (1662) e a de Dordrecht (1657). Às 24 anteriores, foram adicionadas 8 novas lâminas. Não se pode afirmar ao certo se Bouttats apenas gravou as novas lâminas ou também as desenhou. Porém, para facilitar nosso trabalho, referir-nos-emos a essa edição e, conseqüentemente, ao modelo holandês como sendo de autoria de Savery-Bouttats, por termos nessa obra lâminas dos dois artistas.

As lâminas anteriores de Savery não só foram copiadas como também melhoradas. Nota-se uma qualidade superior nos desenhos de Savery gravados por Bouttats: nas edições anteriores, as gravuras eram mais toscas. As oito novas lâminas, também de ótima qualidade, referem-se aos seguintes episódios: Dom Quixote é armado cavaleiro, Dom Quixote volta a sua aldeia, a aventura do corpo morto, a aventura dos penitentes, a vitória de Dom Quixote sobre o Cavaleiro do Bosque, a visita noturna de Dueña Rodríguez, a aventura da cabeça encantada e o encantamento de Altisidora. A maior parte das novas lâminas também apresenta imagens múltiplas; na maior parte, os planos de fundo retratam outros momentos do mesmo episódio.

A importância dessas lâminas, dentro do contexto da história das ilustrações do *Quixote*, deve-se a sua ampla aceitação e difusão. Elas serão copiadas, imitadas, reelaboradas e reproduzidas em vários países europeus — na própria Holanda, na França, na Alemanha e na Espanha — até quase meados do século XVIII, influenciando artistas posteriores e colaborando na formação da tradição iconográfica do *Quixote* (e, por conseqüência, na consolidação da imagem das personagens).

O programa iconográfico holandês confirma a leitura do *Quixote* realizada por artistas anteriores, como Lagniet e o ilustrador anônimo da edição de 1648; trata-se de uma leitura burlesca, que privilegia os episódios escatológicos (representados de maneira menos explícita) e os mais violentos, nos quais os protagonistas sofrem agressões físicas. Para Lucía Megías (2006), o modelo holandês nos revela uma leitura da obra como um livro de cavalarias de entretenimento, enquanto para Rachel Schmidt (1999, pp.31-37), os ilustradores reproduzem a carnavalização (intrínseca à obra cervantina) por meio de uma teatralização burlesca baseada nos episódios mais violentos.

Em 1687, é lançada uma edição londinense, editada por J. Newton, impressa por Thomas Hodgkin, traduzida por John Phillip, com 16 lâminas e uma portada de ilustrador anônimo. No programa iconográfico dessa edição, substitui-se a dedicatória de Cervantes ao Duque de Béjar por uma dedicatória ao conde de Yarmouth (um dos políticos mais influentes da corte de Charles II³⁶) e o prefácio de Cervantes foi substituído por um prefácio de J. Philips. Sua tradução é, na verdade, uma versão livre do texto cervantino. A maior parte das lâminas são reelaborações a partir do modelo iconográfico holandês. Entretanto, o programa iconográfico dessa edição traz algumas alterações interessantes: o frontispício é totalmente original, não há qualquer semelhança com os do modelo holandês (voltaremos a essa portada nos capítulos 3 e 4 deste trabalho); o episódio dos moinhos de vento, que aparecia em segundo plano na gravura múltipla do modelo holandês, agora passa a primeiro plano (nessa lâmina, temos a representação de quatro momentos diferentes: Dom Quixote atacando os moinhos de vento, Dom Quixote “voando” ao ser derrubado pelos moinhos, a aventura do biscainho e Sancho ajoelhado pedindo a *ínsula* a Dom Quixote, após a batalha com o biscainho) e, finalmente, outra

³⁶ Ver: Lucías Megías (2006, pp. 178-179).

inovação é a representação do episódio da caçada ao javali, retratado pela primeira vez.

Para finalizar o elenco de edições do século XVII, gostaríamos de citar apenas mais uma: a de Amsterdã, 1696, editada por Jacob Hulk e impressa por Willem van Lamsveld, que traz 24 ilustrações a partir de Savery-Bouttats, gravadas por L. Scherm e um frontispício desenhado e gravado por Scherm. Nesse frontispício, notamos elementos provenientes dos frontispícios do modelo holandês; porém, há algumas inovações que nos chamaram a atenção e das quais trataremos no capítulo 4 deste trabalho.

Como pudemos observar, no século XVII, já estão configurados os principais episódios que farão parte da tradição iconográfica do *Quixote*: a) a aventura dos moinhos de vento — os quais ora serão representados em segundo plano, ora em primeiro —, porém sempre escolhida pelos diversos programas iconográficos; b) o episódio de Clavileno; c) a penitencia de Serra Morena; d) o episódio do encantamento de Dulcinéia, entre outros. O baciemo e os moinhos de ventos já estarão presentes desde a primeira imagem da dupla. Tanto as primeiras imagens como o primeiro modelo iconográfico nos mostram o caráter burlesco com que os primeiros leitores do *Quixote* interpretaram a obra.

2.2.2 Século XVIII: o *Quixote* das luzes

Se no século XVII tivemos o primeiro modelo iconográfico do *Quixote* (o holandês), no século XVIII teremos os outros três modelos propostos por Megías

(2006): o francês, o inglês e o espanhol. Porém, antes de nos determos nessas edições, gostaríamos de comentar uma edição de 1706, ilustrada por Harrewyn, a qual, embora bastante vinculada ao antigo modelo holandês, traz uma série de inovações que nos chamaram a atenção; Megías (2006) considera o programa iconográfico dessa edição como sendo uma “proposta de transição”, pois, embora tenhamos várias inovações, ainda podemos visualizar resquícios do modelo iconográfico anterior.

Essa edição de 1706 foi publicada em Bruxelas, pelo livreiro Guillaume Fricx, com uma tradução ao francês de Filleau de St. Martin, com 51 lâminas e dois frontispícios assinados por Harrewyn. Entretanto, nove dessas lâminas não correspondem ao texto cervantino, pois o tradutor suprime o último capítulo do *Quixote*, no qual o cavaleiro morre, e inventa uma continuação³⁷; o ilustrador, por sua vez, realiza essas nove lâminas para a continuação realizada por Filleau de Saint Martin.

O que podemos notar nas lâminas de Harrewyn é que, embora possamos reconhecer elementos do modelo iconográfico holandês, o artista faz importantes alterações e introduz outros episódios na iconografia da obra. Algumas cenas que estavam anteriormente em primeiro plano passam para o segundo e no primeiro plano representam-se-ão novas cenas. Assim, no episódio de Serra Morena, a cena da cambalhota de Dom Quixote passa para segundo plano; no primeiro plano, temos Dom Quixote com o rosário — cena raríssima na iconografia quixotesca e representada pela primeira vez. No episódio de Clavileno, temos, ao fundo, o momento em que cavaleiro e escudeiro estão sobre o cavalo de madeira e os criados do duque aparecem com foles e tochas, enquanto, no primeiro plano, temos

³⁷ Sobre a continuação de Filleau de Saint Martin ver: Michel MONER. “Cervantes en Francia: *El ingenioso hidalgo* y sus avatares ultramontanos”. *Edad de Oro*, XV, 1996, pp. 75-86.

o momento em que os fogos explodem, derrubando a dupla. Além destas, outras cenas serão representadas pela primeira vez: a) a volta de Dom Quixote a sua aldeia no momento em que ambos estão numa colina olhando para a aldeia em segundo plano; b) Sancho jantando com o escudeiro do Cavaleiro dos Espelhos; c) Teresa Pança recebendo a carta de Sancho. Entretanto, interessaram-nos, particularmente, os frontispícios, dos quais trataremos no capítulo 4 deste trabalho.

Vejam, então, as imagens que compõem o segundo modelo iconográfico do *Quixote*: o modelo francês. O primeiro grande ilustrador do século XVIII do *Quixote* é o pintor francês Charles Antoine Coypel³⁸. Graças à influência de seu pai, Antoine Coypel, que era primeiro pintor do rei, Charles Antoine, aos 21 anos de idade, é designado para realizar uma série de cartões com tema quixotesco para a Fábrica Real de Tapetes Gobelins, a qual, pela primeira vez, confeccionaria tapetes com motivos inspirados num romance. Com a morte de seu pai, o pintor herda os postos de diretor das pinturas reais e de primeiro pintor do duque de Orleans; posteriormente, é nomeado Diretor da Academia e primeiro pintor do rei.

Além da pintura, Charles A. Coypel dedica-se também ao teatro como autor e cenógrafo. Escreve duas obras de teatro inspiradas no *Quixote*: uma, intitulada *Don Quichotte*, que infelizmente não chegou aos nossos dias e outra, inspirada no episódio de Cardênio, intitulada *Les folies de Cardénio*.

Ao longo de sua vida, pintou 28 óleos³⁹ com temas quixotescos, destinados à tapeçaria: vinte e quatro entre 1715 e 1727; três entre 1731 e 1734 e, o último, em 1751. Seus cartões, medindo 310 x 350 mm, foram utilizados para tecer pelo menos 175 tapetes. Com o freqüente uso, esses cartões foram se desgastando, porém,

³⁸ Ver: SCHMIDT (1999, pp. 38-46), LUCÍA MEGÍAS (2006, pp. 249-313), LENAGHAN (2003, pp. 149-152), GIVANEL MAS e GAZIEL (1946, pp. 15-122).

³⁹ Nem todos os quadros de Coypel foram utilizados para ilustrar o *Quixote*.

recentemente, foram restaurados e estão expostos no Museu Nacional do Castelo de Compiègne (Oise), na França.

Dado o sucesso de seus tapetes, Coypel transformou suas pinturas quixotescas em gravuras e começou a vendê-las em lâminas soltas, gravadas por Surugue. Suas lâminas, igualmente, obtiveram grande êxito e as imagens de Coypel foram amplamente difundidas na Europa. Em 1724, começaram a ser gravadas por Gerard Vandergucht, na Inglaterra, e também vendidas em lâminas soltas. Entre 1725 e 1731, Vandergucht publica uma edição do *Quixote*, com a tradução de Thomas Shelton, com 22 estampas de Coypel. O êxito e a difusão das imagens foram tão grandes que chegaram ao oriente⁴⁰. As estampas foram reproduzidas em finíssima porcelana chinesa, por encomenda de nobres europeus. Algumas dessas peças podem ser apreciadas no Museu *Cigarral del Carmen*, em Toledo, Espanha.

Nas lâminas de Coypel, as personagens cervantinas estão imersas no ambiente da corte francesa do século XVIII; por isso, Megías (2006) denomina esse modelo iconográfico como “o triunfo do *Quixote* cortesão”. As roupas, os penteados, os gestos, tudo nos remete à elegância e ao refinamento do ambiente cortesão.

Há uma desproporção entre o número de lâminas executadas para a primeira parte do *Quixote* e o número de lâminas realizadas para a segunda parte. Para a primeira parte, Coypel realiza oito gravuras: a) a primeira saída de Dom Quixote [I, 2]; b) Dom Quixote come na estalagem; c) Dom Quixote é armado cavaleiro andante [I,3]; d) episódio dos odres de vinho; e) aventura do elmo de Mambrino [I, 21]; f) Dorotéia lavando os pés no riacho [I, 28]; g) aventura da princesa Micomicona [I, 29]; h) Dom Quixote preso pelo pulso [I, 43]. Para a segunda parte, Coypel realiza 20 estampas: o roubo do ruço [II,4]; Dulcinéia encantada [II, 10]; Dom Quixote vence o Cavaleiro dos Espelhos [II, 14]; o cupido cantando nas bodas de Camacho [II, 20];

⁴⁰ Ver: Javier KRAHE (2005), especialmente, pp. 68-70.

donzelas dançando nas bodas de Camacho [II, 21]; Dom Quixote defende Basílio [II, 21]; o retábulo de Maese Pedro [II, 26]; encontro com os duques [II, 30]; no palácio dos duques [II, 31]; a caça do javali [II, 34]; aventura da “dueña” Dolorida [II, 39]; aventura em Clavileno [II, 41]; Dom Quixote se despede de Sancho que vai para Baratária [II, 44]; chegada de Sancho à Baratária [II, 45]; Sancho, juiz em Baratária [II, 45]; o banquete de Sancho [II, 47]; “dueña” Rodríguez e Dom Quixote [II, 48]; aventura da cabeça encantada [II, 62]; Dom Quixote no baile na casa de Dom Antonio Moreno [II, 62]; a recuperação da lucidez de Dom Quixote [II, 74]. Essa desproporção, em nosso modo de ver, pode ser explicada pelo fato de as lâminas terem sido pensadas para a execução de tapetes. Cremos que, se sua finalidade fosse a ilustração gráfica, a quantidade de episódios escolhidos para cada uma das partes do livro seria mais equilibrada.

Nota-se que há uma preferência por episódios nos quais aparecem ambientes luxuosos, como as bodas de Camacho ou o palácio dos duques, incluindo seus jardins. As cenas escatológicas desaparecem, dando lugar ao bom gosto neoclássico. Dentro da seqüência narrativa de alguns episódios, optou-se por momentos mais leves. É o caso do episódio em que a duquesa e Altisidora surram “dueña” Rodríguez. Até então, essa cena era representada em primeiro plano, com as saias de “dueña” Rodríguez levantada, mostrando-se suas nádegas⁴¹. Coytel, por sua vez, representa o momento em que “dueña” Rodríguez está sentada ao lado da cama do cavaleiro, quando entram a duquesa e Altisidora com os chinelos na mão. Debaxo da cadeira de “dueña” Rodríguez sai um rato perseguido por um gato; o gato alude ao episódio imediatamente anterior, em que o cavaleiro é atacado pelos gatos. As cenas mais violentas em que Dom Quixote sai ferido, apedrejado, pisoteado, etc., também são descartadas. Desaparecem também as gravuras

⁴¹ Ver ilustrações de Savery-Bouttats e Harrewyn.

múltiplas. Em duas lâminas, o artista insere alegorias: na lâmina referente à primeira saída de Dom Quixote, conforme veremos no capítulo 4 deste trabalho, teremos as alegorias da Loucura e do Amor; na estampa correspondente à recuperação da lucidez de Dom Quixote [II, 74], teremos a Loucura e a Lucidez, representadas por duas mulheres. É inusitada a cena do Cupido cantando nas bodas de Camacho: trata-se de uma cena raramente representada. O episódio dos moinhos não é retratado; porém, eles podem ser apreciados na ilustração da primeira saída de Dom Quixote, da qual falaremos no capítulo 4.

Alguns críticos⁴² chamam a atenção para a teatralidade das paisagens, posturas e gestos das personagens, pois, como vimos, Coypel tem forte inclinação para o teatro, dedicando-se a ele como autor e cenógrafo. Não nos esqueçamos que o teatro está imbricado no romance de Cervantes, desde o episódio do retábulo de Maese Pedro, passando pelo encontro com a “carreta da morte”, até os episódios em que cavaleiro e escudeiro são burlados (Dom Quixote sendo armado cavaleiro andante pelos estalajadeiros, as burlas na casa dos duques, Sancho governador e muitos outros)⁴³.

Para Rachel Schmidt (1999, p. 38), a leitura de Coypel não difere de seus antecessores: “Nevertheless, in spite of the new cast of characters, costumes, and settings, the interpretation of the text illustrated by Coypel had not changed so much. Coypel (...) was still basically engaged in a theatrical illustration of the text, although adapted for a ‘finer’ taste”.

Embora, em seu programa iconográfico, o artista tenha descartado cenas mais “grosseiras”, como o encontro noturno com Maritornes e a cena dos monjolos, a maioria dos episódios escolhidos segue de perto o modelo iconográfico holandês.

⁴² KRAHE (2005), LENAGHAM (2005), SCHMIDT (1999).

⁴³ Sobre a teatralidade no episódio dos duques ver: Maria Augusta da Costa VIEIRA (1998).

Porém, o que difere nos dois modelos iconográficos, segundo Schmidt, é a transformação do riso carnavalesco do modelo holandês em um “riso bobo superior” (“*superior giggles*”) no modelo francês.

As lâminas de Coypel já haviam suscitado diversas reações da crítica antes de Schmidt; dentre elas, destacamos: a) Unamuno (1896, p. 82), ironicamente, afirma que o Dom Quixote de Coypel parece uma personagem de Wateau; b) Givanel Mas e Gaziel (1946, p. 117), admirados, afirmam que “será cosa increíble, será cosa de magia, será lo que se quiera; lo cierto es que nuestro grande y austero Don Quijote, acompañado del simple Sancho, se nos ha ido a pasear por lo más exquisito y alambicado del país de Francia”; c) Lucas-Dubreton (1948 p. 489), por sua vez, considera esses desenhos “un regalo para los ojos, los contrastes de luz y sombra hacen de algunas de sua composiciones una obra maestra”.

O modelo iconográfico francês será completado, segundo Megías (2006), com uma edição em francês publicada em Haya, 1746, na qual, às estampas de Coypel, juntam-se outras cinco, desenhadas e gravadas por um dos mais famosos mestres do momento: Picart le Romain. O livro é uma adaptação da obra de Cervantes, realizada por Jacob Campo Weyerman, que introduz em seu texto elementos da continuação do *Quixote*, realizada por Fileau de Saint Martin para a edição de 1706 de Guillaume Fricx e ilustrada por Harrewyn, conforme visto anteriormente. As cinco lâminas realizadas por Picart le Roman referem-se aos seguintes episódios: Sancho é armado cavaleiro andante [continuação de Saint Martin]; o manteamento de Sancho [I, 17]; o ataque ao rebanho de ovelhas [I, 18]; lavagem das barbas de Dom Quixote [II, 32]; Dom Quixote cai quando dança na casa de Dom Antonio Moreno [II, 62]. Nota-se que voltam alguns episódios em que Dom Quixote é ridicularizado,

como a queda no baile e a lavagem das barbas, e outros que são tradicionais, como o manteamento de Sancho e o episódio do ataque às ovelhas.

Embora a crítica da obra de Cervantes aponte o Romantismo do século XIX como o movimento que deu uma guinada na leitura do texto, não podemos desprezar a importância da leitura dos Ilustrados do século XVIII, no que se refere à valorização da obra e de seu autor. É nesse século que o *Quixote* entrará para o cânon⁴⁴ da literatura e as grandes edições de luxo serão as molas propulsoras dessa canonização, principalmente a inglesa de 1738, ilustrada por Vanderbank, e a espanhola de 1780, ilustrada por Castillo, Carnicero e outros. Como veremos, essas ilustrações estarão acordes com a ideologia da Ilustração que permeia outras partes dessas edições, como o prólogo, a biografia de Cervantes e seu retrato.

O modelo iconográfico inglês, como vimos, é composto por dois programas iconográficos: o do ilustrador Vanderbank, de 1738, e o de Hayman, de 1755; entretanto, o primeiro é o responsável pelo início do processo de canonização da obra, ocorrido no século XVIII.

O livro, intitulado *Vida y hechos del ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha*, foi publicado em espanhol, na Inglaterra, pela editora de maior prestígio na época — a dos irmãos J. e R. Tonson — e ilustrada com 68 lâminas de página inteira e um frontispício de Vanderbank, gravados, a maioria, por Vandergucht.⁴⁵A edição traz ainda uma parte introdutória, na qual consta:

a) uma dedicatória à Condessa de Montijo, que na edição original não está assinada; porém, considera-se que seu autor é um dos irmãos Tonson;

⁴⁴ Ver Rachel SCHMIDT (1999).

⁴⁵ Sobre essa edição ver: LUCÍA MEGÍAS (2006, pp. 315-378), LENAGHAN (2003, pp.179-183), KRAHE (2003, pp. 55-71), SCHMIDT (1999, pp. 47-88), PAULSON (1998), HAMMELMANN (1969 e 1975).

- b) “Advertencias de D. Juan Oldfield, doctor en Medicina, sobre las estampas de esta Historia”. Dr. Oldfield, médico e amigo de Lorde Carteret, foi o responsável pelo programa iconográfico da edição;
- c) uma biografia, intitulada “Vida de Miguel de Cervantes Saavedra”, escrita por D. Gregorio Mayans y Siscar, bibliotecário do rei de Espanha e um dos intelectuais ilustrados da corte espanhola;
- d) um retrato de Cervantes por Georg Kent.

No primeiro texto, já vislumbramos a referida mudança na interpretação do *Quixote*. Há uma exaltação tanto da obra como de seu autor. O editor Tonson diz que a obra é de “estimación universal” [p. i] e que, por ocasião de sua publicação, foi apresentada “a la más alta nobleza que en España había”⁴⁶; sobre a biografia, afirma que “no hay cosa más entretenida que vidas bien escritas de **celebrados** autores” [p. iii], que Cervantes “había sido soldado herido en una gloriosa facción” [p. iii]; enfim, que

Cervantes fue uno de esos hombre inestimables, cuyo nombre vivirá tanto cuanto las buenas letras en el mundo hubieren, el cual por la fertilidad de su ingenio inmortal produjo (aunque a lo burlesco) los más **serios, útiles, y saludables** efectos, que pudieran imaginarse [p. iv].

A biografia de Cervantes, intitulada “Vida de Miguel de Cervantes Saavedra”, é considerada a primeira biografia científica de Cervantes e a melhor existente até o momento. Nela, evidencia-se o abandono da leitura cômica da obra e a entronização de Cervantes e do *Quixote*. A biografia está precedida por um agradecimento a Lorde Carteret, “Al Exmo. Señor Don Juan, Barón de Carteret”. Nesse texto, é explícito o enaltecimento da pessoa e da obra de Cervantes. Mayans y Siscar inicia sua dedicatória com as seguintes palavras: “Un tan insigne escritor como Miguel de Cervantes Saavedra, que supo honrar la memoria de tantos españoles i hacer

⁴⁶ Modernizamos a ortografia.

immortales en la de los hombres a los que nunca vivieron (...)⁴⁷ [p. 3]. Na seqüência, diz que Carteret encomendou a ele “las noticias pertenecientes a los hechos i escritos de tan grande varón” [3]; refere-se a Cervantes como “persona dignísima” [3], incompreendido e desprezado por seus contemporâneos. E, finalmente, o exalta com uma invocação: “Viva la memoria del incomparable escritor Miguel de Cervantes Saavedra” [p.4].

Detenhamo-nos, agora, nas ilustrações, nosso objeto de estudo. Para ilustrar a obra, foram chamados dois grandes artistas ingleses: John Vanderbank e William Hogarth. Acredita-se que o projeto da edição iniciou-se em 1723, data da primeira lâmina de Vanderbank, porém o livro foi editado apenas em 1738. O frontispício e 67 das ilustrações contidas no livro são assinados por Vanderbank. Uma das ilustrações (a de número 3) não está assinada. Segundo Hammelmann, todas as ilustrações são de autoria de Vanderbank (a lâmina número 3, sem assinatura, encontra-se no Museu Britânico, junto com as demais lâminas de Vanderbank). Alguns crêem que essa lâmina foi realizada por Hogarth, que elaborou sete desenhos de tema quixotesco, seis deles coincidentes com os de Vanderbank; porém, apenas uma de suas lâminas teria sido utilizada para a edição da Tonson e seria essa a que não está assinada.

Paulson (1998, p. 45) nos dá a seguinte versão para esse fato: acredita-se que, inicialmente, Hogarth havia sido contratado por Tonson para gravar os desenhos de Vanderbank. Entretanto, Hogarth decidiu realizar por conta própria uma série de lâminas alternativa, introduzindo algumas variações. Suas lâminas, porém, foram rechaçadas. Hammelmann, entretanto, acredita que a preferência por

⁴⁷ Estamos citando a partir de *Gregorio Mayans y Siscar. Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

Vanderbank deve-se a que ele, embora apenas três anos mais velho que Hogarth, já era um pintor reconhecido, enquanto Hogarth estava apenas iniciando sua carreira.

Para Lenaghan (2005), a preferência por Vanderbank em detrimento de Hogarth tem conotações políticas; o crítico norte-americano traz um panorama do contexto histórico em que essa edição foi impressa:

Tras la restauración de la dinastía Estuardo en 1660, los partidarios realistas en el exilio trajeron consigo el amor por una obra literaria con la que muchos se identificaban. La *Glorious Revolution* (1688-1689) acarrió la expulsión, una vez más, de los Estuardo, aunque en esta ocasión sus adeptos permanecieron en Inglaterra. Conocidos como los *jacobitas*, protagonizaron una auténtica oposición a los *whigs*, el partido que abogaba por un papel más limitado de la corona y estaba enfrentando a los Estuardos, al catolicismo y a la influencia extranjera, especialmente francesa. Además, los Estuardos continuaron siendo una amenaza ya que, desde su exilio de Francia, instigaron varias revoluciones tendentes a la recuperación del trono. Para los lectores afiliados al partido *Whig*, el *Quijote* compendia lo que condenaban y aquello de lo que desconfiaban en política. El caballero de Cervantes se convirtió fácilmente en el emblema de los *jacobitas* y de sus “ancestros”: los “tenorios” de la Restauración — los aristócratas realistas que habían vuelto y ahora vivían como libertinos disolutos — y, antes que ellos, los caballeros de Carlos I. Quienes interpretaban de manera diferente las luchas religiosas de la guerra civil veían las cosas de otro modo. Para ellos, el protagonista de Cervantes podía sugerir el “entusiasmo” religioso y la trastornada obsesión de los puritanos o de los no conformistas. [p. 30]

Assim, Lord Carteret pertencia ao partido *whig*, cuja leitura do *Quixote* assentava-se em sua ironia serena em vez do humor extravagante, e as lâminas de Vanderbank estariam mais sintonizadas com essa leitura que as de Hogarth. Quer seja por suas conotações políticas, quer seja pela influência do pensamento Ilustrado, o fato é que podemos observar que os elementos extratextuais, como o prólogo, as ilustrações, a biografia e o retrato de Cervantes, compõem um todo harmônico. Como dissemos, há uma mudança da leitura cômica anterior para a leitura grave e séria da obra, que, sem dúvida, refletir-se-á nas ilustrações.

Dissemos, no tópico anterior, que o prólogo dessa edição é o primeiro texto crítico às ilustrações do *Quixote*. Detenhamo-nos nele com um pouco mais de atenção.

Na dedicatória à condessa de Montijo, o editor Tonson pede desculpas à condessa pelas estampas que acompanham o texto. O editor diz que as roupas dos personagens das estampas não correspondem às vestimentas espanholas, porque a edição foi publicada num país “forasteiro”. Segundo Tonson, como as estampas têm “faltas”, na “Advertência” serão apresentadas algumas propostas com a finalidade de “dar algunos indicios para mejorarlas en lo venidero”:

(...) Cuando se publicó [el *Quijote*] primeramente [la obra] fue presentada a personas de la más alta nobleza que en España había, aunque incierto si tendría cabida en el mundo, o no; mas ahora que ha mantenido su crédito y estimación, no sólo en España, sino aun en toda la Europa, por espacio de ciento y treinta años, se espera, que esta nueva Edición no será de U. E. desdeñada, y que excusará las faltas que en ella se hallaren, habiendo sido publicada en un país forastero, adonde los inventores de las Estampas no podían ser enterados perfectamente de los vestidos, ni de otras menudencias a España pertenecientes, en las cuales, quizá, habrá algunas. Las advertencias que siguen a la página primera, no son puestas para encarecer las Estampas sino para excusarlas, demostrando cuán difícil cosa sea ejecutar los primores de ellas. Mas si los libros de humor han de ser acompañados de adornos para aficionar a los ojos, las advertencias podrán dar algunos indicios para mejorarlos en lo venidero. (...)⁴⁸

Nas advertências de Oldfield, por sua vez, o médico comenta as ilustrações da obra, iniciando pela portada:

La principal figura de esta representación alegórica, es el Hércules llamado Musagetes, a quien atribuyó la mitología la guía de las Musas, y por eso vemos en diferentes monumentos (a que ha perdonado la injuria de los tiempos) que las va acompañando con una Lira en la mano, símbolo del conocimiento de las Artes a que presiden ellas. Este Hércules pues con propiedad representa a nuestro autor, aficionado a las Musas tan decorosamente, que poniendo en práctica lo más primoroso de sus Artes, nos dejó en todas sus obras, y especialmente en esta una natural, y perfectísima idea de escribir entretenida y gustosamente, así las cosas serias, como las burlescas; y procuró infundirnos cierta delicadeza de gusto, que si llega a percibirse, causa bastante hastío de cuales quiera otros absurdos (...).

(...)

El sátiro, que en muchos antiguos monumentos se ve en la misma compañía, y en la misma postura, y acción, que las que aquí se representan, sirve en este lugar para manifestar el Genio placentero de Miguel de Cervantes; y aludiendo a esto, presenta a Hércules (símbolo de nuestro autor) los instrumentos a propósito para lograr su fin; que fue ciertamente una Graciosidad satírica, simbolizada aquí por la máscara, que es el don que le ofrece. [pp. I-II]

Obviamente, a representação de Cervantes como um Hércules implica a elevação do escritor espanhol. Esse Hércules está caminhando em direção a

⁴⁸ As páginas da “Dedicatória” não estão numeradas.

monstros para abatê-los; esses monstros são a leitura perniciosa dos livros de cavalaria.

Na seqüência, Oldfield fala da importância e da finalidade das estampas. Afirma que, embora para muitos as ilustrações sejam meros adornos de pouca importância, elas podem ter um fim mais elevado: esclarecer muitas coisas que não puderam ser expressas por palavras. Além disso, por meio da ilustração, o artista poderá fornecer o que necessita a “imperfecta imaginación” do leitor e cobrir as falhas na descrição do autor, a qual em “muchos casos no puede dejar de ser fastidiosa y por ello desagradable”:

Aunque las estampas que se ponen en los libros, casi siempre se estiman como unos meros adornos, y por la mayor parte están compuestas de manera, que parecen de poca mayor importancia, que los otros pulimentos de la encuadernación, y únicamente sirven de divertimento a los que se pagan de solar galanuras; sin embargo, las estampas pueden servir a otro fin más elevado, representando y dando luz muchas cosas, las cuales por medio de las palabras no se puede expresar tan perfectamente. (...) el artista, digo, que se anima a representar estos varios efectos valiéndose de la expresión del buril, podrá fácilmente suministrar lo que necesita la imperfecta imaginación del que lee, y todo aquello que le podría echar menos en la descripción del autor: la cual en muchos casos no puede dejar de ser fastidiosa y por ello desagradable. (...) [pp. III-IV]

Para Oldfield, ao selecionar os episódios a serem ilustrados, o artista deve descartar aqueles assuntos impróprios:

(...) cuya sola expresión, o representación, puesta delante de la vista, no sólo no añade a la descripción algún nuevo deleite, o luz cualquiera que sea, sino que antes bien borra, y en cierta manera destruye la gustosa impresión, que se concibió en la misma Relación (...). [p. III]

Ou seja, de alguma maneira, as ilustrações poderiam ser maléficas ao texto. O mais impressionante é que, como exemplos de episódios que devem ser descartados, Oldfield cita dois: o dos moinhos de vento e o dos rebanhos de ovelhas (ambos são episódios tradicionalmente representados na iconografia da obra). O médico inglês critica Coypel por ter representado esses episódios⁴⁹, alegando que as

⁴⁹ Coypel não ilustra esses episódios, os moinhos e as ovelhas aparecem na lâmina que servirá de frontispício para citada edição de 1732.

estampas dos episódios causam “demasiada extrañeza, para que se le dé crédito” [p. III]. Coypel teria incorrido em dois erros fatais: o primeiro foi retratar esses elementos e, o segundo, representar os moinhos com cabeças e braços. Com uma ponta de ironia, Oldfield acrescenta que já que Coypel representou os moinhos com cabeça e braços deveria ter retratado as ovelhas armadas:

Dos notables ejemplos de esta especie de disgusto se pueden observar en las estampas de Coypel: la de la aventura de los molinos de viento, y la de la manada de ovejas: las cuales aventuras, aunque son muy deleitosas en las descripciones, que el autor hizo de ellas, en cuanto sirven para hacer entender las impresiones que causan los libros de caballerías, en las imaginaciones de los muy dados a su lectura; eso no obstante cuando se exponen a la vista causan demasiada extrañeza, para que se le dé crédito. (...) El que dibujó las estampas francesas, no solamente faltó a la elección de los asuntos proporcionados à ellas; sino que conociendo la falta de su propia elección, la hizo más culpable, haciéndola más absurda. Porque habiendo observado que la empresa del molino de viento, por ser tan inverosímil, no tenía aptitud para ser asunto de una estampa decorosamente ideada; incurrió en otro mayor defecto, representando los molinos con cabezas, y los brazos, o espas en manos agigantadas: y siguiendo esa su tan ingeniosa razón, pudiera, (para darnos más que reír) haber pintado armadas de punta en blanco a todas las ovejas; pues la manada se le representó a Don Quijote como un ejército armado (...). [pp. III-IV]

O rechaço de Oldfield pelas lâminas de Coypel pode ser explicado pelo afrancesamento das lâminas, que remeteriam um leitor *whig* à desagradável identificação com a corte francesa, que apoiava os “estuardos” e os “jacobitas”, segundo Lenaghan (2005).

Pareceram-nos bastante curiosas as observações de Oldfield com relação, principalmente, ao episódio dos moinhos de vento, porque, como vimos, desde as primeiras imagens do *Quixote* já temos a presença dos moinhos e, como sabemos, sua simbologia é fundamental dentro da obra de Cervantes. Entretanto, esse rechaço é natural, uma vez, que há uma recusa pelos episódios e pelos momentos em que o cavaleiro é ridicularizado, o que está acorde com o pensamento ilustrado refletido nas ilustrações.

Também, chama-nos a atenção as funções que Oldfield atribui às ilustrações: a de suprir a imperfeição da imaginação dos leitores e a de completar as descrições do autor, menosprezando, assim, a capacidade imaginativa do leitor e a descritiva do autor.

O rechaço pela comicidade burda, nas lâminas de Vanderbank, pode ser observado, não tanto pela escolha dos episódios a serem ilustrados, como pelo corte na seqüência narrativa e pela linguagem iconográfica (posições, gestos, etc). O momento da narração escolhido é sempre o menos ridículo, o menos patético possível. No episódio noturno de Maritornes — representado desde os primeiros ilustradores da obra — temos Dom Quixote segurando a mão de Maritornes — que tenta se esquivar — e, ao lado, o hóspede que havia marcado o encontro com a jovem, levantando-se de seu leito. O responsável pelo programa iconográfico descarta a cena posterior da briga, optando pela anterior, o cavalheirismo de Dom Quixote. O corte na seqüência narrativa do episódio do ataque às ovelhas — que tem como conseqüência o apedrejamento de Dom Quixote e a perda de seus dentes — é realizado no momento em que o escudeiro examina a boca de Dom Quixote para conferir quantos dentes lhe restaram. Descarta-se a cena da bravura do cavaleiro enfrentando-se com seu imaginário exército e a chuva de pedras que cai sobre ele. No episódio da penitência em Serra Morena, mostra-se o clássico momento em que Dom Quixote dá a cambalhota, porém o cavaleiro não está sem calças, conforme o texto cervantino; ele está nu apenas na parte superior, ou seja, mostrar as nádegas do cavaleiro seria ridículo e impudico. No episódio em que o cura, o barbeiro e Cardênio surpreendem Dorotéia lavando os pés no riacho, a donzela está vestida com roupas femininas, mais apropriadas para uma donzela. Dos acontecimentos na estalagem de Palomeque (que inclui uma terrível briga)

Vanderbank ilustra várias passagens: o encontro de Cardênio, Luscinda, Dom Fernando e Dorotéia; uma cena da história do capitão cativo; Dom Quixote amarrado pelo pulso (porém, trata-se do momento anterior à chegada dos cavaleiros que provoca o movimento de Rocinante); a pendência da albarda e da bacia de Barbeiro (na cena, os envolvidos na questão estão tranqüilamente conversando); a chegada da Santa Irmandade (também em tranqüilo parlamento). Ou seja, não há momentos de choque físico entre as personagens, não há cenas em que o cavaleiro e seu escudeiro são ridicularizados, nem imagens lascivas.

Como vimos, Hayman é o segundo ilustrador que comporá o modelo iconográfico inglês. Suas 27 lâminas e um frontispício ilustrarão a edição londrina de 1755, do editor A. Millar, com vários gravadores, entre eles Ravenet, Scotin e Grignon.

O interessante das lâminas de Hayman é que elas conjugam os modelos anteriores — o holandês e o francês — e as lâminas de Vanderbank, alterando, algumas vezes, o momento em que alguns episódios haviam sido representados anteriormente. Por outro lado, Hayman incorpora novos episódios: o clérigo critica Dom Quixote na casa dos duques [II, 31] e Sancho, em sua ronda por Baratária, encontra uma moça vestida de homem [II, 49].

Outro ilustrador no século XVIII que inova apresentando-nos uma leitura muito particular do *Quixote* é Daniel Chodowiecki⁵⁰. Lucía Megías (2006) classifica a interpretação que esse ilustrador faz do *Quixote*, como uma leitura marginal.

Considerado um dos ilustradores e pintores mais importantes de sua época, Chodowiecki chegou ao posto de Diretor da Academia Prussiana de Artes. Suas primeiras imagens do *Quixote* foram publicadas, em 1771, no *Genealogischer Kalender*, um almanaque editado em francês e alemão. O pintor realizou doze

⁵⁰ Ver: GIVANEL MAS e GAZIEL (1946) e LUCÍA MEGÍAS (2006).

ilustrações quixotescas: nove para o *Quixote* de Cervantes e três para o de Avellaneda. Em 1775, o editor Caspar Fritch publica uma edição do Quixote em seis tomos, quatro com a tradução do *Quixote* de Cervantes e dois com a tradução de Avellaneda, ambas realizada por Justin Bertruch. A edição contém seis estampas de Chodowiecki, gravadas por Daniel Berger. Em 1780, em Leipzig, Caspar Fritch reedita essa obra, porém, agora, com 24 estampas de Chodowiecki: 16 correspondentes ao texto de Cervantes e as restantes ao texto de Avellaneda. O programa iconográfico do pintor alemão teve grande aceitação e seus desenhos foram reproduzidos em diversas edições posteriores no final do século XVIII e princípios do XIX.

Chodowiecki ilustra alguns episódios já consagrados, como o da princesa Micomicona, o episódio da jaula do leão, o episódio de Clavileno e outros. Inova ao representar o momento em que a encantada Dulcinéia cai do asno. É o primeiro a “entrar” na gruta de Montesinos, ou seja, até então, as imagens desse episódio restringiam-se à entrada da gruta — quando saem os corvos (Savery-Bouttats) —, ou a uma visão parcial do interior da gruta, como em Vanderbank. Chodowiecki, por sua vez, retrata a procissão de Belerma; também, pela primeira vez é ilustrado o episódio da chegada do capitão cativo à estalagem [I, 37].

Na mesma época em que Chodowiecki publica suas primeiras imagens do *Quixote* na Alemanha, na Espanha começa a se configurar o modelo iconográfico espanhol, composto pelas edições da Real Academia Espanhola: a de 1771, ilustrada por Camarón; a de 1780, com ilustrações de vários artistas, dentre eles Antonio Carnicero e Castillo; a edição de 1782, ilustrada pelos irmãos Isidro e Antonio Carnicero; a última, já em pleno século XIX, ilustrada por Rivelles em 1819. De todas elas, a nosso ver, a mais importante é sem dúvida a de 1780; por isso,

embora devamos fazer aqui uma pequena apresentação de cada uma (com ênfase na de 1780), trataremos apenas da referida edição nos capítulos subseqüentes deste trabalho.

A primeira edição que compõe o modelo iconográfico espanhol é a de 1771, publicada pela “Real Compañía de Impresores y Libreros”, em Madri, impressa por Joaquín Ibarra, com 31 lâminas e dois frontispícios de José de Camarón. Podemos ver nessas ilustrações a forte influência do modelo holandês: a mesma gravura múltipla com o episódio dos moinhos de vento ao fundo e a batalha com o biscainho em primeiro plano; o episódio em que a duquesa e Altisidora surram a “dueña” Rodríguez (na lâmina de Camarón, a “dueña” está com as nádegas de fora em primeiro plano) e outros episódios similares. Entretanto, Camarón fará uma série de pequenas alterações com relação ao modelo anterior; tais modificações levarão Lucía Megías (2006, p. 219) a considerá-las como as primeiras a conformar o modelo iconográfico espanhol:

(...) José de Camarón va a realizar una serie de transformaciones siempre teniendo en cuenta que su propuesta no nace de una nueva visión como del deseo de darle nuevos aires a un viejo *modelo iconográfico* por todos conocidos y por todos claramente identificable, limitándose en muchos casos a llenar de detalles que nos suenan familiares tanto en su composición como en el momento elegido para su ilustración; en otras palabras, en algunos casos, lo que documentamos es un deseo de hacer más compleja la composición, diversos aspectos del *lenguaje iconográfico*.

As alterações apontadas por Megías são, por exemplo, a substituição de algumas lâminas presentes no modelo holandês por outras representando outros episódios. Entretanto, as lâminas substitutas não são originais; elas são imitação de outras edições. Para exemplificar: a lâmina referente ao episódio do escrutínio da biblioteca de Dom Quixote não faz parte do modelo holandês; porém, vemos nela uma clara influência das lâminas de ilustradores anônimos de edições populares do *Quixote*, as quais, por sua vez, têm um parentesco com a lâmina de David e Lagniet referente ao mesmo episódio.

Em nosso modo de ver, as alterações mais interessantes são realizadas nos dois frontispícios. Um deles nos chamou a atenção pela maneira como Camarón representa Dulcinéia del Toboso. Essa portada será comentada por nós no capítulo 4 deste trabalho.

A segunda obra que configurará o modelo iconográfico espanhol é a primeira grande edição espanhola, impressa pela Ibarra, em 1780⁵¹. Dirigida pela Real Academia Espanhola, ela contou com os melhores profissionais da área editorial. Em suas páginas introdutórias, há um prólogo assinado pela Real Academia Espanhola, uma biografia de Cervantes, escrita por Vicente de los Rios e um mapa⁵² com a rota de Dom Quixote e Sancho. Essa monumental edição traz 31 ilustrações de seis artistas: Antonio Carnicero (19), José del Castillo (7), Bernardo Barranco (2), José Brunete (1), Jerónimo Gil (1), Gregorio Ferro (1). O pintor Francisco Goya também executa uma lâmina para essa edição, porém ela não é selecionada. Há ainda diversos ornamentos nas cabeceiras e finais dos capítulos, além de letras versais. A edição também traz um retrato de Cervantes, o mapa e dois frontispícios.

Há uma preocupação com a qualidade em todos os âmbitos. Foi feita uma minuciosa comparação entre o texto cervantino de 1605 e de 1608 para a primeira parte, e o de 1615 para a segunda, corrigindo-se todos os possíveis erros de impressão anteriores. A Ibarra mandou fabricar na Catalunha um papel especial mais suave e macio, fundiu tipos especiais (hoje conhecidos como tipos Ibarra) e escolheu os melhores artistas para compor e gravar as ilustrações.

⁵¹ Sobre essa edição ver: RUIZ LASALA (1968 PP. 69-72), LENAGHAN (2003), SCHMIDT (1999), MEGÍAS (2006), LUNA (1997), MARTÍNEZ IBÁÑEZ (1997), GIVANEL MAS e GAZIEL (1946).

⁵² A idéia do mapa nos pareceu incrível, pois como traçar uma rota se não sabemos de onde os personagens saíram? Segundo o texto cervantino, Alonso Quijano vivia “en un lugar de la Mancha” [I, 1].

No prólogo assinado pela Real Academia espanhola (outro dos textos críticos citados no tópico anterior), podemos recolher uma série de informações sobre as ilustrações contidas na edição:

XV- Pudiera haberse omitido las estampas, cabeceras y remates, sin que por eso faltase ninguna cosa esencial a la obra. Pero la Academia, sin detenerse en los crecidos gastos que era necesario hacer, ha querido que no le faltase tampoco estos adornos, en obsequio del público, y con el objeto de contribuir al mismo tiempo por su parte a dar ocupación a los profesores de las Artes. Y deseando que esto se hiciese con el mismo esmero que todo lo demás, se ha valido de dibuxantes y grabadores hábiles, cuyos nombres se ven en las mismas estampas.

XVI- Para que estas además de la bondad del dibuxo y grabado, tuviese también el mérito de la propiedad en los trages, se han tomado en el Real Palacio nuevo, y en el del Buen Retiro de varias pinturas y retratos del tiempo, en que supone Cervantes haber existido los personajes de su fábula. Las armas y armadura de Don Quixote se han dibuxado por los originales del mismo tiempo, que existen en la armería del Rey nuestro Señor. Y para los asuntos de las láminas se han escogido las aventuras más principales, cuidando de representarlas en aquel punto, ó acción, que las distingue y caracteriza más⁵³. (...) [pp. VII-VIII].

É interessante essa preocupação por ambientar as personagens no século XVII, quando supostamente teriam “existido as personagens da história”. Essa preocupação pela propriedade dos trajes e das armas leva os acadêmicos a mandar confeccionar cabeças de terracota, que deveriam ser copiadas pelos ilustradores. O mais curioso é que as armas e a armadura foram desenhadas “por los originales *del mismo tiempo*” que existiam na *Armería Real*, ou seja, os ilustradores reproduziram as armas do século XVII. Entretanto, segundo o texto de Cervantes, as armas e armadura utilizadas por Dom Quixote eram as pertencentes a seus bisavôs. Fato importantíssimo na obra, pois um dos motivos dos risos provocados pelo cavaleiro era, justamente, o anacronismo de suas armas.

Os ilustradores, além de ater-se às estátuas de terracota, às pinturas do Palácio do Buen Retiro e às armas da Armeria Real, tinham de obedecer fielmente ao programa iconográfico estabelecido pela Real Academia Espanhola em um documento intitulado “Asuntos de las láminas que se han de poner en la obra de

⁵³ Mantivemos a grafia original.

Don Quixote”. Neste documento, os acadêmicos descrevem minuciosamente como devem ser retratadas as lâminas que comporão a edição do *Quixote* de 1780. Só para se ter uma idéia de tais exigências, vamos transcrever uma dessas prescrições da Academia:

Lám. 3ª. Se pondrá a Don Quixote en traxe de paisano metido en su cuarto a donde habrá un estandarte con libros [*una librería*] y estará sentado al bufete leyendo un libro con mucha atención y cuidado: junto a su silla estará un galgo echado en el suelo, en una pared del cuarto estará colgada una percha y en ella puesta un lanzón y una espada, y en el suelo como caído un morrión viejo sin celada y algunas piezas de la armadura antigua. El traje de Don Quixote sera un sayo o casaca hueca y larga de paño entrefino, unos calzones de lo mismo anchos y de fuelle, su valona en el cuello y en los pies unas chinelas o zapatos sin orejas. Se pintará a Don Quixote como de edad de 50 años, alto y delgado de cuerpo, muy seco de rostro, entrecano, estirado y avellanado de miembros, la nariz aguileña y algo corva, los bigotes grandes, negros y caídos y en los ojos se le ha de conocer que esta loco.⁵⁴

Segundo Blas e Matilla (2003), a produção dessa edição está caracterizada pela ideologia dos reformistas ilustrados espanhóis. Nesse período, a imprensa foi um veículo de propagação do ideal desses homens:

La Ilustración encontró en la imprenta un instrumento idóneo para universalizar los fundamentos de su ideología, en un tiempo en que el control de la transmisión oral seguía monopolizado por el clero a través del púlpito. Por medio de la imprenta los reformistas ilustrados hicieron extensivo el dominio de la razón y difundieron su proyecto de cambio. La transformación de una sociedad y de un sistema de valores altamente sacralizados en un nuevo modelo dominado por la secularización del pensamiento y la utilidad de las acciones, pasaba por la intervención sobre las conciencias o, lo que es lo mismo, por un proceso de culturización capaz de provocar el necesario relevo de mentalidades. Para conseguir estos fines el reformismo puso en marcha medidas tendentes a modernizar los planes de enseñanza y a dinamizar la producción del libro. [p. 73]

Dentre as medidas tomadas para tal modernização, os autores destacam: o fim do monopólio da impressão de livros; a eliminação dos impostos (exceto para alguns livros didáticos); a amenização da censura, que passou das mãos da Inquisição para as da Academia da História; a isenção do serviço militar para impressores e “abridores de punções” e a impulsão da indústria de papel. Os

⁵⁴ *Apud* Javier BLAS e José Manuel MATILLA (2003, p. 91)

agentes responsáveis pela confecção dos livros (gravadores, ilustradores, encadernadores, etc.) receberam proteção financeira dos editores e intervenção comercial dos livreiros. Além desses incentivos, houve uma preocupação pela formação acadêmica dos gravadores. A partir de 1752, são criados cursos destinados à formação de gravadores e, em 1789, cria-se a Real Calcografia vinculada à Imprensa Real.

Uma das bandeiras da ideologia ilustrada foi a recuperação do passado literário nacional, principalmente de obras do Século de Ouro espanhol. Segundo os autores, Cervantes se torna o “referente dessa literatura e o *Quixote* a mais emblemática das obras”. Há uma revalorização das obras cervantinas em seu conjunto. Logo após a publicação da monumental edição da Ibarra de 1780, a Imprensa de Sancha publica os *Trabajos de Persiles y Segismunda* (1781), as *Novelas Ejemplares* (1783), *La Galatea* e *Viaje al Parnaso* (1784).

Outro lema dos pensadores e escritores do Século das Luzes foi o bom uso da língua castelhana, cujo modelo ideal passou a ser a obra de Miguel de Cervantes, autor espanhol já consagrado em outros países como França e Inglaterra. Uma vez que Cervantes era considerado um dos espelhos de elegância da língua castelhana, a Real Academia nomeia uma comissão para escolher a fonte mais idônea para compor o *corpus* do *Quixote*. Tal comissão elege a primeira parte da segunda edição de Juan de la Cuesta (1605) e, a segunda parte da edição de Pedro Patricio Mey (1616).

Blas e Matilla resumem os principais objetivos da Academia na realização de sua edição de luxo:

Ciertamente, los objetivos estuvieron claros desde el inicio del proyecto: reivindicar la literatura nacional a través de su exponente más elevado, cuidar la pureza y esplendor de la lengua castellana, estimular la perfección de la imprenta y, también, “ocupar dignamente a los sobresalientes

profesores de las artes” — cuarto pilar en el que se sustentó la edición del *Quijote* —.

Ao observarmos as ilustrações, notamos que algumas das vinhetas de cabeceira de página e colofões são meros adornos, não tendo relação direta com a história de Dom Quixote: é o caso da cabeceira que precede a dedicatória ao duque de Béjar, na qual temos apenas um rosto feminino com um cesto de flores na cabeça; dos cabelos pendem ramos de flores erguidos por duas garças, uma de cada lado. Outras, mais relacionadas com a história, aludem ao universo cavaleiresco e literário: escudos, lanças, elmos, livros, máscaras da comédia, cupidos, etc. E temos outro grupo de vinhetas diretamente relacionadas com o *Quijote*, como as caras de Rocinante e do burro; o episódio do menino Andrés; o momento em que Sancho encontra seu burro; uma paisagem com os moinhos de vento; uma vinheta com Dom Quixote e Sancho sobre suas montarias e, ao fundo, alguns castelos; uma personagem soprando um cão por um canudo introduzido em seu ânus (referência à história contada por Cervantes no prólogo da segunda parte); Dom Quixote e Sancho despedindo-se de uma personagem, provavelmente Sansão Carrasco, no momento da terceira saída do cavaleiro; a caçada ao javali, com Sancho pendurado na árvore. Provavelmente, episódios considerados de menor importância.

No programa iconográfico dessa edição, é visível a influência do programa da edição inglesa da Tonson. Tanto pela coincidência entre vários episódios e cortes na narração — inclusive episódios que não haviam sido representados antes de Vanderbank, como o encontro com Roque Guinart —, quanto pelo rechaço de outros episódios, como o dos moinhos de vento. Na edição da Ibarra, os moinhos aparecerão apenas num pequeno colofão. Entretanto, em alguns cortes narrativos, os ilustradores da edição da Ibarra não evitam cenas mais ridículas, como fez

Vanderbank, o ilustrador da Tonson. É o caso do episódio da invasão de Baratária: Vanderbank nos mostra Sancho e um dos criados do duque com um escudo na mão; na lâmina corresponde a este episódio, realizada por Carnicero, temos a imagem do escudeiro com os dois escudos atados a seu corpo (imagem que também aparecia no modelo holandês do século XVII). O fato de vários episódios coincidirem nas duas edições mais importantes desse século colabora ainda mais para que esses episódios e cenas coincidentes se tradicionalizem na iconografia do *Quixote*.

Com relação à participação de Goya na ilustração dessa edição, sabemos que o pintor executou apenas uma lâmina, referente ao episódio dos “rebusnadores”, e ela não se encontra entre as lâminas que ilustram a obra. Para Givanel Mas e Gaziel (1946, pp. 167-168), a lâmina não foi aceita porque “la vitalidad, el dinamismo, la independencia de esa estampa de Goya — plagada al mismo tiempo de defectos e impropiedades — debieron parecer abominables a los académicos de peluca empolvada”. Em nosso modo de ver, a lâmina nada tem de tão inovador: ela obedece ao modelo proposto pela Academia, tanto quanto as demais estampas. Uma explicação plausível é a dada por Escandell-Proust (2000): o verdadeiro motivo do descarte da lâmina de Goya é que houve uma preferência por inserir uma estampa referente ao episódio de Maese Pedro, no qual Dom Quixote é o protagonista, em detrimento do episódio do rebusno protagonizado por Sancho. A proximidade entre os dois episódios inviabilizava a inserção de duas lâminas e os acadêmicos optaram pela estampa do titereiro.

Além dessa estampa, recusada pela Academia Espanhola, Goya posteriormente realizou outra, intitulada “Visiones de Don Quijote”, bastante

diferente da primeira. Enquanto a primeira é acadêmica, a segunda, insere-se em sua série de “pintura negra”.

Vimos, no primeiro tópico deste capítulo, que Bartolomé José Gallardo, contemporâneo de Goya, em seu artigo à revista *El Crítico*, anuncia que Goya lhe teria dito que pretendia realizar uma série de desenhos sobre o *Quixote*. Porém, temos apenas uma estampa com o título “Visiones de Don Quijote”. Teria Goya realizado outros desenhos sobre o tema? Quem nos dá essa resposta é Rachel Schmidt (2001).

A estudiosa canadense, em uma pesquisa realizada nos arquivos da *Calcografía Nacional*, descobriu outros *Caprichos* de Goya que poderiam corresponder à série “Visiones de Don Quijote”. No desenho “La casa de los locos”, há um objeto metálico semelhante ao baciélmo. O mesmo objeto aparece no desenho “Rara Penitência”, no qual há uma personagem com as calças abaixadas, uma clara alusão ao episódio da penitência em Serra Morena. Outras lâminas apontadas por Schmidt que poderiam estar relacionadas com a obra de Cervantes são: nove desenhos de visões cômicas e burlescas, constantes no álbum C, dentre eles “Habrazo paternal” e “Bas muy lejos?”, na qual aparecem personagens montadas com chapéus semelhantes ao baciélmo. No álbum F, há uma figura com um macaco no ombro que nos lembra Ginés de Pasamonte; há uma cena noturna de um homem lutando com uma mulher na cama, que poderia ser uma alusão ao episódio de Maritornes e Sancho na estalagem. A figura de Sancho, por sua vez, pode ser localizada em vários desenhos: “Muecas de Baco”, “Mejor fuera vino” e “Comer vien veber mejor y dormir, olgar y pasear”, do álbum C, dentre outros. A pesquisadora não reproduz todas as lâminas para que possamos identificá-las ou não com os episódios cervantinos, porém, em seu livro de 1999, reproduz o desenho

intitulado “Rara penitencia”, o qual, sem dúvida, é referente à penitência em Serra Morena. Os dois desenhos (“Rara penitencia” e “Visiones de Don Quijote”) serão reproduzidos no capítulo 3 deste trabalho.

Em 1782, a Real Academia Espanhola lançou em Madri uma edição mais popular com 23 novas ilustrações dos irmãos Antonio e Isidro Carnicero, gravadas por Selma e outros. Essa edição será a terceira a compor o modelo iconográfico espanhol. A diferença fundamental entre essa edição e a anterior, de 1780, é que os responsáveis pelo programa iconográfico selecionarão basicamente os mesmo episódios, porém serão escolhidos outros cortes na narrativa. Por exemplo: se no modelo anterior Dom Quixote era armado cavaleiro, nesse ele está velando as armas; se antes estava lendo os livros de cavalaria, agora está testando a armadura e assim por diante. Dois novos episódios serão retratados: o reencontro de Dom Quixote com o menino Andrés e a chegada de Dom Quixote à casa de Dom Diego de Miranda, onde o cavaleiro contempla as talhas que, por serem do Toboso, recordam-lhe Dulcinéia. Curiosamente, voltam a ser representados os episódios dos moinhos de vento e do rebanho de ovelhas, rechaçados na edição de 1780 por uma provável influência do programa iconográfico da edição da Tonson, como vimos acima.

Finalmente, em 1819, teremos o último ilustrador espanhol que colaborará para a formação do modelo iconográfico desse país. Trata-se de José Rivelles, que ilustrará a edição projetada pela Real Academia Espanhola com 20 lâminas gravadas por Enguidanos e Blanco, edição essa impressa pela Imprenta Real.

Assim como os irmãos Isidro e Antonio Carnicero, Rivelles buscará outros cortes narrativos para ilustrar e buscará, também, outros episódios. É o primeiro a retratar Dom Diego de Miranda — ilustrando o momento em que Sancho beija seus

pés. Até então, o episódio do encontro de Dom Quixote com Maese Pedro havia sido retratado a partir da lâmina da edição de 1687, de ilustrador anônimo, do impressor Thomas Hodgkin. Nessa lâmina, temos o momento em que Dom Quixote ataca o retábulo de Maese Pedro: o macaco adivinho aparecia no teto sobre uma viga; em reelaborações posteriores, o macaco aparece sobre o retábulo. Rivelles, por sua vez, retrata o momento em que Dom Quixote interroga o macaco. Esse corte havia sido feito anteriormente em apenas uma lâmina inglesa do ilustrador Samuel Wale, de 1774, do editor J. Cooke. Não sabemos se Rivelles teve acesso a essa lâmina: é possível que não, pois a linguagem iconográfica da lâmina de Rivelles é bastante distinta da de Wale. A personagem Altisidora havia sido representada até então ou no episódio de seu desencantamento ou no episódio da tunda em “dueña” Rodriguez; Rivelles retrata a jovem cantando ao lado de uma harpista junto à janela do cavaleiro: lâmina, aliás, criticada por Givanel Mas e Gaziel (1946, p. 191) por seu caráter classicizante.

Em nosso modo de ver, o século XVIII é fundamental para a iconografia quixotesca. Nele, teremos a configuração de três modelos iconográficos, o francês, o inglês e o espanhol, os quais, graças à grande aceitação e difusão das imagens, colaborarão para a consolidação de uma tradição iconográfica que permeará os séculos posteriores.

Chamamos a atenção ainda para o fato de que esses modelos estão vinculados a grandes nomes. O modelo francês é iniciado por Coypel (um importante pintor a serviço do rei); o modelo inglês está vinculado ao nome de Lorde Carteret (um político influente), ao nome de Vanderbank (um pintor de fama) e à editora dos Irmãos Tonson (uma instituição de prestígio); o modelo espanhol também está apoiado em instituições prestigiosas como a Real Academia Espanhola

e a Imprensa de Joaquín Ibarra. Creemos que esse fato também colabora para a consolidação das imagens.

2.2.3- Século XIX: o *Quixote* romântico

No século XIX, grande número de ilustradores e pintores dedicar-se-á a retratar as personagens cervantinas em forma de ilustração gráfica: Smirke (Londres, Cadell & Davis, 1818), Rivelles (Madri, Imprenta Real, 1819), Lamie e Vernet (Paris, Méquignon-Marcis, 1821), Clarck (Londres, T. M'Lean, 1819), Cruikshank (Londres, Jones & Cia, 1833), Johannot (Paris, J.J. Dubochet et Cie, 1836-37), Nanteuil (Madri, Mellado, 1855), Schrödter (Stuttgart, Julius Hoffman, 1863), Gustave Doré (Paris, L. Hachette, 1863), Lalauze (Edinburg, W. Paterson, 1879), Balaca (Barcelona, Montaner y Simón, 1880-3), Pahissa (Barcelona, Seguí, 1897), entre outros. Para nós, esse é o século no qual a imagem dos protagonistas se consolida definitivamente.

Para Lucía Megías (2006, p. 376), o modelo iconográfico espanhol encerra o ciclo dos modelos iconográficos, pois, a partir do século XIX, cada ilustrador dará sua interpretação pessoal da obra cervantina:

Marcan estas últimas imágenes [del modelo espanhol] el final de un proceso iconográfico, que hemos visto evolucionar en los dos primeros siglos del éxito del *Quijote*, y el comienzo de uno nuevo: las propuestas, entre editoriales y comerciales, del siglo XIX, que tenderán a ir creando un imaginario cada vez más original alrededor de la obra cervantina, que ya ha conquistado todos los ámbitos de recepción durante los siglos XVII y XVIII, por lo que no necesita descubrirse. De alguna manera, el *Quijote* no necesita “leerse” mediante un *modelo iconográfico*, un meditado vínculo o un cuidado lenguaje; ahora será el momento de ofrecer interpretaciones cada vez más originales, productos editoriales cada vez más sofisticados, más sorprendentes, más lujosos. El *Quijote* ya ha triunfado como mito, ya no necesita una determinada representación; está por encima de la necesidad de contar con imágenes sus aventuras, que son conocidas por todos, por todos aclamadas.

Dessa pluralidade de leituras originais, dado o espaço restrito que temos para este trabalho, destacaremos apenas duas: a de Tony Johannot e a de Gustave Doré, por serem estes, a nosso ver, os ilustradores que darão novos rumos às ilustrações quixotescas.

Os avanços tecnológicos na gravura em madeira, no século XIX, propiciaram o barateamento do processo de confecção e ilustração dos livros. Graças a esse fenômeno, surgem na época livros profusamente ilustrados, sendo que muitas das ilustrações passam a ser introduzidas no texto em forma de vinhetas e frisos. O primeiro ilustrador a inserir a imagem gráfica no texto (não apenas na parte superior ou inferior, como até então se fazia) foi Tony Johannot (1803-1852), ao ilustrar, em 1830, o livro *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux*, de Charles Nodier, com 50 desenhos⁵⁵.

O artista alemão, filho de franceses exilados na Alemanha, é também o responsável pela primeira edição do *Quixote* profusamente ilustrada. Trata-se da edição de 1836, do impressor J. J. Dubochet et Cie, editada por Adolphe Everat et Cie, com tradução de Louis Viardot, acrescida de uma biografia e um retrato de Cervantes. O livro traz a impressionante cifra de 756 ilustrações de Tony Johannot, entre frontispícios, frisos, letras versais, vinhetas e lâminas de página inteira, gravadas por Porret e outros⁵⁶. A popularidade dessa obra foi tão grande que foram vendidos mais de 20.000 exemplares só da primeira edição⁵⁷.

Uma vez que Johannot tem a possibilidade de realizar uma tão grande quantidade de desenhos, ele tomou a liberdade de ilustrar não apenas aqueles

⁵⁵ Ver David BLAND, *A History of book illustration*, p. 286.

⁵⁶ Além do *Quixote*, Johannot ilustrou *Fabulas* de La Fontaine, *Le diable boiteux*, de Lesage, *Contos de Perrault* e outros. Ao morrer, deixou mais de 3.000 estampas, além das realizadas para o *Quixote*. Johannot é considerado o ilustrador por excelência da escola romântica.

⁵⁷ Sobre essa edição consultar: SCHMIDT (1998, pp. 354-369), BLAND (1969, p. 286), LUCÍA MEGÍAS (2006).

episódios mais recorrentes na iconografia quixotesca, mas também episódios nunca antes ilustrados, como, por exemplo, a história da pastora Torralba, contada por Sancho a Dom Quixote no episódio dos monjolos (I, 20). O artista desenha não apenas o explícito no texto, mas também o implícito, como a mandíbula de Dom Quixote sem os dentes após o apedrejamento sofrido pelos pastores no episódio em que Dom Quixote toma rebanhos de ovelhas por exércitos em guerra (I, 18).

Alguns capítulos estão tão profusamente ilustrados que nos dão a impressão de uma seqüência cinematográfica. É o caso do segundo capítulo, no qual temos seis ilustrações, nessa ordem: o desenho de uma estalagem pobre, o porqueiro com o berrante, Dom Quixote na porta da estalagem com as prostitutas, as prostitutas desarmando Dom Quixote, o estalajadeiro dando vinho a Dom Quixote por um canudo e, uma vinheta final, com um castelo. Nessa seqüência, podemos notar também que o artista contempla diferentes pontos de vista: a estalagem pobre (ponto de vista do narrador) e o castelo (ponto de vista de Dom Quixote).

Há uma justaposição de elementos sérios e cômicos na mesma página⁵⁸. É o caso da primeira página em que, na parte superior, temos uma vinheta com os apetrechos do cavaleiro: escudo, armaduras, sela, elmo de Mambrino, livros, espada um bufão e uma coruja (símbolo da sabedoria) pousada sobre os apetrechos, indicando o caráter didático da sátira. Logo abaixo, temos a letra “D” versal com a imagem de uma batalha de cavaleiros e sobre ela um feiticeiro com o elmo de Mambrino na mão. Há nas vinhetas grande quantidade de elementos relacionados ao mundo da fantasia cavalheiresca: gigantes, sábios encantadores, anões, etc. Numa das ilustrações sobre esse tema, temos Dom Quixote deitado e uma mão fechada gigantesca a ponto de esmagá-lo; trata-se do momento em que o cavaleiro relata sua noite mal dormida na estalagem quando, em “doce colóquio” com uma

⁵⁸ SCHMIDT (1998).

formosa dama (Maritornes), “vino una mano pegada a un brazo de algún descomunal gigante y asentóme una puñada en las quijadas” [I, 17]. A aventura dos moinhos de vento, por sua vez, merecerá apenas duas pequenas vinhetas: em uma temos apenas os moinhos e, em outra, o momento em que Dom Quixote está caído ao lado do moinho e Sancho corre em seu socorro.

É interessante observar também que a maior parte das ilustrações são vinhetas — algumas pequenas; outras, quase de página inteira. Apenas sete ilustrações são de página inteira⁵⁹: a) primeiro frontispício: Dom Quixote lendo livros de cavalaria (voltaremos a essa ilustração no capítulo 3 deste trabalho); Sancho Pança com seu burro, Anselmo e Lotário (personagens do romance *O curioso impertinente*); b) o segundo frontispício: o duque e a duquesa lendo Dom Quixote; a lavagem das barbas de Dom Quixote; retrato de Roque Guinart [II, 60]; e retrato de Ana Félix [II, 65]. É curioso que, para as lâminas de página inteira — exceto o primeiro frontispício (Dom Quixote lendo livros de cavalaria) e a lâmina referente à Sancho e seu burro —, o artista escolheu personagens secundários [Ana Félix, Roque Guinart] ou cenas de menor importância, como a lavagem das barbas de Dom Quixote.

Chamou-nos a atenção também a grande quantidade de retratos (principalmente femininos): Dulcinéia, Merlim, a ama e a sobrinha, Rocinante, Marcela, Don Juan de Áustria (citado no episódio de capitão cativo), Torralba, Ginés de Pasamonte, Ana Félix, Roque Guinart e outros. Johannot retrata uma das personagens mais intrigantes do *Quixote*, raramente retratada: Dom Álvaro Tarfe⁶⁰.

⁵⁹ Consultamos o banco de dados *Iconography*, que nos mostra 763 imagens (algumas repetidas), pois no *QBI*, temos as imagens recortadas, sem o texto, o que dificulta saber se as imagens são vinhetas ou páginas inteiras.

⁶⁰ Além de Johannot, encontramos no *Quijote Banco de Imágenes* apenas outra ilustração, de Pahisa, 1897, com este tema.

Em algumas estampas, podemos observar resquícios dos modelos iconográficos anteriores: isso se verifica na lâmina referente ao episódio do manteamento de Sancho, na correspondente ao episódio da penitência em Serra Morena, no ataque aos odres de vinho (que nos lembra mais a lâmina de Harrewyn do que o modelo holandês propriamente dito). Entretanto, notamos que parece haver uma intenção de evitar os episódios mais retratados. Johannot se fixa nos detalhes; fixa-se também em algumas personagens secundárias e em outras, apenas mencionadas. Para o episódio de Micomicona, por exemplo, Johannot realiza quatro ilustrações: o gigante Pandafilando, o porto de Málaga, Sancho pulando de alegria pela possibilidade de tornar-se governador de um reino e a cabeça cortada de Pandafilando. Não há nenhuma referência à cena crucial da história, que é Dorotéia ajoelhada aos pés de Dom Quixote, ou à cena na qual Dom Quixote pune Sancho, retratada por ilustradores anteriores. Podemos dizer que Johannot é bastante original em seu programa iconográfico.

As ilustrações de Johannot, entretanto, são eclipsadas pela obra de outro artista francês: Gustave Doré. Trata-se da edição do *Quixote*, lançada pela editora Hachette & Cie em 1863, impressa por Ch. Lahure e com tradução de Viardot; a edição traz 377 ilustrações gravadas por H. Pisan.

Embora Johannot tenha realizado praticamente o dobro de ilustrações para o *Quixote*, as de Doré foram muito mais difundidas e produziram um maior interesse da crítica iconográfica. Em nosso modo de ver, esse fato se deve tanto à superioridade das lâminas de Doré com relação às de Johannot, como ao seu programa iconográfico. Enquanto Johannot, em quase 800 ilustrações, realiza apenas sete de página inteira, Doré, em 377 ilustrações, realiza 120 de página inteira. As lâminas de página inteira têm vantagens sobre os pequenos desenhos: é

possível retratar com maior minúcia as expressões faciais, os gestos e a paisagem, além de se fixarem com maior facilidade na mente do observador.

Enquanto Johannot realiza uma seqüência de lâminas referentes ao mesmo episódio, porém sempre focalizando momentos secundários dentro da seqüência narrativa, Doré também executa mais de uma lâmina para o mesmo episódio, destacando, contudo, os momentos mais significativos dentro de cada seqüência narrativa. Tomemos como exemplo o episódio dos moinhos de vento; Doré realiza duas lâminas em tamanho grande para dois momentos do episódio: o mais trágico, quando o cavaleiro é derrubado pelos moinhos, e o que representa o fracasso de Dom Quixote quando, estendido no solo, Sancho o socorre.

Tanto em Johannot como em Doré, temos a presença de elementos alegóricos representados simultaneamente num mesmo desenho. Em Johannot, temos uma vinheta com um cupido açoitando Dom Quixote em Serra Morena, enquanto em Doré temos uma lâmina, referente ao mesmo episódio, na qual temos um cupido sobre a cabeça de Dom Quixote e o deus Mercúrio cochichando ao ouvido de Sancho — sob a cabeça do escudeiro temos os burrinhos prometidos por Dom Quixote. A alusão a Mercúrio deve-se ao fato de esse deus ser considerado um mensageiro e Sancho estar encarregado de levar a carta a Dulcinéia. Entretanto, embora tenhamos em Johannot a presença de grande quantidade de elementos referentes ao universo da cavalaria andante, em pouquíssimas lâminas esses elementos se fundem, ou seja, em poucas apresentam-se em um mesmo desenho as personagens cervantinas ao lado de monstros, cavaleiros andantes, gigantes, etc. Encontramos apenas o já citado desenho em que uma mão gigante está prestes a dar um soco no cavaleiro. Já no caso de Doré, temos em várias lâminas Dom

Quixote rodeado por monstros e outras figuras do universo cavaleiresco: de fato, temos a fusão dos dois mundos numa mesma estampa.

Embora esse recurso de fusão dos dois universos seja bastante notório em Doré, há outro ilustrador que já o havia utilizado previamente; trata-se de John Gilbert, um artista inglês que realizou 18 ilustrações para uma edição do *Quixote*, em Londres, em 1842.

Givanel Mas e Gaziel (1946, p. 205) dizem que Gilbert realizou uma continuação dos desenhos de Johannot, pois, nessa edição, há uma grande quantidade de desenhos do artista alemão. O que podemos verificar, entretanto, é que Gilbert imitou Johannot em dois aspectos: na representação de Dom Quixote e Sancho, e em algumas lâminas de página inteira que eram vinhetas na edição de Johannot. Por exemplo, podemos encontrar grande semelhança entre a vinheta de Johannot referente ao momento do encontro de Dom Quixote com as prostitutas à porta da estalagem e a lâmina de Gilbert para o mesmo episódio. Entretanto, o programa iconográfico de Gilbert é bem diferente do de Johannot: o artista inglês volta a representar os episódios mais tradicionais do *Quixote*. Vimos que, na página de rosto do segundo volume da edição ilustrada por Johannot, tínhamos uma lâmina de página inteira com o duque e a duquesa lendo o Quixote; no livro ilustrado por Gilbert, temos dois frontispícios⁶¹: no primeiro, uma lâmina com a já tradicional cena de Dom Quixote e Sancho Pança caminhando lado a lado. Sancho está cabisbaixo, enquanto Dom Quixote gesticula e sobre sua cabeça temos seus sonhos cavaleirescos e o nome “Dulcinea” em letras grandes. No segundo frontispício, temos uma espécie de coluna com o título do livro “Don Quixote de la Mancha”; abaixo do título há uma espécie de nicho, dentro do qual vemos Dom Quixote e Sancho aos pés do duque e da duquesa, e vemos também um vulto, menos

⁶¹ Essa edição é em apenas um volume, porém traz dois frontispícios.

perceptível, provavelmente do cônego, referências ao capítulo 32 da segunda parte. Nas demais lâminas, podemos verificar a influência de modelos iconográficos anteriores, como o francês e o espanhol.

Com relação à difusão das lâminas de Doré, já em 1946 Romera-Navarro afirma que as ilustrações de Doré foram as mais reimpressas. No Brasil, basta olhar o catálogo da Biblioteca Nacional para constatar que a maior parte das edições brasileiras foram ilustradas com as lâminas de Doré. Em nossa consulta à biblioteca Púlio Dias, encontramos até mesmo um exemplar do *Quixote*, em chinês, com ilustrações de Doré.

Embora, hoje, as ilustrações de Doré tenham uma enorme aceitação, a crítica nem sempre foi benevolente com elas. Vejamos algumas opiniões sobre essas imagens.

Uma das primeiras apreciações dos desenhos que Doré compôs para o *Quixote* é feita por *George Sand* (pseudônimo da escritora Aurora Dupin) em uma carta destinada a Doré, na qual a escritora faz uma verdadeira declaração de amor aos desenhos dorianos:

I have spent two nights looking at the illustrations to *Don Quixote* and I want to tell the extreme pleasure which they have given me. (...) I could only leaf through the Dante at random, but it seemed superb to me. As for the *Don Quixote*, which I now possess, I have followed it so that I know it by heart and keep all the pages in my memory. It seems to me to be a masterpiece. What a powerful and entrancing imagination you have, what life, what feeling for men and for their thoughts, for things and for their expression! I admire with all my heart, and I owe not only sweet moments, a deep and lasting impression which is bound in me to the aspect and the meaning of Cervantes' masterpiece. It is a noble translation, charming and very faithful, for it is both comic and grievous, heart-rendering and amusing, and the landscapes and the architecture, the costumes and the details of every kind, down to the thistles, rags and chickens: everything has wit, humour and drama. May you live long, Monsieur, and work much, and may heaven, hell and the world pass through your hands. You will have raised your generation by a degree, and you will have made it artistic⁶².

Entretanto, essa não é a opinião geral: alguns textos do final do século XIX nos revelam que as ilustrações de Doré não agradavam, por exemplo, os críticos

⁶² *Apud* RICHARDSON (1980, pp. 62-63).

espanhóis. No livro *Iconografía del Quijote*, de López Fábra (1879), há dois textos que se referem negativamente a respeito dos desenhos dorianos, um deles assinado por Dr. Thebussem e outro por Rius. Ambos afirmam que ninguém até aquele momento havia representado o cavaleiro e o escudeiro como, de fato, deveriam ser representados. Entre os maus ilustradores, apontam Doré.

A mesma opinião é compartilhada, posteriormente, por Miguel de Unamuno (1896) em seu *El Caballero de la Triste Figura: ensayo iconográfico*, no qual considera Doré o menos apto para ilustrar a obra de Cervantes: “De las de Gustavo Doré no hay que hablar: su genio pictórico era el menos a propósito para ilustrar el *Quijote*” [p. 82].

No século XX, a crítica foi mais benevolente com Doré, embora alguns ainda apontem “defeitos” em suas ilustrações. Givanel Mas e Gaziel (1946) comentam que a viagem de Doré a Espanha⁶³ induziu o artista a “picantes anacronismos y alusiones eruditas” [p. 231-232]: pátio do palácio dos duques, representado por Doré, é o do palácio da Generalidad de Cataluña; a residência ducal, onde Altisidora desmaia, é uma reminiscência do palácio do Duque del Infantado, em Guadalajara; na lâmina que mostra Dom Quixote conversando com Sancho, o cavaleiro nos lembra a figura de Carlos V, de Tiziano, quadro que Doré poderia ter visto no Museu do Prado.

Romera-Navarro (1946), por sua vez, crê que a visita de Doré a Espanha fez com que o artista ilustrasse um *Quixote* espanhol, diferentemente de outros ilustradores estrangeiros que ambientaram as personagens cervantinas em seus países. Exceto por alguns detalhes, as personagens de Doré parecem espanhóis típicos. Porém, segundo o crítico, falta homogeneidade nas lâminas de Doré: em

⁶³ Doré passou três meses na Espanha e voltou para a França com inúmeros esboços de paisagens e tipos físicos.

algumas, Dom Quixote aparece jovem; noutras, muito magro; noutras, velho demais. A partir daí, Romera-Navarro vai apontando as qualidades de Dom Quixote e as lâminas nas quais podemos encontrá-las: nobre e melancólico, reflexivo e meditabundo, louco, bondoso, amigo de Sancho, persuasivo, eloqüente, colérico, melancólico, etc. Também faltaria uniformidade na representação do escudeiro: seu nariz, em alguns desenhos, aparece largo e fino; em outros, curvo; em outros, grande, e assim por diante. Seu semblante está pessimamente desenhado, irreconhecível na maioria das ilustrações. O melhor desenho, o único relativamente perfeito, é aquele em que o escudeiro aparece abraçando seu asno. Também as ilustrações de Rocinante e do ruço de Sancho são heterogêneas: em algumas lâminas, Doré representa Rocinante poderoso, magnífico, veloz, etc; porém, tanto Rocinante quanto o burro estão, em geral, pessimamente desenhado por Doré, principalmente nas vinhetas. A melhor representação do ruço é a anteriormente citada, na qual Sancho o abraça chorando, segundo Romera-Navarro.

O crítico espanhol observa que, para representar a mescla de sonho e realidade presente no *Quixote*, Doré utiliza dois recursos: um, mostrar a personagem rodeada de imagens de seu sonho e, outro, representar o sonho e a realidade em dois planos diferentes (no inferior, a realidade e no superior, o sonho). As qualidades dominantes na arte de Doré são o dramático e o fantástico. Algumas vezes, o artista francês inventa suas próprias alegorias, como no capítulo referente ao escrutínio da biblioteca, em que Doré desenha um homem varrendo folhas de livros com desenhos de cavaleiros andantes e monstros, esparramadas pelos degraus de uma escada; em outros casos, Doré mantém-se fiel ao texto. Romera-Navarro classifica esses procedimentos de Doré em três grupos: a) primeiro, de fantasias fiéis ao texto (oito lâminas); b) segundo, de fantasias baseadas em indícios do texto (três

lâminas); c) terceiro, fantasias inventadas por Doré, subdividido em: plausíveis (vinte e cinco lâminas), indiferentes (nove lâminas) e infelizes — “desdichadas” — (duas lâminas).

Romera-Navarro critica Doré por ter feito, muitas vezes, duas ilustrações sobre o mesmo tema e ter deixado temas importantes de fora. Além disso, encontramos lâminas discordantes sobre o mesmo tema, tanto na indumentária, quanto na paisagem, quanto na representação das personagens.

Em Lucas-Dubreton (1948), as lâminas de Doré, por sua vez, são extremamente elogiadas:

Aquí la imaginación domina, el paisaje se anima y habla con el relato; una especie de romanticismo os arrebató, después desciende a menudo a un ras de tierra rabelesiano. Las bodas de Camacho son una página aturdidora de vida, de ruido, como una zarabanda endiablada; pero, por contraste, la Sierra Morena se convierte en la más negra del mundo. Los objetos toman vida hasta un punto en que los odres de vino entrevistados por el caballero se transforman en monstruosas figuras, y alrededor de Don Quijote flota una franja de ensueño; algún paisaje nocturno es una punzadora melancolía, pero hay también albas radiantes. Así, la tristeza, mejor la gravedad, entremeclada (*sic*) a la ventura con lo cómico, logra un acento nuevo; hay en Doré un ensayo de comprensión en profundidad que a menudo logra su objeto. Desde este punto de vista logra su éxito. [p. 489-490]

Em 1981, Joanna Richardson escreve uma excelente biografia de Gustavo Doré. Sobre as ilustrações do *Quixote*, a autora enfatiza a suavidade dos desenhos e o senso de humanidade e dignidade dado às personagens:

Even in his most ludicrous, most disastrous moments, his Don Quixote is drawn with admiration, even with a sort of tenderness. There is a certain element of caricature in the thin and venerable knight with his plump, plebeian companion, Sancho Panza. Yet the caricature never eclipses the sense of dignity, the sense of humanity. Don Quixote moves in a world both romantic and realistic: a word of archaic windmills, sumptuous castles, bleak landscapes and crude poverty. He is at once a caricature and a symbol. (...) But the sadism which is so often marked in Doré's illustrations is almost absent from his *Don Quixote*. The element of the grotesque is kinder than it was in his illustrations to *Munchhausen*. (...) His powers of invention are astonishing. His illustrations show an extraordinary richness and vitality, a concern for detail, for physical action and, above all, for mood (...). [p. 61]

Richardson ainda aponta uma reminiscência do pintor Murillo nos desenhos executados por Doré para o *Quixote*.

Stephen Miller (2005) chama a atenção para um aspecto das ilustrações de Doré até então pouco observado. Segundo o crítico norte-americano, uma das características das ilustrações dorianas é que elas não obedecem à seqüência da narrativa — algumas ilustrações antecipam os acontecimentos. Com esse procedimento, Doré nos oferece uma maneira diferente de ler a obra cervantina:

(...) Y según la habilidad de tal lector para mantener en juego la anticipación gráfica con sus sistemas de inferencias respecto al devenir narrativo cervantino, se cambia proporcionalmente su manera de procesar las aventuras de don Quijote. Lo que en una edición puramente léxica de *Quijote* se puede llamar un *diálogo* entre Cervantes y su lector, se convierte en una *conversación* entre Cervantes, Doré y el lector. [p. 105]

Em nosso modo de ver, embora Johannot e Doré apresentem diferentes concepções na representação do *Quixote*, esses ilustradores — e com maior ênfase, o segundo — assentam definitivamente as bases para a consolidação das imagens da obra cervantina; porém, não podemos nos esquecer que seus trabalhos são já o resultado de uma tradição que vinha conformando-se desde os primeiros ilustradores da obra.

2.2.4- Século XX: o *Quixote* ideogramizado

Dentre os inúmeros atos comemorativos do terceiro centenário da publicação da primeira parte do *Quixote* na Espanha, lançou-se uma excelente edição da obra cervantina. O livro intitulado *Quijote del centenario, 1905-1908*, foi publicado pela editora R. L. Cabrera, em oito volumes, quatro deles só com as ilustrações, totalizando a cifra de 800 lâminas: 689 de Jiménez Aranda e as demais de Alperiz, Gonzalo Bilbao, Juan Francés, Emilio Sala, José Villegas, López Cabrera, García Ramos, Luis Jiménez, Sorolla e Manuel Benedito.

Jiménez Aranda era um amante da obra cervantina; dedicou-se por mais de 40 anos às ilustrações da obra de Cervantes: seus primeiros desenhos são de 1860. Sua intenção parece ter sido publicar um *Quixote* em imagens, uma vez que realiza desenhos para praticamente todas as passagens do *Quixote* do primeiro ao 39º capítulo da primeira parte da obra, que correspondem às suas 689 ilustrações. Jiménez Aranda falece em 1903, deixando sua obra inacabada. Seu irmão Luis Aranda conclui a ilustração da primeira parte com 37 ilustrações e, para a segunda parte, o editor contrata os demais artistas citados.

Dada a imensa quantidade de estampas com tema quixotesco, inútil dizer que Jiménez Aranda realiza uma série de lâminas para o mesmo episódio, gerando o já comentado efeito cinematográfico. No geral, Aranda se limita ao nível da realidade da personagem Dom Quixote, ou seja, não encontramos lâminas com representação da fantasia cavalheiresca de Dom Quixote, como monstros, gigantes, anões ou damas em perigo. Entretanto, chamou-nos a atenção o fato de que, em algumas lâminas, Aranda representa a mesma cena de diferentes perspectivas: por exemplo, num quadro temos Dom Quixote aproximando-se de uma simples estalagem; no quadro seguinte, temos Dom Quixote olhando para um lindo castelo e, na seqüência, temos outra lâmina com o anão e alguns guardas numa ameia. Enfim, em algumas lâminas, temos a visão de Dom Quixote; em outras, a realidade.

Givanel Mas e Gaziel (1946, p. 270) trazem algumas informações sobre o processo de confecção desses desenhos de J. Aranda e fazem uma apreciação negativa da obra:

Jiménez Aranda se sabía de memoria el *Quijote*, y a pesar de ello, lo releía de continuo; había visitado repetidas veces los parajes donde Cervantes supone que se desarrolla la obra, tomando croquis y apuntes; se había documentado hasta la saciedad, sobre la época, la indumentaria, los muebles, los interiores; no contento con las piezas en la Armería Real de Madrid, se hizo construir algunas ex-profeso, para vestir con ellas a sus modelos y dibujar así la figura del Caballero Manchego. (...) Arte honrado y

fiel; pero pedestre. Todo es exacto; todo está en su punto; nada desentona. Mas tampoco nada vuela, ni la mano del artista ni su imaginación. (...)

Discordamos de Givanel Mas e Gaziel no que diz respeito à falta de imaginação de J. Aranda; pelo menos na lâmina escolhida por nós — a que retrata a cena das duas versões de Dulcinéia (a de Sancho e a de Dom Quixote) —, o artista demonstra bastante originalidade, segundo nosso ponto de vista (voltaremos a essa lâmina no capítulo 4 deste trabalho).

Também nos chamaram a atenção, por seu aspecto moderno e original, as ilustrações de uma edição constante no banco de dados “Iconografía del Quijote”. Trata-se da edição inglesa de 1930, da Nonesuch Press, com tradução de P. Motteau e 21 ilustrações de Edward Mcknight Kauffer. As ilustrações não se referem a capítulos específicos do *Quixote*; nelas, temos pelo menos duas ilustrações que poderíamos associar a capítulos da obra de Cervantes: em uma, temos a imagem de Dom Quixote (apenas sua cabeça) lendo, com uma das mãos fechada sobre a testa (referência ao primeiro capítulo da primeira parte da obra); na outra, temos o Dom Quixote derrotado por outro cavaleiro, provável alusão ao episódio do cavaleiro da Branca Lua [II, 64]. Notamos que nas imagens há uma predominância da figura de Dom Quixote em detrimento da figura de Sancho: das 21 imagens, Dom Quixote aparece sem Sancho em 11 lâminas e não há nenhuma lâmina em que apareça o escudeiro isoladamente. Em duas lâminas, Dom Quixote aparece sobre Rocinante, acompanhado por uma mulher, que o segue como se fosse um espírito. Uma delas nos lembrou as lâminas referentes à primeira saída de Dom Quixote, realizadas no XVIII, nas quais, sobre a cabeça do cavaleiro, apareciam alegorias da Fama ou da Loucura, representadas por mulheres seminuas. Nas outras duas, temos o rosto de uma bela jovem nas nuvens o qual, ao nosso ver, refere-se à Dulcinéia del Toboso. Há ainda um desenho que poderia pertencer a vários episódios: é a imagem do

cavaleiro lançado ao chão e Sancho ajudando-o a levantar-se. A imagem que nos pareceu mais impactante, entretanto, é uma em que o cavaleiro aparece com uma enorme cruz ao pescoço, na qual está escrito “El honor” e, ao redor do cavaleiro, há elmos e uma espécie de máscara risonha. As ilustrações de Mcknight Kauffer nos parecem sombrias, quer pelas cores predominantes (negro, cinza, marrom e um pouco de azul), quer pelas expressões de agonia do cavaleiro.

Em nosso modo de ver, essas imagens são já um prenúncio do que ocorrerá com as ilustrações do *Quixote* no século XX, quando os artistas se distanciarão do texto e imprimirão suas marcas pessoais nas imagens e sua interpretação da obra⁶⁴.

Essa tendência a retratar nossas personagens de maneira cada vez mais pessoal e original pode ser observada, principalmente em ilustradores-pintores. No século XX, vários pintores se debruçarão sobre a obra de Cervantes, apresentando-nos suas leituras pessoais das personagens cervantinas, dentre eles: Pablo Picasso, Salvador Dalí, José Segrelles, Antonio Saura e, no Brasil, Candido Portinari.

Picasso não ilustrou nenhuma edição do *Quixote*, porém realizou alguns desenhos sobre o tema. Cremos que o mais conhecido deles é a gravura “*Don Quichotte vu par Pablo Picasso*”, uma ilustração realizada para um periódico intitulado *Les lettres française*, edição nº 581, de 18-24 de agosto de 1955.

Embora o desenho de Picasso seja bastante citado pela crítica iconográfica, não temos muitos estudos profundos sobre essa imagem. Apenas dois textos chegaram a nossas mãos: um de José Luis Giménez-Frontín (2005) e outro de Enrique Mallen (2005). O primeiro aponta as semelhanças entre esse desenho de Picasso e outras duas obras que poderiam ter servido de inspiração para o pintor:

⁶⁴ Essas imagens aparecem no *site* do banco de dados “iconografía del *Quijote*” acompanhadas de comentários como este: “Image of remarkable personal style influenced by some of the main European Art movements during the 1930s, as late Expressionism and Surrealism; the image loses realism to become more expressive, but also oniric and suggestive (darkness of a mad man's mind)”.

uma escultura de Julio González (*Don Quijote*, c. 1929-1930 – Museu Nacional Centro de Artes Reina Sofía, Madri) e uma estatueta de autor anônimo vendida como souvenir na Espanha nos anos 50. O segundo, por sua vez, faz uma análise do desenho de Picasso.

Enrique Mallen vê nesse desenho o reflexo de uma leitura psicanalítica. Para ele, esse Dom Quixote representa a crise sexual de um cinqüentenário solteirão e Cervantes teria antecipado as teorias freudianas do *pleasure principle* e do *reality principle*. Picasso, por sua vez, escolhe a composição triangular para compor seu quadro quixotesco. Segundo Jung, o triângulo está relacionado com o metafísico, com o espiritual; na cultura cristã, representa a Divina Trindade e, nas culturas pré-cristãs, esse desenho geométrico é o símbolo da fertilidade masculina— os dois pontos da base indicam os testículos e o topo, o pênis. Dessa forma, a composição triangular do desenho de Picasso corresponde ao texto cervantino: Sancho é a base e Dom Quixote, no topo do triângulo, projeta suas aspirações para uma existência mais espiritual: “the flight from the real towards an enchanted world of sexual liberation” [p. 149].

Em nosso modo de ver, graças à consolidação da tradição iconográfica do *Quixote*, esse desenho passa a ser uma espécie de símbolo da obra, como veremos com mais detalhe, no capítulo 3 deste trabalho.

Outro grande pintor que se debruçou sobre o tema quixotesco foi Salvador Dalí. O pintor espanhol, que vivia nos Estados Unidos em 1945, executa 38 desenhos e aquarelas para uma edição norte-americana (da Random House) de clássicos ilustrados, publicada em 1946. Em 1957, a editora parisiense de Joseph Foret lança uma nova edição, com litografias. O processo de produção dessas imagens, eminentemente surrealistas, foi, no mínimo, extravagante: o artista utilizou

pedras calcáreas de mais de 135 milhões de anos, chifres de rinocerontes, ovos cheios de tinta e uma série de materiais inusitados. O resultado final recebe críticas díspares ao longo dos anos.

Em 1947, Romero Brest, em seu ensaio “El *Quijote* y sus ilustradores”, aponta a falta de unidade nas estampas. Em algumas ilustrações em negro, Dalí conserva a tradição naturalista espanhola; em outras, representa as personagens Dom Quixote e Sancho como imagens estilizadas geometricamente, alternando retas e curvas; em outras, representa um *Quixote* espectral, não condizente com o sentimento carnal que anima a personagem. Nas cenas de ação, Dalí não é fiel ao texto. Em algumas aquarelas, o cenário é anacrônico, medieval. Dalí retira das cenas sua “estrutura moral”: na cena dos galeotes, Dom Quixote parece mais uma estátua eqüestre barroca que uma imagem real.

Segundo Brest, o pintor espanhol acerta em algumas aquarelas: Dom Quixote e Sancho a cavalo, na lâmina relativa ao episódio de Dorotéia e Cardênio, e outras:

(...) En ellas llega a aprisionar el alma del *Quijote*, precisamente porque une fantasía y realidad, y al hacer de su esfinge estática o dinámica, huesuda y descoyuntada, un verdadero símbolo, un arquetipo de humanidad y de alucinación, un Cristo gótico macerado en angustias modernas — como dijera Ortega y Gasset —, una síntesis de experiencia terrenal y de presagio, una voluntad moral por encima de todo. [p. 306]

Romero Brest aponta o total distanciamento do texto cervantino nas demais aquarelas, e termina seu ensaio afirmando que o texto de Cervantes e as ilustrações de Dalí permanecem como dois círculos que só se fundem em um ponto tangencial, ou seja, apenas se tocam.

Mais recentemente, Mallen (2005) critica a irregularidade na disposição das lâminas no livro: algumas delas estão cinquenta páginas adiante do episódio a que pertencem, o que “en lugar de reforzar y dialogar con el texto léxico, el texto gráfico inoportunamente intercalado es una interrupción” [p. 111]. Esse aspecto, aliado à

falta de unidade na representação da personagem Dom Quixote (alongado, agonizante, em linhas espirais, etc.), promove uma falta de diálogo com o leitor, que terá de interpretar tanto as palavras de Cervantes como as ilustrações de Dalí.

A nosso ver, embora Salvador Dalí expresse uma visão particular da obra de Cervantes, podemos encontrar no conjunto de suas lâminas elementos tradicionais na iconografia quixotesca. Em seu programa iconográfico, Dalí escolhe uma série de episódios já tradicionais na iconografia da obra: os moinhos de vento, o episódio de Micomicona, o ataque às ovelhas e o manteamento de Sancho.

Citemos apenas alguns episódios, nos quais podemos ver essa tradição iconográfica da qual vimos falando até agora. Na lâmina daliniana, referente à primeira saída de Dom Quixote, temos a alegoria do amanhecer mitológico com as figuras de Apolo e Aurora. Lembremos que, na obra de Cervantes, quando o cavaleiro sai, ele fica imaginando como sua história será contada e menciona esses dois elementos: “Apenas había el rubicundo Apolo tendido por la faz de la ancha y espaciosa tierra las doradas hebras de sus hermosos cabellos, y apenas los pequeños y pintados pajarillos con sus harpadas lenguas habían saludado con dulce y meliflua armonía la venida de la rosada aurora (...)” [1, 2]. Anteriormente, Coypel havia retratado a primeira saída de Dom Quixote acompanhado por algumas alegorias: a Loucura e o Amor.

Em 1799, Lefevre reproduz exatamente esse trecho do *Quixote* ilustrado por Dalí. Temos, na lâmina de Lefevre, Dom Quixote sobre Rocinante com os braços abertos e, sobre sua cabeça, a alegoria da Aurora nua, envolta por um manto com plantas nas mãos e rodeada por passarinhos. Em 1905, Jiménez Aranda também ilustra essa passagem, porém o cavaleiro não aparece na lâmina: temos, no primeiro plano, a Aurora nua com asas de borboleta, envolta num manto, espalhando flores

sobre a terra, que está florida e cheia de pássaros. No segundo plano, há o carro de Apolo e, atrás dele, o sol nascente. No episódio dos moinhos de vento, temos o moinho com cara de gigante, tradição iniciada por Coypel no século XVIII. Temos uma espécie de gravura múltipla, que contempla os três momentos do episódio: Dom Quixote vendo os moinhos de vento, a aspa do moinho quebrando a lança do cavaleiro e o derrubando, e Dom Quixote e Rocinante “voando” pelos ares. No modelo iconográfico holandês do século XVII, já tínhamos esse mesmo episódio retratado em gravuras múltiplas; porém, no primeiro plano, tínhamos o episódio do biscainho e, no segundo, Dom Quixote atacando os moinhos — com Harrewyn (1706), como vimos, instala-se a imagem do Dom Quixote “voador”. Na figura de Dalí, temos também os dois planos: o da realidade (Dom Quixote derrubado do moinho) e o da imaginação: dentro da cabeça do cavaleiro há uma personagem com os braços levantados como uma vencedora. O moinho na cabeça de Dom Quixote nos lembra que em espanhol a expressão “ter moinhos de vento na cabeça” significa “estar louco”.

No Brasil, Candido Portinari é o pintor que se dedicará ao tema quixotesco. Ele realiza 22 lâminas destinadas a ilustrar uma edição do *Quixote*, em 1956⁶⁵, a série *Dom Quixote*. Uma das lâminas foi roubada numa exposição na França; as outras 21 foram publicadas no livro de arte intitulado *Dom Quixote Cervantes, Portinari, Drummond*, em 1973, acompanhadas de 21 poemas que Carlos Drummond de Andrade compôs para as estampas de Portinari e de fragmentos da obra de Cervantes.

Esses desenhos, entretanto, não foram os primeiros executados pelo artista com esse tema. Já em 1947, Portinari desenha uma cabeça de Dom Quixote, com

⁶⁵ Sobre esse tema, ver nossa dissertação de mestrado “Dois quixotes brasileiros na tradição das interpretações do *Quixote* de Cervantes”, defendida na USP, em 2002.

clara tendência cubista, para ilustrar o Suplemento “Letras e Artes” do *Jornal da Manhã*⁶⁶. Os 21 desenhos incluídos no álbum *Dom Quixote* foram realizados com lápis de cor porque o artista, na época, estava proibido pelos médicos de trabalhar com tintas a óleo, as quais continham sais de chumbo que estavam debilitando sua saúde. Porém, após essa data, o artista refaz alguns dos desenhos da série *Dom Quixote*, utilizando outras técnicas, inclusive óleo. Em 1957, Portinari pinta dois quadros em óleo sobre madeira: o primeiro, “Dom Quixote e Sancho saindo para suas aventuras” (45,7 x 37,5cm), e, o segundo, “Dom Quixote e Sancho no cavalo de pau” (53,5 x 66cm); em 1960, o artista pinta “Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas”, em têmpera sobre madeira (68 x 98cm); em 1961, executa um quadro com as figuras de Dom Quixote e Sancho, em óleo sobre tela (80 x 65cm); em 1962, ano de sua morte, realiza uma gravura da dupla (32,5 x 24,5cm), que foi impressa, em 1963, em água forte e água-tinta sobre papel (23,9 x 16,2cm). Todos esses desenhos, inclusive a série *Dom Quixote* podem ser apreciados no *site* do Projeto Portinari: www.portinari.org.br.

Não há muitos estudos sobre a série *Dom Quixote*. Annateresa Fabris (1990 e 1996a e 1996b) comenta algumas lâminas. Sobre a série como um todo diz:

A série *Dom Quixote* caracteriza-se por um sutil equilíbrio de amarelos e azuis alçados a suas notas mais vibrantes. O desenho propositalmente *naïf* contrapõe um esguiu Dom Quixote e um robusto Sancho Pança, cuja corporeidade não é definida através de linhas, mas pelo uso magistral da cor. (1990, p. 65)

Fabris aponta ecos vanghoguianos nos desenhos, recurso utilizado para reforçar o irreal dos episódios: “em alguns fundos amarelos da série, Portinari evoca o traço espesso e sulcado de van Gogh e o movimento de seus céus, talvez para melhor sublinhar o caráter irreal dos episódios narrados” (1996b, p. 30).

⁶⁶ Não temos informação sobre data do periódico.

Portinari toma algumas liberdades, as quais, muitas vezes, dificultam a identificação do episódio retratado⁶⁷, o que levou os responsáveis pela edição do álbum a selecionar trechos da obra cervantina que não correspondem aos quadros, dando-nos a falsa idéia de que há um maior número de lâminas para a segunda parte do que para a primeira. Porém, em nosso trabalho de mestrado, mostramos que, em verdade, há um equilíbrio no número de lâminas dedicadas a cada uma das partes da obra cervantina.

Essas liberdades tomadas pelo artista, entretanto, favorecem a identificação de sua leitura da obra cervantina. É o caso da última lâmina em que Dom Quixote morre vestindo armadura enquanto os vilões brigam, que difere do texto cervantino, no qual Dom Quixote morre em seu leito após recuperar sua lucidez. Essa imagem nos leva a crer que, para o artista, Dom Quixote será sempre o eterno cavaleiro.

Portinari ilustra alguns dos episódios mais tradicionais dentro da iconografia quixotesca: a loucura de Dom Quixote, o episódio dos moinhos, o episódio das ovelhas, a segunda saída de Dom Quixote (acompanhado com Sancho), o manteamento de Sancho, a penitência em Serra Morena, Sancho governador de Baratária, o episódio de Dulcinéia encantada, Aventura em Clavileno e outros. Em algumas lâminas, Portinari inova, como, por exemplo, ao representar Dom Quixote morto vestindo armadura; o protagonismo absoluto de Sancho na lâmina em que o escudeiro está deitado com as mãos na cabeça; na aventura da caçada do javali, Sancho parece flutuar no galho da árvore; a entrega da chave de Baratária para Sancho. Portinari inova também ao representar a briga de Dom Quixote e Sancho: o escudeiro agarra o pescoço do cavaleiro, cena inexistente na obra cervantina. Outros episódios escolhidos por Portinari são menos tradicionais, como, por

⁶⁷ É o caso da lâmina em que Sancho agarra o pescoço de Dom Quixote. Há no livro de Cervantes um momento em que Sancho agride seu amo, porém ele o derruba ao chão e coloca o joelho sobre seu peito; em nenhum momento, Sancho estrangula Dom Quixote.

exemplo, o atropelamento pelos touros bravos; o corte na seqüência narrativa desse episódio começa a ser retratado apenas no século XX.

Vimos que Annateresa Fabris aponta o *naïf* como uma das características dos desenhos portinarianos. Em nosso modo de ver, um dos prováveis motivos para essa ingenuidade é que, como o próprio Portinari apontou, ele se sentia como uma criança ao desenhar com lápis de cor. O ingênuo pode ser observado não apenas na caracterização física das personagens, conforme apontado por Fabris, mas em outros detalhes, como, por exemplo, a escolha de episódios em que aparecem animais (javali, macaco, ovelhas e touros). Observa-se também que as montarias do cavaleiro e escudeiros estão presentes em quase todas as lâminas, aparecendo personificadas: no quadro em que Dom Quixote é sagrado cavaleiro, Rocinante está com a cabeça baixa; no episódio do encantamento de Dulcinéia, o cavalo está com a cabeça baixa como se também reverenciasse as lavradoras; no episódio da penitência em Serra Morena, quando Dom Quixote dá a cambalhota, nu, Sancho enrubesce ao ver seu amo naquele estado e as montarias viram a cabeça para o lado oposto, envergonhadas com a cena. Em outros quadros, também temos a presença de animais como as vacas e ovelhas: assim ocorre no quadro referente ao momento em que Dom Quixote convida Sancho para ser seu escudeiro e, no desenho referente ao episódio do manteamento de Sancho, temos um cãozinho observando o manteamento. Interessante destacar que o manteamento era um procedimento realizado com os cães na festa do entrudo (“carnestolenda”), citada no respectivo episódio.

O corte na seqüência narrativa de alguns episódios e a perspectivas pelas quais são representados também são tradicionais na iconografia do *Quixote*: a representação do momento em que a aspa do moinho derruba o cavaleiro é uma

das mais tradicionais; entretanto, Portinari inova ao representar o corpo do cavaleiro em ângulo, dando-nos a impressão de que ele foi partido⁶⁸ao meio. No episódio da encantada Dulcinéia, Dom Quixote e Sancho estão ajoelhados diante das lavradoras, momento clássico na representação do episódio; Dom Quixote com as nádegas à mostra também é uma imagem tradicional.

Notamos igualmente a influência das ilustrações de Doré nas de Portinari: a ilustração em que Dom Quixote ajoelhado convida Sancho para ser seu escudeiro assemelha-se muito à ilustração de Doré, na qual o cavaleiro suplica ao estalajadeiro para armá-lo cavaleiro andante.

Outro conjunto de ilustrações bastante interessante é o realizado por José Segrelles. O artista espanhol executa 80 ilustrações coloridas com tema quixotesco, que serão distribuídas em forma de figurinhas colecionáveis dentro das embalagens dos Chocolates Amatler. Em 1966, a editora Espasa-Calpe lança uma edição do *Quixote* com 104 lâminas coloridas (muitas delas são reproduções das realizadas para a referida companhia de chocolates), 126 cabeceiras de página e um retrato de Cervantes. Embora as lâminas coloridas de Segrelles sejam belíssimas, escolhemos para nosso trabalho uma cabeceira de capítulo, em preto e branco, conforme veremos no capítulo 4 deste trabalho.

Entretanto, outra lâmina nos chamou a atenção por sua originalidade. Trata-se da referente ao capítulo 42 da segunda parte, quando Dom Quixote aconselha Sancho antes de sua nomeação a governador de Baratária. Nessa lâmina, Segrelles funde a imagem do autor com a do personagem. Na página de rosto, temos um retrato de Cervantes, vestido de negro, com gorjeira branca. Na lâmina referente a esse episódio, temos cavaleiro e escudeiro sentados lado a lado: Sancho olha para

⁶⁸ Tanto que no poema correspondente “O derrotado invencível”, Drummond diz “seus braços / de aço / me quebram / a espinha / me tornam farinha?”.

Dom Quixote que, vestido de negro, com gorjeira branca, olha para o observador da ilustração com os olhos assustadoramente arregalados. Suas feições são exatamente as mesmas do retrato de Cervantes reproduzido na portada da obra⁶⁹.

No conjunto das lâminas de Segrelles, notamos alguns ecos de Johannot, como alguns de seus retratos (lembramos que Johannot realizará retratos de diversos personagens): Juan de Áustria, a pastora Marcela e um belo retrato de Dom Quixote com o baciélmo. Outros elementos que nos lembram Johannot são representações de algumas de cenas secundárias, de menor importância em lâminas de página inteira, como uma na qual temos um laranjal, dois namorados sob uma laranjeira e uma senhora entediada em primeiro plano — referência ao capítulo 32 da primeira parte, quando se discute, na estalagem, sobre a ficção e história. Maritornes afirma gostar muito dos livros de cavalaria: “gusto mucho de oír aquellas cosas, que son muy lindas, y más cuando cuentan que se está la otra señora debajo de unos naranjos abrazada con su caballero, y que les está una dueña, haciéndoles la guarda, muerta de envidia y con mucho sobresalto” [I, 32].

Chamou-nos a atenção também o fato de Segrelles ter realizado duas ilustrações de página inteira para o episódio dos moinhos. Em uma, temos Dom Quixote e Rocinante atacando os moinhos, que são ferozes gigantes coloridos; na outra, temos o momento em que o cavaleiro cai de Rocinante. Enquanto, na primeira, cavaleiro e cavalo são muito pequenos comparados com os moinhos, na

⁶⁹ Dissemos no primeiro capítulo que Dom Quixote foi, por um lado, inspirado em um tio de sua esposa e, por outro, é uma projeção do próprio Cervantes. Nota-se que fisicamente Dom Quixote se assemelha, em alguns pontos, a Cervantes, conforme o auto-retrato realizado pelo autor no prólogo das *Novelas ejemplares*: “Éste que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva, aunque bien proporcionada; las barbas de plata, que no ha veinte años fueron de oro, los bigotes grandes, la boca pequeña, los dientes ni menudos ni crecidos, porque no tiene sino seis, y éstos mal acondicionados y peor puestos, porque no tienen correspondencia los unos con los otros; el cuerpo entre dos extremos, ni grande ni pequeño, la color viva, antes blanca que morena; algo cargado de espaldas, y no muy ligero de pies (...)” [*Novelas Ejemplares*, “Prólogo”, 1999, p. 513]. Cervantes tem o nariz curvo e o de Dom Quixote é aguilenho; ambos são idosos, têm bigodes grandes, barbas e apenas seis dentes. Outras características comuns são: imaginativo, fracassado, dedicado às armas e às letras, etc.

segunda temos um *close* do momento da queda de Dom Quixote. Como vimos, ambas cenas são, a essa altura, extremamente recorrentes na iconografia do *Quixote*.

Em algumas lâminas, Segrelles contempla esse lado da imaginação e do sonho, como na citada lâmina dos moinhos; entretanto, são as vinhetas que reproduzirão em maior escala essa vertente da obra cervantina.

Para concluir este pequeno panorama, citamos a obra de Antonio Saura, que é convidado a ilustrar, em 1987, uma edição comemorativa do 25º aniversário do Círculo de Lectores, em Barcelona. O artista realiza 195 desenhos, sendo 125 em tinta chinesa, em branco e preto, e 70 ilustrações em técnica mista, com predomínio de negros, brancos e tons de cinza. Alguns com fundos em amarelo claro ou cinzas azulados. Dentre eles, são selecionados 71 para compor a referida edição⁷⁰.

As ilustrações de Saura — compostas, na maioria das vezes, por um emaranhado de linhas e manchas — beiram o abstracionismo; entretanto, é possível recolher nelas as figuras humanas, principalmente nossos protagonistas. Voltaremos a essas ilustrações no capítulo 3, quando as comentaremos com maior detalhes.

Como pudemos observar, ao longo dos séculos forma-se uma tradição iconográfica que será definida pela recorrência na representação de determinados episódios (moinhos de ventos, Clavileno, manteamento de Sancho), determinados objetos (baciélmo, moinhos), determinadas linguagens iconográficas (gestos e postura de personagens), predileção por alguns momentos dentro de cada episódio (ex: o momento em que Dom Quixote é derrubado pelo moinho ou o vôo de

⁷⁰ Infelizmente, não tivemos acesso à edição do Círculo de Lectores. Entretanto, consultamos duas obras: *El Quijote de Antonio Saura* (Presentación de Antón PATIÑO), de 2005, com 42 desenhos, e o catálogo da exposição *Visiones del Quijote: Hogarth, Doré, Daumier, Picasso, Dalí, Ponç, Matta, Saura*, de 2005, da Fundació Caixa Catalunya, com 21 desenhos de Saura com tema quixotesco.

Clavilinho); todos esses são elementos que se repetem constantemente, ou seja, são constantemente retomados por diversos autores.

Pelo panorama acima exposto, podemos verificar que, no século XVII, os ilustradores do *Quixote* irão representar as cenas mais cômicas e mais grotescas do *Quixote*, muitas vezes de maneira explícita, como o vômito ou a evacuação de Sancho. Há uma preferência pelas cenas de ação, nas quais o cavaleiro e escudeiro são ridicularizados ou sofrem agressões físicas. Desse século, destacamos as ilustrações de David-Lagniet, que captam os principais episódios e cenas da obra, as quais se tornarão tradicionais ao longo dos séculos. Também chamamos a atenção para o modelo iconográfico holandês de Savery-Bouttats que, graças a sua incrível difusão, vai influenciar vários artistas posteriores, colaborando para a criação da tradição iconográfica quixotesca.

Vimos também como alguns elementos já aparecem, desde as primeiras imagens, associados à obra cervantina. É o caso dos moinhos de vento e do baciélmo: o primeiro já pode ser contemplado desde a lâmina de Andreas Bretschneider — a primeira menção gráfica às personagens da obra. O baciélmo, por sua vez, já aparece na primeira lâmina de Leonardo Gaultier, que ilustra a edição francesa de 1613.

No século XVIII, abandona-se a leitura do *Quixote* como uma obra cômica e ridícula; as personagens cervantinas serão levadas às paredes dos palácios nos tapetes de Coypel e nas bibliotecas dos nobres em edições luxuosas, ilustradas pelos melhores artistas das cortes inglesa e espanhola, como Vanderbank, Castillo, Carnicero e outros. Essas grandes edições terão seus programas iconográficos definidos por intelectuais ilustrados, como Lorde Carteret e Dr. Oldfield na Inglaterra, e os acadêmicos da Real Academia Espanhola, na Espanha. A ideologia da

Ilustração exaltarà Cervantes como um escritor genial, sério, incompreendido por seus contemporâneos, e sua obra será incorporada ao cânon da literatura universal. Por isso, seus ilustradores optarão pelo viés mais grave e mais sério da obra, rechaçando a comicidade grosseira em prol de uma visão mais humana e elevada das personagens. Esses três modelos iconográficos também serão bastante difundidos, influenciando outros artistas: os modelos iconográficos surgidos nos séculos XVII e XVIII serão fundamentais para a formação dessa tradição, pois suas ilustrações serão copiadas, imitadas e reelaboradas por artistas posteriores, havendo, inclusive, influências entre um modelo iconográfico e outro.

No século XIX, teremos, por um lado, os avanços tecnológicos das técnicas de impressão, que permitirão as edições profusamente ilustradas; por outro, teremos a influência romântica na leitura do *Quixote*: a fantasia desbordante e a conjunção do sonho e da realidade nas lâminas de Johannot e Doré. Entretanto, também nessas lâminas pudemos verificar que há uma leve influência dos artistas anteriores; porém, essa nova concepção do *Quixote* influenciará poderosamente os artistas posteriores. Em nosso modo de ver, o século XIX foi decisivo para a formação dessa tradição; apontemos brevemente alguns motivos para esse fato:

a) os dois principais ilustradores desse período, Doré e Johannot, realizarão grande número de ilustrações e vinhetas, contemplando cenas até então nunca ilustradas, demonstrando grande liberdade na escolha de episódios e, no caso de Doré, fixando definitivamente a imagem da obra;

b) tanto Doré quanto Johannot trazem para seus desenhos a fantasia, a imaginação, o plano do irreal proveniente da loucura do cavaleiro. Nesse sentido, houve dois artistas do século XVIII que os precederam: Coypel, que retrata os

moinhos com cabeças de gigantes, e Goya, que retrata os monstros que povoam a loucura de Dom Quixote;

c) as lâminas dos dois artistas revelam uma leitura romântica do *Quixote*. Sabemos que o Romantismo foi o movimento estético responsável pelo aprofundamento da leitura da obra; essa leitura romântica permanece até nossos dias, assim como as lâminas de Doré, até hoje, mantêm sua vitalidade;

d) houve uma maciça difusão da obra de Doré, cujas ilustrações foram reproduzidas inúmeras vezes em vários países: um dado de caráter eminentemente prático, mas que não podemos desconsiderar.

No século XX, por sua vez, cada ilustrador dará sua interpretação pessoal às personagens cervantinas; porém, dificilmente elas se afastarão totalmente da tradição iconográfica formada ao longo dos séculos. Outros fatores, entretanto, colaboram para a formação dessa tradição: o prestígio de algumas instituições (como a Real Academia Espanhola), de alguns impressores (como Ibarra) e de muitos artistas (Doré, Picasso, Goya, Dalí) também é fundamental para valorizar as ilustrações do *Quixote* e confirmar a tradição iconográfica — juntamente com o interesse da crítica pelas principais edições ilustradas e ilustrações da obra. Como vimos, esses textos surgem nos prólogos das edições do XVIII; depois, passam a ser escritos por colecionadores e amantes da obra cervantina, no século XIX, e, finalmente, são escritos por estudiosos, não apenas da obra de Cervantes, mas, particularmente, de sua iconografia. Esses estudos destacam os contextos histórico-culturais da produção de determinadas edições, interpretam imagens e colaboram para uma melhor compreensão da tradição iconográfica na qual a obra se insere.

CAPÍTULO 3: DOM QUIXOTE E SANCHO PANÇA

Não importa qual tenha sido a inspiração de Cervantes para criar os protagonistas de seu livro — os cômicos italianos Ganassa e Botarga ou as figuras de Quaresma e Carnaval —; o fato é que as duas personagens sobrevivem ao longo dos anos independentemente do texto. Cremos que a explicação desse fenômeno nos foi dada pelos românticos, para os quais Cervantes reveste suas personagens de humanidade, ou seja, elas são um reflexo do próprio ser humano em toda sua dimensão material e espiritual. Como vimos, ao longo dos anos, essas personagens tornam-se um mito literário formado por ambas. Em sua concepção mítica, elas são inseparáveis, unas: opostas e complementares. Isso nos levou a tratá-las como um conjunto. Por isso, reservamos apenas um capítulo para as duas personagens (ou, mais precisamente, para esse conjunto); dada sua complexidade e o espaço limitado que temos para analisá-las, limitar-nos-emos a destacar alguns de seus traços mais marcantes, sempre buscando a visualidade do mito, ou seja, sempre observando aqueles traços que colaboraram para transformar as duas personagens em um mito de alta força visual. Gostaríamos, entretanto, de enfatizar a importância dos aspectos físicos, mais do que os psicológicos, para a caracterização da força visual da imagem da dupla.

Vimos que um dos fatores determinantes para a visualização desse mito é a maneira como Cervantes concebe suas personagens, baseando-se em oposições — fisicamente: magro alto *versus* gordo baixo; psicologicamente: corajoso *versus* covarde; socialmente: fidalgo solteiro e letrado *versus* lavrador casado e analfabeto. Entretanto, dado o caráter flexível do texto cervantino e a profundidade psicológica das personagens, essas oposições não são tão elementares e dicotômicas.

Como veremos, dentro de um gradiente de definibilidade das personagens, Dom Quixote e Sancho são personagens muito mais bem definidas do que nossa outra personagem Dulcinéia del Toboso, da qual trataremos no próximo capítulo. Vejamos aqui como Cervantes constrói essas duas personagens ao longo de sua obra.

3.1- Dom Quixote

Antes mesmo de adentrarmos à história de Dom Quixote, algumas de suas personagens serão apresentadas pelo autor no prólogo e em forma de poemas na seção “preliminares” da obra.

Já no prólogo, Cervantes traça um perfil da personagem que dá título à obra:

Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? [I, prólogo]

O “desocupado” leitor já sabe de antemão que o protagonista é “seco, avellanado (sem vigor⁷¹), antojadizo y lleno de pensamientos varios (discordes e instáveis) y nunca imaginados de otros (insólitos, extravagantes)”. Nesse primeiro momento, já se configura sua loucura: a instabilidade e a extravagância de seus pensamentos. É possível que, com as expressões “seco” e “avellanado”, o leitor já o imagine magro e fraco. A apresentação desses poucos traços cria no leitor uma certa expectativa — um suspense — com relação a seu protagonista, fato que talvez o incite a ler a obra para verificar, afinal, quais são esses pensamentos “varios y nunca imaginados de otro alguno”.

⁷¹ Segundo notas 4, 5, 6 e 7 de nossa edição do Instituto Cervantes, “Prólogo”, p. 9.

Nos poemas, por sua vez, há uma antecipação de diversos elementos-chave da história e uma prévia caracterização das personagens principais: Dom Quixote, Dulcinéia del Toboso, Sancho Pança e Rocinante. Dentre esses elementos, destacamos: a) no primeiro poema, “Al libro de Don Quijote de la Mancha, Urganda desconocida”, temos a condição social de Dom Quixote: “noble hidalgo manchego”; sua loucura, provocada pelos livros de cavalaria “a quien ociosas letu- / trastornaron la cabe-; / damas, armas, caballe-”; o nome de sua amada “alcanzó a fuerza de bra- / a dulcinea del Toboso”; b) no poema “Amadís de Gaula a Don Quijote de La Mancha”, antecipa-se o episódio de Serra Morena e se menciona a valentia, uma das principais características de Dom Quixote; c) no poema “Del donoso, poeta entreverado, a Sancho Panza y Rocinante”, o leitor é informado sobre a magreza de seu cavalo Rocinante, informação reforçada no último poema “Diálogo entre Babieca e Rocinante”, no qual Babieca se admira da magreza de Rocinante; d) a loucura do cavaleiro também é citada no poema “Orlando Furioso a Don Quijote de La Mancha”, “puesto que, como yo, perdiste el seso”; e) as duas facetas de Dulcinéia estão contempladas em dois poemas contíguos: em “El caballero del Febo a Don Quijote de La Mancha”, Dulcinéia é “famosa, honesta y sabia” e, no poema “De Solisdán a Don Quijote de la Mancha”, acusa-se a possibilidade de uma relação carnal entre o cavaleiro e a dama (sobre esses poemas falaremos no próximo capítulo, no qual trataremos da personagem Dulcinéia), e vários outros elementos que vão sendo indicados e que o leitor comprovará, posteriormente, com o desenrolar da história.

O primeiro capítulo será dedicado ao cavaleiro; nele, o autor nos apresenta seu protagonista. O título desse capítulo “Que trata de la condición y ejercicio del famoso y valiente hidalgo don Quijote de la Mancha”, parodia os títulos dos capítulos

dos livros de cavalaria. Porém, à diferença destes, este título, assim como muitos outros ao longo da obra, não descreve exatamente o conteúdo de seus capítulos, pois o fidalgo Dom Quixote de la Mancha ainda não é famoso e jamais o será como fidalgo; além disso, o título não faz nenhuma alusão à loucura de Dom Quixote, cerne deste capítulo.

A descrição da comida, das roupas e das posses do cavaleiro nos indica sua condição de fidalgo pobre e ainda mais empobrecido pela venda de parte de suas terras para a ampliação de sua biblioteca de livros de cavalaria. A figura do fidalgo decadente não seria desconhecida do público do século XVII, período em que o império espanhol passava por um processo de decadência que acarretava o empobrecimento de parte da nobreza. Tal empobrecimento era agravado pelo fato de o trabalho ser considerado desonroso para o nobre que, como Alonso Quijano, passava seus dias na ociosidade (“Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso — que eran los más del año” [I, 1]). Lembremo-nos que Cervantes inicia seu prólogo dirigindo-se a um “desocupado lector”, equiparando o leitor de seu livro ao louco fidalgo cuja loucura provém da intensa leitura.

Após a descrição das condições econômicas do cavaleiro, temos sua descrição física — que nos interessa particularmente, por ser o modelo sobre o qual os ilustradores irão reproduzir sua figura —: “(...) Frisaba la edad de nuestro hidalgo en los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro (...)” [I-1]⁷². Notamos que esta é a única descrição estática do cavaleiro. Temos aqui seu retrato com poucas pinceladas: era um fidalgo velho⁷³, magro, porém forte

⁷² Observemos que os fragmentos da obra cervantina, destacados neste capítulo e no posterior, confirmam nossa afirmação de que, na obra de Cervantes, os traços físicos e psicológicos das personagens são dados, em geral, a partir da evocação de vários agentes (outras personagens, narradores, autor, a própria personagem, etc.), conforme apontamos no primeiro capítulo deste trabalho.

⁷³ Não nos esqueçamos que a expectativa de vida era baixa na época de Cervantes.

(“complexión recia”). Nessa descrição, temos já uma primeira tensão: entre ser velho e magro, e ser forte. A imagem da velhice e da magreza, em geral associada à debilidade física, é aqui vinculada à força física.

Essas três características principais de Dom Quixote — velho, forte e magro — serão confirmadas ao longo da obra. Embora, num primeiro momento, essa amálgama de velhice e força nos pareça conflitante, a força física de Dom Quixote é confirmada ao longo da obra. No capítulo 6 da segunda parte, a sobrinha de Dom Quixote afirma que seu tio "es valiente, siendo viejo; que tiene fuerzas estando enfermo y que endereza tuertos, estando por la edad agobiado" [II,6], ou seja, embora velho e doente (louco), é forte. Outras provas da força física de Dom Quixote serão dadas ao longo dos episódios nos quais ele apanha, é apedrejado, é atropelado por bois e porcos e luta contra cavaleiros; embora a maior parte das vezes saia ferido, ele resiste bravamente a todas essas desventuras.

Gostaríamos de destacar a importância dessa tensão — entre ser um velho magro e ser forte — para a iconografia da personagem, pois, como apontado por Lenaghan (2003, p. 17), esse é um dos problemas com os quais se deparam os ilustradores da obra. Se Dom Quixote é representado com força física ele não causa no observador na ilustração o mesmo efeito que se fosse representado como um velho debilitado:

(...) Para la mayoría de los artistas anteriores al siglo XIX, don Quijote es un hombre de edad, aunque fuerte y vigoroso, mientras que en las versiones posteriores, como la del francés Gustave Doré, es menos imponente, incluso frágil y grotesco. La disparidad de los rasgos lleva a diferentes interpretaciones del protagonista y de su locura. Cada artista debe resolver la cuestión de si don Quijote ha de ser un oponente creíble o un alfeñique (...). En consecuencia, si los artistas dibujan al caballero como figura frágil, sus aventuras resultan patéticas y al espectador le provoca simpatía, pero si el ilustrador muestra a don Quijote como un adversario capaz de causar daño, sus hazañas se vuelven menos seductoras.

Cervantes insiste na magreza de Dom Quixote, referindo-se a ela em vários momentos. No capítulo 35 da primeira parte, o narrador descreve a cena da

"batalha" de Dom Quixote com os couros de vinho, na qual ficamos sabendo que as pernas do cavaleiro eram "largas y flacas, llenas de vello y nonada limpias":

Estaba en camisa, la cual no era tan cumplida que por delante le acabase de cubrir los muslos y por detrás tenía seis dedos menos; las piernas eran largas y flacas, llenas de vello y nonada limpias; tenía en la cabeza un bonetillo colorado, grasiento que era del ventero; en el brazo izquierdo tenía revuelta la manta de la cama, con quién tenía ojeriza Sancho, y él se sabía bien el porqué, y en la derecha, desenvainada la espada, con la cual daba cuchilladas a todas partes, diciendo palabras como si verdaderamente estuviera peleando con algún gigante. [I-35]

No capítulo primeiro da segunda parte, alude-se novamente à magreza de Dom Quixote, comparando-o a um peixe salgado ("amojamado") e a uma múmia. Neste episódio, o cura e o barbeiro vão visitar Dom Quixote, que se recuperava das agressões físicas que havia sofrido em sua segunda saída. Quando entram no quarto do fidalgo, encontram-no sentado na cama: "(...) vestida una almilla de bayeta verde, con un bonete colorado toledano, y estaba tan seco y amojamado, que no parecía sino hecho de carne momia." [II-1]

Quando a ama descobre que Dom Quixote planeja sair novamente em busca de aventuras, recorre aflita ao bacharel Sansão Carrasco, pedindo-lhe que impeça Dom Quixote de levar a cabo seus planos. A ama descreve a figura do cavaleiro quando este retorna a sua casa, após a segunda saída:

(...) Quiero decir, señor bachiller de mi ánima, que quiere salir otra vez, que con esta será la tercera, a buscar por ese mundo lo que él llama venturas, que yo no puedo entender cómo les da este nombre. La primera vez nos le volvieron atravesado sobre un jumento, molido a palos. La segunda vino en un carro de bueyes, metido y encerrado en una jaula, adonde él se daba a entender que estaba encantado; y venía tal el triste, que no le conociera la madre que le parió, flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro, que para haberle de volver algún tanto en sí gasté más de seiscientos huevos, como lo sabe Dios y todo el mundo, y mis gallinas, que no me dejarían mentir. [II-7]

Esses traços — "flaco, amarillo, los ojos hundidos en los últimos camaranchones del cerebro" — confirmam a magreza do cavaleiro. Entretanto, o discurso da ama lança dúvidas sobre sua veracidade, pois assim como exagerou na

quantidade de ovos ingeridos (600) pelo cavaleiro, também poderia ter exagerado na maneira como descreveu seu aspecto.

No palácio dos duques, a magreza do cavaleiro provoca risos nas criadas que o ajudam a desarmá-lo:

Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por dentro se besaba la una con la otra; figura, que a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa (que fue una de las precisas órdenes que sus señores les habían dado) reventaran riendo. [II-31]

O que notamos é que há uma reiteração desse traço físico do cavaleiro: a magreza. O texto cervantino não deixa margem a dúvidas; esse traço não é jamais contestado nem por outras personagens nem pelo narrador.

Além dessas três características iniciais (magreza, velhice e força), outros traços físicos do cavaleiro aparecerão dispersos ao longo da obra.

No último fragmento mencionado, além da magreza, menciona-se sua falta de dentes — “las quijadas que por dentro se besaba la una con la otra” [II, 31] — que, como sabemos, é consequência do apedrejamento sofrido no episódio dos rebanhos de ovelhas [I, 18]. Nesse capítulo, Sancho conta os dentes de Dom Quixote e chega à cifra de dois dentes e meio na parte inferior e nenhum na parte superior. Considerando-se que Dom Quixote é já um ancião, a perda de dentes é normal⁷⁴, principalmente naquela época em que não existiam técnicas odontológicas tão avançadas como hoje. Entretanto, a falta de dentes emagrece ainda mais o rosto; tanto que, nesse episódio, devido à falta de dentes, o cavaleiro passa a ser chamado de Cavaleiro da Triste Figura. Lembremo-nos também que um dos supostos sobrenomes do fidalgo é “Quijada” [I, 1], o que favorece a associação de sua imagem com a magreza facial.

⁷⁴ Lembremos que o próprio Cervantes diz ter apenas seis dentes em seu famoso auto-retrato no prólogo de suas *Novelas Ejemplares*.

Entretanto, a descrição mais bem acabada de nosso protagonista nos é dada no capítulo 14 da segunda parte, quando Dom Quixote se depara com o Cavaleiro dos Espelhos, que lhe diz já haver lutado e vencido o Cavaleiro da Triste Figura. Dom Quixote duvida do Cavaleiro dos Espelhos que, para confirmar sua história, descreve Dom Quixote:

— ¿Cómo no? — repicó el del Bosque —. Por el cielo que nos cubre que peleé con don Quijote, y le vencí y rendí; y es un hombre alto de cuerpo, seco de rostro, estirado y avellanado de miembros, entrecano, la nariz aguileña y algo corva, de bigotes grandes, negros y caídos. Campea bajo el nombre de Caballero de la Triste Figura y trae por escudero a un labrador llamado Sancho Panza; oprime el lomo y rige el freno de un famoso caballo llamado Rocinante, y, finalmente tiene por señora de su voluntad a una tal Dulcinea del Toboso, llamada un tiempo Aldonza Lorenzo (...). Si todas estas señas no bastan para acreditar mi verdad, aquí está mi espada, que la hará dar crédito a la misma incredulidad. [II-14]

As características apontadas pelo Cavaleiro dos Espelhos são imediatamente confirmadas por Dom Quixote: “que las señas que dél me habéis dado, tan puntuales y ciertas, no puedo pensar sino que sea el mismo que habéis vencido” [II, 14].

Ao lado de algumas das características iniciais — alto (“alto de cuerpo”) e magro (“seco de rostro, estirado y avellanado de miembros”) —, o referido Cavaleiro pintará um retrato mais completo de Dom Quixote, somando outras características às anteriores: além de alto e magro, tem os membros estirados e magros (avellanado), é um pouco grisalho (o que denota sua velhice), o nariz aguilenho e um pouco curvo, os bigodes negros e caídos. É possível que o fato de os cabelos não serem totalmente brancos e os bigodes serem negros aluda à força física de Dom Quixote. Ele é velho, mas não tão velho que já tenha cabelos e bigodes brancos; porém, ao afirmar que o cavaleiro conserva parcialmente a cor original de seus cabelos e totalmente a de seus bigodes, também se pode estar aludindo a uma possível preservação de sua juventude. Lembremos que cabelos, barbas e bigodes

são símbolos de força e juventude⁷⁵, inclusive porque a perda dos cabelos pressupõe a velhice.

Além do bigode, o cavaleiro também é barbado, conforme o capítulo 32 da segunda parte, no qual as criadas dos duques, para se divertirem com o cavaleiro, resolvem proceder ao ritual de lavagem de barbas do convidado:

Llegó la [doncella] de la fuente, y con gentil donaire y desenvoltura encajó la fuente debajo de la barba de Don Quijote (...) Mirábanle todos los que presentes estaban, que eran muchos, y como le veían con media vara de cuello, más que medianamente moreno, los ojos cerrados y las barbas llenas de jabón, fue gran maravilla y mucha discreción poder disimular la risa (...). [II-32]

Neste fragmento, temos ainda outra característica física de Dom Quixote, citada mais de uma vez ao longo da obra: ele é moreno. Por duas vezes utiliza-se essa palavra para descrevê-lo: no fragmento acima citado e no capítulo anterior (capítulo 31), no qual o cavaleiro se irrita com Sancho e sua cólera faz com que ele mude de cor: “Púsose Don Quijote de mil colores, que sobre lo moreno le jaspeaban y se le parecían, los señores disimularon la risa, porque don Quijote no acabase de correrse, habiendo entendido la malicia de Sancho.” [II-31]. Além da palavra “moreno”⁷⁶, encontramos algumas vezes a palavra “avellanado”, que tanto pode significar “da cor da avelã”, ou seja, moreno, ou pode significar “seco”, “enrugado”, “sem viço”.

Dissemos anteriormente que, em vez de longas descrições, os traços das personagens são evocados sumariamente por outras personagens. É o que ocorre no caso de Dom Quixote — exceto no capítulo primeiro, no qual o narrador nos faz uma descrição estática da personagem —: os demais traços são inseridos em descrições dinâmicas feitas pelo narrador, como, por exemplo, quando ao descrever

⁷⁵ Lembremo-nos do *Poema de mio Cid*, no qual a barba é símbolo da força da personagem. Também, na mitologia, a força de Sansão advém de seus longos cabelos.

⁷⁶ Notemos que a palavra “moreno” provém de “moro”, ou seja, Dom Quixote teria a pele da cor da pele dos mouros.

a cena dos odres de vinho, menciona as pernas finas e sujas do cavaleiro, ou em retratos descritos por outras personagens, como o Cavaleiro dos Espelhos ou a ama. Embora essas descrições partam de diferentes personagens e do narrador, não há nelas diferentes pontos de vista: as descrições não entram em conflito entre si. O narrador diz que o cavaleiro é velho e forte; a sobrinha confirma esses traços. O narrador diz que ele é magro; outras personagens ou o próprio narrador reafirmam a sua magreza. Não há perspectivismo, nem ambigüidades, nem contradições. Em nenhum momento o leitor duvida de que o cavaleiro seja velho; conhece-o como forte, magro, alto, bigodes, cabelos grisalhos e moreno. Dentro de um gradiente de flexibilidade, podemos dizer que, ao descrever o cavaleiro fisicamente, o texto cervantino é pouquíssimo flexível. Vejamos, agora, algumas características psicológicas da personagem.

Psicologicamente, um dos traços mais determinantes de Dom Quixote, dentre os mais ilustrados, é, sem dúvida, a loucura. Como sabemos, a loucura de Dom Quixote provém da leitura dos malfadados livros de cavalaria: “En resolución, él se enfrascó tanto en su letura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio” [I, 1]. Obviamente, o que o leva à loucura não é apenas a leitura, mas também a crença na veracidade das fantasias contidas nessa literatura:

(...) Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía que para él no había otra historia más cierta en el mundo. (...) [I, 1]

Dom Quixote é incapaz de discernir entre realidade e ficção, numa época em que tais limites eram, de fato, imprecisos. Tomemos como exemplo a história de *El*

Cid, citado mais de uma vez na obra, uma personagem histórica — Rodrigo Díaz de Vivar — que é personagem de uma obra literária (*Cantar de mio Cid*). Hoje sabemos que vários documentos da época do Cid comprovam muitos fatos descritos no poema, enquanto outras ações do herói são inventadas pelos inúmeros jograis que recitavam seus versos. Para Dom Quixote, entretanto, não há dúvidas de que o Cid literário existiu e que todas as façanhas a ele atribuídas são verídicas.

Incapaz de distinguir as fronteiras entre ficção e realidade, Dom Quixote crê piamente nas fantasias cavalheirescas e admira os heróis de tais obras. Insatisfeito com sua condição de fidalgo pobre e ocioso, e com o mundo em que vivia⁷⁷, decide sair de sua casa em busca de aventuras, resgatando, assim, os nobres ideais da cavalaria, que são aqueles expostos a Dom Diego de Miranda no capítulo 18 da segunda parte:

(...) [el caballero] ha de guardar la fe a Dios y a su dama; ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufridor en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla
(...) [II, 18]

Ou seja, ajudar o próximo, endireitar o que está torto, amparar as donzelas e viúvas, ser casto, honesto e verdadeiro. Justamente por querer um mundo mais justo e melhor, é considerado louco. Podemos dizer, porém, que se trata de uma loucura sublime — Dom Quixote possui uma alma nobre.

Essa nobreza de caráter é demonstrada pelo seu desejo de recuperar a mítica Idade de Ouro. Segundo Dom Quixote — no discurso que realiza aos cabreiros no capítulo 11 da primeira parte —, a Idade Dourada é a época em que o mundo era melhor, “los que en ella vivían ignoraban las palabras *tuyo* y *mío*”, “todo era paz entonces, todo amistad, todo concordia”, “la justicia se estaba en sus

⁷⁷ Lembremo-nos de que no discurso da Idade de Ouro, Dom Quixote diz que a Idade em que viviam era “odiosa”.

proprios términos”, a honestidade das donzelas não corria perigo. Enfim, um mundo mais justo e humano, baseado na fraternidade.

Uma das melhores descrições da alma de Dom Quixote nos é dada pela personagem que mais o conhecia — seu escudeiro Sancho Pança. No capítulo 13 da segunda parte, Sancho conversa com o escudeiro do Cavaleiro do Bosque, que lhe conta que seu amo é um velhaco, ao que Sancho diz:

— Eso no es el mío — respondió Sancho —, digo, que no tiene nada de bellaco, antes tiene una alma como un cántaro: no sabe hacer mal a nadie, ni tiene malicia alguna: un niño le hará entender que es de noche en la mitad del día, y por esta sencillez le quiero como a las telas de mi corazón, y no me amaño a dejarle, por más disparates que haga. [II, 13]

Outro sentimento expresso pelo cavaleiro e que o enobrece é o amor a sua dama. Dom Quixote é um cavaleiro apaixonado. Desse amor trataremos mais adiante.

Segundo a crítica, Cervantes descreve a loucura quixotesca com conhecimento de causa, ou seja, crê-se que ele tenha conhecido os estudos médicos de Huarte de San Juan⁷⁸ sobre a teoria dos humores, pois Dom Quixote é a principio da história de humor “colérico” e ao final “melancólico”. Em várias passagens, vemos o cavaleiro enfurecido, como, por exemplo, no capítulo 58 da segunda parte, em que Dom Quixote se irrita com Sancho: “Volvióse Don Quijote a Sancho y encendido el rostro y colérico, le dijo (...)”, ou no capítulo 29 da segunda parte, referente à aventura do barco encantado, quando Sancho medroso não quer subir no barco “Y en esto comenzó a llorar tan amargamente, que Don Quijote, mohíno y colérico le dijo (...)”, entre outros. A cólera de Dom Quixote, em geral, está associada a sua intolerância. Não podemos descartar esse lado de Dom Quixote: o cavaleiro é também intolerante, autoritário e exigente; ele quer impor seus ideais cavalheirescos por meio da força, coagindo os demais a aceitarem suas idéias.

⁷⁸ Juan HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de Ingenios para las ciencias*, 1575. Consultamos a edição digital baseada na edição de Madri, Imp. La Rafa, 1930.

Como, por exemplo, no episódio dos mercadores de seda, no qual o cavaleiro exige que os mercadores afirmem que Dulcinéia é a mulher mais bela do mundo [I, 4].

A melancolia, por sua vez, é apontada como uma das possíveis causas da morte do cavaleiro: “fue el parecer del médico que melancolias y desabrimientos le acababan” [II, 74]. Sancho diz a seu a seu amo que “la mayor locura que puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía”. O narrador também afirma que “llegó su fin y acabamiento cuando él menos lo pensaba; porque o ya fuese de la melancolía que le causaba el verse vencido o ya por la disposición del cielo (...)”. [II, 74].

Assim como o humor de Dom Quixote alterna entre colérico e melancólico, também sua loucura alterna com momentos de lucidez, manifestando-se apenas quando se trata de assuntos de cavalaria. Em seus momentos de lucidez, Dom Quixote demonstra erudição, sabedoria e sensatez. A oscilação entre esses dois estados intriga a personagem de Antonio de Miranda que, desconhecendo a origem da loucura do cavaleiro, admira-se com o louco:

En todo este tiempo no había hablado palabra don Diego de Miranda, todo atento a mirar y a notar los hechos y palabras de don Quijote, pareciéndole que era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo. No había aún llegado a su noticia la primera parte de su historia, que si la hubiera leído cesara la admiración en que lo ponían sus hechos y sus palabras, pues ya supiera el género de su locura; pero como no lo sabía, ya le tenía por cuerdo y ya por loco, porque lo que hablaba era concertado, elegante, bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto. (...) [II, 17]

No capítulo seguinte, Dom Quixote vai à casa de Dom Diego e conhece Dom Lorenzo, filho do anfitrião. Em determinado momento, Dom Diego pergunta a seu filho o que acha de Dom Quixote e Dom Lorenzo reconhece a loucura permeada pela lucidez:

— “Escapado se nos ha nuestro huésped — dijo a esta sazón entre sí don Lorenzo —, pero, con todo eso, él es loco bizarro, y yo sería mentecato flojo si así no lo creyese.”

Aquí dieron fin a su plática, porque los llamaron a comer. Preguntó don Diego a su hijo qué había sacado en limpio del ingenio del huésped. A lo que él respondió:

— No le sacarán del borrador de su locura cuantos médicos y buenos escribanos tiene el mundo: él es un entreverado loco, lleno de lúcidos intervalos. [II, 18]

Na primeira parte da obra, principalmente, a loucura quixotesca consiste em interpretar a realidade segundo a ficção cavalheiresca: onde há moinhos, Dom Quixote vê gigantes; onde há ovelhas, vê exércitos e assim por diante. Ao longo da obra, com maior ênfase na segunda parte, sua loucura é alimentada por outras personagens, quer para trazerem o cavaleiro de volta a sua casa para tratar-se (Sansão Carrasco, o cura, etc.), quer para se divertirem às custas dos loucos (duque, duquesa e companhia).

Uma das facetas dessa loucura é a ingenuidade ou infantilidade. Lembremos que Alonso Quijana é um senhor de cinqüenta anos de idade, considerado um ancião numa época em que a expectativa de vida era de aproximadamente vinte ou trinta anos⁷⁹. O *topos*⁸⁰ do velho *versus* criança já vem desde a antiguidade clássica: está presente em Aristófanes, Sófocles, Cratino e outros⁸¹. Um crítico que sugere essa aproximação entre a loucura quixotesca e o universo infantil, embora de maneira muito sucinta, é Torrente Ballester (2004, p. 115 -116):

Conviene ahora detenerse en una breve digresión, simple referencia (que vale como recuerdo) a los niños cuando juegan. No a los que poseen el juguete-imitación-de-lo-real (el tren eléctrico, la muñeca meona, el caballo), pues juegan condicionados por el juguete mismo, cuya sola presencia, merma o anula las facultades creadoras del niño: quizá a causa de eso, de la frustración que el juguete opera, el niño acaba rompiéndolo. El niño sin juguete, el que se ve obligado a inventarlo en una verdadera operación de

⁷⁹ Conforme nota nº 14, p. 36, da edição crítica do Instituto Cervantes.

⁸⁰ Conforme Renzo Tosi. *Dicionário de sentenças gregas e latinas*, frase nº 651: “Os velhos são crianças duas vezes”, p. 311.

⁸¹ Erasmo de Roterdam, em seu *Elogio da Loucura*, faz uma aproximação entre a velhice e a infância, dizendo que “De fato, essas duas idades têm uma grande relação entre si, e não vejo nelas outra diferença senão as rugas da velhice e a porção de carnavais que os primeiros têm sobre a corcunda. Quanto ao mais, a brancura dos cabelos, a falta de dentes, o abandono do corpo, o balbucio, a garrulice, as asneiras, a falta de memória, a irreflexão, numa palavra, tudo coincide nas duas idades. Enfim, quanto mais entra na velhice, tanto mais se aproxima o homem da infância, a tal ponto que sai deste mundo como as crianças, sem desejar a vida e sem temer a morte” (p. 40).

bricolage, actúa como don Quijote: el más leve y lejano parecido le sirve para trasmudar lo real y crear así el mundo en que puede jugar. Señala la silla y decreta: Esto es el barco y yo soy el capitán. Y, en tanto dura el juego, la silla es barco y el niño es capitán, y aunque el niño sabe que se trata de una convención — de ahí el ingrediente irónico de todo niño que inventa su juguete —, se irrita cuando alguien no acepta lo convenido y niega la condición de barco a la silla y de capitán al niño (...)

Desde nossa primeira leitura da obra cervantina, já havíamos observado vários pontos em comum entre esses dois universos: o quixotesco e o infantil. A fascinação que Dom Quixote sente pelos heróis dos livros de cavalaria assemelha-se à atração que as crianças sentem pelos super-heróis televisivos. O fascínio exercido pelos super-heróis ou protagonistas dos filmes e desenhos animados sobre as crianças, geralmente, leva-as a querer imitá-los, da mesma maneira que Dom Quixote incorpora, fantasiosamente, o cavaleiro andante. A criança incorpora seu personagem predileto e procura vestir-se como ele: improvisa um pedaço de tecido para fazer uma capa, um pedaço de pau será sua espada, uma panela se torna seu capacete e, muitas vezes, roupas e calçados de seus pais servem de disfarce⁸². Muitas vezes, os adultos são convocados a tomar parte nessas brincadeiras infantis; outras vezes, utilizam as personagens prediletas de seus filhos para persuadi-los a executar determinadas ações. Da mesma maneira, na obra de Cervantes, outras personagens entrarão no jogo fantasioso de D. Quixote e Sancho, enganando-os para se divertirem às suas custas. E o que dizer de Clavilinho? Não parece o tradicional cavaliño de madeira ou um cavalo de carrossel? Típicos brinquedos infantis. O que notamos em nossas personagens é a típica ingenuidade infantil, a crença na ficção, a incorporação de seus super-heróis prediletos, a maneira ingênua como são enganados por outras personagens. Talvez por isso essa obra tenha sido

⁸² Lembremos a figura do *Menino Maluquinho*, que traz uma panela na cabeça. Interessante observar que a panela na cabeça está associada à loucura de “Maluquinho”, da mesma forma que a bacia de barbeiro na cabeça de Dom Quixote é um dos indícios de sua loucura. Dom Quixote também veste uma armadura antiga de seus bisavós e fabrica a “celada” de papelão.

tantas vezes recriada para o público infantil, pois Dom Quixote e Sancho têm a ingenuidade das crianças.

É interessante observar como a loucura de Dom Quixote é contagiante e envolve grande número de personagens que alimentam essa loucura: a ama, ao dizer que um sábio encantador levou a biblioteca do cavaleiro; o Cura e Sansão Carrasco, que entram em seu jogo com o objetivo de trazê-lo de volta a sua casa; D. Fernando, Luscinda, Dorotéia e Cardênio, que confirmam que a bacia de barbeiro é o elmo de Mambrino; os duques e seus criados, que inventam mil artifícios para se divertirem às custas do cavaleiro e seu escudeiro, e, obviamente, Sancho Pança, que, como veremos, é tão louco como seu amo.

Essa loucura contagiante é apontada por um personagem anônimo. Quando Dom Quixote visita a casa de Dom Antonio Moreno em Barcelona, eles e outros amigos saem para passear pelas ruas; porém, antes prendem um cartaz nas costas de Dom Quixote com a inscrição: “Este es Don Quijote de la Mancha”. O cavaleiro, por onde passava, era “saudado” pelo povo, o que lhe causou muita admiração e satisfação ao imaginar-se tão famoso cavaleiro andante, conhecido por todos. Entretanto, um transeunte que vê o cartaz diz:

— Válgate el diablo por don Quijote de la Mancha! ¿Cómo que hasta aquí has llegado sin haberte muerto los infinitos palos que tienes auestas? Tú eres loco, y si lo fueras a solas y dentro de las puertas de tu locura, fuera menos mal, pero tienes propiedad de volver locos y mentecatos a cuantos te tratan y comunican, si no, mírenlo por estos señores que te acompañan. Vuélvete, mentecato, a tu casa y mira por tu hacienda, por tu mujer y tus hijos, y déjate destas vaciedades que te carcomen y te desnatan el entendimiento. [II, 62]

Outros atributos de Dom Quixote são decorrentes de sua fixação pelos livros de cavalaria, como, por exemplo, a coragem. Todo cavaleiro andante deve ser valente. Na maior parte de suas aventuras, Dom Quixote é corajoso, sendo o episódio dos leões o auge desse atributo: nesse episódio, o cavaleiro abre a jaula de um leão que, por sorte, lhe dá as costas.

Porém, como na obra de Cervantes nenhum valor é absoluto, há outros episódios em que se coloca em dúvida a coragem do cavaleiro. É o caso do episódio do rebusno, no qual Sancho, ao zurrar como um asno, ofendeu os habitantes de dois povoados, os quais atacaram o cavaleiro e o escudeiro. Agora, Dom Quixote foge em disparada:

(...) volvió las riendas a Rocinante, y a todo lo que su galope pudo se salió de entre ellos, encomendándose de todo corazón a Dios que de aquel peligro le librase, temiendo a cada paso no le entrase alguna bala por las espaldas y le saliese al pecho, y a cada punto recogía el aliento, por ver si le faltaba” [II, 27]

No capítulo seguinte, Sancho acusa seu amo de o ter deixado para trás e fugido na hora do combate. Dom Quixote, entretanto, alega ter-se retirado e não fugido.

Outro momento no qual um dos valores do cavaleiro é contestado pelo narrador é o episódio da gruta de Montesinos, capítulo 23 da segunda parte. Sabemos que um dos valores defendidos pelo cavaleiro é a verdade. Podemos dizer que o cavaleiro é verdadeiro — ele não mente —; entretanto, quando sai da gruta de Montesinos, conta a fantástica história de Montesinos e Durandarte. Sancho duvida da veracidade da história e alega que o cavaleiro mente. No capítulo seguinte, o narrador conta que o tradutor diz que no manuscrito há uma anotação do próprio Cide Hamete, dizendo que achava que a aventura anterior era apócrifa, pois não poderia acreditar que Dom Quixote mentisse: “Pues pensar yo que Don Quijote mintiese, siendo él tan verdadero hidalgo y el más noble caballero de sus tiempos, no es posible, que no dijera él una mentira si le asaetaran” [II, 24]. O narrador joga o problema para o leitor: “Tú, lector, pues eres prudente, juzga lo que te pareciere (...)” e, finalmente, diz que tem por certo que em seu leito de morte o cavaleiro se retratou “y dijo que él la había inventado, por parecerle que convenía y cuadraba bien con las aventuras que había leído en sus historias” [II, 24].

Entretanto, o fato do cavaleiro mostrar uma pontinha de medo e, quem sabe, inventar uma mentira contribui para dar mais humanidade à personagem. De qualquer maneira, estes pequenos supostos “deslizes” do cavaleiro, a nosso ver, não maculam sua imagem de cavaleiro honrado, nobre e de alma elevada.

Psicologicamente, o cavaleiro oscila entre a loucura e a lucidez, a cólera e a melancolia. Características como a valentia ou a veracidade são, raríssimas vezes, questionadas. O texto cervantino é mais flexível em relação às características psicológicas do cavaleiro do que em relação às físicas; mesmo assim, podemos dizer que há um baixo grau de flexibilidade na construção da personagem. A partir do texto cervantino, o conjunto de traços que caracteriza a personagem é: fisicamente, alto, magro, de bigodes, idoso, grisalho; psicologicamente, Dom Quixote é, por um lado, uma alma elevada — é idealista, visionário, caridoso, patético, ridículo, generoso, um louco sublime —; por outro lado, é arrogante, intolerante e impositivo. Apesar das pequenas oscilações mostradas, essas características não se contradizem ao longo da obra.

3.2 Sancho Pança

Vimos que, dentre as descrições de Dom Quixote, poucas são estáticas; a maior parte são descrições dinâmicas, nas quais seus traços são destacados quer pelo narrador quer por outras personagens. O mesmo fenômeno ocorre em relação

a Sancho, cujas características principais serão anunciadas ou pelo narrador ou por outras personagens, principalmente, por seu amo Dom Quixote.

A primeira descrição que temos de Sancho é bastante ambígua. No final do capítulo 8, no qual se conta a batalha com o biscainho, o narrador interrompe a história, dizendo que vai em busca do manuscrito que traz o final da narração. No capítulo 9, o narrador reconhece o manuscrito por meio de uma ilustração que retrata a referida batalha. Somente nesse momento teremos uma descrição física de Sancho:

Junto a él estaba Sancho Panza, que tenía del cabestro a su asno a los pies del cual estaba otro rótulo que decía "Sancho Zancas", y debía de ser que tenía, a lo que mostraba la pintura, la barriga grande, el talle corto y las zancas largas y por esto se le debió poner nombre de "Panza" y de "Zancas", que con estos dos sobrenombres le llama algunas veces la historia. [I-9]

O primeiro fator de interesse nessa descrição é que o narrador não descreve a personagem, mas uma ilustração da personagem. Estaria bem feita a ilustração? Ou este artista seria como Orbaneja, o pintor de Úbeda, que, quando pintava um galo, escrevia sobre a figura "este é um galo" para as pessoas não pensassem que era uma raposa, conforme Dom Quixote nos conta no capítulo 61 da primeira parte? A descrição nos chega como se fosse de segunda mão, pois o narrador descreve um desenho realizado por um ilustrador que lê a obra de Cide Hamete e a interpreta (afinal, a ilustração é uma interpretação pessoal de um artista).

Nessa ilustração, Sancho é descrito como tendo o tronco curto ("talle corto") e as pernas longas ("zancas largas"), o que nos remeteria a uma espécie de deformidade física. Poderíamos pensar que a deformação deve-se ao fato de estarmos diante da descrição de um desenho mal realizado; porém, a legenda "Sancho Zancas" corrobora a intencionalidade do narrador de focalizar as pernas longas do escudeiro como uma característica inerente à personagem.

Em nosso modo de ver, esse aparente “equivoco” de Cervantes é mais um recurso para criar o efeito perspectivista em seu texto. É curioso que Spitzer (1966), num ensaio que trata justamente dos nomes das personagens, não tenha se aprofundado na questão do nome de Sancho, pois essa oposição pança / pernas também nos sugere o perspectivismo lingüístico pelo qual a personagem é criada⁸³. Maurice Molho [1976] utiliza a expressão jogo de “sembrar confusiones”⁸⁴ para referir-se ao procedimento cervantino nessa passagem. Em nosso modo de ver, trata-se do mesmo jogo perspectivista que Cervantes utiliza ao longo de sua obra, conforme apontamos no capítulo 1 deste trabalho.

Essa aparente “deformidade” física, pernas longas e tronco curto, poderia remeter-nos à figura de um anão. Essa associação é feita por Eduardo Urbina [1991], para quem Sancho descende da tradição do anão artúrico:

(...) Sancho es en principio y para siempre, un labrador rústico y rollizo. Se asemeja así tipológicamente al enano: ser pícnico de baja estatura, barriga grande, talle corto y piernas cortas. He aquí su descripción (...). Claro que lo de Zancas es puro despiste, y la iconografía del personaje es firme confirmación de lo grotesco, por admirable y por ridículo, del aspecto de Sancho, rústico simple y bufonesco con cuerpo de enano. [pp.71-72]

⁸³ “Si bien Sancho Pancha (*sic*), el labrador metido a escudero, no sufre cambio de nombre parecido al de su amo, y está resuelto a permanecer siempre (gobernador o no gobernador), Sancho a secas, sin la adicción del don (II,4), existe también cierta incertidumbre respecto a su nombre, puesto que en el texto de Cide Hamete Benengeli, el cronista árabe cuyo manuscrito finge Cervantes haber encontrado en el preciso momento en que faltaban las otras fuentes (I,9), hay una pintura del rechoncho Sancho con la “barriga grande, el talle corto y las Zancas largas” y al pie la siguiente inscripción: “Sancho Zancas”. [p. 140-141]

⁸⁴ *Panza* visualiza una barriga; *Zancas*, unas piernas, reduciendo al personaje a uno u otro de esos rasgos físicos opuestos. En conclusión, ¿barrigón o zancudo? El juego consiste en sembrar confusiones, multiplicando las variantes. La historia y sus personajes remontan a una tradición que se pierde en la noche de la leyenda, de modo que al sesgo del imprevisible hallazgo se restablece en el mismo *Quijote* la variabilidad folklórica, por re-creación del nombre y, con él, de la figura nombrada. Re-creación que desemboca en la imagen de una criatura ambivalente y contrastiva — ¿podrá esperarse otra cosa? — en su misma apariencia física. Ese Sancho, ¿es pequeño y rechoncho?, ¿o alto y flaco?, ¿o alto y gordo? ¿Es un gordo alto y bobo, o un barrigón retaco y malicioso? ¿Un tripudo inocentón, o un zanquilargo astuto? Es posible variar ya variar indefinidamente la distribución de los rasgos adversativos con la doble referencia a una caracterización física y/o moral, y eso tanto más cuanto que la zanca puede ser tan indicio de bobería como la panza. Recuérdese que en la tradición paremiológica el trigo le dice al centeno: “Zanquivano, zanquivano, mucha paja y poco grano”, y que, según Covarrubias, se decía çancajo “del hombre de poca suerte, y que en su profesión sabe poco” [pp. 254-255]

Discordamos de Urbina quando ele afirma que a utilização do termo “Zancas” foi uma distração (“despiste”) de Cervantes. Dizer que foi uma distração ou um equívoco do autor, em nosso modo de ver, é uma atitude muito reducionista. Acreditamos que essa discrepância entre os nomes se deve a esse jogo perspectivista, do qual vimos tratando até agora. Com relação à iconografia, mencionada por Urbina, voltaremos a esse assunto mais adiante, quando analisaremos algumas imagens da dupla.

Embora tenhamos nesse momento essa discrepância com relação ao nome de Sancho, verificamos que ao longo da obra essa característica física de Sancho (pernas longas) não volta a ser citada e ele é sempre nomeado por seu outro traço mais proeminente: a pança. O fato de ser pançudo nos induz a pensar que é um homem gordo.

Até agora, o que temos é que Sancho, fisicamente, é descrito como tendo a barriga grande, o tronco curto e as pernas longas. Ao longo da obra teremos algumas referências a sua estatura. Como exemplo, quando Dom Quixote dá conselhos a Sancho, futuro governador de Baratária, e Sancho diz vários provérbios (o que irrita profundamente o cavaleiro), Dom Quixote ameaça Sancho, dizendo que poderia contar ao duque que Sancho é um saco de provérbios e de malícias:

(...) Dios te guíe, Sancho, y te gobierne en tu gobierno, y a mí me saque del escrúpulo que me queda que has de dar con toda la ínsula patas arriba, cosa que pudiera yo excusar con descubrir al duque quién eres, diciéndole que toda esa gordura y esa personilla que tienes no es otra cosa que un costal lleno de refranes y malicias [II,43].

Com a palavra “gordura”, Dom Quixote refere-se à barriga grande de Sancho, porém “personilla”, pode referir-se a tanto a uma “pessoa pequena”, sugerindo-nos a baixa estatura de Sancho, quanto a uma pessoa de má condição ou aparência⁸⁵. Dois capítulos mais adiante, o narrador diz que, quando Sancho chega a Baratária,

⁸⁵ Conforme *Diccionario de Autoridades*, RAE, 1737, p. 235, 2.

“El traje, las barbas, la gordura y pequeñez del nuevo gobernador tenía admirada a toda la gente que el busilis del cuento no sabía”. [II, 45]. Novamente, os mesmo atributos e o mesmo jogo de palavras: a gordura e a “pequenez”, que tanto pode ser “pequeno de corpo”, como pequenez de espírito. Também no soneto “Del burlador, académico argamasillesco, a Sancho Panza”, que compõe o conjunto de poemas que encerram a primeira parte da obra, o escudeiro é descrito como tendo o corpo pequeno: “Sancho Panza es aqueste, en cuerpo chico, / Pero grande en valor, ¡Milagro extraño!” [I, 52]. Outro momento em que há referências explícitas sobre a estatura de Sancho é quando o escudeiro diz ao cavaleiro ter ido levar a carta de amor que Dom Quixote escreveu a Dulcinéia. Quando o cavaleiro diz-se afortunado por amar tão “alta” senhora, Sancho diz que ela é alta mesmo: “Que me lleva a mí más de un coto” e “me llevaba más de un gran palmo” [I, 31]. Pressupõe-se que se Dulcinéia é bem mais alta que Sancho, o escudeiro deveria ser baixo. Dentre esses fragmentos citados, apenas um confirma a baixa estatura de Sancho — o do poeta de Argamasilla, que diz “cuerpo chico” —, pois, com os termos “personilla” e “pequeñez”, Cervantes joga com a polissemia das palavras (e, no episódio de Dulcinéia, sabemos que a história contada por Sancho é mentira).

Sua gordura também é mencionada em outras passagens da obra, além das anteriores: como exemplo, no capítulo 49 da segunda parte, que começa da seguinte maneira: “Dejamos al gran gobernador enojado y mohino con el labrador pintor y socarrón, el cual, industriado del mayordomo, y el mayordomo, del duque, se burlaban de Sancho; pero él se las tenía tiesas a todos, maguer tonto, bronco y rollizo (...)” [II, 49]. Também aqui, a palavra “rollizo”, com duplo sentido, ou seja, com sentido de “grosero” e “majadero”⁸⁶, isto é, “tonto”; porém, que também alude à gordura do escudeiro. No episódio dos monjolos, quando Sancho, com medo,

⁸⁶ Segundo nota nº 4, p. 1023, da edição do Instituto Cervantes.

necessita “desapertar-se”, o narrador comenta o tamanho de suas nádegas: “(...) tras eso alzó la camisa lo mejor que pudo y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas” [II, 20].

Além de gordo e provavelmente baixo, Sancho é barbado. No palácio dos duques, os criados querem lavar as barbas de Sancho com água suja, ao que o escudeiro protesta: “(...) el que se llegare a tocarme a un pelo de la cabeza, digo, de mi barba, hablando con el debido acatamiento, le daré tal puñada, que le deje el puño engastado en los cascos (...)” [II-32]. É curioso que o tipo da barba de Sancho (grossas e mal dispostas) é indício de sua condição humilde. Quando Sancho, imaginando que um dia chegará a ser duque e trajar-se-á como tal, crê que virão pessoas de longe para admirá-lo. Ao que Dom Quixote comenta: “— Bien parecerás — dijo Don Quijote —. Pero será menester que te rapas las barbas a menudo, que, según las tienes de espesas, aborascadas y mal puestas, si no te las rapas a navaja cada dos días por lo menos, a tiro de escopeta se echará de ver lo que eres”. [I,21]. Também no episódio de Clavileno, as barbas de Sancho são chamuscadas pelas tochas: “— Que me maten si no estamos ya en el lugar del fuego o bien cerca, porque una gran parte de mi barba se me ha chamuscado (...)” [II, 41].

Nesse mesmo episódio, temos outra característica física de Sancho — ele diz ser moreno: “— No soy verde, sino moreno — dijo Sancho (...)” [II, 41].

Finalmente, a última característica que gostaríamos de apontar é a juventude de Sancho. Embora Sancho não seja nenhum adolescente, ele é jovem. No capítulo 28 da segunda parte, Sancho pede salário e Dom Quixote repreende-no e o chama de "asno", ao que Sancho choroso responde:

— Señor mío, yo confieso que para ser del todo asno no me falta más de la cola; si vuestra merced quiere ponérmela, yo la daré por bien puesta, y le serviré como jumento todos los días que me quedan de mi vida. Vuestra merced me perdone y se duela de mi mocedad, y advierta que sé poco (...) [II, 28]

Também no capítulo terceiro da segunda parte, quando Sansón Carrasco fala sobre a publicação da primeira parte da obra, cita a prometida “Ínsula”. Ao que Dom Quixote diz a Sancho: “(...) mientras más fuere entrando en edad Sancho, con la esperiencia que dan los años, estarás más idóneo y más hábil para ser gobernador que no está agora” [II,3].

As demais características de Sancho parecem não trazer maiores dificuldades de interpretação. O escudeiro é um homem gordo, barbado, moreno e jovem. Porém, como dissemos, com exceção da descrição da ilustração, os demais traços do escudeiro são apenas evocados pelos seguintes agentes (a própria personagem, Dom Quixote e o narrador).

Psicologicamente, assim como Dom Quixote, Sancho é uma personagem complexa. Vamos destacar apenas os traços que nos parecem mais relevantes, uma vez que não pretendemos aqui desenvolver um estudo mais profundo sobre a personagem — já amplamente estudada por autores⁸⁷ como Maurice Molho (1976), R. M. Flores (1982) e Eduardo Urbina (1991), entre outros.

No primeiro capítulo, quando Dom Quixote decide tornar-se cavaleiro andante, limpa as armas de seus bisavós, “transforma” seu velho rocim em Rocinante, dá-se o nome de “Dom Quixote de La Mancha” e sua vizinha Aldonza Lorenzo será sua dama Dulcinéia del Toboso. Dentre esses preparativos, Dom Quixote não inclui a figura do escudeiro. Em sua primeira saída, o cavaleiro, desacompanhado, chega a uma estalagem, na qual o estalajadeiro o aconselha a não sair de casa sem dinheiro, roupas limpas e remédios. Ao sair da estalagem,

⁸⁷ Há várias teorias sobre a origem da personagem Sancho Pança. Já vimos como Riley (2001) aponta as figuras de Quaresma e Carnaval e os personagens cômicos Ganassa e Botarga como modelos para a criação de Dom Quixote e Sancho. Flores (1982) nos mostra a maneira como a personagem é interpretada no ocidente ao longo dos séculos. O autor analisa os comentários sobre a personagem e suas recriações em obras literárias. Para Eduardo Urbina (1991), Sancho é uma paródia do escudeiro da literatura cavaleiresca: do escudeiro-anão e, principalmente, de Gandalfín, escudeiro de Amadís de Gaula.

Dom Quixote decide voltar para sua casa para providenciar, além dos referidos apetrechos, um escudeiro e, já nesse momento, pensa no nome de seu vizinho Sancho Pança: "haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería" [I,4].

Sancho aparece apenas no capítulo 7, quando Dom Quixote, já recuperado da surra que havia tomado em sua primeira saída, convida "a un labrador vecino suyo, hombre de bien — si es que ese título se puede dar al que es pobre —, pero de muy poca sal en la mollera" [I,7]. Dom Quixote promete ao vizinho que, se em suas aventuras ele ganhasse uma "ínsula", Sancho seria seu governador. Credo nas promessas do cavaleiro, o vizinho se dispôs a largar mulher e filhos para ser seu escudeiro. Até então, o que sabemos de Sancho é que ele é um vizinho de Dom Quixote, lavrador pobre, casado, com filhos, homem de bem, de pouco juízo. De fato, Sancho — que era um lavrador e que já havia sido pastor de cabras e guardador de porcos e de gansos — é um homem do campo, acostumado a lidar com os animais, e que demonstra grande afeição a seu burrinho. Quando o asno é roubado por Ginés de Pasamonte, Sancho irrompe em lágrimas:

(...) Llegó a su rucio y, abrazándole, le dijo:
— ¿Cómo has estado, bien mío, rucio de mis ojos, compañero mío?
Y con esto le besaba y acariciaba como si fuera persona. El asno callaba y se dejaba besar y acariciar de Sancho sin responder palabra alguna. (...)
[Apéndice, adición al capítulo XXX]

O escudeiro é um homem preso aos prazeres terrenos, como: comer, beber e dormir.

Em oposição ao cavaleiro, que quase nunca dorme, o escudeiro tem sono profundo. No episódio das bodas de Camacho, o escudeiro dorme pesadamente e, ao ser despertado por Dom Quixote, anima-se ao sentir o cheiro de torresmos assados:

(...) [Don Quijote] llamó a su escudero Sancho, que aún todavía roncaba;
(...) [el cual] ni despertara tan presto si don Quijote con el cuento de la lanza

no le hiciere volver en sí. Despertó, en fin, soñoliento y perezoso, y volviendo el rostro a todas partes dijo:

— De la parte de esta enramada, si no me engaño, sale un tufo y olor harto más de torreznos asados que de juncos y tomillos: bodas que por tales olores empiezan, para mi santiguada que deben de ser abundantes y generosas.

— Acaba glotón — dijo Don Quijote (...). [II, 20]

Em várias passagens da obra, o escudeiro reclama de fome e, nesse episódio, delicia-se com os manjares oferecidos na boda:

Todo lo miraba Sancho Panza, y todo lo contemplaba, y de todo se aficionaba. Primero le cautivaron y rindieron el deseo de las ollas, de quién él tomara de bonísima gana un mediano puchero; luego le aficionaron la voluntad los zaques; y últimamente, las frutas de sartén, (...) y así, sin poderlo sufrir ni ser en su mano hacer otra cosa, se llegó a uno de los solícitos cocineros y con corteses y hambrientas razones le rogó le dejase mojar un mendrugo de pan en una de aquellas ollas (...) [el cual] asió de un caldero, y encajándole en una de las medias tinajas, sacó en él tres gallinas y dos gansos, y dijo a Sancho:

— Comed, amigo, y desayunaos con esta espuma, en tanto que se llaga la hora del yantar. [II, 20]

Em muitos momentos da história de Dom Quixote, vemos Sancho bebendo vinho: após o manteamento, a filha do estalajadeiro lhe oferece um copo de água; porém, o escudeiro prefere o vinho; no episódio do discurso da Idade de Ouro, Sancho compartilha a bota de vinho com os cabreiros [I, 11], com o mourisco Ricote [II, 54] e com o escudeiro do Cavaleiro do Bosque [II,13]. Nesse último episódio, ficamos sabendo que Sancho é um grande provador de vinhos e que tinha antepassados que eram excelentes degustadores da bebida.

Além dos prazeres terrenos, Sancho é ambicioso. Só aceita a função de escudeiro porque Dom Quixote lhe promete uma “ínsula”, que é cobrada insistentemente ao longo da história; em diversos momentos, pede salário ao cavaleiro; depois de algumas aventuras, quer apropriar-se dos “despojos” da batalha; cobra pelos açoites que deve dar-se para desencantar Dulcinéia e, quando encontra a mala de Crisóstomo, vibra por poder ficar com o dinheiro encontrado dentro dela. Em conversa com o escudeiro do Cavaleiro do Bosque, Sancho

confessa que só suporta a difícil vida de escudeiro porque é levado pela ânsia de encontrar outro saco de dinheiro como o encontrado em Serra Morena:

(...) que lo mismo será si [Dios] me saca deste peligroso oficio de escudero, en el cual he incurrido segunda vez, cebado y engañado de una bolsa con cien ducados que me hallé un día en el corazón de Sierra Morena, y el diablo me pone ante los ojos aquí, allí, acá no, sino acullá, un talego lleno de doblones, que me parece que a cada paso le toco con la mano y me abrazo con él y lo llevo a mi casa, y echo censos y fundo rentas y vivo como un príncipe; y el rato que en esto pienso se me hacen fáciles y llevaderos cuantos trabajos padezco con este mentecato de mi amo, de quién sé que tiene más de loco que de caballero. [II, 13]

A personalidade de Sancho divide-se entre ser tonto e ser esperto⁸⁸. Diversas vezes, ele é chamado de “tonto” ao longo da obra, principalmente por seu amo; citemos algumas passagens, apenas para exemplificar: Dom Quixote diz aos duques, referindo-se a Sancho: “Vuestras grandezas dejen a ese tonto, señores míos (...)” [II, 33]; Dom Quixote diz ao próprio Sancho: “Aunque tonto [Sancho], eres hombre verídico [II, 41]; o próprio Sancho diz de si mesmo: “Yo confieso que para ser del todo asno no me falta más de la cola” [II, 28]; o narrador afirma: “Maguer era tonto, bien, se le alcanzaba [a Sancho] que las acciones de su amo (...) eran disparates” [II, 30] e o fragmento já visto anteriormente: “pero él se las tenía tiesas a todos, maguer tonto, bronco y rollizo (...)” [II, 49].

A tontice de Sancho, entretanto, tem a ver com sua ingenuidade. Desde sua entrada em cena, no capítulo 7, Sancho já a demonstra ao acreditar que poderia, de fato, tornar-se o governador de uma “ínsula”; ao longo da obra, podemos observar essa ingenuidade nas diversas ocasiões em que o enganam. Sua ingenuidade chega ao máximo quando, sabendo que ele mesmo “encantou” Dulcinéia, é convencido de que ela foi encantada pelos sábios. Por, pelo menos, duas vezes, Sancho desconfia: a primeira, quando levam o cavaleiro de volta para casa dentro de uma jaula, Sancho diz que se ele tem necessidades fisiológicas é porque não

⁸⁸ Para Molho (1976), essa personagem cervantina provém da linhagem dos bobos — ele seria um “tonto-listo”. Porém, essa relação é “dinâmica” e “reversível”, ou seja, em alguns momentos ele é o tonto que passa por esperto; em outros, é o esperto que se faz de bobo, e assim por diante.

está encantado [I, 47]. A segunda vez é quando ele observa que o rosto do “mayordomo” do duque é o mesmo da Condessa Trifaldi [II, 44].

A esperteza de Sancho, por sua vez, pode ser comprovada principalmente no episódio em que se torna governador de Baratária, no qual o escudeiro é muito sensato e justo ao resolver as questões judiciais apresentadas perante ele, causando admiração a todos os presentes no tribunal: “quedaron todos admirados y tuvieron a su gobernador por un nuevo Salomón” e, mais adiante: “y los circunstantes quedaron admirados de nuevo de los juicios y sentencias de su nuevo gobernador” [II,45]. E podemos dizer que Sancho surpreende também o leitor nesse episódio. Em outros momentos, sua esperteza está relacionada à mentira: ser mentiroso é outra característica sanchesca. O escudeiro engana seu amo ao afirmar que levou a carta e falou com Dulcinéia del Toboso [I, 31]; mente ao dizer que as três lavradoras eram Dulcinéia e suas damas [II, 10]; mente após sua “viagem” sobre Clavilinho, dizendo que desceu do cavalo e viu as “cabrillas” [II, 41]; engana Dom Quixote quando, em vez de açoitar-se, açoita uma árvore [II, 71] e assim por diante.

Outra característica de Sancho, diversas vezes citadas na obra de Cervantes, é o fato de o escudeiro ser chorão. Seu choro, em geral, deve-se a sua covardia, outra característica intrínseca ao escudeiro. No episódio dos monjolos, quando cavaleiro e escudeiro entram na floresta, na escuridão da noite, Sancho sente muito medo; Dom Quixote, por sua vez, quer enfrentar o perigo. Quando Sancho ouve o discurso de Dom Quixote sobre sua própria valentia, Sancho chora: “Cuando Sancho oyó las palabras de su amo, comenzó a llorar con la mayor ternura del mundo (...)” [I, 20]. Quando Sancho e seu burro caem numa cova, no caminho de volta de Baratária [II, 55], o medo invade Sancho, que chora desesperadamente. Porém, seu pranto nem sempre é motivado pelo medo; algumas vezes, o escudeiro

chora de tristeza, como quando Ginés de Passamonte rouba seu asno e o narrador diz que “[Sancho] comenzó a hacer el más triste y doloroso llanto del mundo” [Apêndice].

Sancho, de fato, é covarde. No episódio dos “encamisados”, ao ver as luzes que se aproximavam, Sancho começa a tremer; a visão dos “encamisados” “remató el ánimo de Sancho Panza, el cual comenzó a dar diente con diente, como quien tiene frío de quartana; y creció más el batir y dentellear cuando distintivamente vieron lo que era” [I, 19]. No episódio de Clavileno, Sancho se recusa a subir no cavalo de madeira [II, 41] e, no episódio dos monjolos, o pavor de Sancho chega ao extremo, fazendo-os “sujar as calças” [I, 20].

O escudeiro é referido como *gracioso* diversas vezes ao longo da obra. Sancho, muitas vezes age como a personagem teatral (gracioso), principalmente no palácio dos duques, onde, para se divertirem com o cavaleiro e o escudeiro, os duques e os criados inventam uma série de “burlas” de caráter teatral; outras vezes, a palavra é utilizada como adjetivo. Quando Sansão Carrasco se oferece para escudeiro, Sancho faz um longo discurso sobre os motivos pelos quais está pedindo salário: o narrador diz que “admirado quedó el bachiller de oír el término y modo de hablar de Sancho Panza, que, puesto que había leído la primera historia de su señor, nunca creyó que era tan gracioso como allí le pintaban” [II, 7]. Dom Quixote, no palácio dos duques, diz à duquesa: “— Vuestra grandeza imagine que no tuvo caballero andante en el mundo escudero más hablador ni más gracioso del que tengo yo” [II, 30]:

— Del que Sancho el bueno sea gracioso lo estimo yo en mucho, porque es señal que es discreto, que las gracias y los donaires, señor don Quijote, como vuestra merced bien sabe, no asientan sobre ingenios torpes; y pues el buen Sancho es gracioso y donairoso, desde aquí le confirmo por discreto. [II,30].

A loucura inerente à personagem Dom Quixote também é atributo de Sancho Pança. O escudeiro reconhece que seu amo é louco, assim como reconhece sua própria loucura por lhe seguir. No episódio da Dulcinéia encantada, Sancho decide ludibriar seu amo, aproveitando-se do fato de ele ser louco e afirma: "(...) Este mi amo por mil señales he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga, pues soy más mentecato que él, pues le sigo y le sirvo, (...)". [II, 10]. Na carta que Sancho escreve a sua esposa Teresa Pança, diz: "Don Quijote mi amo, según he oído en esta tierra, es un loco cuerdo y un mentecato gracioso, y que yo no le voy en zaga" [II, 36].

Entretanto, o melhor retrato psicológico de Sancho é dado pelo próprio Dom Quixote, que aponta a complexidade e as múltiplas facetas do escudeiro:

(...) Por otra parte, quiero que entiendan vuestras señorías que Sancho Panza es uno de los más graciosos escuderos que jamás sirvió a caballero andante: tiene a veces unas simplicidades tan agudas, que el pensar si es simple o agudo causa no pequeño contento; tiene malicias que le condenan por bellaco y descuidos que le confirman por bobo; duda de todo y créele todo; cuando pienso que se va a despeñar de tonto, sale con unas discreciones que le levantan al cielo. (...). [II, 32]

Vimos que, no capítulo 4 da primeira parte, ao sair da estalagem em que foi armado cavaleiro, Dom Quixote decide voltar para casa e sair novamente; porém, desta vez, pretende fazê-lo dotado dos apetrechos indicados pelo estalajadeiro e com um escudeiro. Já, nesse momento, pensa no nome de seu vizinho Sancho Pança, "haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería" [I,4]; notamos que essa frase é irônica, pois, com o decorrer da história, vemos que Sancho, na verdade, não apresenta nenhuma das características essenciais de um bom escudeiro: ele não é leal para com o cavaleiro (o engana mais de uma vez), é gordo, beberrão, covarde, mentiroso, falador, comilão, gosta de dormir e nem sequer tem um cavalo.

O texto cervantino é um pouco mais flexível em relação aos traços físicos de Sancho do que em relação aos traços de Dom Quixote. A descrição de Sancho com pernas longas e tronco curto é um ponto de tensão em sua caracterização física; porém, essa instabilidade inicial na representação da personagem vai-se diluindo ao longo do texto, pois o escudeiro, em nenhum outro momento, é chamado de “Sancho Zancas”, o que corroboraria a idéia de que a personagem teria pernas longas. Dentro de nosso gradiente de flexibilidade textual, podemos dizer que Sancho está num nível abaixo de Dom Quixote. Enquanto o primeiro é fisicamente caracterizado de maneira mais rígida, sem gerar dúvidas no leitor com relação a sua forma física, o segundo, por sua vez, é construído com uma flexibilidade um pouco maior, pois, em determinado momento, nos deparamos com dois pontos de vista conflitantes: pernas longas, porém baixa estatura.

Psicologicamente, as duas personagens são bem mais flexíveis, porque os valores não são absolutos: nem sempre Sancho é totalmente ingênuo, nem Dom Quixote é totalmente sincero.

Vimos a importância das oposições entre as duas personagens para criar um mito visualmente reconhecível. Comparemos as duas personagens.

Enquanto Dom Quixote é alto e magro, Sancho é baixo e pançudo; enquanto Dom Quixote é idealista, visionário, Sancho está preso aos prazeres terrenos: comer, beber, dormir; enquanto o cavaleiro é verdadeiro, o escudeiro é mentiroso; se o cavaleiro é corajoso, o escudeiro é covarde; enquanto o cavaleiro é solteiro, letrado e idoso, Sancho é casado, analfabeto e jovem.

Entretanto, os dois têm vários pontos em comum: se Dom Quixote persegue o sonho de consertar o mundo, Sancho persegue o sonho de ser governador. A ingenuidade é outro ponto em comum: os dois são alvos de burlas porque são

ingênuos e acreditam nas pessoas que os rodeiam. Ambos são considerados loucos, porém de loucuras diferentes: Dom Quixote é louco por crer nos livros de cavalaria, sonhar em recuperar esses ideais e poder viver num mundo melhor; Sancho é louco porque, consciente da loucura de Dom Quixote, o segue.

3.3 O percurso iconográfico de Dom Quixote e Sancho Pança

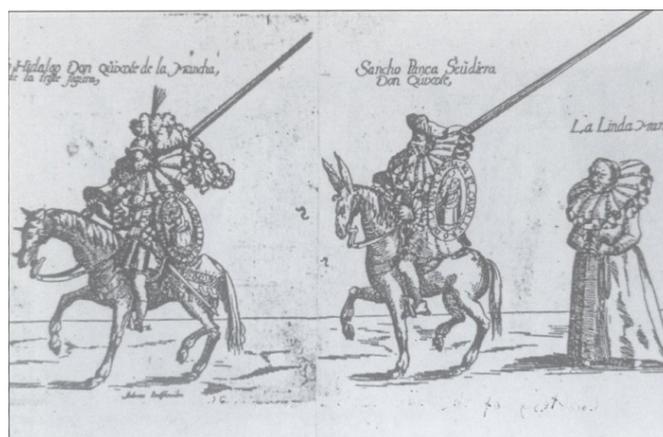
3.3.1 Século XVII

A primeira imagem das personagens cervantinas, como dissemos anteriormente, é a do livro alemão *Cartel, Auffzugue, Vers und Abrisse* (Leipzig, Henning, 1614). O desenho de Andreas Bretschneider é de 1613.



Nessa estampa, vemos as personagens da obra imortal organizadas numa espécie de desfile carnavalesco: o primeiro do grupo é um anão, “El enano”, tocando um instrumento de sopro em forma de berrante; depois temos “El cura” com um moinho de vento nas mãos; na seqüência “El barberia”, o barbeiro, carregando um barril; a seguir “La sin vor (par) Dulcinéa del Toboso”; depois “El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, Cavallero de la

triste figura”, em cujo escudo lemos “Cavallero de La Triste Figura”, sobre Rocinante; depois temos Sancho Pança, também com um escudo com a mesma inscrição, montado sobre o burro; atrás de Sancho vem “La linda Maritornes”;



e, finalmente, dois bois puxando uma carroça, sobre a qual há um castelo em cuja ameia há outro anão tocando berrante (não reproduzimos esta parte do cartaz).

Os dois anões tocadores de berrante e o castelo sobre o carro de bois estão associados ao capítulo 2 da primeira parte do *Quixote*, quando o cavaleiro — ao chegar à estalagem que imagina ser um castelo e um porqueiro toca um “cuerno” — interpreta o fato como sendo uma trombeta tocada por um anão, anunciando sua chegada. O interessante é que no livro de Cervantes, quem toca o “cuerno” é o porqueiro e não o anão; este tocaria uma trombeta. Porém, dado o caráter cômico do desfile, as duas imagens mais risíveis — o anão (imagem relacionada ao bufão) e o “cuerno” — se unem. A personagem seguinte é o cura, que carrega um moinho de vento, alusão ao capítulo 8 da primeira parte do *Quixote*. O barbeiro, por sua vez, traz um barril, provável alusão ao episódio dos odres de vinho, capítulo 36 da primeira parte.

Nessa imagem, o cavaleiro montado e cabisbaixo veste um traje com gorjeira e plumas, e carrega um escudo no qual há uma inscrição: “El Cavallero de la Triste Figura”. Lembremo-nos que esse epíteto é dado a Dom Quixote por Sancho no capítulo 19 da primeira parte, quando o cavaleiro é apedrejado pelos pastores e perde os dentes. Nesse momento, Dom Quixote decide mandar pintar em seu escudo uma “muy triste figura”. No desenho de Bretschneider, porém, temos a figura de uma dama, que poderia ser Dulcinéia, rodeada pela referida inscrição.

Sancho, menos adereçado, também é representado de gorjeira e com um escudo que traz a mesma inscrição. Chama-nos a atenção o fato de a expressão “O cavaleiro da Triste Figura” aparecer quatro vezes no desenho: no título, sobre a cabeça de Dom Quixote, e nos dois escudos. O crítico norte-americano Anthony Lo Ré (1990) crê que esse fenômeno, aliado ao fato de Dom Quixote estar cabisbaixo, comprova sua teoria de que o livro de Cervantes também foi lido como uma obra trágica por seus contemporâneos. Em nosso modo de ver, a ênfase no epíteto de

Dom Quixote não invalida o caráter festivo e cômico da estampa, expresso pelas roupas das personagens, por expressões como “La linda Maritornes” e “La sin par Dulcinea del Toboso” — personagens evidentemente feias —, pela presença do anão (tipo físico relacionado ao bufão) e outros.

Em sua primeira aparição, a caracterização de Dom Quixote e Sancho Pança está totalmente afastada do texto cervantino: não temos, aqui, as oposições entre gordo e magro, e suas roupas não condizem com as funções de cavaleiro e escudeiro. Entretanto, não nos esqueçamos que a estampa diz respeito a uma lâmina avulsa, independente do texto de Cervantes e com um objetivo diferente daquele das ilustrações gráficas: é muito provável que o ilustrador nem sequer tenha lido a obra de Cervantes.

Como vimos anteriormente, a primeira ilustração propriamente dita da obra



cervantina é de Leonard Gaultier.

Ela está impressa na página de rosto da edição francesa de 1618, dos impressores Veuve de Jacques du Clou e Denis Moreau. Na gravura, temos as figuras de Dom Quixote e Sancho sobre suas

montarias e, no plano de fundo, um moinho de vento sobre uma colina e alguns edifícios, provavelmente uma das estalagens onde cavaleiro e escudeiro se hospedam⁸⁹. Dom Quixote carrega uma bandeirola e Sancho porta um objeto que parece ser um chicote. Ambos trazem espadas embainhadas. Reconhecemos imediatamente tratar-se dos protagonistas da obra de Cervantes, porque Dom

⁸⁹ É curioso que na edição inglesa de 1630, vê-se parte de uma améia e não uma estalagem.

Quixote traz o baciélmo sobre a cabeça, o escudeiro monta um asno e, ao fundo, vemos os moinhos de vento.

Vimos como, segundo Watt, Dom Quixote e Sancho tornar-se-ão, ao longo dos séculos, um mito literário e como esse mito é altamente visualizável. Gostaríamos de destacar aqui a importância da ilustração gráfica para a gênese desse mito, pois as ilustrações são, como dissemos, as primeiras manifestações iconográficas da dupla e, desde as primeiras ilustrações, já teremos todos os elementos que compõem o mito: as diferenças físicas entre as personagens, a montarias, os moinhos de vento e o baciélmo. Como vimos, o moinho de vento é também representado na primeira lâmina de tema quixotesco: o cartaz alemão de 1613. O moinho de vento e o baciélmo serão dois elementos gráficos essenciais na identificação das personagens e serão tradicionais na iconografia do *Quixote*, como apontamos anteriormente.

Lucía Megías (2004, pp. 16-17) destaca a importância desses dois objetos no mito quixotesco. Sobre esse desenho, o crítico espanhol comenta:

El grabado representa a don Quijote y a Sancho Panza cabalgando en busca de aventuras, dejando atrás un molino de viento y unos edificios, que quizá representan ese lugar “de cuyo nombre no quiero acordarme”, o tal vez, una venta. De la imagen, la primera específica en una edición del texto cervantino, sobresalen dos aspectos: por un lado, el hecho de que Sancho Panza comparta protagonismo con su amo, tanto por su tamaño y colocación dentro de la imagen como por el hecho de que ambos porten una espada; protagonismo compartido que puede ser considerado como una de las claves de lectura del *Quijote* en tierras francesas, en las que Sancho llegará a protagonizar una continuación atribuida a Rosset. Y en segundo lugar, la aparición de una serie de objetos simbólicos, que, poco a poco, va a ir convirtiendo a los protagonistas cervantinos y a sus aventuras en un mito: la bacía de barbero y el molino de viento. Dos objetos simbólicos, pero también dos objetos que señalan indicios de su lectura coetánea: la risa y el entretenimiento que produce un loco, que toma por yelmo una bacía, gigantes por molinos de viento y, quizá, castillo en donde sólo hay una venta.

As inúmeras ilustrações da obra, ao longo dos séculos, colaborarão na mitificação do *Quixote*, e a apropriação desses objetos pelos ilustradores já em seus

primórdios permitirão que esses elementos simbólicos se tornem parte inseparável desse mito visualizável.

Para Megías, a representação do elmo nesse desenho é indício da leitura cômica do *Quixote*. Lo Ré aponta essa ilustração como uma prova de que a crítica cervantina se equivoca ao dizer que o *Quixote* foi visto por seus contemporâneos como uma obra cômica, pois, segundo essa estampa, o cavaleiro está triste.

A nosso ver, essa estampa não pode ser considerada cômica: embora Dom Quixote traga o “elmo de Mambrino” sobre a cabeça, ele não nos parece uma figura risível nessa primeira ilustração. Entretanto, também não podemos afirmar que seu semblante é triste como quer Lo Ré.

É interessante observar que, embora cavaleiro e escudeiro apresentem as oposições físicas estabelecidas no texto cervantino, os contrastes não são muito grandes. Sancho não é tão gordo como descrito em Cervantes, nem deforme (com as pernas longas e o tronco curto); Dom Quixote, por sua vez, não é tão magro e não tem feições de louco. O desenho parece-nos uma mistura ou uma transição entre as tradicionais estampas dos livros de cavalaria e a obra de Cervantes. É possível que, com este desenho, o impressor tenha querido atrair tanto os consumidores de livros de cavalarias, que desconheciam a obra de Cervantes (embora, como sabemos a obra foi extremamente popular no século XVII), quanto os que já tinham notícias da história de Dom Quixote. O fato de a edição trazer apenas uma lâmina dificulta uma averiguação mais profunda de uma possível leitura do ilustrador.

Chamamos a atenção também para a qualidade da estampa; como veremos, nesse período a maior parte das ilustrações da obra serão gravuras toscas, de má qualidade.

A primeira série de gravuras sobre o *Quixote*, como afirmamos, é de Jacques Lagniet e Jérôme David, série essa que compõe o álbum *Adventures du fameux chevalier Dom Quixot de la Mancha et de Sancho Pansa son escuyer*, de aproximadamente 1640. O álbum traz trinta e oito lâminas, sendo que apenas seis correspondem à segunda parte da obra de Cervantes e são referentes somente a seus dezesseis primeiros capítulos. Na lâmina da página de rosto, temos em primeiro plano nossas quatro personagens: Dom Quixote, Sancho, Rocinante e o burro. No plano de fundo, temos algumas colinas e dois moinhos de vento.



É interessante observar que Sancho ocupa uma posição de destaque no centro do desenho, enquanto Dom Quixote está deslocado para a esquerda, com o corpo virado para Rocinante: seu rosto expressa tristeza (provável alusão a seu epíteto — "cavaleiro da triste figura"); o cavaleiro traz na cabeça o baciélmo. O mesmo ocorre com o asno em relação a Rocinante: enquanto vemos o burro zurrando, de frente para o observador, Rocinante está comprimido no canto esquerdo, de cabeça baixa, com a metade do corpo cortado pela moldura do desenho. Sancho puxa e abre o alforje com uma mão; com a outra, ajuda o cavaleiro a subir no cavalo. Saindo do alforje, vemos latas e garrafas; impresso, sobre o alforje, está o título do livro. Chamamos a atenção para o fato de que o nome de Sancho, embora em tamanho menor, aparece no título da obra, fato que só ocorrerá novamente em 1778⁹⁰.

⁹⁰ Na edição londinense do editor F. Newberry, *The life and exploits of the ingenious gentleman Don Quixote de la Mancha: with the humorous conceits of his facetious squire Sancho Pança*, conforme Banco de dados "Iconography of Don Quixote".

Tanto essa lâmina quanto as demais que compõem a obra nos levam a afirmar que o ilustrador tinha uma preferência pelo escudeiro e, nessa ilustração, destaca a gula de Sancho, ao representá-lo com a mão no alforje. O cavaleiro, por sua vez, é representado com o rosto triste, melancólico.

Com relação à caracterização física das personagens, notamos que ela se afasta da descrição feita por Cervantes. Este Dom Quixote não aparenta ter cinqüenta anos, nem é "seco de carnes, enjuto de rosto". O ilustrador provavelmente inspirou-se na expressão "complexión recia", ou seja, de compleição forte. O cavaleiro de Lagniet mais se assemelha a um jovem e forte cavaleiro. Sancho também não possui "la barriga grande" e "el talle corto", conforme a obra cervantina, assim como Rocinante não está "tan atenuado y flaco" como o descreve



o narrador.

Em 1648, teremos a edição do *Quixote*, do editor Thomas M. Götzen, com a tradução para o alemão de apenas 22 capítulos da obra de Cervantes e acompanhada de cinco lâminas de autor anônimo. A primeira estampa é a portada da obra; nela, vemos Dom Quixote, no primeiro plano, jovem, sem barbas nem bigodes sobre um cavalo magro, do qual se vêem os ossos. O cavaleiro veste armadura, com gorjeira e plumas no elmo. Sancho, ao fundo e à esquerda, é barbado, baixinho e barrigudo. Lembra-nos a figura de um anão ou de um gnomo. Podemos dizer que esta é a primeira edição em que teremos as oposições entre baixo e alto representadas de maneira tão acentuada. Nessa estampa não há a presença dos moinhos, porém este episódio será retratado em

uma das lâminas que compõem a obra. O elmo de Mambrino, por sua vez, não aparece nem na portada nem nas demais estampas.

Até aqui, como vimos, nossas personagens são representadas ou em lâminas avulsas como o cartaz alemão, ou em portadas isoladas como a francesa de 1618, ou em um álbum, ou em edições, como a última vista, que trazem poucas lâminas. No século XVII, teremos um programa iconográfico completo (apresentado em conjunto com o texto cervantino completo) com a edição de Dordrecht (1657, ilustrado por Savery), a qual comporá com a edição de Amberes (1672-1673 com lâminas de Savery e Bouttats) o primeiro modelo iconográfico do *Quixote*: o modelo holandês. Essa edição do *Quixote* traz dois frontispícios e trinta e duas lâminas.



No primeiro frontispício, referente à primeira parte do *Quixote*, temos Dom Quixote com o bacierno, armadura, barbas, cabelos longos, lança e escudo, sobre um Rocinante forte e garboso; ao lado, está Sancho abraçando seu burro. O escudeiro aparece, novamente, bastante baixo comparado com a figura de Dom Quixote, com uma pequena barriga um pouco proeminente e com a aparência de velho. Notemos que tanto a barba de Dom Quixote quanto a de Sancho são brancas. Sob os pés de Dom Quixote e Sancho estão seus nomes. Ao lado direito de Dom Quixote, sobre um pedestal de mármore (nota-se que o ilustrador quis representar o mármore porque há uma série de ranhuras que nos lembram esse material), está uma figura sob a qual há uma inscrição —“Rolando” — e à direita de Sancho há outra figura intitulada — “Amadis”. Os dois cavaleiros, como sabemos, são os modelos de heroísmo para Dom Quixote.

Dom Quixote, Sancho e Amadis olham para fora do quadro (para o espectador), enquanto Orlando olha para Dom Quixote. Entre os dois cavaleiros e sobre a cabeça de Dom Quixote há um grande quadro de Dulcinéia. Como vimos, esse frontispício será amplamente reproduzido até quase meados do século XVIII, porém ele sofrerá, ao longo dos anos, uma série de modificações, sendo que algumas delas serão apontadas neste trabalho.

Essa página de rosto é muito interessante porque equipara o cavaleiro e o escudeiro aos grandes cavaleiros andantes; porém, essa imagem nos parece ambígua. Se estabelecermos uma hierarquia para todas as personagens que aparecem no romance de Cervantes, podemos dizer que Amadis de Gaula e Rolando não estão no mesmo nível hierárquico que Dom Quixote e Sancho. Enquanto os dois últimos são protagonistas da obra, os dois primeiros são apenas personagens citadas, ou seja, são os modelos imitados por Dom Quixote. Ao vermos essa imagem, poderíamos pensar que os cavaleiros são estátuas, pois estão em pedestais, ocupando posições próprias de esculturas; Amadis, por exemplo, está com a mão na cintura, a espada em riste e o olhar para fora do quadro, fato que também parece reforçar a tendência escultórica da representação das personagens. Se considerarmos que os cavaleiros são estátuas, então podemos dizer que Dom Quixote e Sancho também o são. Se considerarmos que a ilustração é apenas um retrato da dupla, então os cavaleiros também podem ser considerados personagens, tais quais Dom Quixote e Sancho Pança.

No segundo frontispício, temos um quadro semelhante; porém, na parte central inferior temos Dom Quixote com um leão aos seus pés e abaixo aparece a inscrição “Dom Quixote, Cavaleiro dos leões”; sobre uma mureta está Sancho Pança e aos seus pés a inscrição: “Governador S. Pança”. À esquerda, temos a figura de Dulcinéia com a inscrição “Dulcinéia encantada”. Ambos estão sentados com uma espécie de bengala ou cetro. Na parte central superior, temos o retrato de Merlim. Todos os elementos, aqui, correspondem a episódios da segunda parte, na qual Dom Quixote recebe o epíteto de “Cavaleiro dos leões” (II, 17), Sancho é elevado a governador de Baratária (II, 45), Dulcinéia é corporificada numa rude lavradora (II, 10) e o mordomo do Duque se disfarça de Merlim (II, 35). Se, na primeira portada, Dom Quixote era enaltecido por equiparar-se aos cavaleiros Amadis e Rolando, aqui sua bravura é representada pela presença do leão aos seus pés. A comicidade é reforçada pelo fato de Dulcinéia e Sancho ocuparem postos de destaque nos pedestais.



Com relação aos episódios selecionados pelo ilustrador para esta edição, eles nos sugerem uma leitura cômica. Embora não tenhamos a representação de cenas escatológicas — como o episódio dos monjolos ou dos vômitos —, a maior parte deles são cenas de ação e violência: a briga na estalagem, a luta com o biscainho, Dom Quixote lutando com o louco do bosque, a batalha de Sancho na Baratária e outros.

Parece-nos que os dois frontispícios destoam do resto das ilustrações. Enquanto nas portadas as personagens são elevadas ao nível dos cavaleiros andantes, nas cenas representadas elas sofrem agressões. Talvez o propósito da página de rosto seja justamente mostrar o quão ridículo é Dom Quixote ao querer equiparar-se aos grandes cavaleiros andantes.



Cavaleiro e escudeiro voltam a ser representados em suas devidas oposições nas lâminas do ilustrador anônimo da edição de John Phillips, de 1687, do impressor Thomas Hodgkin. No frontispício (figura ao lado) temos Sancho novamente como um anão barrigudo, ladeado por seu burro, e Dom Quixote sobre seu cavalo com armadura, escudo e lança. Podemos notar, inclusive, uma certa semelhança com a portada da edição de Dordrecht, 1657: Rocinante com a pata levantada, Dom Quixote montado, Sancho anão. Porém, nossas personagens não estão sobre pedestais, mas sim inseridas em uma paisagem: vemos no plano de fundo uma lavradora cuidando dos porcos e sob seus pés seu nome: Dulcinéia del Toboso. Atrás de Dulcinéia há uma casinha e, ao longe, vemos umas colinas e o céu com nuvens. Diferentemente da lâmina de Savery, cavaleiro e escudeiro estão olhando um para o outro e Sancho está falando. Se no desenho de Savery observávamos estátuas, no de J. Phillips estamos imersos em plena história: entretanto, essa cena representada não faz parte da obra de Cervantes, pois em nenhum momento cavaleiro e escudeiro estão conversando diante da casa de Dulcinéia.

Como podemos observar, no século XVII, as figuras de Dom Quixote e Sancho variam muito. A oposição “alto e baixo” parece estar consolidada já na primeira lâmina, exceto nas de Jérôme David: os demais ilustradores⁹¹ mostram esse contraste na dupla. Em alguns desenhos, Sancho é bem mais baixo que seu amo, como na ilustração do ilustrador anônimo da edição inglesa de John Phillip, ou como na ilustração de Sancho de autor anônimo da edição alemã de Thomas M. Götz. Nesses desenhos, Sancho parece uma figura disforme, um anão. Como mencionamos, Eduardo Urbina [1991] considera Sancho uma personagem descendente do anão do ciclo artúrico. É possível que estes primeiros artistas tivessem a imagem do anão-escudeiro presente em suas mentes por terem tido maior contato com os livros de cavalaria do que os ilustradores posteriores.

Dom Quixote, em geral, é magro (porém não magérrimo) e, quase sempre, é forte, exceto pelo desenho da referida edição alemã, que nos apresenta o cavaleiro mais frágil e bem mais jovem, quando comparado com suas demais representações. Os Sanchos que mais se afastam do texto cervantino são o de Leonard Gaultier — magro, sem barriga — e o de Jérôme David e Lagniet— alto e forte. Dom Quixote, por sua vez, em geral, é mostrado sério sobre seu cavalo (ou ao lado dele), exceto pela lâmina de J. David e Lagniet, na qual ele aparece com o semblante triste (provável alusão ao epíteto Cavaleiro da Triste Figura), espremido no canto do desenho. Enquanto a figura de Dom Quixote nos parece bem mais definida, a imagem de Sancho ainda não se fixou plenamente; em geral, ele não é tão gordo e é extremamente baixo.

Das sete ilustrações apresentadas, em quatro delas Dom Quixote usa o baciélmo e, em três, temos a imagem dos moinhos de vento, sendo que tanto o

⁹¹ Essa oposição alto / baixo não é visível no cartaz alemão, uma vez que as figuras estão desenhadas de maneira desproporcional.

baciélmo como os moinhos aparecem já nas duas primeiras edições ilustradas — a ilustração de Gaultier e a de David.

3.3.2 Século XVIII

Para o século XVIII, selecionamos quatro artistas: Coypel, representante do modelo iconográfico holandês; Vanderbank, que conformou o modelo iconográfico inglês; Carnicero, um dos principais artistas envolvidos na edição que compõe o modelo iconográfico espanhol e Francisco de Goya.

Como sabemos, as lâminas do artista francês Antoine Coypel, 1715-51, foram bastante criticadas pela inadequação dos trajes, dos tipos físicos e da ambientação, em suma, pela caracterização acorde com a corte francesa do século XVIII. Entretanto, as estampas, inicialmente realizadas para a fábrica de tapetes Gobelins, tiveram grande aceitação e difusão. Lembremos que as imagens foram amplamente popularizadas em lâminas soltas, em edições ilustradas da obra de Cervantes e, até mesmo, em porcelana chinesa.

A lâmina selecionada trata do episódio em que Dom Quixote vence a disputa com o cavaleiro dos espelhos, capítulos 12 a 14 da segunda parte. O momento escolhido pelo ilustrador é quando a farsa é revelada [II, 14]. O cavaleiro dos Espelhos está desmaiado, quando Dom Quixote lhe retira o elmo e vê que o Cavaleiro dos Espelhos foi “transformado” em Sansão Carrasco. Sancho, admirado,



aconselha seu amo a matá-lo. O escudeiro narigudo corre, tira o nariz de massa e pede a Dom Quixote para não matar o cavaleiro, pois ele, de fato, é Sansão Carrasco. Ao retirar o nariz, descobre-se que o escudeiro é o vizinho de Alonso Quijano, Tomé Cecial. Dom Quixote atribui a transformação aos sábios encantadores que o perseguem. Na lâmina, temos Dom Quixote com o elmo de Mambrino adornado com plumas, com gesto teatral e algo afetado, apontando para o cavaleiro vencido. Em seu rosto podemos ver uma certa imponência beirando a arrogância, por ter saído vitorioso na disputa. Sancho, por sua vez, ao lado da árvore (provavelmente a que subiu durante a “batalha”), carrega uma bolsa a tiracolo (possivelmente a bota de vinho que compartia com o escudeiro do Cavaleiro dos Espelhos) e uma lança na mão, objeto inexistente nesse momento da obra. O rosto de Sancho e seu gesto com a lança sugerem-nos o momento em que o escudeiro aconselha seu amo a matar o Cavaleiro dos Espelhos, revelando-nos uma faceta de Sancho pouco comum na obra. O escudeiro, em geral “pacífico” se mostra cruel ao aconselhar a morte do cavaleiro.

No primeiro plano, temos Tomé Cecial ajoelhado com o nariz postiço na mão. O belo cavalo branco, à direita, é a montaria do Cavaleiro dos Espelhos, uma vez que Rocinante, nos desenhos de Coypel, é sempre negro. Um elemento muito chamativo nas lâminas de Coypel é a expressão facial das personagens (talvez um outro elemento relacionado com a teatralidade dos desenhos de Coypel). No caso de Dom Quixote, chama-nos a atenção esse ar imponente, essa altivez que, cremos, nunca tenha sido antes representada.

O afrancesamento das lâminas de Coypel, como mencionamos, foi bastante criticado pelo Dr. Oldfield, responsável pelas ilustrações da excelente edição inglesa da imprensa dos irmãos Tonson de 1738. Entretanto, se Coypel afrancesa as personagens, Vanderbank, o ilustrador da edição da Tonson, irá retratá-los como perfeitos *gentlemen* ingleses.

A lâmina escolhida trata do momento em que Alonso Quijano convence



Sancho a ser seu escudeiro (I, 7). Cremos que essa é a primeira vez que essa passagem da obra cervantina é retratada. No desenho não temos qualquer alusão à condição de Sancho Pança (pobre e lavrador); não há sequer um animal na cena para mostrar que estamos no campo, absolutamente nada. Os gestos de Sancho nos parecem extremamente delicados para um rústico lavrador.

Encontramos nas duas personagens a oposição física entre alto e baixo. Entretanto, nesta lâmina particularmente, Sancho não aparenta ser tão gordo,

porém, em outras — como a referente ao episódio do encontro com Cardênio ou da aventura do elmo de Mambrino —, Sancho é representado bem gordo e as oposições físicas entre as duas personagens são bem evidentes. Na segunda parte, quando Sancho torna-se governador, notamos que, assim como cresce sua importância (de lavrador a governador), cresce sua figura. Em algumas das passagens (como quando Sancho chega a *insula* Baratária) ou no episódio do Dr. Recio, Sancho não é pequeno, mas parece bem maior que nas lâminas anteriores.

É interessante observar que no texto de Cervantes não há nenhuma referência ao local onde Alonso Quijano e Sancho Pança travam essa conversa. O texto diz apenas que “en este tiempo solicitó Don Quijote a un labrador vecino suyo, hombre de bien (...) pero de muy poca sal en la mollera”[I, 7]. Entretanto, na iconografia da obra, essa conversa entre o fidalgo e o camponês é, em geral, representada em uma cena ao ar livre, talvez um quintal de uma casa de campo. Na lâmina em questão, a paisagem dessa cena e a de outras representadas por Coypel não diferem. Ao fundo, temos sempre o mesmo *locus amoenus*, quer se trate dos jardins do duque, quer dessa conversa ocorrida em algum quintal.



Do modelo iconográfico espanhol, representado aqui pela edição da Ibarra de 1780, selecionamos uma das lâminas de José del Castillo que nos mostra o momento da segunda saída de Dom Quixote, quando cavaleiro e escudeiro conversam pelo caminho. A primeira ilustração que temos dessa passagem do *Quixote* foi realizada por J. David e J. Lagniet em 1640. Ela só voltará a ser

representada nessa lâmina de Castillo e a partir daí será amplamente retratada, tornando-se tradicional na iconografia do *Quixote*. Essa imagem, a nosso ver, colabora para a criação e consolidação da visualidade do mito. Inicialmente, tínhamos a dupla lado a lado nas portadas; agora, teremos as duas personagens caminhando pelos campos de La Mancha e conversando. É interessante que essa lâmina pode encaixar-se em diversos momentos da obra e não apenas na segunda saída, pois, no livro, vemos a dupla em diversos momentos conversando pelos caminhos. Segundo nossa percepção, essa imagem é, até esse momento, a que melhor representa o cavaleiro e o escudeiro segundo o texto cervantino. O artista contempla um dos principais aspectos da personalidade de Sancho — ser falador — ; no desenho, Sancho fala e gesticula olhando para seu amo, provável alusão ao fragmento do *Quixote* que diz que Sancho ia sobre seu asno “como un patriarca” [I, 7] e ele lembra ao cavaleiro a promessa da “ínsula”. Dom Quixote, por sua vez, não parece um cavaleiro ridículo, frágil ou louco.

Em nosso modo de ver, o artista do século XVIII que inova na representação gráfica do *Quixote* apresentando-nos uma leitura muito particular e extremamente moderna do cavaleiro é Francisco de Goya.

Vimos que Goya realizou uma lâmina para esta mesma edição da Ibarra (1780) — ilustrada por Castilho, Carnicero e outros — e que ela foi descartada pelos acadêmicos responsáveis por seu programa iconográfico; mencionamos também que o pintor realizou, posteriormente, um *capricho* intitulado “Visiones de Dom Quijote” e que, segundo Gallardo (1905), Goya teria a intenção de realizar uma série de *caprichos* com tema quixotesco. Vimos também que Rachel Schmidt (2001) descobre outros *caprichos* que poderiam fazer parte desse projeto de Goya de criar uma série de imagens sobre a obra de Cervantes. Vamos mostrar a seguir duas



dessas lâminas: a “Visiones de Don Quijote” e a referente à penitencia em Serra Morena, intitulada “Rara penitência”.

Em nossa opinião, o *capricho* realizado por Goya é um marco na iconografia do livro, pois sua representação da loucura de Dom Quixote é extremamente inovadora para sua época. Até então, os ilustradores do *Quixote* se detinham no plano da realidade, isto é, a imaginação, o sonho ou os monstros que povoavam a cabeça de Dom

Quixote não tinham sido representados com a força manifestada por Goya. Como vimos, o primeiro ilustrador a aventurar-se nesse campo fora Antoine Coypel, que na lâmina que serve de portada para algumas edições da época (conforme veremos no capítulo 4 deste trabalho) representou os moinhos de vento com cabeças de gigantes e recebeu duras críticas — principalmente por parte do Dr. Oldfield, responsável pelo programa iconográfico da edição da Tonson, na Inglaterra — por essa inovação.

Escandell-Proust (2001) tenta interpretar, a partir do texto cervantino, as diversas figuras que aparecem no canto direito nesse desenho. A autora arrisca algumas hipóteses sobre as personagens retratadas: a personagem coroada pode ser a Duquesa; a moça ao seu lado, alguma de suas donzelas, Altisidora ou Dulcinéia; o animal à direita de Dom Quixote poderia ser o javali do episódio da caçada dos duques; a velha com as chaves pode ser “dueña” Rodriguez, que visita Dom Quixote à noite; e o ser fantástico à esquerda poderia ser algumas das personagens mascaradas que aparecem na obra, como o escudeiro do Cavaleiro

dos Espelhos ou outra. A autora resume sua interpretação do quadro: “*La visión de Don Quijote* mostraría el retrato de Alonso Quijada sumido en la locura, plasmada a través de imágenes procedentes del mundo caballeresco, otras relacionadas con sus futuras aventuras y algunas derivadas de la pérdida de la cordura”. [p. 426]

Rachel Schmidt (2001) também nos dá sua interpretação desse quadro de Goya. Ela busca interpretar essas figuras desenhadas no canto direito do quadro a partir da interpretação de outras figuras semelhantes dentro da obra do pintor.

Segundo Schmidt, no desenho em questão, há duas figuras positivas e menos ameaçadoras: a mulher coroada e a que é uma “beleza idealizada”. O animal voador e o bruxo são figuras recorrentes nos *Caprichos* e, em geral, representam a superstição e a ignorância. A figura à esquerda de Dom Quixote é interpretada como um sátiro “cuyo pene se dirige directamente hacia el cerebro de don Quijote, en un gesto que entrelaza la intencionalidad satírica de Cervantes con la sexualidad reprimida del protagonista” [p. 441]. Comparando este sátiro com outros sátiros presentes nos *Caprichos*, a autora conclui que:

(...) lo que Goya presenta en el dibujo de don Quijote es, desde luego, una inversión de la lectura ilustrada de la novela, ya que la sátira no es instrumento del autor, sino es que el sátiro se asocia con la fecundidad creativa, aunque alocada, del protagonista” [p. 441].

Em nosso modo ver, essas figuras são uma projeção da loucura do cavaleiro que, tomado pela fantasia dos livros de cavalaria, vê monstros, encantadores e princesas. Parece-nos desnecessário tentar identificar personagens da obra de Cervantes e dos livros de cavalaria em geral, ou buscar uma interpretação simbólica dessas personagens desenhadas por Goya. Entretanto, para nós, o que importa é justamente essa visão renovadora e moderna com que Goya nos apresenta a personagem cervantina e, mais particularmente, sua loucura.

As duas estudiosas divergem na datação da lâmina: enquanto Scandell-Proust crê que a lâmina seja de 1791, Schmidt a situa na segunda década do século XIX.

Este momento da obra em que Dom Quixote enlouquece ao ler os livros de cavalaria havia sido representado pela primeira vez por Jérôme David e Lagniet, por volta de 1650. Na lâmina de David, o cavaleiro está pacificamente lendo seus livros e a sobrinha, atrás dele, gesticulando. Os poucos indícios de sua loucura talvez sejam os livros desarrumados sobre a mesa — enquanto Dom Quixote lê um deles, tem outros sobre o colo. Posteriormente, esse episódio voltou a ser ilustrado por Vanderbank, na já vista edição da Tonson, de 1738. Na lâmina de Vanderbank, nota-se a locura do cavaleiro com o livro aberto sobre a mesa, olhando de maneira desvairada para as armas que estão penduradas na parede. Chodowiecki também o ilustra, em 1771 (em sua lâmina aparece por primeira vez o cão aos pés de Alonso Quijano). Em 1780, o episódio também é retratado na edição da Ibarra (o cão volta a aparecer nessa imagem).

Em 1799, Lefreve realizará uma interessante ilustração sobre esse episódio: temos Alonso Quijano lendo numa mesa; acima de sua cabeça há uma representação da alegoria da Loucura (semelhante ao frontispício da Ibarra) que, com o seu cajado em forma de bufão, toca a cabeça de Alonso Quijano; acima da loucura está o fauno (também presente na ilustração da edição da Ibarra) e acima de todos há um monstro alado semelhante aos que aparecem nos *caprichos* de Goya. Esse desenho pode ser um indício de que o desenho de Goya seja anterior ao de Lefreve. Se for assim, podemos dizer que a data estipulada por Scandell-Proust para este desenho, 1791, estaria mais correta que a de Schmidt, que o data da segunda década do século XIX. Outra possibilidade, que nos parece mais

remota, é que Goya tenha se inspirado no desenho de Lefevre. Caso o desenho de Goya seja anterior ao de Lefevre (e tudo nos indica que o é), podemos afirmar que Goya inova ao representar os dois planos: o da realidade e o da imaginação.



O outro *capricho* de Goya de tema quixotesco é bem pouco conhecido; trata-se de uma imagem referente ao episódio da penitencia do cavaleiro em Serra Morena. Nele, o cavaleiro assemelha-se a um louco qualquer. Os olhos arregalados, a expressão de riso e os braços cruzados remetem à loucura dessa personagem de Goya. Só reconhecemos tratar-se de Dom Quixote por dois elementos: o título “Rara penitencia” associado à figura de um homem com as calças abaixadas — como sabemos Dom Quixote, à imitação dos cavaleiros andantes ficcionais, tira a roupa em Serra Morena para fazer penitência de amor a sua dama — e o bacierno no chão, ao lado, do louco penitente⁹². Esse objeto, como vimos, é um elemento identificador da personagem desde suas primeiras ilustrações. Como podemos observar, fisicamente, esse Dom Quixote está totalmente distanciado do texto cervantino. Com essas imagens, Goya antecipa a leitura romântica da obra cervantina, trazendo para suas ilustrações a fantasia dos livros de cavalaria que transtornaram a cabeça do fidalgo, conforme veremos mais adiante.

Os desenhos de Goya se contrapõem frontalmente às ilustrações do século XVIII, pois, tanto nas lâminas de Coypel quanto nas das edições da Tonson e da

⁹² O desenho foi reproduzido a partir do livro de Schmidt (1999).



Ibarra, teremos a representação do cavaleiro e do escudeiro de uma maneira mais amena, cortês, ou seja, de “bom gosto”.

3.3.3- Século XIX

As duas edições escolhidas para representar o século XIX são as francesas: a de 1836, da editora J. J. Dubouchet et Cie, ilustrada com 756 desenhos de Tony Johannot, e a de 1863, da L.

Hachette, com 377 ilustrações de Gustave Doré.

Como vimos, o XIX é o século das vinhetas e Johannot será o ilustrador que lançará mão desse recurso para realizar imensa quantidade de desenhos para ilustrar o *Quixote*. Dentre a enorme quantidade de ilustrações, apenas sete são de página inteira. Uma delas é a página de rosto que traz uma lâmina que retrata justamente o momento em que Alonso Quijano enlouquece graças à leitura dos livros de cavalaria [1, 1].

Neste desenho, o fidalgo olha para fora do quadro, para o observador, e gesticula. Esse recurso aproxima o observador da personagem e se assemelha ao expediente utilizado por Cervantes, em que o narrador dirige-se ao leitor⁹³. Dom Quixote tem um livro aberto sobre o colo e outro sobre a mesa; há ainda partes de armaduras espalhadas pelo chão e penduradas na parede; também, o já tradicional cachorrinho ao seu lado. Embora o desenho seja bastante expressivo, notamos que falta nele o elemento essencial do episódio: a loucura. Dá-nos a impressão que o

⁹³ Como no capítulo posterior ao da cova de Montesinos, em que o narrador diz que Dom Quixote, antes de sua morte, disse que inventou a história da cova de Montesinos e o narrador dirige-se ao leitor e pede que ele decida se o que Dom Quixote viu na cova é verdade ou não.

cavaleiro está conversando sobre amenidades. Não vemos a loucura expressa em seu rosto — como na lâmina que Vanderbank realiza para o mesmo episódio — nem projetada para fora de sua mente — como no desenho de Goya —: o cavaleiro dialoga com o observador, porém não o comove.

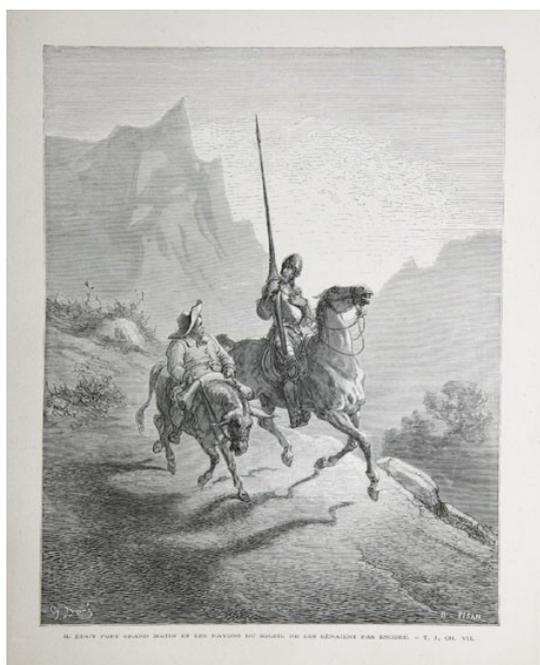
Johannot, entretanto, não descarta os elementos fantásticos; porém, como vimos anteriormente, o artista os representará nas inúmeras vinhetas, nas quais temos feiticeiros, monstros, gigantes, etc. Entretanto, raramente os dois planos se fundem: o da imaginação de Dom Quixote e o da realidade. Podemos comprovar esse fenômeno nessa lâmina, num episódio propício para representar os monstros da imaginação do cavaleiro, como já o havia feito Goya, temos apenas o plano da realidade: trata-se, simplesmente, do cavaleiro lendo em sua biblioteca.



Vimos que Castillo inaugura a tradição da representação de cavaleiro e escudeiro lado a lado sobre suas montarias, conversando pelo caminho, e que essa imagem é, ao lado das primeiras portadas, responsável, em parte, pela fixação da imagem da dupla. Johannot também realizará um desenho semelhante: trata-se de uma vinheta. Embora a perspectiva seja diferente da de Castillo, a situação é exatamente a mesma e a vinheta está incluída no mesmo episódio: o momento em que Dom Quixote e Sancho saem juntos pela primeira vez para suas aventuras. Nessa pequena vinheta, notamos que há um destaque para a figura de Dom Quixote. Sancho aparece com a cabeça virada e o chapéu cobrindo-lhe parcialmente o rosto, impedindo que o observador o veja claramente; por sua vez, a

paisagem é deserta: vemos apenas as nuvens e uma pequena construção em formato de torre. As duas personagens conversam.

Como vimos, os desenhos de Johannot, embora extremamente reproduzidos e difundidos em sua época, serão superados pelos de Doré. Apontamos como um dos motivos o fato de Johannot ter relegado às vinhetas os episódios mais importantes e ter retratado nas lâminas grandes os temas e episódios de menor importância. A portada da obra, reproduzida (acima) neste trabalho, é a única lâmina grande com um tema de fato relevante e já consagrado pela iconografia da obra: a loucura de Dom Quixote ao ler os livros de cavalaria. O episódio da saída do



cavaleiro e escudeiro, e outros episódios clássicos na iconografia, embora representados apenas em pequenas e simples vinhetas, como a que reproduzimos acima, influenciarão os artistas posteriores.

Doré é o artista que de uma maneira mais direta será influenciado pelos desenhos de Johannot⁹⁴. Só para podermos comparar, traremos as lâminas referentes aos mesmos episódios retratados por

Johannot.

Vejamos a lâmina referente ao episódio da saída do cavaleiro e escudeiro. Uma diferença fundamental é que o desenho de Johannot é apenas uma vinheta, enquanto o de Doré é uma lâmina de página inteira. Nota-se uma incrível semelhança entre a linguagem iconográfica da vinheta de Johannot e a linguagem

⁹⁴ Essa influência nos parece natural uma vez que ambos são franceses e contemporâneos. As ilustrações de Johannot precedem às de Doré em apenas alguns anos. As de Johannot são de 1836 e as de Doré de 1863. Com certeza Doré conheceu as ilustrações de Johannot.

iconográfica do desenho de Doré (ao lado): a posição das figuras, Dom Quixote e Sancho se olhando enquanto conversam, o burro cabisbaixo, o chapéu de Sancho, a armadura de Dom Quixote — em suma, vários pontos coincidentes. Comparando os dois desenhos, notamos que, no de Doré, há uma leveza que inexiste no de Johannot. Rocinante, com a cabeça levantada, parece flutuar. A luz do sol nascendo, no plano de fundo, e iluminando as personagens, cuja sombra parece tremelicar no chão. A menor inclinação da cabeça de Sancho, no desenho de Doré, e a aba de seu chapéu levantada permitem-nos ver seu rosto, enquanto, na vinheta de Johannot, o rosto do escudeiro está encoberto. Em suma: não há como negar tanto a influência dos desenhos de Johannot em Doré, quanto a superioridade das lâminas do segundo com relação às do primeiro.

As lâminas de Doré serão um marco nas ilustrações do *Quixote* e a consolidação definitiva da imagem dos protagonistas Dom Quixote e Sancho Pança. cremos que esse fenômeno dá-se tanto pela qualidade das lâminas dorianas como por sua ampla difusão, como vimos anteriormente.

3.3.4- Século XX

Ao iniciar o século XX, a imagem de Dom Quixote (o cavaleiro alto e magro sobre o cavalo magro) e Sancho Pança (o escudeiro baixo e gordo sobre o jumento) já está assentada e fixada definitivamente — imagem que, como vimos, representa visualmente o mito literário.

No século XX, teremos uma imensa quantidade de representações gráficas das personagens cervantinas; cada artista imprimirá sua marca pessoal ao representar as personagens. Entretanto, o artista do século XX, além do texto

cervantino, tem à sua disposição uma variada gama de ilustrações anteriores que, como vimos, já formaram, a esta altura, uma vigorosa tradição iconográfica.

Dissemos anteriormente que, nesse século, as múltiplas leituras dos *Quixote* por seus ilustradores convergem a uma tendência à ideogramização da dupla. Vejamos, neste tópico, como, por um lado, mantém-se a tradição iconográfica do *Quixote* —na escolha de gestos, posturas, cenas, etc. — e, por outro, como se dá essa tendência a ideogramização levada a cabo principalmente por grandes pintores que ilustraram a obra — dentre eles, os espanhóis Salvador Dalí, Pablo Picasso e Antonio Saura, e o brasileiro Candido Portinari.

Como vimos, Salvador Dalí ilustrará uma edição do *Quixote*, nos Estados Unidos, em 1946, com 38 desenhos e aquarelas. Dentre as muitas ilustrações, escolhemos duas: uma de página inteira e uma vinheta.

O primeiro desenho é o correspondente ao já referido episódio da princesa Micomicona [I, 29].



No desenho, de duas páginas, temos, na página esquerda, uma árvore com formato de corpo de mulher com os braços levantados. Da altura do que seria seu sexo sai um galho, que tem em sua ponta o escudo de Dom Quixote com a imagem de uma mulher impressa (talvez Dulcinéia). Em outro galho que sai dessa árvore, temos a parte da armadura que protege o peito do cavaleiro e, no final do galho, aparentemente, temos o baciélmo. Dissemos “aparentemente”, porque o baciélmo pode não estar no galho, mas fazer parte do conjunto de imagens que estão na parte superior do quadro. Temos ainda, em outro galho, a lança de Dom Quixote. As armas e armadura de Dom Quixote penduradas na árvore já são tradicionais na

representação desse episódio⁹⁵. No plano de fundo, temos Rocinante, de costas, pastando, com o rabo levantado. À direita, nessa página, temos o cavaleiro maltrapilho (lembramos que no romance ele está fazendo penitência em Serra Morena e vestia apenas um camisão). Ele está ajoelhado sobre uma pedra, com a cabeça erguida, olhando para o céu. Sua mão estende-se pela página direita e uma delas é segurada pela princesa Micomicona.

Na página direita, temos a referida princesa vestida de verde, também ajoelhada sobre uma pedra. No plano de fundo, temos uma figura, da qual se vê apenas a parte inferior: uma barriga grande e uma mão gesticulando. Na parte superior, temos borboletas coloridas, com os corpos alongados, dos quais pendem seres humanos nus (espécies de anjinhos) No centro temos um cavaleiro com escudo e lança segurando as mãos de uma mulher vestida de verde. No canto superior direito, temos a palavra “Micomicón”, da qual saem vários raios, como se ela fosse um sol. Temos ainda outros desenhos, formas geométricas, nuvens, formas humanas nuas e rostos. Esses desenhos se espalham até a parte superior da página esquerda.

Em nosso modo de ver, a figura de vermelho que se vê parcialmente é Sancho Pança. Nesse episódio temos outras personagens — o cura e o barbeiro —; como não vemos o rosto da figura retratada por Dalí, poderíamos pensar tratar-se de algumas dessas personagens. Entretanto, cremos tratar-se de Sancho, não apenas pela barriga grande, mas também porque essa personagem, vestida com essa mesma roupa vermelha, pode ser vista em outra lâmina de Dalí: a referente ao baciélmo, em que Dom Quixote e (segundo pensamos) Sancho estão conversando

⁹⁵ Segundo o texto cervantino, logo após a cena em que Micomicona se ajoelha aos pés de Dom Quixote, que promete ajudá-la, o cavaleiro resolve deixar a penitência naquele lugar onde estavam e diz o narrador que “Sancho descolgó las armas, que, como trofeo, de un árbol estaban pendientes” [I, 29]

sobre o baciélmo. Notamos que, nas ilustrações de Dalí, há uma predileção por Dom Quixote. Sancho Pança ou aparece com seu amo ou aparece parcialmente, como nesse desenho.

A simbologia da borboleta nessa lâmina nos parece óbvia. A borboleta é símbolo da metamorfose, da transformação. Lembremos que a princesa Micomicona é Dorotéia, que estava vestida de homem, lavando os pés no riacho, quando soltou seus longos cabelos loiros e foi surpreendida pelo cura e o barbeiro. Após contar seu drama, Dorotéia troca de roupa, tira suas vestes masculinas e põe roupas femininas: “Sacó luego Dorotea de su almohada y una saya entera de cierta telilla rica y una mantellina de otra vistosa tela verde” [I, 29]. Em outro nível, a vida de Dorotéia também sofre uma transformação: quando ela entrega sua virgindade à Dom Fernando e depois é abandonada por ele.

No texto de Cervantes, não sabemos a cor da roupa de Dorotéia; sabemos apenas que a “mantellina”⁹⁶ é verde. No desenho de Dalí, a princesa Micomicona usa um vestido verde. Para nós, a escolha dessa cor, tanto por Cervantes como por Dalí, não é gratuita. O verde também está relacionado com a transformação; principalmente na Europa, onde as estações do ano são mais bem definidas, é possível observar, na primavera, o renascimento da natureza com o verdejar das árvores.

Podemos observar no desenho alguns elementos relacionados ao universo feminino: as tonalidades de rosa nos desenhos da parte superior do quadro, as formas arredondadas e sensuais da princesa, o desenho de uma mulher no escudo de Dom Quixote e a árvore com corpo feminino. Vale lembrar que, em algumas culturas, a borboleta é também o emblema da mulher.

⁹⁶ Segundo a edição do Instituto Cervantes que estamos utilizando, “mantellina” é um manto de tecido que cobre a cabeça e chega até mais abaixo da cintura.

Como vimos, Romero Brest (1947) critica as ilustrações realizadas por Dalí para essa edição do *Quixote*, alegando falta de unidade na representação dos protagonistas. Dom Quixote ora é representado como um ser espectral, ora por curvas e linhas, ora dentro da “tradição espanhola” de representação das personagens. De acordo com nosso ponto de vista, esse procedimento daliniano é plenamente justificável: Dalí, ao alternar entre um espectro (como na aquarela em que o cavaleiro aparece tentando tocar um corpo vermelho de formas arredondadas) e um Dom Quixote mais tradicional (como o que temos nessa figura), representa o estado de alma do cavaleiro. Neste, Dom Quixote sente-se com um verdadeiro cavaleiro andante, solicitado por uma formosa donzela; ele está realizando seu sonho cavalheiresco. Dom Quixote é representado da mesma maneira no desenho referente ao discurso da Idade de Ouro — outra passagem do *Quixote* na qual o cavaleiro expressa seus sonhos, seus ideais cavalheirescos. No referido desenho, ao lado do corpo vermelho, o cavaleiro é representado de forma espectral, pois se sente impotente, sofredor, por não alcançar seu objeto de desejo.

Com relação às representações de Dom Quixote e Sancho por meio de linhas e curvas, observamos que, nas mãos de grandes artistas, a imagem da dupla tende a despojar-se do supérfluo: como exemplo, a paisagem desaparece ou se resume a alguns moinhos ao fundo; Dom Quixote e Sancho Pança são retratados apenas por seus traços essenciais⁹⁷. É como se as personagens passassem por um processo de *ideogramização*: assim como os ideogramas, aqui — com apenas poucos traços sinteticamente expressivos — representa-se a essência de um conceito. No caso de Dalí, isso ocorre principalmente nas vinhetas.

⁹⁷ Lembremos que Ian Watt (1997) resume a imagem da dupla como “um cajado e uma bola”.

Nesses desenhos de Dalí, Dom Quixote e Sancho já não têm um rosto e não é necessário mostrar os detalhes (nariz aguilenho, bigodes, barbas, etc.): bastam alguma formas (linhas, formas geométricas, etc.) que se assemelhem a um cavaleiro alto e magro sobre um cavalo magro e o escudeiro sobre o burro para que o observador reconheça a dupla.



A vinheta reproduzida mostra a tradicional cena de Dom Quixote e Sancho sobre suas montarias, lado a lado, pelos caminhos de La Mancha (compare-se esse desenho aos que reproduzimos anteriormente: os de Castilho, Johannot e Doré). Com apenas um emaranhado de linhas e poucas formas, já identificamos os protagonistas da obra. Notamos que, inclusive, a cara de Rocinante está apenas parcialmente desenhada: os detalhes não são necessários. Em nosso modo de ver, Dalí, ao representar as personagens por traços e linhas, inaugura essa ideogramização da imagem do cavaleiro e do escudeiro, que obviamente convive com outras formas mais tradicionais de representação, não apenas em Dalí como em outros ilustradores do século XX.

Exemplo dessa ideogramização é o desenho de Pablo Picasso, de 1955, intitulado “Don Quichotte vu par Pablo Picasso”. As figuras de Dom Quixote e

Sancho sobre suas montarias parecem apenas borrões de tintas ou silhuetas.

Podemos reconhecer nele os elementos essenciais do mito quixotesco: os moinhos de vento ao fundo, o baciélmo, Sancho sobre seu asno e dom Quixote, de perfil, magro, com barbas, nariz aguilheiro, sobre Rocinante. Os moinhos, ao fundo, também parecem silhuetas de pessoas, talvez de gigantes. O desenho também tem um aspecto de infantilidade, com esse sol “mal desenhado”, como se fosse feito por mão inábil, infantil. Podemos dizer que esse desenho, por um lado,

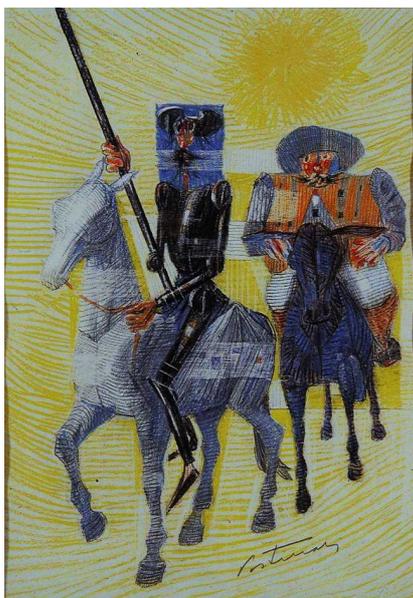


insere-se na tradição das representações da cena em que cavaleiro e escudeiro saem pelas estradas de La Mancha, conversando, em busca de novas aventuras; por outro, é extremamente representativo do mito quixotesco.

Poderíamos pensar que essa tendência ocorre apenas na Espanha, uma vez que tanto Dalí quanto Picasso são espanhóis. Entretanto, verificamos que esse “enxugamento” dos traços das personagens ocorre também em um artista brasileiro: Candido Portinari.

Vimos que já faz parte da tradição iconográfica do *Quixote* retratar o momento em que Alonso Quijano enlouquece ao crer nas fantasias dos livros de cavalaria. Alguns ilustradores representam o fidalgo lendo em seu quarto, gesticulando, limpando a armadura de seu bisavô, etc. Portinari, por sua vez, representa apenas o cavaleiro, descarnado, em *close*, de cócoras, com as mãos na cabeça e os olhos arregalados representando sua demência. Não temos quarto, não temos livros, não temos armaduras, apenas um fundo amarelo com alguns traços azuis.

Portinari representa um Dom Quixote totalmente descarnado, os braços e as pernas desproporcionais e extremamente longos e finos. Drummond, nos poemas que realiza para essa série de desenhos, associa a imagem do cavaleiro portinariano com um “gafanhoto”, “espectro de grilo”. De fato, a exagerada magreza



do cavaleiro nos remete à figura de um boneco articulado, um títere. Para Fabris (1996, pp. 27-28), Dom Quixote "parece pertencer mais ao reino das aparições do que à ordem terrena".

Assim como desaparecem aqui as referências ao quarto de Alonso Quijano no desenho referente à loucura de Dom Quixote, nas demais ilustrações que compõem a série temos pouquíssimas referências à paisagem. Há uma predominância de fundos geométricos e tracejados, o que nos sugere um caráter atemporal e atópico: de fato, Dom Quixote e Sancho poderiam estar em qualquer tempo e em qualquer lugar.

É interessante observar que, no caso de Portinari, esse “enxugamento” de traços e essa tendência à ideogramização dá-se com maior vigor na representação do cavaleiro: as demais personagens não sofrem tal efeito.

As diferenças físicas entre as personagens já estão a essa altura consolidadas. No desenho ao lado — como vimos, a tradicional representação da cena da segunda saída de Dom Quixote —, temos as quatro personagens: Dom Quixote magérrimo, Sancho gordíssimo, Rocinante e o ruço. O halo azul em volta da cabeça de Dom Quixote representa seus sonhos, sua loucura. Nesse desenho, Sancho também tem os olhos arregalados como seu amo, provável alusão à loucura do escudeiro. Nessa cena também não temos a presença de uma paisagem

identificável; Dom Quixote e Sancho já não estão em La Mancha — eles poderiam estar em qualquer lugar, inclusive apenas na imaginação do leitor.

Os desenhos de Portinari não chegam a uma total ideogramização; porém, podemos notar uma influência dessa ideogramização, tanto pela atopicidade e atemporalidade das cenas como pela representação da dupla em seus traços essenciais: a extrema magreza do cavaleiro e a extrema gordura do escudeiro.

Como vimos, Annateresa Fabris aponta o aspecto *naïf* na representação das personagens. Essa ingenuidade — que, como vimos, também está presente na concepção cervantina das personagens — será retratada por muitos artistas do século XX (já havíamos apontado traços ingênuos também no desenho de Picasso).

De fato, ao observar as edições do século XX, que constam no banco de dados “Iconografía del Quijote”, notamos um grande número de edições que nos trazem as personagens retratadas de uma maneira quase infantil. Algumas são edições destinadas à juventude, como a de 1921, realizada em Edimburgo, ilustrada por C. K. Howe, ou a de 1926, Nova York, ilustrada por Stephen Baghot de la Bere, ou a parisiense de 1933, ilustrada por Pierre Noury. Outras, entretanto, embora sejam para todos os públicos, apresentam desenhos de caráter ingênuo, como a edição francesa ilustrada por Gus Bofa em 1926/27, a de 1935, realizada em Turim, ilustrada por Piero Bernardini, a de 1945, Paris, com ilustrações de Jacques Touchet, a também francesa de 1951, ilustrada por Dubout, o álbum de Enrique G. Herreros, de Madri, 1964 e a estadunidense de 2005, Newark, ilustrada por Jack Davis. Dentre elas, chamamos a atenção para as ilustrações de Dubout (Paris, 1951), cujas personagens também são ideogramizadas, principalmente nas vinhetas.

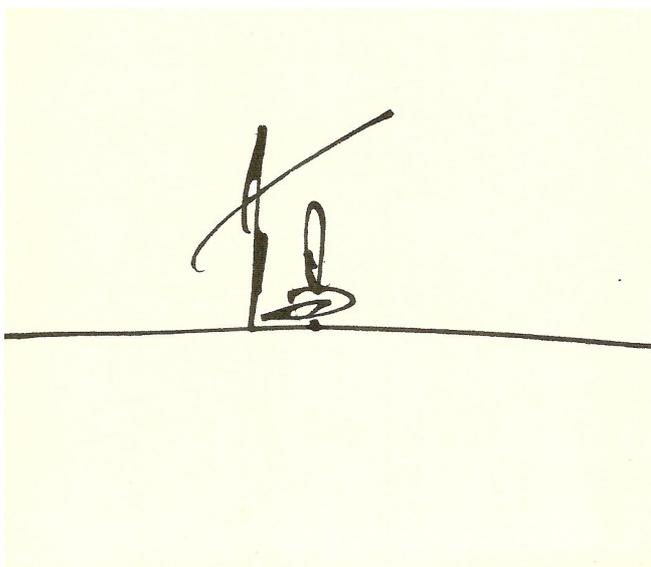
A ideogramização da dupla, entretanto, atinge seu auge com as ilustrações de Antonio Saura, que, como vimos, realiza cerca de 120 desenhos para o *Quixote*. É curioso que tivemos acesso a essas imagens apenas quando já concluíamos nossa tese e em uma das edições consultadas — *El Quijote de Antonio Saura* — encontramos um prólogo de Antón Patiño (2005) que aponta o caráter ideogramático das imagens que Saura realiza para a obra de Cervantes:

En ocasiones, sus dibujos propician un abigarrado *horror vacui* y, en otras, una suerte de sucinta aventura lineal. Casi como un **ideograma oriental**⁹⁸, la limpia pulcritud del trazo hiere el vacío. La escritura como pintura, el gesto como imagen⁹⁹.

Além dessa expressão, encontramos outras relacionadas à arte caligráfica, como: “caligrafia”, “taquigrafia”, “garabatos”, “firma” e “signatura”:

[esos dibujos] muestran la osamenta veloz de una caligrafía de urgencia, la sintaxis visual de una taquigrafía convulsa que imprime ritmos repentinos sobre la superficie. Simultáneamente, parecen trazar los designios de un acto de destrucción y de fertilidad inocente en una dialéctica imposible. Estos garabatos articulan con belleza de esgrima la figura solitaria del caballero andante en su utópica e incierta travesía. La interiorización del texto se transmite en la descarga nerviosa y en la inmediatez del gesto, casi

como una rápida firma, una signatura impresa que en cuatro trazos perfila la estructura nítida del emblema del universo cervantino (...)



Saura realiza vários desenhos ou imagens que representam apenas cavaleiro e escudeiro: retratos de Dom Quixote e de Sancho, a dupla

lado a lado, sem nenhuma referência à paisagem ou episódio, e Dom Quixote e Sancho com os moinhos ao fundo. Dentro delas, selecionamos a que nos pareceu a mais exemplar da ideogramização que viemos defendendo até o momento. Nessa

⁹⁸ O grifo é nosso.

⁹⁹ As páginas não estão numeradas.

imagem, podemos observar como com apenas pouquíssimos traços podemos visualizar o cavaleiro e o escudeiro. Saura reduz o cavaleiro e sua lança a dois traços: um vertical e um transversal; a imagem do escudeiro, por sua vez, restringe-se a duas ovais, uma vertical, outra, horizontal. O quadro é dividido ainda por uma linha horizontal. O desenho está desprovido de qualquer marca temporal ou espacial, como ocorre também nos quadros de Portinari e de Picasso.

Como pudemos ver, ao construir suas personagens, Cervantes distribui suas características ao longo do texto. Tais características, em geral, são evocadas por outras personagens e pelo narrador em descrições dinâmicas. O leitor, para reconstruir mentalmente as personagens, deve percorrer o texto cervantino em busca desses traços dispersos. Os traços evocados podem, por um lado, ser reforçados por reiteraões; por outro, podem entrar em conflito.

No caso de Dom Quixote, seus traços físicos não apenas não apresentam conflito como são confirmados ao longo do romance, tanto pelo narrador como pelas personagens que os evocam. Dom Quixote é alto, magro, com bigodes, barba, moreno, desdentado. Psicologicamente, seus traços raras vezes se contradizem e quando isso ocorre é de uma maneira muito sutil. Ele é um louco com intervalos de lucidez, colérico, melancólico, altruísta e ingênuo. Se, por um lado, é um louco sublime, por outro, é intransigente e arrogante. Em geral, demonstra grande valentia e veracidade, exceto por algumas poucas passagens, nas quais pomos em dúvida essas características. Porém, podemos dizer que Cervantes é generoso na quantidade de traços com que constrói Dom Quixote. Destacamos ainda o fato de o cavaleiro ser uma projeção do próprio autor e de alguns de seus traços coincidirem com os do próprio Cervantes.

A caracterização física de Sancho Pança é mais flexível. Seus traços físicos são em menor quantidade e mais ambíguos. Na única descrição estática que temos do escudeiro (a da ilustração do manuscrito), as características da personagem se chocam. Elas oscilam entre uma barriga grande e umas pernas longas. Sua estatura baixa é mencionada poucas vezes e sempre em contextos ambíguos. Seus outros traços, como as barbas e sua cor morena, estão dispersos pela obra e evocados pelo próprio Sancho, por outras personagens e pelo narrador em descrições dinâmicas. Psicologicamente, o escudeiro é pintado como um louco (por seguir outro louco), amante dos prazeres terrenos, mentiroso, amigo, gracioso, ingênuo, ora tonto e ora esperto.

Na iconografia da dupla, por sua vez, podemos observar que, ao longo dos séculos, a imagem de Dom Quixote varia menos que a de Sancho. As maiores oscilações são encontradas no século XVII, quando temos algumas vezes um Dom Quixote mais jovem, sem barbas ou não tão magro, ao lado de um Sancho algumas vezes não tão baixo nem tão gordo (excelente exemplo são as ilustrações de David e Lagniet). A partir do século XVIII, a imagem do cavaleiro alto e magro já se consolida (exceção feita para os desenhos de Goya), enquanto a imagem do escudeiro ainda oscila entre gordo e magro. Entretanto, as oposições entre alto e baixo, exceto por Lagniet-David e Bretschneider, estarão presentes desde as primeiras imagens. A partir de Johannot e Doré, no século XIX, a imagem da dupla consolida-se definitivamente. Nas ilustrações correspondentes ao século XX, encontradas em nosso *corpus*, observamos duas tendências: por um lado, a grande quantidade de edições que destacam a ingenuidade das personagens por meio de desenhos infantilizados; por outro, a ideogramatização da dupla, que passa a ser representada por seus traços essenciais.

CAPÍTULO 4: DULCINÉIA DEL TOBOSO

4.1 Quem é Dulcinéia del Toboso?

Dissemos que o perspectivismo é um dos principais elementos responsáveis pela flexibilidade do texto cervantino e, por conseguinte, pela maior ou menor definibilidade de suas personagens. Fisicamente, Dom Quixote é, das três personagens em questão, a mais bem definida; Sancho, por sua vez, embora haja uma tensão com relação a sua forma física (na descrição da ilustração do manuscrito encontrado pelo narrador cristão e ao longo da obra), a imagem do escudeiro se firma como sendo de estatura baixa e barriga grande. A personagem que sofre maiores efeitos do perspectivismo, entretanto, é Dulcinéia del Toboso¹⁰⁰.

Como vimos, no primeiro capítulo da primeira parte, Alonso Quijano, enlouquecido pela leitura dos livros de cavalaria, resolve viver um romance desse gênero e, para isso, cria a personagem Dom Quixote, que, como todo bom cavaleiro andante, deve ter uma dama por quem se apaixonar e a quem reverenciar; Dom Quixote “se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse, porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma” [I, 1]. A eleita para tal cargo foi Aldonza Lorenzo, que era “una moza labradora de muy buen parecer”¹⁰¹, ou seja, uma lavradora jovem, bela e honesta, por quem Dom Quixote esteve enamorado durante algum tempo e que vivia em El Toboso, cidade vizinha ao lugar da Mancha onde morava Alonso Quijano. Ao assumir a condição de cavaleiro andante, Alonso Quijano passa a

¹⁰⁰ Sobre Dulcinéia ver especialmente o artigo de Mario M. GONZÁLEZ, “Las transformaciones de Dulcinea”, 2005.

¹⁰¹ Segundo GONZÁLEZ, a idéia de “lavradora” está relacionada à idéia de “honesta”, pois Aldonza é uma mulher que vive de seu trabalho.

chamar-se Dom Quixote de la Mancha e dá a sua dama o nome de “Dulcinéia del Toboso”, nome que lhe pareceu “músico y peregrino y significativo”. Assim como ocorrera com o nome de Rocinante, Dom Quixote, enquanto autor do romance que pretendia viver, preocupa-se com a sonoridade do nome¹⁰². Temos, então, duas instâncias: por um lado, temos Aldonza Lorenzo, uma vizinha de Alonso Quijano por quem ele esteve de algum modo apaixonado e, por outro lado, Dulcinéia del Toboso, a dama idealizada, personagem criada por Alonso Quijano, inspirada em sua antiga paixão Aldonza Lorenzo.

A mudança de nome das personagens implica a mudança de seu estado: Alonso Quijano é o fidalgo decadente que mora em algum lugar da Mancha; Dom Quixote é o cavaleiro andante mais valente e destemido que há sobre a terra. Enquanto Aldonza Lorenzo é a moça bonita, vizinha de Alonso Quijano, Dulcinéia del Toboso é a mais alta princesa que jamais existiu. Enquanto Aldonza é uma mulher real, de carne e osso (dentro do mundo ficcional), Dulcinéia del Toboso é uma criação da mente desvairada do fidalgo autotransformado em cavaleiro. Ela é aquilo que chamamos anteriormente de “personagem de segundo grau”, pois é uma personagem criada por outra personagem.

Entretanto, Dulcinéia tem uma característica que a diferenciará das demais personagens de segundo grau: enquanto Aldonza Lorenzo (a personagem de Cervantes) jamais muda seu *status* dentro da obra — ela será sempre a jovem, bela

¹⁰² O nome Aldonza era considerado popular na época, pois aparecia em diversos provérbios relacionado à mulher rústica e vulgar. Por outro lado, o nome “Dulcinea”, em espanhol, provém da junção da palavra “dulce”, ou seja, “doce” com o partícula “nea”. O nome soava como o nome de outras personagens literárias como Clariclea, Febea, etc. Lembremo-nos que a dama do Cavaleiro do Bosque se chamava “Casildea”.

e honesta campesina —: Dulcinéia del Toboso¹⁰³ será recriada por outras personagens além de Alonso Quijano, dentre elas, Sancho Pança.

Vejamos ao longo da obra de Cervantes como a imagem de Dulcinéia se transformará de acordo com o ponto de vista da personagem que a ela se referir ou que a recriar.

Antes de aparecer no primeiro capítulo da obra, Dulcinéia é citada nos poemas introdutórios. Em dois — “La señora Oriana a Dulcinea del Toboso” e “El caballero del Febo a Don Quijote de la Mancha” —, ela é tratada como uma princesa. No segundo, é descrita como “famosa, honesta e sábia”: “Mas vos, godo Quijote, ilustre y claro, / Por Dulcinea sois al mundo eterno, / Y ella, por vos, famosa, honesta y sabia”. [I, preliminares]

No entanto, no poema “De Solisdán a Don Quijote de la Mancha”, o “eu lírico” atribui a castidade de Dom Quixote à incompetência de Sancho como alcoviteiro, sugerindo-nos a possibilidade de uma relação carnal entre Dom Quixote e Dulcinéia.

Y si la vuesa linda Dulcinea,
Desaguisado contra vos comete,
Ni a vuestas cuitas muestra talante,
En tal desmán vueso conorte sea
Que Sancho Panza fue mal alcagüete,
Necio él, dura ella y vos no amante. [I, preliminares]

A imagem de Dulcinéia linda é incontestável até o quarto capítulo da primeira parte. Até então, Aldonza Lorenzo é uma lavradora de “buen parecer” e Dulcinéia é “linda”, “famosa”, “honesta” e “sabia”. Entretanto, no quarto capítulo, Dom Quixote cruza com alguns mercadores de seda e, intransigentemente, exige-lhes que

¹⁰³ Em nosso modo de ver, dentro da tipologia estabelecida por CANDIDO (1995), a criação de Dulcinéia por Dom Quixote e, posteriormente, por Sancho, enquadra-se na seguinte definição “Personagens construídas em torno de um modelo direta ou indiretamente conhecido, mas que apenas é um pretexto básico, um estimulante para o trabalho de caracterização, que explora ao máximo as suas virtualidades por meio da fantasia, quando não as inventa de maneira que os traços da personagem resultante não poderiam, logicamente, convir ao modelo”. [p. 72]

afirmem que não há no mundo donzela mais linda que a Imperatriz da Mancha, Dulcinéia del Toboso.

Um dos mercadores pede ao cavaleiro que lhe mostre Dulcinéia para que ele possa avaliar sua beleza. Dom Quixote, porém, diz que a importância reside em os mercadores deverem “crer, confessar, afirmar, jurar e defender” sem vê-la. Dom Quixote, aqui, eleva Dulcinéia ao nível dos santos ou da Virgem, pois exige dos mercadores uma profissão de fé na existência de Dulcinéia: eles devem crer sem necessidade de uma prova física, assim como os fiéis o fazem com relação a Deus ou aos santos. O mercador, por sua vez, rebaixa-a, pedindo a Dom Quixote um retrato de Dulcinéia e dizendo que, mesmo se esse retrato mostrar que tem ela um olho torto e do outro “le mana bermellón y piedra azufre”, eles dirão que ela é linda se isso compraz ao cavaleiro. Tanto o vermelhão como o enxofre são substâncias relacionadas ao maléfico. Dom Quixote, irritado, afirma que sua Dulcinéia não é torta nem corcunda, imagem relacionada, agora, à bruxa. Finalmente, o cavaleiro arremete contra os mercadores, porém Rocinante tropeça e o cavaleiro vai ao chão e é surrado por um dos muleiros que acompanhava os mercadores.

Nessa passagem, temos Dulcinéia em dois pólos opostos: Dom Quixote a eleva aos céus, ao nível dos santos ou da Virgem, enaltecendo sua beleza extrema, enquanto o mercador a rebaixa ao inferno, trazendo algumas imagens relacionadas à bruxaria e aludindo a uma possível feiúra.

No capítulo 8 da primeira parte, quando o narrador, em busca da continuação da história de Dom Quixote, encontra uns papéis escritos em árabe e pede a um mourisco que o leia, o mourisco começa a rir; o narrador pergunta-lhe o motivo do riso e ele lhe diz que ri de uma anotação que está na margem do texto: — “Está, como he dicho, aquí en el margen por escrito esto: ‘Esta Dulcinea del Toboso, tantas

veces en esta historia referida, dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha” [1,8]. Sabemos que Aldonza Lorenzo é a lavradora, enquanto Dulcinéia, a personagem criada por Dom Quixote, é a princesa; porém, no manuscrito é Dulcinéia quem salga os porcos. Ao confundir as duas personagens — Aldonza e Dulcinéia —, esse leitor anônimo expressa a proposital confusão gerada por Cervantes, ao criar o que chamamos de personagem de segundo grau. Como veremos, a personagem criada por Dom Quixote (Dulcinéia), em vários momentos, se confunde com seu modelo real (Aldonza Lorenzo). O “equivoco” do leitor anônimo e o riso do tradutor expressam os efeitos receptivos da obra, sua comicidade e o jogo cervantino destinado a confundir os leitores.

A personagem, inicialmente, dividia-se na dicotomia Dulcinéia-princesa *versus* Aldonza-lavradora; no encontro com os mercadores, temos o primeiro rebaixamento de Dulcinéia — de princesa para bruxa —; agora, um leitor anônimo rebaixa a princesa Dulcinéia à condição de lavradora ao confundi-la com Aldonza Lorenzo. Dentre todas as funções de uma lavradora, o anônimo escolhe justamente a de salgar porcos, rebaixando ainda mais a princesa Dulcinéia ao associá-la a esses animais.

Até o momento, tínhamos duas personagens: Dulcinéia e Aldonza. Dissemos que outras personagens cervantinas entrariam na construção do romance cavaleiresco vivido por Dom Quixote, atuando, inclusive como seus autores, ou melhor, co-autores. Se Dom Quixote, enquanto autor, criou a personagem Dulcinéia, uma princesa, a dama ideal dos livros de cavalaria, Sancho Pança será o autor de outra personagem: Dulcinéia del Toboso, a feia e rústica lavradora, com matiz de prostituta, inspirada em Aldonza Lorenzo porém oposta a ela. Dos atributos da mulher “real”, Aldonza Lorenzo (jovem e bela lavradora), Dom Quixote traz para sua

ficção a juventude, a beleza e a honestidade, enquanto Sancho se inspira em sua condição de lavradora, descartando a honestidade e beleza de Aldonza.

No capítulo 24 da primeira parte, após a libertação dos galeotes, Sancho teme que ele e Dom Quixote sejam presos pela Santa Irmandade e sugere ao cavaleiro que se embrenhem na Serra Morena [I, 24]. Dom Quixote aceita o conselho de Sancho, com a condição de que ele não pense nem diga jamais que Dom Quixote se retirou diante do perigo por covardia. A paisagem de Serra Morena traz à memória de Dom Quixote as penitências de amor feitas pelos cavaleiros andantes dos livros de cavalaria. Dom Quixote, como autor de seu próprio romance cavalleiresco, decide fazer o mesmo; antes, porém, o cavaleiro encarrega Sancho de levar uma carta de amor a Dulcinéia. Por falta de outro papel, Dom Quixote escreverá a mensagem no caderno de memórias de Cardênio. Sancho deverá pedir que algum professor ou sacristão transcreva a carta. Dom Quixote diz que não há problema se a carta for entregue com uma letra que não seja a sua, pois Dulcinéia não conhece sua letra e, além disso, é analfabeta. Nesse momento, Dom Quixote fala de seu amor platônico por Aldonza Lorenzo, revelando, assim, a identidade de sua amada:

(...) Dulcinea no sabe escribir ni leer y en toda su vida ha visto letra mía ni carta, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destes ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces, y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo y su madre Aldonza Nogales, la han criado. [I, 25]

Agora é Dom Quixote quem mistura as duas personagens ao descrevê-la como analfabeta e filha de Lorenzo Corchuelo e de Aldonza Nogales. A “confusão” criada por Dom Quixote é plenamente justificada pelo amor que sente por Aldonza, pois, para ele, a campesina pode ser igualada às princesas fictícias. Ao ouvir o

nome dos pais de Aldonza, Sancho a identifica, diz conhecê-la e começa a criar sua própria “personagem de segundo grau” — sua Dulcinéia del Toboso:

— Bien la conozco — dijo Sancho —, y sé que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante o por andar que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa, porque tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire. Ahora digo, señor Caballero de la Triste Figura, que no solamente puede y debe vuestra merced hacer locuras por ella, sino que con justo título puede desesperarse y ahorcarse, que nadie habrá que lo sepa que no diga que hizo demasiado bien, puesto que le lleve el diablo. Y querría ya verme en camino, solo por vella, que ha muchos días que no la veo y debe de estar ya trocada, porque gasta mucho la faz de las mujeres andar siempre al campo, al sol y al aire. Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una gran ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa de quien vuestra merced estaba enamorado, o alguna persona tal, que mereciese los ricos presentes que vuestra merced le ha enviado como el de los galeotes, y otros muchos que deben de ser, según deben de ser muchas las vitorias que vuestra merced ha ganado y ganó en el tiempo que yo aún no era su escudero. Pero, bien considerado ¿qué se le ha de dar a la señora Aldonza Lorenzo, digo, a la señora Dulcinea del Toboso, de que se le vaya a hincar de rodillas delante della los vencidos que vuestra merced le envía y ha de enviar? Porque podrá ser que el tiempo que ellos llegasen estuviese ella rastrillando lino o trillando en las eras, y ellos se corriesen de verla, y ella se riese y enfadase del presente. [I, 25]

Nesse fragmento, Sancho refere-se a Aldonza Lorenzo, atribuindo-lhe características radicalmente opostas aos atributos conferidos a ela por Dom Quixote e pelo narrador. Também Sancho confunde as duas personagens — a “real” e a ficcional.

Comicamente, Sancho diz que Dulcinéia é “moza de chapa”¹⁰⁴, ou seja, de “boas qualidades”, entretanto enumera uma série de “defeitos” na suposta lavradora: ela seria uma mulher de “pelo em pecho” — que tanto pode significar “valente” quanto referir-se ao caráter masculinizado de Dulcinéia —; sua voz se assemelha ao som de um sino (o fato de ela subir no campanário, e todos a ouvirem mais de meia légua de distância, nos faz relacionar sua voz ao som metálico e forte dos sinos) e é

¹⁰⁴ As explicações das expressões foram traduzidas a partir das notas 84 e 87, p. 283, da edição do Instituto Cervantes.

forte (“qué rejo que tiene”: rejo = compleição forte, talhe robusto), ou seja, não é delicada como uma princesa. Sancho a rebaixa ainda mais ao compará-la a uma prostituta afirmando que ela “tiene mucho de cortesana: con todos se burla”: “cortesã” também significa, como em português, “prostituta” e “burlar” com alguém pode significar “ter relações sexuais” — também a descrição das atividades que Aldonza estaria realizando (“rastrillando lino o trillando en las era”) tem conotação sexual¹⁰⁵.

Na seqüência, Dom Quixote conta a Sancho a história de uma viúva rica que se apaixonou por um frei. O superior do frei, quando soube, disse à mulher que estava surpreso, pois ela, tão bonita e rica, poderia escolher um homem de hierarquia superior, como um teólogo. Ao que a viúva responde: “para lo que yo le quiero, tanta filosofía sabe y más que Aristóteles”. A comparação dessa história com a de Dom Quixote e Dulcinéia é, no mínimo, esdrúxula. A resposta da viúva nos sugere que ela quer o frei apenas para manter relações sexuais com ele e, para isso, ele não precisa ser mais do que é, ou seja, não precisa ser um teólogo. Da mesma forma, Dom Quixote, enquanto cavaleiro, precisa de Dulcinéia apenas para reverenciá-la como sua dama; para isso, ela não precisa ser bonita nem princesa. Para o cavaleiro, não importa quem seja de fato Dulcinéia, pois ela é apenas um pretexto para ele, que a idealizará como uma mulher perfeita, como as princesas e pastoras da literatura cavalheiresca e pastoril:

(...) 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. ¿Piensas tú que las Amarilis, las *Filis*, las Silvias, 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? (...) Y así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco (...), y yo me hago cuenta que es la más alta princesa de todo el mundo. Porque has de saber Sancho, si no lo sabes,

¹⁰⁵ Segundo González (prelo), a intenção de Sancho é destruir o universo de Dom Quixote. Sancho também sentiria um desejo reprimido por Dulcinéia e, ao rebaixá-la a uma prostituta, estaria tornando uma mulher acessível a ele.

que dos cosas solas incitan a amar, más que otras, que son la mucha hermosura y la buena fama, y estas dos cosas se hallan consumadamente en Dulcinea, porque en ser hermosa, ninguna le iguala, y en 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 en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad (...) [I, 25]

Ao transformar-se em Dom Quixote, Alonso Quijano — para viver seu romance de cavalaria — necessita uma dama a quem reverenciar e, para essa função, cria a personagem Dulcinéia del Toboso a partir de um modelo real: Aldonza Lorenzo. A origem da personagem criada pelo cavaleiro, portanto, assenta-se sobre dois pilares: um modelo real e um modelo literário (as damas dos livros de cavalaria).

Entretanto, essas personagens literárias, por sua vez, também podem ser inspiradas em modelos reais. Exemplo disso é o próprio Cardênio, que, nos versos encontrados em seu caderno de memórias, cita o nome de Fili (um dos nomes citados por Dom Quixote no trecho acima): “Si digo que sois vos, Fili, no acierto, / Que tanto mal en tanto bien no cabe / Ni me viene del cielo esta ruina” [I, 23]. Segundo Dom Quixote, este é o nome da dama por quem o poeta [Cardênio] deve estar enamorado:

— Paréceme que vuestra merced nombró ahí hilo.
 — No dije sino *Fili* — respondió don Quijote —, y este sin duda es el nombre de la dama de quien se queja el autor deste soneto; y a fe que debe de ser razonable poeta, o yo sé poco del arte. [I, 23]

Sabemos, no entanto, que a dor de amor de Cardênio é verdadeira. Ele, de fato, sofre por Luscinda. No poema, Fili corresponde a uma mulher real: Luscinda. Da mesma forma, Dulcinéia é o nome fictício de uma mulher real: Aldonza Lorenzo.

Perguntamos: afinal, Dom Quixote ama Dulcinéia porque Alonso Quijano está há doze anos apaixonado por Aldonza Lorenzo (assim como Cardênio está apaixonado por Fili / Luscinda) — e para os enamorados a amada é sempre bela e “principal”, como uma princesa —, ou ele a ama simplesmente porque todo cavaleiro

andante deve amar uma mulher ideal, que não é de “carne e osso”? Em nosso modo de ver, há uma transferência do amor de Alonso Quijano por Aldonza Lorenzo para o amor de Dom Quixote por Dulcinéia. Assim como Dom Quixote está ficcionalmente apaixonado por Dulcinéia, Alonso está “realmente” apaixonado por Aldonza.

Outra referência que temos de Dulcinéia como o produto das leituras do cavaleiro é a descrição que Dom Quixote faz de sua amada no capítulo 13 da primeira parte. Quando Dom Quixote e os pastores vão ao enterro de Grisóstomo, encontram alguns homens a cavalo que também se dirigem para o mesmo local. Dom Quixote trava conversa com um deles, Vivaldo, e confessa-se cavaleiro andante. Vivaldo pede que Dom Quixote diga o “nombre, patria, calidad y hermosura¹⁰⁶” de sua dama. Dom Quixote dá um suspiro e diz:

—Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta o no de que el mundo sepa que yo la sirvo. Solo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha, su calidad por lo menos ha de ser princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que solo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas. [I, 13]

Dom Quixote constrói o retrato de Dulcinéia valendo-se das metáforas mais recorrentes na literatura renascentista, tanto em prosa como em poesia.

Voltemos ao episódio de Serra Morena. Dom Quixote escreve a carta a Dulcinéia utilizando-se, obviamente, dos lugares comuns da literatura cavalheiresca e amorosa. A carta começa com a expressão: “Soberana y alta señora”. Sancho vai levar a carta que está escrita no caderninho e que deverá ser transcrita. No

¹⁰⁶ É possível que tenhamos aqui uma referência aos procedimentos retóricos da “circunstâncias de pessoas e coisas”. Segundo Fray Luis de Granada (1793), às pessoas deve-se atribuir onze *circunstâncias*: nome, natureza, criação, fortuna, hábito, afeições, estudos, conselhos, feitos, casos e orações. Dos quatro atributos citados por Vivaldo, um é de circunstância de *nome* e os outros de *natureza*: a pátria, a qualidade (*fortuna*) e beleza (*dignidade*).

caminho, encontra o cura e o barbeiro. O cura oferece-se para transcrever a carta; quando Sancho procura o caderno não o encontra e pensa tê-lo perdido, mas afirma saber a carta de memória e começa a ditá-la: “Alta y sobajada señora”. Ele troca a palavra “soberana” por “sobajada”, que significa “humilhada, depreciada, sovada, manuseada”¹⁰⁷, rebaixando novamente a posição de Dulcinéia.

Quando Sancho volta de sua embaixada, Dom Quixote quer saber os detalhes:

— (...) ¿Y qué hacía aquella reina de la hermosura? A buen seguro que la hallaste ensartando perlas o bordando alguna empresa con oro de canutillo para este su cautivo caballero.

— No la hallé — respondió Sancho — sino ahechando dos hanegas de trigo en un corral de su casa.

— Pues haz cuenta — dijo don Quijote — que los granos de aquel trigo eran granos de perlas, tocados de sus manos. Y si miraste, amigo, el trigo ¿era candeal o trechel?

— No era sino rubión — respondió Sancho.

— Pues, yo te seguro — dijo Don Quijote — que ahechado por sus manos, hizo pan candeal, sin duda alguna. Pero pasa adelante: cuando le diste la carta, ¿besóla? ¿Púsosela sobre la cabeza? ¿Hizo alguna ceremonia digna de tal carta, o qué hizo?

— Cuando yo le iba a dar — respondió Sancho —, ella estaba en la fuga del meneo de una buen parte del trigo que tenía en la criba, y díjome: “Poned, amigo, esa carta sobre aquel costal, que no la puedo leer hasta que acabe de acribar todo lo que aquí está”.

— ¡Discreta señora! — dijo don Quijote —. Eso debió de ser por leerla despacio y recrearse con ella. Adelante, Sancho. Y en tanto que estaba en su menester, ¿qué coloquios pasó contigo? ¿Qué te preguntó de mí? Y tú ¿qué le respondiste? Acaba, cuéntamelo todo, no se te quede en el tintero una mínima.

— Ella no me preguntó nada — dijo Sancho —, mas yo le dije de la manera que vuestra merced por su servicio quedaba haciendo penitencia, desnudo de la cintura arriba, metido entre estas sierras como si fuera salvaje, durmiendo en el suelo, sin comer pan a manteles ni peinarse la barba, llorando y maldiciendo su fortuna.

— En decir eso que maldecía mi fortuna dijiste mal — dijo don Quijote —, porque, antes la bendigo y bendeciré todos los días de mi vida, por haberme hecho digno de merecer amar tan alta señora como Dulcinea del Toboso.

— Tan alta es — respondió Sancho —, que a buena fe que me lleva a mí más de un coto.

— Pues ¿cómo Sancho? — dijo don Quijote — ¿Haste medido tú con ella?

— Medíme en esta manera — le respondió Sancho — que llegándole a ayudar a poner un costal de trigo sobre un jumento, llegamos tan juntos, que eché de ver que me llevaba más de un gran palmo.

— Pues es verdad — replicó don Quijote — que no acompaña esa grandeza y la adorna con mil gracias del alma. Pero no me negarás, Sancho, una cosa: cuando llegaste junto a ella, ¿no sentiste un olor sabeo, una fragancia aromática y un no sé qué de bueno, que yo no cierto a dalle

¹⁰⁷ Conforme nota da edição do Instituto Cervantes (nº 33, capítulo 26, p. 296).

nombre? Digo, ¿un tufo o tufo como si estuvieras en la tienda de algún curioso guantero?

Lo que sé decir — dijo Sancho — es que sentí un olorçillo algo hombruno, y debía de ser que ella, con el mucho ejercicio, estaba sudada y algo correosa [I-31].

Nesse trecho, temos claramente os dois pontos de vista: o de Dom Quixote e o de Sancho. Patenteia-se a oposição entre as duas personagens: a criada por Sancho e a criada por Dom Quixote.

Quando Dom Quixote diz que o cheiro de suor provinha do próprio corpo de Sancho, o escudeiro responde “que muchas veces sale de mí aquel olor que entonces me pareció que salía de su merced de la señora Dulcinea; pero no hay de qué maravillarse, que un *diablo parece al otro*”. Com essa expressão, Sancho cria uma imagem de Dulcinéia como um igual: assim como ele, ela é lavradora e uma mulher comum, pois transpira como qualquer ser humano.

Na seqüência, Sancho conta que Dulcinéia pediu-lhe que lhe revelasse o conteúdo da carta e a rasgou para que ninguém soubesse de seus segredos. Dom Quixote pergunta se Dulcinéia deu-lhe alguma jóia para que ele entregasse a Dom Quixote; Sancho responde que ela lhe deu apenas um sanduíche de pão com queijo.

Dom Quixote demonstra a ansiedade de um jovem apaixonado. Lembremos que até esse momento o cavaleiro fazia penitência de amor em Serra Morena e seu pensamento estava todo voltado para sua amada. Com a volta do escudeiro, sua expectativa é grande com relação ao encontro de Sancho e Dulcinéia. Porém, essas expectativas vão sendo frustradas paulatinamente pelo escudeiro. À medida que Dom Quixote vai criando um ambiente romântico, plasmado nos livros de cavalaria, Sancho coloca Dulcinéia num ambiente totalmente destituído de encanto. Para Sancho, Dulcinéia está limpando trigo; para Dom Quixote, bordando com ouro. A cor e o formato do trigo se assemelha aos canutilhos de ouro. Dom Quixote usa a

palavra “alta” no sentido de “superior”, Sancho toma a palavra literalmente, no sentido de “estatura física”. Para Dom Quixote, Dulcinéia exala um agradável perfume, para Sancho, cheira a suor. Para Dom Quixote, Dulcinéia daria uma jóia para entregar-lhe, para Sancho, Dulcinéia lhe deu um pão com queijo.

Essa imagem ambígua de Dulcinéia, que oscila entre a beleza e a feiúra, a nobreza e a vulgaridade, também pode ser observada nos poemas dos acadêmicos de Argamasilla¹⁰⁸ ao *Quixote*. Dulcinéia é descrita em dois deles: “Del paniaguado, académico de la Argamasilla, ‘in laudem Dulcineae del Toboso’” e “Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso”.

O primeiro diz:

Esta que veis de rostro amondongado,
alta de pechos y ademán brioso,
es Dulcinea, reina del Toboso,
de quien fue el gran Quijote aficionado.
Pisó por ella el uno y otro lado
de la gran Sierra Negra y el famoso
Campo de Montiel, hasta el herboso
llano de Aranjuez, a pie y cansado
(culpa de Rocinante). ¡Oh dura estrella!,
que esta manchega dama y este invito
andante caballero, en tiernos años,
ella dejó, muriendo, de ser bella,
y él, aunque queda en mármoles escrito,
no pudo huir de amor, iras y engaños. [I, 52]

Dulcinéia é descrita como tendo o rosto “amondongado”, no primeiro verso do soneto. “Mondongo” significa “tripa de animal”, enquanto “mondonga” significa “nome que davam no palácio às criadas das damas da rainha”¹⁰⁹. A primeira acepção nos sugere a feiúra de Dulcinéia; a segunda a coloca num palácio, porém não como uma rainha ou princesa, facetas descritas por Dom Quixote, mas sim em uma posição servil, como criada das damas da rainha. No entanto, segundo o poema, ela morre

¹⁰⁸ No século XIX, houve críticos que quiseram ver Argamasilla como o “lugar de la Mancha”, no qual Cervantes teria se inspirado para escrever o *Quixote*. Entretanto, em nosso modo de ver, a escolha por esta cidade se deve ao fato de que Cervantes faz um jogo de palavras entre Argamasilla (diminutivo de “argamassa”) e “cimiento”: os poemas foram encontrados em uma caixa de chumbo que “se había hallado en los **cimientos** derribados de una antigua ermida que se renovaba” [I, 52].

¹⁰⁹ Conforme *Diccionario de Autoridades*, RAE, 1734, p. 596,1.

jovem e deixa de ser bela: “en tiernos años, / ella dejó, muriendo, de ser bella” (versos 11 e 12). O verso, por um lado, alude aos *topoi* da fugacidade da vida e da perda da beleza feminina no decorrer do tempo, recorrentes na literatura renascentista e barroca; por outro, confirma a beleza de Dulcinéia.

A expressão “dama” do 10º verso tanto pode significar “mulher nobre” como “prostituta”. A mesma palavra é utilizada com a mesma ambigüidade no segundo poema:

Epitáfio

Reposa aquí Dulcinea
Y, aunque de carnes rolliza,
La volvió en polvo y ceniza
La muerte espantable e fea.
Fue de castiza ralea
Y tuvo asomos de dama;
Del gran Quijote fue llama
Y fue gloria de su aldea. [I, 52]

Segundo o poema, Dulcinéia foi a “gloria de su aldea” (oitavo e último verso), clara alusão à imagem da lavradora. No segundo verso, Dulcinéia é descrita como sendo “rolliza”, que significa “redonda”, indicando ser ela uma mulher gorda. Também Altisidora utilizará esse adjetivo para descrevê-la, na canção que entoa a Dom Quixote:

Muy bien puede Dulcinea,
doncella rolliza y sana,
preciarse de que ha rendido
a una tigre y fiera brava. [II, 44]

Lembre-mos de que Sancho também é descrito como “rollizo” [II, 49]. O fato de Dulcinéia ser descrita como uma mulher “rolliza” não significa que ela fosse feia, é possível que para os padrões de beleza da época, as mulheres mais corpulentas fossem consideradas mais belas.

A importância dessa personagem múltipla, chamada “Dulcinéia”, cresce na segunda parte da obra de Cervantes e ganha novas versões, conforme veremos mais adiante.

O que temos até então é que Alonso Quijano cria uma personagem baseada tanto num modelo real quanto num modelo literário; Sancho, por sua vez, cria uma personagem também baseada no mesmo modelo real, porém totalmente oposta a de Dom Quixote¹¹⁰.

Na segunda parte, Dom Quixote e Sancho saem para novas aventuras. O cavaleiro, conforme os moldes dos livros de cavalaria, deve visitar sua dama para pedir-lhe a “bendición y buena licencia” [II, 8]. No capítulo 9, Dom Quixote e Sancho chegam a El Toboso. É meia noite. Sancho havia mentido a seu amo dizendo-lhe que havia levado a carta a Dulcinéia, portanto, agora, deveria guiar seu amo ao palácio de Dulcinéia. A mentira de Sancho o leva a uma situação complicada: como levar seu amo ao Palácio de Dulcinéia se ele nunca esteve lá?

Dom Quixote pede que Sancho o leve ao palácio. Sancho afirma que não é palácio, mas uma “casa muy pequeña”. Sancho diz que a casa estava em um beco sem saída. Dom Quixote, irritado, afirma que os palácios não são edificadas em becos sem saída. Sancho diz que talvez seja costume em Toboso edificar castelos em becos sem saída e pede a Dom Quixote que o deixe procurar a casa: “podría ser que en algún rincón topase con ese alcázar, que le vea yo comido de perro (...)”. A expressão “comido de perro” provém do provérbio “ojalá le vea ahorcado y descuartizado”, o que quer dizer “convertido em comida de cães”¹¹¹. Enfim, a fortaleza de Dulcinéia é rebaixada a uma casa pequena, comida pelos cães, em um beco. A imagem que Sancho traça da casa de Dulcinéia é coerente com sua versão da personagem anteriormente exposta a Dom Quixote.

Intriga-nos, enquanto leitores, o fato de Sancho não saber onde vive Dulcinéia. Num primeiro momento, parece-nos óbvio que, se ele sabe que Dulcinéia

¹¹⁰ Segundo GONZÁLEZ, a Dulcinéia de Sancho é a “antidulcinéia”.

¹¹¹ Nota 15, capítulo 9, p. 697.

é Aldonza Lorenzo, a lavradora que afirmou conhecer, deveria saber onde ela mora — e perguntando por ela, qualquer morador da cidade saberia informar o local de sua residência. De fato, Sancho não poderia encontrar a Dulcinéia princesa porque ela não existe em realidade, mas apenas na imaginação de Dom Quixote. Para González (2005), nenhum dos dois deseja realmente encontrar Dulcinéia, pois Dom Quixote sabe que ela não existe e Sancho, por sua vez, não o quer porque sabe estar preso a uma mentira: “la antidulcinea por él inventada tampoco existe”. Para González (2005), teria sido pior para Sancho se ele levasse Dom Quixote à casa de Aldonza Lorenzo, porque isso denunciaria sua mentira, ao atribuir a Dulcinéia as características de masculinizada e prostituta. De fato, Dom Quixote não quer encontrar Aldonza, pois, se quisesse, ele não necessitaria que Sancho o levasse, uma vez que sabe perfeitamente onde ela mora, pois a conhece. Em nosso modo de ver, é possível que quem não queira ver Aldonza Lorenzo seja Alonso Quijano (e não Dom Quixote), pois encontrá-la, chamá-la de “princesa”, “senhora de meus pensamentos”, etc. seria uma confissão de seu amor secreto guardado por tanto tempo e a possibilidade de uma rejeição por parte de Aldoza.

Sancho protela o problema para o dia seguinte, sugerindo ao cavaleiro que aguardem até o amanhecer; afinal, não é conveniente ir à casa de Dulcinéia no meio da noite. Cavaleiro e escudeiro decidem esperar até o amanhecer numa floresta próxima do Toboso. A saída encontrada por Sancho é valer-se da loucura de seu amo — que vê gigantes onde há moinhos — para enganá-lo, dizendo que três lavradoras que vinham pelo caminho eram Dulcinéia e duas damas. Sancho afirma ver três lindas damas; Dom Quixote vê apenas três lavradoras sobre seus burrinhos. Sancho reverencia as lavradoras; Dom Quixote, por sua vez:

(...) mirada 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” [II, 10]

Dom Quixote descreve Dulcinéia como uma feia lavradora “carirredonda¹¹² y chata”, ou seja, de cara redonda e o nariz afundado, curto e largo¹¹³. A comicidade do episódio é ainda maior devido ao contraste entre a linguagem elevada usada por Sancho e por Dom Quixote, e o registro popular utilizado pela aldeã. Para completar o patético da cena, a lavradora, ao esporear seu burrinho, é jogada ao solo; Dom Quixote tenta ajudá-la a levantar-se, porém a aldeã recusa sua ajuda, dá um salto e sobe no burro “como si fuera hombre”.

Dom Quixote reclama de sua sina, dizendo que os encantadores transformaram sua linda Dulcinéia numa figura tão “baixa e feia” como aquela lavradora, e trocaram seu perfume por um horrível cheiro de alhos crus, que o cavaleiro havia sentido quando se aproximou da lavradora para ajudar-lhe a subir em seu burrinho.

Sancho, para completar o retrato grotesco de Dulcinéia, começa a esbravejar contra os encantadores e passa a atribuir-lhe outras características físicas:

— ¡Oh canalla! — gritó a esta sazón Sancho — (...) Bastaros debiera, haber mudado las perlas de los ojos de mi señora en agallas alcoroqueñas, y sus cabellos de oro purísimo en cerdas de cola de buey bermejo y, finalmente, todas sus faciones de buenas en malas, sin que les tocárades en olor, (...) aunque para decir verdad, nunca yo vi su fealdad, sino su hermosura, a la cual subía de punto y quilates un lunar que tenía sobre el labio derecho, a manera de bigote, con siete o ocho cabellos rubios como hebras de oro y largos de más de un palmo. [II, 10]

Essa descrição destrói aquela feita por Dom Quixote no capítulo 13 da primeira parte, na qual compõe o retrato de Dulcinéia a partir das imagens

¹¹² As mulheres de caras redondas não eram bem vistas. Lembremo-nos de Quevedo, que no prólogo do *Buscón* alerta: “Dios te guarde de mal libro, de alguaziles, y de muger rubia, pedigüeña, y carirredonda”. Francisco de Quevedo. *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos*. Barcelona: RBA, 1994, p. 6.

¹¹³ Conforme Dicionario de Autoridades: “persona que tiene las narices hundidas, cortas y anchas”, p. 312. Consultado por Internet na página: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtile>. Segundo nota nº 55, p. 706, da edição do Instituto Cervantes, “Los rasgos faciales de la aldeana se interpretan popularmente como señales de lubricidad”.

recorrentes da literatura. Sancho se vale das mesmas metáforas, porém trocando-as de posição: as “pérolas”, que deveriam corresponder aos dentes, correspondem aos olhos. O escudeiro ainda agrega outra característica cômica e que enfeia ainda mais o retrato de Dulcinéia: uma pinta com fibras de um palmo de comprimento.

Dom Quixote corrige Sancho: os pelos da pinta são muito grandes e, mais adiante, quem tem olhos de pérola são os “besugos”, uma espécie de peixe; os de Dulcinéia “deben ser de verdes esmeraldas, rasgados, con dos celestiales arcos que les sirven de cejas; y esas perlas quítalas de los ojos y pásalas a los dientes” [II,11].

Esta suposta Dulcinéia é um reflexo da Dulcinéia criada por Sancho. A Dulcinéia de Sancho é uma lavradora feia; esta, por sua vez, tem o nariz achatado e a cara redonda, indícios de feiúra. Quando, no capítulo 31 da primeira parte, Sancho diz ter encontrado Dulcinéia, afirma que ela cheirava “algo hombruno”; a que aparece agora salta no burro como “si fuera hombre”. A Dulcinéia de Sancho cheirava mal devido ao suor; esta tem um forte cheiro de alho que revira o estômago de Dom Quixote e que é um forte indício de sua origem humilde. Lembremo-nos de um dos conselhos que Dom Quixote dá a Sancho quando ele está prestes a assumir o governo de Baratária: “No comas ajos ni cebollas porque no saquen por el olor tu villanería” [II, 43].

É curioso que Sancho parte de Aldonza Lorenzo para criar sua personagem (inicialmente, diz que Aldonza é feia, prostituta, etc.), afastando-se bastante de seu modelo original, o qual sabemos ser bela, jovem e honesta. Uma vez criada a personagem, ele encontra um modelo real que se encaixará em sua criação.

É interessante observar que o plano de Sancho não se concretiza porque a loucura de Dom Quixote não transforma a lavradora em uma princesa, como ocorria na primeira parte. Ao longo da obra de Cervantes, o processo de loucura de Dom

Quixote vai evoluindo em direção à lucidez final. Poderíamos dizer que, nesse episódio, os sentidos de Dom Quixote não o enganam porque ele está nesse processo de recuperação da lucidez; porém, parece-nos que seria possível perguntar se Dom Quixote não vê nessa aldeã tosca sua amada Dulcinéia porque não reconhece, nela, Aldonza Lorenzo, ou seja, trata-se de indagar se, de fato, fosse ela Aldonza, Dom Quixote a veria como Dulcinéia e não como uma feia lavradora. A solução para Dom Quixote é crer que Dulcinéia está encantada e ele, como seu cavaleiro, deverá desencantá-la.

Chamamos a atenção para um fragmento do *Quixote* em que a imagem de Dulcinéia é vinculada a um objeto. No capítulo 18 da primeira parte, Dom Quixote vai à casa de Dom Diego de Miranda; no quintal da casa, há algumas talhas redondas que, por serem do Toboso, fazem o cavaleiro lembrar-se de Dulcinéia:

Halló don Quijote ser la casa de don Diego de Miranda ancha como de aldea; empero, aunque de piedra tosca, encima de la puerta de la calle; la bodega, en el patio; la cueva, en el portal, y muchas tinajas a la redonda, que, por ser del Toboso, le renovaron las memorias de su encantada y transformada Dulcinea; y sospirando, y sin mirar lo que decía, ni delante de quién estaba, dijo:

— ¡Oh dulces prendas, por mi mal halladas,
dulces y alegres cuando Dios quería!

Oh tobosescas tinajas, que me habéis traído a la memoria la dulce prenda de mi mayor amargura! [II, 18]

Segundo o narrador, Dom Quixote se lembra de Dulcinéia porque as talhas eram feitas no Toboso; entretanto, seria possível sugerir uma outra interpretação: elas podem ter trazido Dulcinéia à memória de Dom Quixote pelo fato de terem o formato de um corpo feminino e, estas, em particular são “redondas”, sugerindo-nos um corpo “roliço” (palavra com a qual Dulcinéia também será descrita).

Entretanto, Dulcinéia surgirá diante dos olhos de Dom Quixote — embora de uma maneira não tão material como a “Dulcinéia encantada” — na gruta de Montesinos, onde o cavaleiro terá uma visão, um sonho, de sua amada encantada.

No capítulo 19 da segunda parte, Dom Quixote e Sancho acompanham dois estudantes e dois lavradores que vão ao casamento do rico Camacho e de Quitéria. O casamento não se realiza, pois Basílio, apaixonado por Quitéria, mediante um ardil, consegue tomá-la de Camacho e casar-se com ela. Basílio convida o cavaleiro, o escudeiro e outras pessoas que estavam presentes na festa a irem a sua casa para comemorar seu casamento.

Dom Quixote e Sancho passam aí três dias, após os quais se despedem dos noivos e expressam seu desejo de conhecer a gruta de Montesinos; para isso, pedem a um dos estudantes que lhes indiquem alguém que possa guiá-los até a referida gruta. O estudante apresenta-lhe um primo, que era humanista. Com essa personagem, amplamente estudada, Cervantes critica os maus humanistas. Dom Quixote, Sancho e o primo se dirigem à gruta de Montesinos. O primo e Sancho atam Dom Quixote a uma corda e o baixam à gruta. Depois de meia hora, puxam Dom Quixote, que está adormecido. O cavaleiro se desperta faminto, comem e Dom Quixote conta o que viu na gruta.

Nela, encontrou um palácio de cristal, no qual havia vários personagens que estavam encantados pelo sábio Merlim. Dentre eles, Montesinos, Durandarte e Belerma, personagens de livros de cavalaria. Dom Quixote vê, pelas paredes de cristal, na sala ao lado, uma procissão de belas donzelas que acompanham Belerma, a qual carrega o coração de Durandarte. Belerma é descrita por Dom Quixote:

Al cabo y fin de las hileras venía una señora, que en la gravedad lo parecía, asimismo vestida de negro, con tocas tan tendidas y largas, que besaban la tierra. Su turbante era mayor dos veces que el mayor de alguna de las otras; era cejjuntas, y la nariz algo chata; la boca grande, pero colorados los labios; los dientes, que tal vez los descubría, mostraban ser ralos y no bien puestos, aunque eran blancos como unas peladas almendras (...). Díjome Montesinos (...) que si me parecía algo fea, o no tan hermosa como tenía la fama, era la causa de las malas noches y peores días que en aquel encantamiento pasaba, como lo podía ver en sus grandes ojeras y en su color quebradiza. “Y no toma ocasión su amarillez y sus ojeras de estar con

el mal mensual ordinario en las mujeres, porque ha muchos meses y aun años que no le tiene ni asoma por sus puertas, sino del dolor que siente su corazón por el que de contino tiene en las manos, (...); que si por esto no fuera, apenas la igualaba en hermosura, donaire y brío la gran Dulcinea del Toboso (...) [II, 23]

Belerma era de fato feia: as sobancelhas juntas, a boca grande, o nariz afundado, curto e largo, a pele amarelada, as grandes olheiras, os dentes “ralos” (que pode significar escassos ou separados) e mal dispostos. Observemos que, como já mencionamos, na literatura renascentista os dentes das mulheres são geralmente comparados às pérolas; aqui, comparam-se a amêndoas descascadas. Montesinos atribui sua feiúra às “más noites e piores dias” que tem passado, porém isso não justifica a feiúra da boca, dos dentes, das sobancelhas, etc.

Ao comparar a “beleza” de Belerma a de Dulcinéia, Montesinos está rebaixando Dulcinéia da mesma maneira que Sancho o faz. Não é à toa que Dom Quixote se exalta, alegando que toda comparação é odiosa e não há porque comparar Dulcinéia com Belerma.

Montesinos mostra a Dom Quixote três lavradoras que estavam saltando pelos campos. Diz Dom Quixote que “apenas las hube visto, cuando conocí ser la una la sin par Dulcinea del Toboso, y las otras dos aquellas mismas labradoras que venían con ella, que hallamos a la salida del Toboso” [II, 23]. Sancho lhe pergunta como Dom Quixote reconheceu Dulcinéia e o que ela disse. O cavaleiro disse tê-la reconhecido pelas roupas que trazia, que eram as mesmas que usava quando a encontraram na saída de Toboso.

Na seqüência, uma das criadas manda um recado de Dulcinéia à Dom Quixote: pede que lhe empreste seis reais ou o que o cavaleiro tiver e, como garantia, dar-lhe-á um saiote (faldellín):

(...) se llegó a mí (...) una de las dos compañeras de la sin ventura Dulcinea, y lleno los ojos de lágrimas, con turbada y baja voz, me dijo: “Mi señora Dulcinea del Toboso besa a vuestra merced las manos y suplica a vuestra

merced se la haga de hacerla saber cómo está, y que, por estar en una gran necesidad, asimismo suplica a vuestra merced cuan encarecidamente puede sea servido de prestarle sobre este faldellín que aquí traigo de cotonia nuevo media docena, o lo que vuestra merced tuviere, que ella da su palabra de volvérselos con mucha brevedad" [II, 23]

Dom Quixote não fica com o saiote e lhe dá tudo que tem: quatro reais que Sancho lhe havia dado para as esmolas aos pobres que encontrassem pelo caminho. Dom Quixote promete fazer o possível para desencantar Dulcinéia. A criada, em vez de uma reverência, dá uma cabriola no ar.

A associação da imagem de Dulcinéia com o dinheiro é extremamente depreciativa e, como aponta Riley [2000], é uma antecipação da barganha sugerida por Sancho para desencantar Dulcinéia. A referência ao saiote, uma peça íntima da mulher amada, traz grande dose de erotismo. A venda da peça íntima de Dulcinéia nos sugere a venda seu próprio corpo, ou seja, trata-se da Dulcinéia prostituta sugerida por Sancho. Entretanto, Dom Quixote recusa a peça de roupa, sugerindo-nos a recusa dos favores sexuais de Dulcinéia.

O episódio da gruta de Montesinos está relacionado com a descida do herói aos infernos, com as aventuras dos livros de cavalarias ocorridas nas grutas e subterrâneos e, psicologicamente, com uma introspecção de Dom Quixote em sua própria consciência, como apontado pela crítica.

Os fatos ocorridos na gruta serão, posteriormente, questionados por Sancho, pelo narrador e pelo tradutor. Temos no texto cervantino evidências de que o ocorrido foi um sonho ou uma mentira de Dom Quixote. Por um lado, parece ter sido um sonho, porque Dom Quixote está dormindo quando é retirado da gruta e conta que, quando entrou, dormiu e se despertou. Por outro lado, Sancho diz que não acredita em seu amo, pois sabe que ele mesmo havia "encantado" Dulcinéia. O primo acha que é impossível que Dom Quixote minta, pois ele não teria tido tempo para imaginar tantas mentiras. Sancho diz que talvez ele estivesse encantado.

Porém, no episódio de Clavileno, Dom Quixote diz que se Sancho quer que ele acredite no que lhe aconteceu no céu, Sancho deve acreditar no que ele contou sobre a gruta de Montesinos, ou seja, para Sancho, Dom Quixote mente. O narrador, por sua vez, diz, no capítulo seguinte (24), que, segundo o tradutor, esse capítulo é apócrifo — ele não teria sido escrito por Cid Hamete. O tradutor diz que não é possível que seja mentira, pois Dom Quixote não mentiria; porém, “dizem” que no final de sua vida Dom Quixote se retratou, afirmando ter inventado a história conforme os livros de cavalaria. O próprio Dom Quixote parece duvidar da veracidade dos fatos, pois mais de uma vez consulta “oráculos” em busca da certeza. Um desses oráculos é o macaco adivinho de Ginés de Passamonte e o outro é a cabeça encantada. Para Dom Quixote, entretanto, os acontecimentos da gruta confirmam o encantamento de Dulcinéia e acenam para um possível desencantamento, conforme ocorria nos livros de cavalaria.

A discussão sobre quem é, de fato, Dulcinéia é retomada na casa dos duques. Primeiro, o duque e a duquesa, como dois juízes, interrogarão Dom Quixote sobre a existência e a linhagem de Dulcinéia [II, 32] e, depois, a duquesa argüirá Sancho sobre o encantamento de Dulcinéia [II, 33].

No capítulo 32 da segunda parte, a duquesa pede a Dom Quixote que delineie e descreva a beleza e as feições de Dulcinéia. O cavaleiro se recusa descrever Dulcinéia:

Si yo pudiera sacar mi corazón y ponerle ante los ojos de vuestra grandeza, aquí sobre esta mesa y en un plato, quitara el trabajo a mi lengua de decir lo que apenas se puede pensar, porque Vuestra Excelencia la viera en él toda retratada; pero ¿para qué es ponerme yo ahora a delinear y describir punto por punto y parte por parte la hermosura de la sin par Dulcinea, siendo carga digna de otros hombros que los míos, empresa en quien se debían ocupar los pinceles de Parrasio, de Timantes y de Apeles, y los buriles de Lisipo, para pintarla y grabarla en tablas, en mármoles y en bronces, y la retórica ciceroniana y demostina para alabarla? [II, 32]

Há aqui um paralelo com Durandarte, que, como vimos no episódio da gruta de Montesinos, teve seu coração arrancado.

Novamente encontramos a recusa pela descrição detalhada (“punto por punto y parte por parte”). Lembremo-nos que o tradutor também se recusou a descrever a casa de Don Diego de Miranda. A duquesa insiste; porém, o cavaleiro não a descreve, alegando que seu encantamento a apagou de sua idéia:

— Sí hiciera, por cierto — respondió don Quijote —, si no me la hubiera borrado de la idea la desgracia que poco ha que le sucedió, que es tal, que más estoy para llorarla que para describirla. Porque habrán de saber vuestras grandezas que yendo los días pasados a besarle las manos y a recibir su bendición, beneplácito y licencia para esta tercera salida, hallé otra de la que buscaba: halléla encantada y convertida de princesa en labradora, de hermosa en fea, de ángel en diablo, de olorosa en pestífera, de bien hablada en rústica, de reposada en brincadora, de luz en tinieblas, y, finalmente, de Dulcinea del Toboso en una villana de Sayago. [II, 32]

Dom Quixote, aqui, enumera uma série de oposições entre a Dulcinéia criada por ele e a “Dulcinéia encantada”, que, como vimos, aproxima-se da Dulcinéia criada por Sancho. Observemos que Dom Quixote se refere a ela como “villana”, palavra que tanto pode significar uma “mulher que reside em uma vila” como “uma mulher ruim, grosseira”.

A duquesa, que havia lido a primeira parte das aventuras de Dom Quixote, lembra-o de que ele nunca viu Dulcinéia e que ela seria uma mulher idealizada, sem existência real, uma “dama fantástica”, fruto da imaginação de Dom Quixote:

— No hay más que decir — dijo la duquesa —. Pero si, con todo eso, hemos de dar crédito a la historia que del señor don Quijote de pocos días a esta parte ha salido a la luz del mundo, con general aplauso de las gentes, della se colige, si mal no me acuerdo, que nunca vuestra merced ha visto a la señora Dulcinea, y que esta tal señora es dama fantástica, que vuesa merced la engendró y parió en su entendimiento, y la pintó con todas aquellas gracias y perfecciones que quiso. [II, 32]

A duquesa afirma que, segundo a primeira parte da obra recém-publicada, Dom Quixote nunca viu Dulcinéia. De fato, ele nunca a viu, pois ela é uma criação sua. Ele viu, sim (e não mais de quatro vezes), Aldonza Lorenzo, a vizinha, pela qual ele esteve enamorado durante um tempo.

O mesmo ocorre com Sancho: viu Aldonza Lorenzo (I, 25), mas não Dulcinéia — nem a criada por ele, nem a imaginada por Dom Quixote —, pois nenhuma delas existe: são personagens fabuladas por ambos. Como no capítulo 25 os nomes se confundem, nós leitores também nos confundimos. A duquesa, nessa passagem, expressa justamente essa confusão causada na mente do leitor sobre a existência ou não de Dulcinéia. Essa separação entre Dulcinéia e Aldonza não é totalmente clara na obra, levando o leitor a confundir as duas personagens.

Em duas passagens da obra de Cervantes, temos o cruzamento do nome de Dulcinéia com o de Aldonza no tempo e no espaço. No capítulo 14 da segunda parte, quando o Cavaleiro dos Espelhos descreve Dom Quixote, ele diz: “y, finalmente, tiene por señora de su voluntad a una tal Dulcinea del Toboso, llamada un tiempo Aldonza Lorenzo”. Este “un tiempo” nos dá a idéia de um “antes” e um “depois”. Antes era Aldonza Lorenzo; agora é “Dulcinea del Toboso”. Há aqui uma referência ao mesmo processo de transformação sofrido por Rocinante, que antes era “rocinante” e agora é “Rocinante”. Especialmente, Dulcinéia e Aldonza ocupam diferentes lugares. No capítulo 36 da segunda parte, Sancho, estando no palácio dos duques, “escreve” uma carta a sua esposa Teresa, na qual diz “el sabio Merlín ha echado mano de mí para el desencanto de Dulcinea del Toboso, que por allá se llama Aldonza Lorenzo (...)”. Esse “allá” se contrapõe a um “aqui”. Aqui é Dulcinéia; lá é Aldonza. *Aqui*, no palácio dos duques, onde Sancho vive sua ilusão de ser governador, diz-se Dulcinéia; *lá* no mundo real, em Toboso, diz-se Aldonza Lorenzo.

Torrente Ballester [2004] afirma que Dulcinéia não existe. Baseado no primeiro capítulo, o crítico pondera que a personagem é apenas um pretexto para o cavaleiro. Ele necessita de uma dama por quem se enamorar e para quem enviar os cavaleiros vencidos; lembra-se de sua vizinha Aldonza Lorenzo e a escolhe como

uma *fingida* dama. Torrente Ballester expressa a mesma dúvida expressa pela duquesa sobre a possibilidade de inexistência da personagem. O crítico espanhol afirma, ainda, que Dulcinéia é também um pretexto para que Dom Quixote evite ter relações sexuais com Maritornes e Altisidora. A nosso ver, as figuras de Altisidora, Maritornes e Micomicona (que propõe casamento a Dom Quixote) são uma paródia das tentações à castidade e à fidelidade dos cavaleiros andantes por suas damas.

À suposição da duquesa de que Dulcinéia é dama “fantástica”, Dom Quixote responde:

En esto hay mucho que decir — respondió don Quijote —. Dios sabe si hay Dulcinea o no en el mundo, o si es fantástica o no es fantástica; y estas no son de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo. Ni yo engendré ni parí a mi señora, puesto que la contemplo como conviene que sea una dama que contenga en sí las partes que puedan hacerla famosa en todas las del mundo, como son hermosa sin tacha, grave sin soberbia, amorosa con honestidad, agradecida por cortés, cortés por bien criada, y, finalmente, alta por linaje, a causa que sobre la buena sangre resplandece y campea la hermosura con más grados de perfección que en las hermosas humildemente nacidas. [II, 32]

Transformar Aldonza Lorenzo em Dulcinéia del Toboso implica elevar sua beleza a extremos de perfeição, pois a beleza das mulheres de alta linhagem possui um maior grau de perfeição que as mulheres belas porém humildes, como Aldonza que é uma “moza labradora de buen parecer”[I, 1].

Com relação à suposição de que Dulcinéia é uma mulher “fantástica”, Dom Quixote afirma que “estas no son cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo”; tal fato nos remete ao episódio dos mercadores, no qual Dom Quixote exige que um dos mercadores afirme que Dulcinéia é a mulher mais linda do mundo sem ver seu retrato. O mercador deve “crer, confessar, afirmar, jurar e defender” [I,4] apenas pela fé. Embora Dulcinéia seja fruto da imaginação de Dom Quixote / Alonso Quijano, o cavaleiro pode afirmar que não a gestou, pois ele apenas acomodou seu modelo real (Aldonza) às damas ideais da literatura amorosa, pastoril e cavalheiresca, conforme vimos anteriormente. Tanto que, na seqüência, o duque

enumera uma série de personagens literárias femininas (Oriana, Alastrajarea, Madasima):

— Así es — dijo el duque, pero hame de dar licencia el señor don Quijote para que diga lo que me fuerza a decir la historia que de sus hazañas he leído, de donde se infiere que, puesto que se conceda que hay Dulcinea en el Toboso o fuera de él, y que sea hermosa en sumo grado que vuesa merced nos la pinta, en lo de la alteza del linaje no corre parejas con las Orianas, con las Alastrajareas, con las Madasimas, ni con otras deste jaez, de quien están llenas las historias que vuesa merced bien sabe. [II, 32]

Com relação à linhagem de Dulcinéia, Dom Quixote afirma que mais vale um humilde virtuoso que um “vicioso levantado”, porém Dulcinéia tem uma linhagem que poderia levá-la a ser rainha. Afinal, Dulcinéia descende das personagens literárias acima mencionadas. Ao elogiar o humilde virtuoso, Dom Quixote pode estar novamente referindo-se a Aldoza, que, embora de origem humilde, é virtuosa.

A duquesa diz que Sancho põe em dúvida a linhagem de Dulcinéia ao dizer que a encontrou limpando trigo “rubión” que, como vimos, era o trigo com o qual se fazia pão de qualidade inferior. Dom Quixote, por sua vez, defende-se dizendo que os encantadores podem, aos olhos de Sancho, ter transformado Dulcinéia em uma lavradora. Essa possibilidade insere novamente Dulcinéia no âmbito literário, pois, literariamente, no âmbito dos livros de cavalaria, a transformação é possível.

No capítulo seguinte, o de número 33, a duquesa, ainda interessada na história de Dulcinéia, conversa com Sancho sobre o assunto. Ela lhe diz que leu a primeira parte das aventuras de Dom Quixote e que sabe que aquela história da Dulcinéia limpando trigo representava uma mentira de Sancho — procedimento inconveniente para um escudeiro que deve lealdade a seu amo. Sancho, de maneira teatral, levanta-se de sua cadeira, caminha pela sala, verificando se há alguém escondido no aposento. Seguro de que não há nenhum espião, Sancho conta à duquesa como ele havia enganado Dom Quixote, fazendo-o crer que Dulcinéia estava encantada.

A duquesa, entretanto, iguala cavaleiro e escudeiro em termos de loucura¹¹⁴:
 “Pues Don Quijote de la Mancha es loco, menguado y mentecato, y Sancho su escudero lo conoce, y con todo eso, le sirve y le sigue y va atendido a las vanas promesas suyas, sin duda alguna debe de ser él más loco y tonto que su amo (...)”.
 Declaradamente, Sancho entra no jogo de Dom Quixote: se seu amo pode inventar que Aldonza Lorenzo é uma bela princesa, por que Sancho não poderia inventar sua própria Dulcinéia?

A duquesa, entretanto, faz Sancho crer que ele havia sido o enganado, pois Dulcinéia está mesmo encantada:

(...) tengo por cosa cierta e más que averiguada que aquella imaginación que Sancho tuvo de burlar a su señor y darle a entender que la labradora era Dulcinea, y que si su señor no la conocía, debía de ser por estar encantada, toda fue invención de alguno de los encantadores que al señor don Quijote persiguen. Porque real y verdaderamente yo sé de buena parte, que la villana que dio brinco sobre la pollina era y es Dulcinea del Toboso, y que el buen Sancho, pensando ser el engañador, es el engañado, y no hay poner más duda en esta verdad que en las cosas que nunca vimos; y sepa el señor Sancho Panza que también tenemos acá encantadores que nos quieren bien, y nos dicen lo que pasa por el mundo pura y sencillamente, sin enredos ni máquinas, y créame Sancho que la villana brincadora era y es Dulcinea del Toboso, que está encantada como la madre que la parió, y cuando menos nos pensemos, la habemos de ver en su propia figura, y entonces saldrá Sancho del engaño en que vive. [II, 33]

A duquesa diz que Sancho era o “enganador enganado”, pois ele teria sido mero instrumento dos encantadores; porém, na verdade, Sancho é o “enganador enganado” porque, primeiramente, enganou Dom Quixote e, agora, está sendo enganado pela duquesa. Obviamente, a duquesa já está preparando o terreno para as “burlas” de que serão vítimas o cavaleiro e o escudeiro. O fato é que Sancho crê nas palavras da duquesa e até constata o fato de que ele ter sido instrumento dos encantadores explicaria a aventura da gruta de Montesinos e chega a admitir que não teria inteligência suficiente para arquitetar o encantamento de Dulcinéia:

— Bien puede ser eso — dijo Sancho —, y agora quiero creer lo que mi amo cuenta de lo que vio en la cueva de Montesinos, donde dice que vio la

¹¹⁴ Lembremo-nos que Sancho já tinha se igualado a seu amo em loucura: “Este mi amo por mil señales he visto que es un loco de atar, y aun también yo no le quedo en zaga” [II, 10]

señora Dulcinea del Toboso en el mismo traje y hábito que yo dije que la había visto cuando la encanté por solo mi gusto; y todo debió de ser al revés, como vuesa merced, señora mía dice, porque de mi ruin ingenio no se puede ni debe presumir que fabricase en un instante tan agudo embuste, ni creo yo que mi amo es tan loco, que con tan flaca y magra persuasión como la mía creyese una cosa tan fuera de todo término. Pero, señora, no será bien que vuestra bondad me tenga por malévolo, pues no está obligado un porro como yo a taladrar los pensamientos y malicias de los pésimos encantadores: yo fingí aquello por escaparme de las riñas de mi señor don Quijote, y no con intención de ofenderle; y si ha salido al revés, Dios está en el cielo, que juzga los corazones. [II, 33]

Na verdade, para Sancho, é uma vantagem ser considerado uma vítima com relação ao encantamento de Dulcinéia, pois ele precisa ter uma imagem digna diante da duquesa, uma vez que aspira ser governador. Não é por acaso que, nesse capítulo, o tema do governo de Sancho corre paralelo ao do encantamento de Dulcinéia. Sancho não deseja que a duquesa o tenha por “malévolo”; pois isso, em seu modo de ver, poderia ser um empecilho para que conseguisse um cargo de governador.

Na seqüência, a duquesa pergunta-lhe sobre a aventura da gruta de Montesinos e Sancho conta-lhe com todos os detalhes. A história, segundo a duquesa, passa a ser mais uma evidência de que o encantado era Sancho e não Dulcinéia:

— Deste suceso se puede inferir que pues el gran don Quijote dice que vio allí a la mesma labradora que Sancho vio a la salida del Toboso, sin duda es Dulcinea, y que andan por aquí los encantadores muy listos y demasidamente curiosos. [II, 33].

Os encantadores “listos y curiosos” são os próprios duques que, em posse das informações dadas por Sancho e por Dom Quixote sobre Dulcinéia, vão arquitetar planos mirabolantes para desencantá-la, com o intuito de se divertirem às custas dos dois loucos.

No capítulo seguinte, os duques põem o plano em prática. Durante o dia, armam-se tendas no bosque e os duques com seus convidados caçam. Ao anoitecer, surgem no bosque um tropel de cavalos e sons de instrumentos de

guerra: era um exército, à frente do qual vinha uma figura vestida de diabo. Interrogado, o diabo diz que está à procura de Dom Quixote e que estão chegando a encantada Dulcinéia e Merlim; este último informará Dom Quixote dos procedimentos para desencantar Dulcinéia. Mais tarde, novamente se ouvem os sons de guerra; desfilam diante de todos três carros com os encantadores Lirgandeo, Alquife e Arcalaús, cada um em seu carro. Ouve-se a seguir uma música suave.

O espetáculo prossegue no capítulo seguinte: chega um carro com doze “disciplinantes”, e sobre um trono vinha sentada uma ninfa, coberta com véus prateados brilhantes, vistosamente vestida. Vinha com o rosto coberto com um tecido transparente e delicado, atrás do qual se vislumbrava um lindo rosto de donzela, que parecia ter entre dezessete e vinte anos. Ao lado dela vinha outra personagem com o rosto coberto com um véu negro, a qual, ao parar a música, retira o véu e revela-se como a figura da morte, com o rosto, descarnado e feio. Esta personagem é Merlim, que começa a recitar um poema em que diz que para desencantar Dulcinéia, Sancho há de se dar três mil açoites. Sancho protesta, dizendo que não se açoitará.

Apenas acabó de decir esto Sancho, quando levantándose en pie la argentada ninfa que junto al espíritu de Merlín venía, quitándose el sutil velo del rostro, le descubrió tal, que a todos pareció más que demasidamente hermoso; y con un enfado varonil y con una voz no muy adamada, hablando derechamente con Sancho Panza, dijo:

— ¡Oh malaventurado escudero, alma de cántaro, corazón de alcornoque, de entrañas guijeñas y apedernaladas! Si te mandaran ladrón, desuellacaras, que te arrojaras de una alta torre al suelo; si te pidieran, enemigo del género humano, que te comieras una docena de sapos, dos de lagartos y tres de culebras; si te persuadieran a que mataras a tu mujer y a tus hijos con algún truculento y agudo alfanje, no fuera maravilla que te mostraras melindroso y esquivo; pero hacer caso de tres mil y trescientos azotes, que no hay niño de la doctrina, por ruin que sea, que no se lo lleve cada mes, admiraba, adarva, espanta a todas las entrañas piadosas de los que lo escuchan, y aun las de todos aquellos que vinieren a saber con el discurso del tiempo. Pon, ¡oh miserable y endurecido animal!, pon, digo, esos tus ojos de machuelo espantadizo en las niñas destos míos, comparados a rutilantes estrellas, y veráslos llorar hilo a hilo y madeja a madeja, haciendo surcos, carreras, sendas por los hermosos campos de mis mejillas. Muévate, socarrón y malintencionado monstruo, que la edad tan

florida mía, que aún se está todavía en el diez y... de los años, pues tengo diez y nueve y no llego a veinte; se consume y marchita debajo de la corteza de una rústica labradora; y si ahora no lo parezco, es merced particular que me ha hecho el señor Merlín, que está presente, solo porque te enterezca mi belleza, que las lágrimas de una afligida hermosura vuelven en algodón los riscos, y los tigres, en ovejas. Date, date en esas carnazas, bestión indómito, y saca de harón ese brío, que a solo comer y más comer te inclinas, y pon en libertad la lisura de mis carnes, la mansedumbre de mi condición y la belleza de mi faz; y si por mí no quieres ablandarte ni reducirte a algún razonable término, hazlo por ese pobre caballero que a tu lado tienes; por tu amo, digo, de quien estoy viendo el alma, que la tiene atravesada en la garganta, no diez dedos de los labios, que no espera sino tu rígida o blanda respuesta, o para salirse por la boca o para volverse al estómago. [II, 35]

O “enfado varonil” e a voz “no muy adamada” são decorrentes do fato de que, como somos informados no capítulo seguinte, esta Dulcinéia é um pajem dos duques. Em nosso modo de ver, mais uma personagem criada por outra(s) personagem(s). Sabemos que o mordomo do duque é o idealizador da história do desencantamento de Dulcinéia, pois, no início do capítulo 36, o narrador nos revela que “Tenía un mayordomo el duque de muy burlesco y desenfadado ingenio, el cual hizo la figura de Merlín y acomodó todo el aparato de la aventura pasada, compuso los versos y hizo que un paje hiciese a Dulcinea” [II, 37], autor não apenas da história como dos versos recitados por ele enquanto representava o mago Merlín. Entretanto, ao criar essa Dulcinéia, seu autor não parte de um modelo real ou, pelo menos, do mesmo modelo que inspirou Dom Quixote e Sancho: Aldonza Lourenzo. Esta Dulcinéia é uma personagem criada a partir de outra personagem já criada (Dulcinéia de Dom Quixote), que teve sua origem num modelo real (Aldonza Lorenzo). O pajem cria a personagem a partir da personagem de Dom Quixote, porém o fato de ele mesmo representá-la (e não uma mulher) faz com que sua personagem adquira uma das características da personagem criada por Sancho: a masculinização de Dulcinéia.

Se a feia lavradora do capítulo 10 estava plasmada a partir da personagem criada por Sancho, esta Dulcinéia travestida funde as duas Dulcinéias anteriores: a

de Sancho e a de Dom Quixote. Por um lado, ela é bela, jovem e veste-se como uma princesa (Dulcinéia de Dom Quixote); por outro, pelo fato de ser representada por um homem, ela é masculinizada (Dulcinéia de Sancho): no capítulo 31 da primeira parte, o escudeiro diz que a Dulcinéia que encontrou limpando trigo tinha um cheiro “hombruno”; no capítulo 10 da segunda, Dulcinéia encantada salta sobre seu burrinho “como si fuera hombre”. A Dulcinéia travestida, por sua vez, embora seja homem, é linda, apesar de ter uma voz não muito feminina.

Na seqüência, Sancho reclama que Dulcinéia lhe pede para açoitar-se, porém o trata de “socarrón” e “bestión indómito”: “(...) Pero quería yo saber de la señora mi señora Dulcinea adónde aprendió el modo de rogar: viene a pedirme que me abra las carnes en azotes, y llámame “alma de cántaro” y “bestión indómito” [II, 35]. O discurso de Dulcinéia é contrário aos preceitos retóricos, pois se sua intenção é persuadir Sancho, ela deveria cativar sua benevolência e não destrata-lo como o faz. Esse expediente dá o tom cômico ao discurso de Dulcinéia.

Sancho aceita a penitência com algumas restrições, quando os duques dizem que, se ele não o fizer, eles não lhe darão o cargo prometido de governador. Os açoites se convertem em um objeto de barganha para Sancho. Ele só subirá ao poder mediante a promessa de açoitar-se e, posteriormente, ele cobrará de Dom Quixote por cada açoite dado. E, como sabemos, ele não cumpre a promessa, pois as chibatadas que Dom Quixote pensa que ele se deu foram, na verdade, dadas em uma árvore.

A Dulcinéia travestida tem seus antecedentes literário-culturais: a carnavalização e o teatro. Lembremo-nos que Cervantes pode ter-se inspirado nas figuras de Quaresma e Carnaval para criar Dom Quixote e Sancho. Além disso, esta não seria a única figura travestida no *Quixote*. Temos Dorotéia vestida de homem;

os irmãos encontrados por Sancho na ilha Baratária (a moça vestida de homem e o moço, de mulher); o mordomo se travestirá de Condessa Trifaldi etc. Toda a cena composta pelos criados dos duques nos remete ao teatro, no qual, originalmente, os papéis femininos eram representados por homens.

Como sabemos, Dom Quixote não conseguirá desencantar Dulcinéia, mas seu amor permanece inabalável (à Dulcinéia ou à Aldonza Lorenzo?) Apesar das investidas de Altisidora, o cavaleiro mantém sua castidade e permanece fiel à sua dama. Ao final da obra, quando tragicamente é vencido pelo Cavaleiro da Branca Lua, Dom Quixote aceita voltar a sua aldeia e não sair dela durante um ano, porém recusa-se a admitir que a dama de seu oponente seja mais formosa que Dulcinéia:

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

— Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quitame la vida, pues me has quitado la honra.

— Eso no haré yo, por cierto —dijo el de la Blanca Luna —: viva, viva en su entereza la fama de la hermosura de la señora Dulcinea del Toboso, (...). [II, 64]

A voz de Dom Quixote, debilitada e enferma, que parecia sair de uma tumba, é já o prenuncio de sua morte, pois, depois de ser vencido pelo Cavaleiro da Branca Lua, Dom Quixote decai e a impossibilidade de desencantar Dulcinéia gera o aumento da melancolia que o leva à morte.

Como podemos observar, ao longo da obra, a imagem de Dulcinéia vai se multiplicando, de acordo com a perspectiva dos diversos personagens que a citam ou a recriam.

Na primeira parte, a personagem bifurca-se entre a Dulcinéia del Toboso criada por Alonso Quijano / Dom Quixote e a criada por Sancho Pança. Ambas inspiradas no mesmo modelo; porém, a primeira é uma linda princesa de olhos

esmeralda e dentes de pérola, descendente direta das personagens literárias e a segunda é uma lavradora valente, cheia de vitalidade e não muito casta.

Além dessa oposição de perspectivas, outras personagens se referirão a Dulcinéia, aderindo a este ou àquele ponto de vista: Solisdán, no poema que dedica a Dom Quixote, aventa a possibilidade de uma união carnal entre o cavaleiro e Dulcinéia — essa possibilidade aponta para a prostituta de Sancho —; para o mercador, a dama de Dom Quixote pode assemelhar-se a uma bruxa. Na anotação à margem do manuscrito, um anônimo diz que Dulcinéia era a melhor salgadora de porcos de toda a Mancha, misturando a personagem criada por Dom Quixote com seu modelo real; o poeta Paniaguado aponta a feiúra de Dulcinéia ao comparar seu rosto a tripas (perspectiva de Sancho), porém afirma que Dulcinéia foi bela quando jovem (perspectiva de Dom Quixote) e, segundo o poeta Tiquitoc, ela é uma “dama”, o que pode significar que ela é uma mulher nobre (perspectiva de Dom Quixote) ou uma prostituta (perspectiva de Sancho).

Na segunda parte, entretanto, as duas perspectivas principais se refletirão em seres de carne e osso, ou seja, tanto a Dulcinéia de Dom Quixote como a de Sancho serão apresentadas aos olhos dos protagonistas sob a forma humana. A imagem de Dulcinéia da perspectiva sanchesca se refletirá em uma feia aldeã, enquanto a linda princesa (perspectiva de Dom Quixote) terá sua imagem refletida no pajem do duque, que recriará a personagem e, ao representá-la, fará com que se congreguem as duas perspectivas principais.

As duas perspectivas mais recorrentes na obra — a de princesa bela / lavradora feia — correspondem também às duas instâncias que permeiam a obra: a essência e a aparência. A amada de Dom Quixote é, em essência, a linda princesa Dulcinéia del Toboso e, em aparência, a rústica e bela lavradora Aldonza Lorenzo.

Além disso, o fato de tanto Dom Quixote quanto Sancho terem se inspirado no mesmo modelo e criado personagens totalmente opostas é a comprovação do relativismo inerente à obra de Cervantes. Ao observar um mesmo objeto, cada qual pode atribuir-lhes diferentes características, inclusive opostas: quando um escritor inspira-se numa personagem real, pode recriá-las como melhor lhe convier.

Diante desse leque de perspectivas, possibilidades e ambigüidades, cabe ao leitor escolher aquelas que lhe pareçam mais convenientes. Vejamos, então, como os ilustradores, enquanto leitores da obra cervantina, representaram Dulcinéia del Toboso / Aldonza Lorenzo ao longo dos anos.

4.2- O percurso iconográfico de Dulcinéia del Toboso

Como vimos no tópico anterior, a partir do modelo real (Aldonza Lorenzo), Dom Quixote e Sancho criarão suas Dulcinéias, que se multiplicarão em diversas perspectivas ao longo da obra, confundindo-se muitas vezes com seu modelo original. Sabemos que Aldonza é uma jovem, bela e honesta lavradora, porém Dulcinéia pode ser bela, feia, princesa, lavradora, prostituta e, até mesmo, nem existir. Nosso interesse é verificar como os ilustradores expressam graficamente Dulcinéia: será que aderem a uma determinada perspectiva? Quais os recursos para expressar essas ambigüidades textuais?

Parece-nos lógico que os ilustradores se atenham aos momentos em que Dulcinéia ganhará um corpo: a primeira vez no capítulo 10, a Dulcinéia encantada por Sancho e, a segunda, no capítulo 35, o pajem do duque. Dentre as imagens consultadas, poucas representam a segunda cena. A primeira cena, por sua vez, é uma das imagens mais recorrente na iconografia de Dulcinéia, presente já no álbum de Jérôme David, em 1650, e no primeiro modelo iconográfico do *Quixote*, a edição holandesa ilustrada por Savery, em 1657. Ao retratar o capítulo 10, os ilustradores, em geral, obedecem ao narrador e a retratam como uma feia lavradora. Existem algumas variações na linguagem iconográfica (posições das personagens, gestos, perspectiva) e alguma mudança física em Dulcinéia: ora magra, ora gorda, pouquíssimas vezes bonita.

O momento do texto, em geral, escolhido pelos ilustradores é quando Dom Quixote e Sancho se ajoelham, reverenciando as lavradoras. Esta cena é a mais reproduzida ao longo dos séculos e já está presente em suas primeiras ilustrações (a do álbum de J. David e do programa iconográfico de Savery), tornando-se, ao

longo dos anos, tradicional na iconografia de Dulcinéia. Um artista que inovou na representação desse episódio foi o ilustrador alemão Daniel Chodowiecki¹¹⁵, que representará o momento em que a lavradora roliça cai de sua montaria, mostrando as pernas entreabertas a Dom Quixote, que vai em seu auxílio (desenho abaixo). Sancho parece rir da cena e Dom Quixote olha para as pernas da lavradora. A cena foi copiada por vários outros ilustradores. No século XIX, na França, Charles Dusaulchoy¹¹⁶ a reproduz, porém somando um detalhe ainda mais constrangedor: ao cair, a saia da lavradora sobe e ela mostra as nádegas para o cavaleiro. Se na obra de Cervantes a situação já era constrangedora para a lavradora, o detalhe somado pelos ilustradores a torna ainda mais ridícula. Tanto um como outro dão à cena um caráter lascivo, inexistente no texto cervantino. Porém, no geral, até nossos dias, a cena não sofrerá grandes mudanças que nos sugiram diferentes ou divergentes recriações da personagem. Por isso, procuramos outras cenas que nos permitem verificar uma possível leitura do ilustrador ou uma adesão sua a algumas das perspectivas sob as quais a personagem é retratada no texto.



Nos séculos XVII e XVIII, além desse episódio, essa personagem será reproduzida com maior liberdade de expressão nos frontispícios das edições ilustradas. Essas imagens nos permitem avaliar, com maior precisão, a leitura feita pelos ilustradores nesses séculos.

¹¹⁵ O desenho foi realizado para a edição de 1780, na Alemanha, pelo editor Caspar Fritch, pelo impressor Daniel Berger, ilustrada com 24 lâminas desenhadas por Daniel Chodowiecki e gravadas por Daniel Berger; o texto está em alemão, traduzido por Justin Bertuch: quatro tomos correspondem à obra de Cervantes e dois ao *Quixote* apócrifo.

¹¹⁶ Edição de 1807/1808, Paris, 16 lâminas, gravador anônimo.

4.2.1- Século XVII

A ambigüidade inerente à imagem da personagem no texto de Cervantes não passou despercebida por seus contemporâneos. Tal ambigüidade pode ser contemplada já na primeira imagem que temos da obra cervantina: o cartaz alemão de Leipzig, realizado um ano antes da publicação da segunda parte do *Quixote*.

Como vimos, na primeira parte, Dulcinéia está apenas num nível mais abstrato, ou seja, as duas recriações, a do cavaleiro e a do escudeiro, ainda não se corporificaram, fato que apenas ocorrerá na segunda parte da obra. Essas duas perspectivas mais marcantes (e isso vale também para a segunda parte) são a lavradora feia e a princesa linda. Nesta imagem de Bretschneider — autor do cartaz alemão “Dom Quixote Capitão do Carnaval”, visto anteriormente — temos uma fusão dessas duas perspectivas, pois Dulcinéia, aqui, está retratada como uma mulher feia; porém, sua fantasia carnavalesca imita uma rica vestimenta, como podemos observar pela utilização da gorjeira, da saia armada e do chapéu em cone. Tal vestimenta nos parece inadequada para uma lavradora e nos remete muito mais à imagem de uma cortesã (no sentido de “mulher que vive na corte”). A nosso ver, o contraste entre a feiúra de seu rosto e a suposta beleza de sua roupa tem uma intenção cômica, reforçada pela expressão “la sin par”. O ilustrador poderia ter-se limitado a transcrever seu nome para identificá-



la; porém, ao utilizar a expressão tantas vezes repetida por Dom Quixote, ele enfatiza o caráter ridículo da personagem: uma mulher feia e grosseira, vestida como princesa. Podemos dizer que aqui há uma inversão no posicionamento do

contraste entre essência e aparência. Esta Dulcinéia é, na essência, uma mulher feia e, na aparência, uma princesa. Obviamente, o contraste apresentado na imagem se deve ao caráter cômico do cartaz que anuncia um desfile carnavalesco.

Com relação às ilustrações gráficas propriamente ditas, ou seja, àquelas que aparecem juntamente com texto, vimos, no segundo capítulo deste trabalho, que no século XVII a maioria das edições européias do *Quixote* reproduziam as lâminas confeccionadas por Savery (1657) e Boutatts (1662), que compõem o primeiro modelo iconográfico do *Quixote*, modificando-as por meio de cópia, imitação ou reelaboração. Por isso, nesse século, teremos uma pequena quantidade de lâminas referentes a Dulcinéia.

As primeiras ilustrações de nossa personagem surgirão na referida edição de 1657: nos dois frontispícios e no episódio do encantamento de Dulcinéia. Como vimos, em 1672-73, na edição de Amberes, consolida-se o modelo iconográfico



holandês. A imagem ao lado é um detalhe ampliado do frontispício apresentado anteriormente. Já havíamos chamado a atenção para o primeiro frontispício, no qual Dom Quixote e Sancho são elevados ao nível de Amadis e Rolando, enquanto, nas demais ilustrações dessa edição, eles são

ridicularizados. Com relação a Dulcinéia, notamos que, na primeira portada, ela é representada num quadro, na parede, entre Amadis e Rolando e sobre a cabeça de Dom Quixote e Sancho. O retrato ocupa uma posição de destaque, no centro do desenho. O formato arredondado do quadro e o busto em perfil nos remetem ao desenho de um medalhão ou camafeu, jóia preciosa na qual se esculpam imagens de deuses e deusas, cenas mitológicas ou delicadas figuras femininas. O camafeu

também está relacionado à cavalaria, pois eram utilizados em elmos, capacetes, peitorais e punhos de espadas.

As roupas utilizadas por Dulcinéia nos remetem a uma princesa ou a uma deusa. A comicidade da imagem, entretanto, reside no fato de que, embora Dulcinéia esteja em posição de destaque, como uma deusa engastada numa jóia, ela é representada como uma mulher feia com um grande nariz. Novamente, aqui temos o mesmo princípio da imagem anterior: a lavradora feia (Dulcinéia de Sancho) e a bela princesa (Dulcinéia de Dom Quixote).

Vimos que, na primeira parte da obra cervantina, Dulcinéia é mais abstrata, pois temos apenas a menção às personagens criadas por Sancho e Dom Quixote a partir de um modelo real; na segunda parte, ela é mais concreta, uma vez que essas

duas perspectivas se refletirão na lavradora feia e no pajem. O mesmo pode-se dizer com relação às duas portadas: na da primeira parte, Dulcinéia é um quadro na parede, enquanto na segunda ela está corporificada.

Enquanto a figura de Sancho sofre pequenas alterações da primeira para a segunda lâmina, a figura de Dulcinéia sofre grandes transformações: na primeira lâmina, ela é uma princesa ou uma deusa com um vestido decotado e um belo enfeite na cabeça; na segunda, ela se veste



como uma tosca aldeã com um lenço envolvendo sua cabeça e, sob seus pés, temos a legenda “Dulcinéia encantada”, clara referência ao capítulo 10 da segunda parte. O escudeiro e a lavradora, nessa segunda lâmina, ocupam os lugares que ocupavam Amadis e Rolando na primeira portada, enquanto Merlim, ocupa o lugar de Dulcinéia. Os dois primeiros estão sentados, cada um com um bastão na mão;

esse objeto tem dupla significação: tanto pode ser um cajado, utilizado por lavradores para comandar rebanhos ou manadas de porcos, como pode ser um cetro. Se considerarmos a segunda possibilidade, Sancho pode estar aqui representado como o governador de Baratária, episódio da segunda parte, à qual pertence a estampa. Dulcinéia, por sua vez, sentada em seu trono e com o cetro na mão, remete-nos obviamente à figura de uma rainha, porém ela está representada como uma feia e maltrapilha lavradora. Novamente aqui, a função desse contraste é provocar o riso, pois, assim como no romance de Cervantes, Dulcinéia pode ser uma reles lavradora elevada à categoria de princesa.

Com relação a essa edição, gostaríamos ainda de destacar o fato de que a figura de Dulcinéia da lâmina referente ao capítulo 10 da segunda parte (a qual não reproduziremos aqui) é exatamente igual a esta figura do segundo frontispício.

Dissemos que as lâminas de Savery e Bouttats foram amplamente utilizadas e reproduzidas na Europa e que, ao longo dos anos, foram sofrendo diversas alterações por meio de sucessivas cópias, imitações e reelaborações. Exemplo disso é o frontispício do qual estamos tratando. Em 1665, surge uma edição em Orleans, que traz o mesmo frontispício da primeira parte; porém, no referido quadro de Dulcinéia, temos o perfil de uma bela jovem. Temos já uma primeira alusão a Dulcinéia como princesa. Antes, como dissemos, ela estava em uma posição de destaque, porém era feia; agora, como um verdadeiro camafeu, representa a perspectiva de Dom Quixote — entretanto, ainda é apenas um quadro na parede. Na portada da segunda parte dessa edição, mantém-se a lâmina da Dulcinéia encantada.

Outra variação interessante dessa portada é a reproduzida na edição de 1670 em Amsterdam, na qual temos uma fusão das duas páginas de rosto: a da primeira

e a da segunda parte. O desenho aparece em três níveis: na parte inferior, temos Dom Quixote com o leão; num nível acima, temos Amadis e Roland sobre pedestais e, no nível superior, temos outra vez Dom Quixote, desta vez sobre Rocinante e ao lado de Sancho com o burro; ao lado de cada uma dessas figuras, temos dois quadros: num está Dulcinéia, noutro Merlim.

Ao tratarmos da iconografia de Dom Quixote e Sancho, vimos a estampa inglesa da edição de 1687, traduzida por John Phillip, de ilustrador anônimo, na qual ambos estavam diante da casa de Dulcinéia. Só podemos afirmar com certeza tratar-se de Dulcinéia porque temos seu nome grafado sob a figura. Nessa lâmina, ela é retratada como uma lavradora pobre e magra. Sua casa simples não está na cidade, nem em beco sem saída como afirma Sancho, porém no campo. Dulcinéia está alimentando os porcos, trabalho típico da campesina. Entretanto, como vimos, seu nome está relacionado aos porcos por meio da anotação na margem do manuscrito da história do *Quixote*: “dicen que tuvo la mejor mano para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha”. [1,8]. O curioso dessa estampa de Dulcinéia é que ela não corresponde nem à perspectiva de Sancho (feia lavradora colhendo trigo) nem à de Dom Quixote (uma bela princesa); porém, trata-se de Aldonza Lorenzo, a jovem bela e honesta lavradora, por quem Alonso Quijano esteve apaixonado e que também é conhecida por Sancho. O ilustrador anônimo procede como o leitor anônimo do manuscrito: confunde Dulcinéia com Aldonza ao retratar a segunda e colocar sob seus pés o nome da primeira “Dulcinea del Toboso”. Como dissemos, no *Quixote*, essa



separação entre Aldonza e Dulcinéia não é tão clara, levando o leitor a essa mescla das duas perspectivas.

A representação gráfica da perspectiva de Dulcinéia como uma princesa surgirá em Amsterdam, em 1696, na edição de Jacob Hulk, ilustrada por L. Scherm. Vimos que, na edição de 1670, editada nessa cidade, havia um frontispício que fundia os dois frontispícios originais de Savery. Essa portada sofre novas alterações para a edição de 1670. Nela, temos Dom Quixote em dois níveis: com o leão em forma de estátua na parte superior e, como



“pessoa”, na inferior. Nesse local, temos as demais personagens que haviam sido retratadas nos frontispícios anteriores: Sancho e o asno, Rocinante, Dom Quixote ajoelhado diante de Dulcinéia e, ao fundo, temos Amadis, Rolando e um rosto no canto esquerdo, atrás de Dulcinéia, provavelmente Merlim. É curiosa essa personificação de Amadis e Rolando, pois, enquanto na obra eles são apenas citados como os modelos de Dom Quixote, aqui eles ganham vida e são testemunhas da reverência que Dom Quixote faz a Dulcinéia. Com relação a Merlim, lembremo-nos que ele já havia ganhado um corpo na obra de Cervantes, pois, no capítulo 35 da segunda parte, o mordomo do duque veste-se de Merlim e o pajem, de Dulcinéia. Neste frontispício, finalmente, temos uma imagem da Dulcinéia: de corpo inteiro (não mais em um quadro), vista sob a perspectiva de Dom Quixote — uma bela e delicada princesa. A cena, inexistente na obra, é a concretização do sonho do cavaleiro de prostrar-se aos pés de sua amada. O fato de termos as duas personagens juntas, Dulcinéia e Merlim, remete-nos ao referido episódio e, aí, teríamos nossa Dulcinéia travestida. Entretanto, vemos claramente que não se trata

desse episódio, mas de uma reelaboração da portada de Savery-Bouttats — o que confirma nossa hipótese de que se trata da personagem criada por Dom Quixote.

Outra imagem de Dulcinéia que nos pareceu extremamente interessante é a da edição de Bruxelas, do ilustrador Jacob Harrewyn, de 1706, com 50 lâminas e duas portadas de gravador anônimo; como vimos, seu tradutor, St. Martin, modifica o último capítulo do texto cervantino e escreve uma continuação para a obra de



Cervantes. A lâmina, uma nova variação da portada de Savery-Bouttats, situa-se na transição entre os séculos XVII e XVIII. Diferentemente da lâmina original, nesta podemos notar que Amadis e Rolando são estátuas, enquanto Dom Quixote, Rocinante, Sancho e o burro são “pessoas”. Desaparece o efeito cômico de elevar Dom Quixote e Sancho ao nível dos cavaleiros andantes Amadis e Rolando. Na lâmina original, Dulcinéia era apenas um retrato na parede; nessa nova portada, ela é

transformada em um busto (sob o qual temos a inscrição “Dulcinea”). A figura de Dom Quixote está em destaque no centro do desenho. O arco da porta atrás do cavaleiro e o porte garboso de Rocinante colocam ainda mais em evidência sua figura, destruindo a comicidade da lâmina original. Sancho está à direita do quadro e o burro, entre ele e Rocinante, fica quase imperceptível. O cavaleiro altivo olha para o busto de Dulcinéia, que está sobre um pedestal. A bela jovem, representada como uma deusa grega, está com os seios expostos. É interessante observar que na edição de Paris, 1713, esta lâmina será reproduzida, porém os seios de Dulcinéia aparecerão cobertos. A figura de Dulcinéia aparece, aqui, elevada à condição de deusa, corroborando a perspectiva de Dom Quixote. Na portada da segunda parte

dessa edição (que não reproduziremos), temos um desenho bastante original de Harrewyn, no qual Dom Quixote está com a espada levantada; sob um de seus pés, há a cabeça cortada de um gigante; à sua volta, ajoelhados, estão a barbada Condessa Trifaldi e outras personagens que não pudemos identificar. Na parte superior do desenho, há uma espécie de tecido alçado por uma mulher seminua, com os seios expostos e, ao fundo, uma multidão. Como também na primeira portada temos essa imagem de Dulcinéia seminua, é possível que a figura igualmente seminua da segunda portada seja igualmente Dulcinéia. Se aceitarmos esse fato, podemos dizer que — assim como Savery — Harrewyn estabelece uma diferença entre a Dulcinéia da primeira e a da segunda parte: inicialmente ela é um busto (assim como para Savery, ela era um retrato) e na portada da segunda parte ela aparecerá corporificada, ou seja, de corpo inteiro, como uma “pessoa”. Porém, enquanto Savery a retrata sob a perspectiva de Sancho (como uma feia lavradora), Harrewyn a representará sob a perspectiva do cavaleiro, como uma deusa. Entretanto, não podemos descartar a idéia de que essa lâmina se refira à continuação escrita pelo tradutor, a qual não tivemos acesso; contudo, mesmo que isso ocorra, não nos parece descabida nossa observação de que a imagem de Dulcinéia da segunda portada guarda semelhanças com a da primeira, que, com certeza, refere-se ao *Quixote* de Cervantes e não ao de seu tradutor.

Como vimos, as portadas de Savery sofrem diversas alterações ao longo dos anos; porém, a imagem original convive com as novas, ou seja, apesar das variações, as portadas originais continuarão a ser reproduzidas até 1738, aproximadamente 80 anos após sua confecção.

Ao longo do século XVII, as estampas de Dulcinéia restringir-se-ão às portadas e ao capítulo 10 da segunda parte nas edições por nós consultadas.

Obedecendo ao texto cervantino, as lâminas referentes ao capítulo 10 trazem a imagem de Dulcinéia como uma lavradora feia (com pequenas variações).

As estampas mais interessantes para apurar-se a leitura que os ilustradores desse século fazem da personagem cervantina são os frontispícios, nos quais os artistas expressar-se-ão com maior liberdade. Notamos que nos frontispícios da primeira parte, Dulcinéia é representada de maneira mais abstrata — assim como ocorre na primeira parte da obra de Cervantes — por meio de um quadro ou de um busto. Nos frontispícios da segunda parte, a donzela ganha um corpo, sendo representada como uma feia lavradora (a Dulcinéia encantada, personificação da Dulcinéia de Sancho), como uma bela jovem (talvez Aldonza Lorenzo) ou como uma deusa (a Dulcinéia de Dom Quixote). A comicidade presente na primeira portada, a de Savery, originária do contraste gerado entre a feia lavradora sentada num trono com o cetro na mão, vai sendo substituída por uma leitura de Dulcinéia sob a perspectiva quixotesca: a bela princesa. Entretanto, as duas leituras coexistem, pois as lâminas originais não serão substituídas; elas serão impressas até quase meados do século XVIII.

4.2.2 - Século XVIII

A primeira imagem renovadora de Dulcinéia no século XVIII é a que Antoine Coypel realizou para a fábrica de tapetes Gobelins. Dizemos “renovadora”, considerando que as imagens reproduzidas até então eram cópias ou imitações das imagens anteriores, com variações.

Trata-se da lâmina referente à primeira saída de Dom Quixote [1, 2]. Nela temos a figura de Dom Quixote sobre Rocinante, conduzido pela Loucura,

carregando na mão o cetro do bufão. Ao lado da Loucura está o Amor, representado pelo cupido, que aponta para Dulcinéia, a qual traz um cesto (ou, talvez, um crivo) de trigo. Ao seu lado, há alguns sacos de trigo e um rebanho de ovelhas. Ao fundo, vemos um moinho de vento transformado em um gigante.

Já no frontispício de Harrewyn, vimos Dulcinéia transformada em uma escultura clássica; agora, temos uma forte mistura de elementos clássicos com elementos literários e fantásticos. Ao lado da Loucura e do Cupido, temos alusões ao episódio dos rebanhos de ovelhas [I, 18], aos moinhos de vento [I, 8] e ao de Dulcinéia crivando trigo [I, 31] — todos episódios referentes à primeira parte —, além do moinho de vento em forma de gigante.

Notamos duas inovações nesse desenho: a primeira, a representação dos moinhos em forma de gigantes e a segunda, a figura de Dulcinéia.

Ao representar os moinhos de maneira fantástica, Coypel antecipa a leitura dos ilustradores românticos, conforme veremos mais adiante, privilegiando o plano da



imaginação, do sonho, da loucura quixotesca em detrimento do da realidade. Pelo que pudemos averiguar, até então as representações desse episódio limitavam-se ao plano do real, ou seja, entre a imaginação de Dom Quixote (gigantes) e a realidade (moinhos): os ilustradores sempre optaram pelo viés da realidade, ilustrando os moinhos como simples moinhos. Lembremo-nos que essa liberdade custou ao artista francês severas críticas por parte do Dr. Oldfield, responsável pela edição da Tonson, conforme vimos no capítulo 2 deste trabalho.

Dulcinéia, por sua vez, é representada como uma mulher gordinha e simpática que, sorridente, olha carinhosamente para Dom Quixote. Ricamente trajada, ela carrega o trigo. A imagem funde várias perspectivas: a de Dom Quixote, que a vê como uma bela princesa, pois está vestida como tal; a de Sancho, ao carregar um crivo de trigo; as de Tiquitoc e Altisidora, que dizem que Dulcinéia é roliça; a do leitor anônimo do manuscrito, que vincula sua imagem com os porcos e, poderíamos, inclusive, dizer que esta poderia ser a própria Aldonza Lorenzo por quem Dom Quixote esteve apaixonado.

Lembremo-nos também que as lâminas de Coytel foram bastante criticadas ao longo dos séculos pela ambientação e figurino franceses (Givanel Mas, Unamuno, entre outros); porém, não podemos nos esquecer que Coytel compôs as lâminas para a confecção de tapetes, os quais deveriam embelezar as paredes de palácios e casa de nobres. É possível que, se o artista francês tivesse pensado em lâminas para ilustrar a obra cervantina, teria concebido as personagens e paisagens de outra maneira. As lâminas, em geral, são alegres e retratam os ricos ambientes conhecidos pela nobreza aos quais se destinavam os tapetes. Segundo Givanel Más y Gaziel (1946), as tapeçarias existem até hoje (pelo menos até 1946, quando foi escrita a *Historia Gráfica*¹¹⁷) no palácio de Compiègne, na França. Não tivemos oportunidade de vê-las; entretanto, encontramos uma foto de uma belíssima tapeçaria executada a partir desse desenho de Coytel, por Neilson, em 1783¹¹⁸. O fato é que as lâminas de Coytel obtiveram grande aceitação, pois foram largamente reproduzidas, difundindo sua visão particular da obra de Cervantes.

Vimos que em 1738 a Tonson lança uma importante edição do *Quixote*; nela, a única referência a Dulcinéia é a representação do referida cena de Sancho e Dom

¹¹⁷ *Op. Cit.* p. 116.

¹¹⁸ A foto está no, já citado, livro de Carlos Alvar, *La imagen del Quijote en el mundo*, p. 69.

Quixote ajoelhados diante das lavradoras. Nas edições da Ibarra, entretanto, temos, novamente, referências a Dulcinéia nos frontispícios. Vimos que, no século XVIII, a editora lançará três edições do *Quixote*: a primeira em 1771, a segunda em 1780 e a terceira em 1782. Destacamos as imagens de Dulcinéia das duas primeiras: a de 1771 e a da 1780.

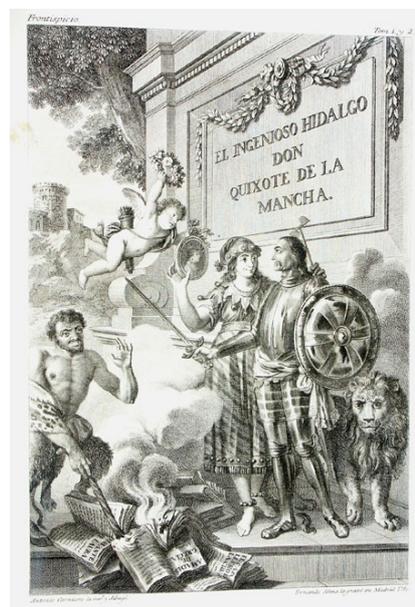
A primeira, ilustrada por José Camarón Bonanat, segue com a tradição dos frontispícios com motivos quixotescos, diferentemente da editora Tonson que, como vimos, representa em sua portada Cervantes e as musas. Na página de rosto da



segunda parte, temos o retrato de Dulcinéia numa espécie de escudo ou medalha, ao redor do qual há a inscrição: “Aldonza Lorenzo La sin par Dulcinea del Toboso”. Acima do retrato, temos o feixe de trigo (referência ao capítulo 31 da primeira parte); à direita, Dom Quixote; à esquerda, Sancho Pança e, abaixo, o pedestal e o leão.

Dulcinéia é a figura principal da estampa. Seu busto, em tamanho maior do que as outras personagens, ocupa uma posição central de destaque: é como se as demais personagens funcionassem como adorno para seu retrato. Essa lâmina funde os dois modelos iconográficos anteriores: no modelo holandês de Savery-Bouttats, há a imagem de Dulcinéia no medalhão, o leão, cavaleiro e escudeiro; no modelo francês de Coppel, temos Dulcinéia como uma mulher rechonchuda, simpática e sorridente. Porém, a grande diferença é que a Dulcinéia de Coppel está no plano de fundo: a personagem principal do quadro é Dom Quixote, que está em primeiro plano. Nesta imagem, entretanto, a figura de

Dulcinéia destaca-se em relação às demais, quer por seu tamanho, quer por sua posição central na lâmina. No primeiro frontispício desta edição, como vimos, Dom Quixote ocupa o lugar ocupado por Dulcinéia nessa estampa: ele também é um retrato em destaque. Esse fato equipara o cavaleiro com sua dama. Dulcinéia, no frontispício da segunda parte da obra, adquire o *status* de personagem principal; ela passa a ser tão importante quanto o cavaleiro; Sancho, por sua vez, fica relegado a uma posição inferior a Dulcinéia. A lavradora traz um chapéu que nos lembra o elmo de Mambrino. O escudeiro, com o corpo parcialmente encoberto pelo tecido que envolve a imagem de Dulcinéia, está quase imperceptível no quadro. Em nosso modo de ver, essa imagem tanto poderia ser o retrato de Aldonza Lorenzo como o de Dulcinéia criada por Dom Quixote. O amplo decote poderia conotar uma certa “desonestidade” em Dulcinéia; porém, cremos que Camarón pautou-se mais pela moda de sua época, não tendo nenhuma intenção de manchar a imagem de Dulcinéia ou Aldonza Lorenzo, representadas nessa imagem.



Nos frontispícios da segunda livro lançado pela Ibarra, em 1780, podemos observar, na concepção das lâminas, nova fusão de modelos iconográficos anteriores: por um lado, o modelo inglês das lâminas de Vanderbank, por outro, o modelo francês, de Coypel.

O primeiro frontispício, de Antonio Carnicero, também contém uma alegoria do *Quixote*. Nele, encontramos os mesmos elementos da portada de Coypel: a Loucura e o Cupido. A Loucura mostra a Dom Quixote um retrato de Dulcinéia; à

esquerda, temos um Fauno, elemento presente na portada de Vanderbank, interpretado aqui como um Sátiro, que está destruindo os livros de cavalaria “Amadís de Grecia”, “El caballero de la Cruz” e “Olivante de Laura”, obras também queimadas no escrutínio da biblioteca de Dom Quixote realizado pelo cura [I, 6]. Ao fundo, vemos um castelo.

Dulcinéia, que foi representada como uma gordinha sorridente por Coypel, volta a ser um retrato com seu nome gravado ao redor da imagem, mas, agora, diminuto e diferente da edição da Ibarra de 1771. Carnicero elimina o moinho de vento em forma de gigante e não ilustra nem o episódio dos moinhos de vento, nem o dos rebanhos, possível influência da crítica que o Dr. Oldfield, responsável pela edição da Tonson, dirige contra Coypel. Entretanto, coloca um castelo, ao fundo, que poderia ser uma alusão à estalagem que Dom Quixote pensava ser um castelo.

No segundo frontispício, Dulcinéia nem sequer é mencionada. Nele, temos o túmulo de Dom Quixote e, junto a ele, a figura de Loucura (com um bastão de bufão na mão) chorando pela morte do cavaleiro e a figura da Prudência (com uma lança com envolta por uma cobra), que olha para a Loucura e sorri, porque Dom Quixote morreu lúcido.

Podemos observar que, no século XVIII, a imagem de Dulcinéia não difere muito das imagens do século anterior. Ela, novamente, será representada como um camafeu ou como um retrato, nas edições da Ibarra de 1771 e 1780, podendo estar numa posição de maior destaque, como na portada da edição de 1771, desenhada por Camarón, ou menos destacada, como no frontispício da de 1780, de Carnicero. Tanto no desenho de Coypel quanto no de Camarón, Dulcinéia aparece como uma mulher simpática, talvez a própria Aldonza Lorenzo.

4.2.3 - Século XIX



No século XIX, a figura de Dulcinéia ganha destaque. Até então, ou ela era representada como a lavradora feia nos desenhos correspondentes ao episódio dos moinhos de vento ou, nas portadas, ela assumia a forma de um retrato ou um busto; com poucas exceções, foi desenhada como uma personagem “corporificada”, no mesmo nível de Dom Quixote e Sancho. Outro fato importantíssimo é que a imagem de Dulcinéia desvincula-se da imagem de Dom Quixote e Sancho: ela passa a ser representada isoladamente em lâminas de página inteira ou em vinhetas.

Como vimos, a primeira edição mais importante desse século, foi a francesa, do editor Viardot, ilustrada por Tony Johannot. Dentre as 756 imagens que compõe a edição, dezoito correspondem à personagem Dulcinéia. A quantidade não é tão grande, considerando-se o número total de lâminas (apenas 2,72 % delas correspondem às lâminas dedicadas a essa personagem); porém, pela primeira vez, Dulcinéia será amplamente retratada numa mesma edição. Além do retrato de página inteira (figura ao abaixo), de 130 x 150mm, e de um cartaz com o nome “Dulcinea”, a personagem será reproduzida em onze vinhetas: sete para a primeira parte — a saber: “Aldonza Lorenzo recibe a un vencido don Quijote”, “Dulcinea borda sobre sacos de trigos”, “Sancho Pança encuentra a Dulcinea cribando trigo”, “Sancho ayuda a Dulcinea a cargar trigo en un asno”, “Retrato de Dulcinea del Toboso”, “Sepulcro de Dulcinea”. Para a segunda parte, Johannot elabora cinco

vinhetas: “Dulcinea rodeada de sus doncellas”, “Dulcinea y dos doncellas cabalgan sobre tres jacas”, “Don Quijote y Sancho se postran ante Dulcinea encantada”, “Dulcinea encantada cae de la borrica”, “La pastora fingida Dulcinea”. No retrato de Dulcinéia (ao lado), vemos uma jovem e bela mulher. Os demais elementos que compõem o quadro nos remetem ao universo campesino de Dulcinéia: plantas, folhas e frutas (talvez uvas) e, no canto superior direito, temos uma réstia de cebolas. A imagem nos remete à descrição de Aldonza Lorenzo “moza labradora de buen parecer”; entretanto, o título do quadro é “Retrato de Dulcinea”.

Algumas dessas cenas retratadas por Johannot já haviam sido contempladas por outros ilustradores, como a queda da encantada Dulcinéia (Chodowieky) e a figura de Dulcinéia associada ao trigo (Coypel); outras, porém, são realmente inovadoras, como o sepulcro de Dulcinéia, referência ao poema “Del Tiquitoc, académico de la Argamasilla, en la sepultura de Dulcinea del Toboso”; Aldonza recebendo Dom Quixote vencido, cena que não consta na obra e que mistura as duas personagens — Aldonza Lorenzo e Dulcinéia —, pois Dom Quixote deveria prostrar-se aos pés de Dulcinéia, não de Aldonza; Dulcinéia bordando sobre os sacos de trigo, vinheta que conjuga dois pontos de vista — o de Sancho (Dulcinéia e o trigo) e o de Dom Quixote (Dulcinéia bordando com pérolas e canutilhos de ouro) — Dulcinéia rodeada de suas donzelas, outra cena inexistente na obra e que nos faz lembrar o discurso de Dom Quixote sobre a Poesia; outra cena inusitada é a de Dulcinéia cavalcando com duas donzelas. Com exceção da cena na qual Dom Quixote e Sancho se prostram diante de Dulcinéia (aqui, a lavradora tem um nariz proeminente), na maior



parte das vinhetas e no retrato acima reproduzido, Dulcinéia é, em geral, uma bela jovem esbelta, vestida de maneira simples — como na vinheta ao lado, intitulada “La pastora fingida Dulcinea”, na qual ela é representada como pastora. Chama-nos a atenção o fato de que, tanto no retrato acima quanto no desenho ao lado, Dulcinéia está representada sem seus “acessórios” identificadores: o trigo e os porcos.

O artista liberta-se do texto cervantino e traz sua visão particular da personagem. Há uma fusão das duas perspectivas: se por um lado Dulcinéia é bonita (ponto de vista de Dom Quixote), por outro ela é a jovem e bela Aldonza Lorenzo.

Sabemos que Doré é considerado o maior ilustrador do *Quixote* do século XIX; porém, não podemos nos esquecer que Johannot se antecipa a Doré — e diríamos mais, o influencia —, inovando nas lâminas e vinhetas produzidas para essa edição da obra. No caso da personagem Dulcinéia, Johannot supera quantitativamente a Doré, pois, enquanto o primeiro produz grande quantidade de desenhos sobre o tema, o segundo, limita-se a três gravuras (apenas 0,8% do total das lâminas): uma, em tamanho grande, referente ao episódio do encantamento de Dulcinéia (cena recorrente na iconografia da personagem e sem grandes inovações) e duas vinhetas — em uma, temos a imagem da lavradora roliça (desenho ao lado) e, na outra, nova cena do encontro de Dom Quixote e Sancho com as lavradoras.



Na vinheta reproduzida, temos a imagem sanchesca de Dulcinéia, associada à crivação do trigo e ao porco (alusão à anotação no manuscrito). A imagem traz certa semelhança com a Dulcinéia de Coypel, porém, enquanto Coypel retrata Dulcinéia como uma jovem ricamente vestida, sorridente e

olhando ternamente para Dom Quixote, Doré a retrata como uma camponesa maltrapilha com o rosto parcialmente virado, impedindo que o observador contemple seu rosto.

Importa-nos destacar o fato de que Doré não aporta nada de novo, nenhuma leitura particular, à imagem de Dulcinéia. Dá-nos a impressão que, para o artista, essa personagem não está no mesmo nível dos protagonistas: é como se Dulcinéia ocupasse um lugar de pouca importância dentro da obra cervantina. Nas três imagens de Doré, Dulcinéia é representada como uma lavradora roliça. Em duas, trata-se de Dulcinéia encantada e essa imagem apresentada tampouco difere das demais.

4.2.4 - Século XX

No século XX, uma vez que a imagem de Dulcinéia não se consolida, vamos vê-la representada das mais diversas maneiras, algumas bastante originais.

Nas edições do século XX consultadas por nós no banco de dados *Iconografía del Quijote*, encontramos os seguintes artistas que representaram Dulcinéia e Aldonza Lorenzo¹¹⁹:

a) M. Ángel (Madri, 1901) representa o momento em que Sancho entrega a carta de Dom Quixote a Dulcinéia; no desenho, temos uma bela e jovem lavradora, o que nos remete a Aldonza Lorenzo;

¹¹⁹ Nosso trabalho de coleta de imagens encerrou-se por volta de junho de 2007. Após essa data foram inseridas outras edições, algumas com belas imagens de Dulcinéia, como a de Jean de Bosschère, de 1922. No anexo 2, inserido ao final deste trabalho, apresentamos a lista de edições consultadas referentes ao século XX.

- b) Stephen Baghot de la Bere¹²⁰ (Nova York, 1905) retrata o momento em que Sancho ajuda Dulcinéia a carregar os sacos de trigo; temos uma lavradora suja e maltrapilha que até poderia ser Aldonza Lorenzo;
- c) Daniel Urrabieta Vierge (Nova York, 1906) realiza quatro lâminas sobre o tema: na primeira, temos Alonso Quijano espiando Aldonza Lorenzo; na segunda, temos uma princesa bordando, ao fundo se vêem as torres de um castelo e sob a figura há uma legenda que diz “Dulcinea del Toboso”; na terceira gravura, Sancho está ajudando a lavradora a pôr os sacos de trigo sobre o burro — a mulher nos parece Aldonza Lorenzo; no quarto desenho, temos o episódio do desencantamento de Dulcinéia e temos a figura de Merlim ao lado da bela Dulcinéia;
- d) Jiménez Aranda realiza quatro estampas, sobre as quais falaremos mais adiante;
- e) Gus Bofa (Paris, 1926-27) nos mostra uma bela jovem lavradora, sem dúvida Aldonza;
- f) Harry George Treaker nos traz um bonito retrato de Aldonza Lorenzo; sob seus pés, temos o fragmento do Quixote que cita Aldonza: “In a neighboring village resided a good-looking peasant girl called Aldonza Lorenza (*sic*)”;
- g) duas imagens que chamam a atenção são as representações de Dulcinéia de Edward MacKnight Kauffer (Londres, 1929) — pois numa temos apenas Dom Quixote e o rosto de uma bela jovem nas nuvens; noutra estão Dom Quixote e Sancho, caminhando em direção ao mesmo rosto;
- h) Piero Bernardini (Turim, 1935) retrata uma lavradora rechonchuda, descalça, ao lado dos porcos; sob seus pés, está escrito “Dulcinéia del Toboso” — em nosso modo de ver, essa Dulcinéia pende mais para a sanchesca;

¹²⁰ Os desenhos de S. Baghot de la Bere aparecem duas vezes no banco de dados: em 1905 e em 1926. Trata-se de uma edição para a juventude.

i) Salvador Dalí (Nova York, 1946) realizou uma bela ilustração, na qual Dom Quixote é representado como um espectro descarnado, sem rosto com o braço esquerdo esticado até quase tocar uma massa vermelha com formas sinuosas da qual pende uma espécie de tecido azul transparente. É difícil precisar se, de fato, trata-se de Dulcinéia, pois, como vimos, as lâminas de Dalí estão distribuídas de maneira irregular ao longo do texto¹²¹. Recentemente, a editora Planeta lançou uma edição do *Quixote* com as lâminas de Dalí; junto a elas está o trecho do *Quixote* a que correspondem. Esta lâmina está inserida no episódio da penitência em Serra Morena e, para os editores, trata-se do episódio do encontro de Dom Quixote com Dorotéia. Mallen (2005), ao tratar dessa lâmina, interroga entre parênteses (Dulcinea?). Em nosso modo de ver, as personagens dessa lâmina são Dom Quixote e Dulcinéia. Dalí realizou uma ilustração para o referido episódio de Dorotéia-Micomicona, como vimos no capítulo anterior. Parece-nos improvável, mas não impossível, que ele tivesse realizado duas lâminas para um mesmo episódio. Dalí realizou também um quadro com o tema Dom Quixote e Dulcinéia, no qual a dama é a silhueta de sua esposa Gala em vermelho, mesma cor que representa Dulcinéia nessa lâmina. Além disso, a representação de sodomização de Dulcinéia poderia estar relacionada com a imagem de prostituta criada por Sancho, assim como o tecido azul transparente poderia estar relacionado à imagem de princesa cunhada por Dom Quixote, e a sombra na parede poderia referir-se aos desdobramentos de Dulcinéia e a sua inacessibilidade para o cavaleiro;

j) Segrelles (Madri, 1966) retrata Dulcinéia em duas vinhetas sobre as quais discorreremos mais adiante.

Dentre essas imagens destacamos três: uma de Jiménez Aranda (1906), uma de McKnight Kauffer (1930) e uma das vinhetas de Segrelles (1966).

¹²¹ Conforme Mallen (2005).

Como sabemos, a primeira edição ilustrada do século XX é o belo *Quixote do Centenário* (1905-8), fartamente ilustrado por Jiménez Aranda e outros. Dentre as inúmeras lâminas, temos apenas quatro referentes a Dulcinéia e Aldonza: na primeira, intitulada “...había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado...”, temos Alonso Quijano observando umas mulheres que conversam; uma delas, obviamente, é Aldonza Lorenzo. A segunda, “Dulcinea llama a unos zagales desde un campanario” e a terceira, intitulada “Sancho encuentra a Dulcinea cribando trigo; Sancho ayuda a Dulcinea a cargar trigo en un asno; Sancho entrega a Dulcinea la carta de don Quijote”, trata-se da personagem criada por Sancho. A quarta ilustração é referente ao momento em que a lavradora cai do burrinho (I, 10) e intitula-se “...comenzó a dar corcovos, de manera que dio con la señora Dulcinea en tierra;...”; trata-se da personificação da Dulcinéia Sanchesca.



Temos, entretanto, uma ilustração que nos chamou a atenção (figura ao lado) intitulada “a buen seguro que la hallaste ensartando perlas”. Nela temos as duas personagens justapostas: a lavradora de Sancho e a de Dom Quixote. Como podemos observar, temos Dulcinéia e Aldonza Lorenzo separadas, porém na mesma lâmina. A que está sentada à mesa é a Dulcinéia de Dom Quixote, bordando ou ensartando pérolas; ao lado está a Dulcinéia de Sancho crivando trigo; um pouco acima, Sancho ajuda sua Dulcinéia a pôr o saco de trigo sobre o jumento; à direita do jumento, Dulcinéia dá algo a Sancho (provavelmente uma jóia, segundo Dom Quixote) e, mais acima, Dulcinéia dá um pedaço de pão, pelo muro, ao escudeiro. A versão de Sancho e a de Dom Quixote não estão fundidas, mas justapostas na

mesma imagem. Há uma simetria nas ações — para cada ação descrita por Sancho, há uma ação descrita por Dom Quixote. No quadro, há uma linha ascendente e zigzagueante, que começa com a Dulcinéia de Dom Quixote ensartando pérolas no primeiro plano e termina com a Dulcinéia de Sancho passando-lhe o pão pelo muro.

Nosso segundo ilustrador, McKnight Kauffer, por sua vez, realizará duas lâminas nas quais aparece a imagem de uma mulher que, em nosso modo de ver, trata-se de Dulcinéia. Ambas estão posicionadas na segunda parte da edição de 1929: uma está inserida no capítulo 29 e, outra, no capítulo 46. Entretanto, como vimos, as lâminas não correspondem a capítulos específicos da obra. Elas revelam uma visão particular do artista sobre o *Quixote*; na primeira lâmina, temos Dom Quixote e Sancho Pança de costas, caminhando em direção a um rosto feminino. Chamamos a atenção para o fato de o cavaleiro e o escudeiro estarem de costas. Como dissemos no capítulo anterior, no século XX, a imagem da dupla já estará bastante consolidada, por isso, o artista norte-americano já não terá necessidade de representá-los de frente para que os reconheçamos. Sobre essa imagem, temos o seguinte comentário dos organizadores do Banco de Dados “Iconografía del Quijote”:

Don Quixote mounted on Rocinante accompanied by Sancho on his donkey; both with their backs to the viewer travelling towards the background; there, in the sky, it appears a female face, as a vision (Dulcinea as guide of don Quixote's adventures?).

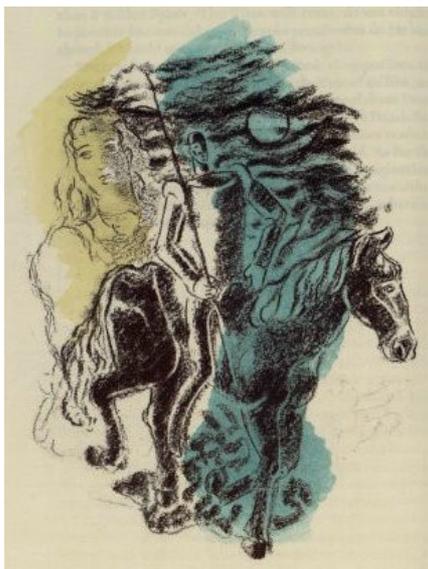


Image of remarkable personal style influenced by some of the main European Art movements during the 1930s, as late Expressionism and Surrealism; the image loses realism to become more expressive, but also oniric, evocative and suggestive.

As duas lâminas são bastante similares. A segunda gravura traz apenas o cavaleiro sobre

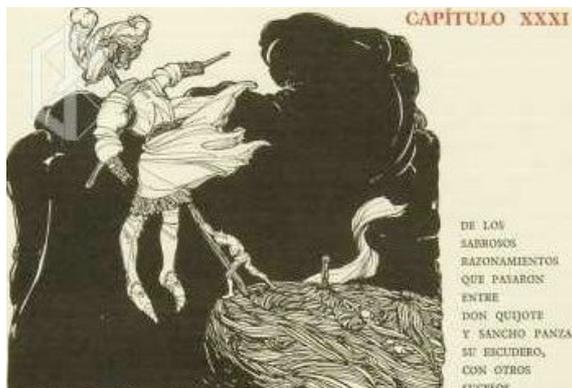
Rocinante, com a lua parcialmente coberta por traços negros que poderiam ser nuvens, mas que se espalham por quase todo o lado direito do desenho; atrás do cavaleiro, temos Dulcinéia, representada como uma bela jovem: talvez Aldonza Lorenzo, talvez uma princesa. Notamos que, em ambas as imagens, essa jovem não está no mesmo plano de Dom Quixote e Sancho. Ela surge como um espectro, um espírito ou “uma visão” ou “um guia das aventuras de Dom Quixote”, conforme apontado pelos organizadores do banco “Iconografía”. A paisagem noturna nos dá a impressão de solidão e melancolia. A lua, por sua vez, se por um lado é um símbolo feminino, por outro pode ser uma alusão à loucura do cavaleiro. Dulcinéia é uma figura etérea, transparente. É como se ela existisse e não existisse: poderia ser uma espécie de espírito ou uma projeção do pensamento de Dom Quixote.

Nosso último ilustrador de Dulcinéia é José Segrelles. Como dissemos anteriormente, Segrelles havia composto uma série de ilustrações sobre o *Quixote* que foram publicadas em forma de cromos por uma indústria de chocolates. Dentre essas imagens, temos uma bela figurinha acompanhada do fragmento do *Quixote* correspondente ao capítulo 10 da segunda parte. A maior parte dos ilustradores que ilustraram esse episódio retrataram o momento em que cavaleiro e escudeiro estão ajoelhados diante das três lavradoras. Segrelles, entretanto, inusitadamente escolhe um momento anterior: o diálogo em que Sancho anuncia a Dom Quixote a chegada de Dulcinéia:

(...) venga, y verá venir a la princesa nuestra ama vestida y adornada, en fin, como quién ella es. Sus doncellas y ella todas son una ascua de oro, todas mazorcas de perlas, todas son diamantes, todas rubíes, todas telas de brocado de más de diez altos; los cabellos sueltos por las espaldas, que son tantos otros rayos de sol que andan jugando con el viento (...) [II, 10].

Dulcinéia é representada por Segrelles a partir dessa descrição realizada por Sancho, ou seja, ela é retratada como uma linda princesa. Entretanto, infelizmente, essa imagem não foi incluída entre as imagens reproduzidas na edição do *Quixote*,

de 1966, ou seja, ela não foi incluída no programa iconográfico da edição. Na



verdade, não há nenhuma imagem referente a esse episódio e, conseqüentemente, nenhuma imagem de Dulcinéia nas lâminas de página inteira. Esse é um dos motivos que nos levaram a selecionar uma cabeceira de página para

tratar do tema Dulcinéia; o outro motivo é a originalidade dessa cabeceira.

Dulcinéia aparece em duas cabeceiras de capítulo, ambas no episódio referente a Serra Morena: uma no capítulo 25 e outra no capítulo 31. Na do capítulo 25, temos Dom Quixote vestido apenas com o camisão, ajoelhado, abraçando uma princesa que traz seu rosto coberto com um véu. A princesa passa a mão carinhosamente sobre seus cabelos. Entretanto, a imagem escolhida por nós é a do capítulo 31, quando Sancho presta contas a Dom Quixote sobre sua embaixada. Como vimos, nessa cena, Dom Quixote traça uma Dulcinéia principesca, saída dos romances de cavalaria, enquanto Sancho descreve a personagem como uma prostituta. Na vinheta temos Dom Quixote sobre uma rocha (referência à paisagem de Serra Morena), à beira de um precipício, segurando uma imensa estaca em forma de cruz, da qual pende uma gigantesca roupa de princesa, agitada pelo vento. A princesa, entretanto, não existe, a roupa é como um envoltório oco. A desproporção entre o tamanho do vestido e o de Dom Quixote é imensa. O ângulo em que se encontra a estaca, o seu provável peso e a força do vento nos sugerem o esforço sobre-humano que o cavaleiro deve empregar para sustentar sua Dulcinéia. Esses elementos, aliados ao fato de essa personagem estar à beira do abismo, nos sugerem a posição frágil na qual o cavaleiro se coloca diante de sua dama. As

nuvens negras ao fundo completam a visão fantasmagórica de Dulcinéia e a eminência de um desastre: até quando o cavaleiro conseguirá suportar o peso dessa construção?

Como vimos na primeira parte deste capítulo, o texto cervantino é extremamente flexível quando se trata da personagem Dulcinéia del Toboso. O fato de ela ser uma *personagem de segundo grau*, baseada num modelo real, criada por outras personagens — dentre elas, Dom Quixote e Sancho Pança — por meio de traços ambíguos e principalmente conflitantes, faz com que sua imagem seja bem pouco definida no texto. A imagem mental que formamos de Dulcinéia, ao ler o *Quixote*, pode variar entre bonita e feia, lavradora e princesa, personagem literária e modelo real. Para alguns, pode ser uma bela princesa; para outros, uma jovem e bela lavradora (Aldonza Lorenzo); para outros, uma feia lavradora e, para outros, enfim, ela nem sequer existe — pode ser apenas uma idéia ou um pretexto.

Pudemos observar em sua iconografia que, ao longo dos séculos, graças a essa indefinição da personagem, ela será representada, muitas vezes, mediante determinados recursos. Nos séculos XVII e XVIII, Dulcinéia será representada, em alguns casos, como um retrato (Carnicero, 1780), um camafeu (Savery-Bouittats, 1672-3) ou um busto (Harrewyn, 1706). As perspectivas com que ela é criada no texto muitas vezes se fundem nas ilustrações. No cartaz de Bretschneider, temos a princesa feia; no segundo frontispício de Savery Bouittats, temos a lavradora feia (Dulcinéia encantada); na estampa do anônimo de 1687 e no desenho de Scherm (1696), temos a bela lavradora Aldonza Lorenzo.

No século XIX, Dulcinéia se libertará das molduras dos retratos e da estaticidade do busto; também se libertará da presença do cavaleiro e escudeiro e será representada isoladamente. Johannot foi o grande ilustrador de Dulcinéia,

porém suas ilustrações de Dulcinéia não tiveram força suficiente para impor e estabilizar um modelo iconográfico da personagem. Cremos que esse fenômeno se deve a dois motivos: primeiro, suas ilustrações restringiram-se a vinhetas e, segundo, seus desenhos, embora tenham influenciado artistas posteriores, foram eclipsados pelos de Doré — que foram muito mais difundidos.

Por sua vez, Doré também não contribuirá para a consolidação da imagem de Dulcinéia, pois, dentre as mais de 200 lâminas que realiza para o *Quixote*, apenas uma de página inteira e duas vinhetas são destinadas a retratar a personagem Dulcinéia. Embora a ilustração do episódio da Dulcinéia encantada seja tradicional na iconografia do *Quixote*, a representação de Dulcinéia como uma feia lavradora, nesse episódio, é convencional. Uma das vinhetas dorianas corresponde ao mesmo episódio da lâmina de página inteira, porém focalizando outro momento; a outra vinheta (reproduzida anteriormente) é praticamente a única imagem que Doré realizou da personagem, isoladamente. Em todas, temos a representação de Dulcinéia como uma lavradora roliça. Esse fenômeno nos chama a atenção, uma vez que, nas outras lâminas de Doré, temos a presença da fantasia, do sonho, da imaginação, da loucura quixotesca e, nas referentes a Dulcinéia, vemo-la pela perspectiva de Sancho, destituída de qualquer fantasia.

No século XX, cada artista vai representar Dulcinéia de acordo com sua própria visão da obra de Cervantes. Neste trabalho, destacamos as visões de três artistas. Como vimos, Jiménez Aranda representará as duas perspectivas — a de Sancho e a de Dom Quixote — justapostas numa mesma lâmina. Para McKnight Kauffer, Dulcinéia é como um espírito, uma visão que guia os passos do cavaleiro andante e, para Segrelles, Dulcinéia é uma princesa (figurinha do álbum de chocolate e vinheta do capítulo 25 da edição do *Quixote* de 1966) ou, simplesmente,

não existe, como no último desenho apresentado, no qual temos um vestido de princesa, porém vazio, sem ninguém a revestir.

4.3- Confluências e dissensões: Dom Quixote de La Mancha e Sancho Pança versus Dulcinéia del Toboso

Dissemos que quanto maior a flexibilidade do texto cervantino menor a definibilidade da personagem e, ao contrário, quanto menor a flexibilidade, maior a definibilidade. Cremos que é possível asseverar essa afirmação ao compararmos dois grupos de personagens: por um lado, Dom Quixote e Sancho Pança, por outro Dulcinéia del Toboso.

Notamos que há uma gradação de flexibilidade na composição das três personagens no texto cervantino. Dentro de um gradiente de maior à menor flexibilidade, podemos alinhar as três personagens da seguinte maneira: Dulcinéia, Sancho e Dom Quixote. O texto cervantino é bastante flexível com relação a Dulcinéia: as múltiplas e conflitantes perspectivas sob as quais a personagem é construída; o fato de Dulcinéia ser uma personagem de segundo grau criada por várias outras personagens; as ambigüidades em seus traços e outros elementos acima citados justificam a elaboração iconográfica de uma personagem muito pouco definida. Diante do texto cervantino, o leitor deverá optar entre uma princesa, uma lavradora feia, uma bela lavradora, uma prostituta e, até mesmo, pela inexistência da personagem.

Sancho, por sua vez, tem inicialmente alguma oscilação com relação a seus traços físicos; porém, ao longo da obra, essa ambigüidade é diluída e a reiteração

de determinados traços leva o leitor a ter uma imagem mais definida e estável da personagem.

Finalmente, Dom Quixote é o que menos oscila no texto cervantino: há uma maior quantidade de traços que não entram em conflito, mas, ao contrário, reiteram-se ao longo da obra. É, portanto, uma personagem mais bem acabada e muito mais bem definida.

Uma maior ou menor definibilidade das personagens nos proporciona uma maior ou menor consolidação de sua imagem na iconografia da obra. Assim, depois de uma pequena oscilação na imagem da dupla no século XVII, ela se firma já a partir do século XVIII e torna-se definitiva, a partir de Johannot e Doré no século XIX. A imagem de Dulcinéia, por sua vez, — dada a indefinibilidade do texto cervantino com relação a essa personagem — não se consolidará jamais. Desde seus primeiros ilustradores, temos a seguinte situação: a) ou ela será representada a partir de uma das perspectivas (lavradora, princesa, etc.); b) ou será produzida pela fusão ou justaposição de duas ou mais perspectivas; c) ou será representada por meio de outros elementos — como bustos, medalhões, camafeus, retratos, espectro, traje sem corpo, etc.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo deste trabalho demonstramos que a maior ou menor consolidação imagética das personagens cervantinas em questão está assentada sobre dois pilares: o texto cervantino e sua iconografia.

Mostramos quais os recursos do texto cervantino responsáveis pela multiplicidade de imagens da obra e pela consolidação de seus protagonistas: a) sua consciência das relações entre o processo de escritura e a pintura ao referir-se em seu texto a elementos iconográficos (quadros, retábulos, tapeçaria, etc.), sempre com o intuito de refletir sobre a literatura ou criticar os maus escritores; b) a criação de personagens que atuam em diferentes níveis: o que denominamos “personagens de primeiro grau” e “personagens de segundo”; c) a flexibilidade de seu texto, apoiada no perspectivismo, nas omissões propositais de informações e na dispersão dos traços dos personagens ao longo do texto e, d) a caracterização dos protagonistas por meio de oposições, que levaram críticos a considerar a visualidade como uma das mais fortes marcas do mito quixotesco.

Por outro lado, a iconografia da obra cria, no decorrer dos anos, uma tradição iconográfica na representação de episódios, cenas, objetos e personagens. O baciélmo e o moinho serão as marcas identificadoras da obra de Cervantes. Alguns episódios, como o ataque às ovelhas, o manteamento de Sancho e a aventura dos moinhos de vento, serão extremamente recorrentes nessa iconografia, assim como determinadas personagens: Micomicona, Maritornes, Marcela e outras. Também, determinados cortes na seqüência narrativa serão recorrentes: a queda do moinho, Sancho pelo ares no episódio do manteamento, Micomicona ajoelhada diante do cavaleiro e outros. Fundamentais para a formação dessa tradição iconográfica são

os modelos iconográficos identificados nos séculos XVII e XVIII. A partir do século XIX encontramos leituras mais pessoais, entretanto, há ilustradores, nesse século, que colaboram profundamente na formação dessa tradição das imagens da obra cervantina como é o caso de Gustavo Doré, que assenta definitivamente a imagem do cavaleiro e escudeiro em suas oposições essenciais. Por outro lado, ao menosprezar a personagem Dulcinéia dedicando-lhe tão pequena quantidade de desenhos (a maioria pequenas vinhetas), o artista contribui para uma não consolidação de sua imagem.

Mostramos que quanto maior a flexibilidade do texto cervantino, menos definidas são as personagens. Essa menor definibilidade gera uma menor consolidação da imagem. É o que ocorre com a imagem de Dulcinéia: a flexibilidade do texto propicia uma multiplicação perspectivista das imagens da personagem. Entretanto essas perspectivas não são compartimentadas, ao contrário, muitas vezes elas se imbricam, gerando uma proposital confusão com relação à identidade da personagem. Esse fenômeno produz as mais variadas interpretações por parte de seus inúmeros ilustradores: alguns, a representarão por meio de algum artifício como um medalhão, um retrato emoldurado, um busto, um camafeu; outros, a recriarão a partir de uma das perspectivas propostas por Cervantes: Aldonza Lorenzo, a “moza de buen parecer” ou uma das múltiplas Dulcinéias: a de Sancho que se refere a ela como uma feia lavradora, prostituta, ou a de Dom Quixote, para quem Dulcinéia é uma linda princesa, ou a dos inúmeros personagens que a recriam. Porém, assim como na obra de Cervantes, na iconografia de Dulcinéia, essas perspectivas se confundem e teremos, em alguns casos, uma fusão dessas perspectivas, em outros, sua justaposição. Essa proposital imprecisão na construção

da personagem gerará ainda imagens de Dulcinéia como um espectro que acompanha o cavaleiro ou como a expressão da total inexistência da personagem.

Por outro lado, mostramos que uma menor maleabilidade do texto cervantino com relação à construção de outras personagens propicia sua maior definibilidade e, conseqüentemente, sua maior consolidação. A maior pontualidade com que Cervantes constrói as personagens Dom Quixote e Sancho Pança e a grande força icônica da dupla permitem que a imagem dessas personagens seja fixada com maior facilidade. Inicialmente, a imagem da dupla apresenta maiores oscilações: Dom Quixote mais jovem, Sancho não tão gordo, etc. Entretanto, já em seus primórdios a maior parte de seus ilustradores representarão o contraste entre “alto” e “baixo”, e os dois objetos identificadores do mito quixotesco: os moinhos e o baciélmo. Ao longo dos anos, essa imagem irá se despojando dos detalhes e, em vários artistas do século XX, esse despojamento converge para uma ideogramatização da dupla: com apenas pouquíssimos traços, porém essenciais, podemos reconhecer cavaleiro e escudeiro. Esse processo de ideogramatização que passa por Portinari, Dalí e Picasso, atinge seu apogeu nas mãos de Antonio Saura, que com pouquíssimos traços representa o mito quixotesco.

A fama, tão buscada por Dom Quixote, é conquistada imediatamente após a publicação do romance de Cervantes, porém ela sobrevive com incrível vigor até nossos dias, talvez muito mais pelas milhares de imagens produzidas ao longo desses 400 anos de existência da obra que, propriamente, por sua leitura. No século XXI, muitos conhecem as personagens sem nunca ter tido o livro de Cervantes em suas mãos, outros, os que se propõem a ler a obra, mesmo antes de começarem sua leitura e mesmo em uma edição sem ilustrações, já têm uma imagem formada de seus protagonistas graças a grande quantidade de meios visuais pelos quais

essas imagens são reproduzidas: o cinema, a televisão, a escultura, a pintura, as reproduções gráficas e, mais recentemente, a Internet. Inimaginável para simples Sancho Pança que as façanhas dele e de seu amo estariam pintadas não apenas em algum “bodegón, mesón o tienda de barbero”, mas nas telas de computadores, acessíveis a uma grande massa de internautas.

REFERÊNCIAS BIBLIGRÁFICAS

ALVAR, Carlos *et alli*. *La imagen del Quijote en el mundo*. Barcelona: Lunwerg Editores / Centro de Estudios Cervantinos, 2004.

ASHBEE, H. S. *An Iconography of Don Quixote, 1605-1895*, (Printed for the Author at the University Press, Aberdeen; Issued by the Bibliographical Society, 1895), incluye 23 láminas; 202 pp.

BLAND, David. *A history of book illustration. The illuminated manuscript and the printed book*. London: Faber and Faber Limited, 1969.

CALVO SERRALER, Francisco. *Ilustraciones al Quijote de la Academia por varios dibujantes y grabadores, en la imprenta de Joaquín Ibarra, Madrid, 1780*. Prefacio de Francisco Calvo Serraller. Madrid: Ediciones Turner, 1978.

CANAVAGGIO, Jean-François. "Alonso López Pinciano y la estética literaria de Cervantes en el *Quijote*". *Anales Cervantinos*, 7, 1957, pp. 13-107.

CAPELASTEGUI PÉREZ-ESPAÑA, Pilar. "Iconografía de don Quijote en la pintura española y su deuda con los ilustradores". En *III Coloquios de Iconografía*, 28-30 de mayo de 1992, Ponencias y Comunicaciones II, Fundación Universitaria Española, pp. 326-335.

CASTELLÓN Y CODORNIU, Federico. *Recuerdo del Centenario del Quijote, Mayo de 1905. Álbum que contiene la reproducción de los cuadros existentes en el Museo del Prado, todos ellos de pintores ilustres, referentes a asuntos del Quijote, coleccionado por Don Federico Castellón y Codorniu*.

CASTRO, Américo. "[El quién de la expresión] y crítica de la realidad [expresada]". *El pensamiento de Cervantes y otros estudios cervantinos*. Madrid: Editorial Trotta, 2002, pp. 85-122.

CERVANTES, Miguel de. "Prólogo de *Novelas Ejemplares*" in *Obras Completas. Todo Cervantes en un volumen*. Madrid: Editorial Castalia, 1999, p. 513.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Instituto Cervantes – Crítica, 1998.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La mancha*. Edición, introducción y notas Martín de Riquer, ilustraciones Salvador Dalí. Barcelona: Editorial Planeta, 2004.

CHAFFE, Diane. "Pictures and portraits in literature: Cervantes as the painter of *Don Quijote*". *Anales cervantinos*, 19, 1981, pp. 50-56.

CRIADO DE VAL, Manuel. "Las figuras y la iconografía del *Quijote*". En *Actas del I Coloquio Internacional de Guanajuato*, 1988, pp. 53-75.

DEBAISSIEUX, Françoise. "Preface". *Les adventures du fameux cheualier Dom Qvixot de La Manche. Delineadas y grabadas por Jacques Lagniet y Jérôme David*. Colección Joyas Bibliográficas, serie conmemorativa III. Edición realizada bajo el patrocinio de la Comisaría General de España en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958, como homenaje a los visitantes del Pabellón español. Madrid: 1958.

DEMÓCRITO, Eduardo Sojo. *Miguel de Cervantes Saavedra, Álbum en homenaje al libro "Don Quijote de La Mancha" en su tercer centenario, patrocinado por Don Benito Pérez Galdós y editado y dibujado por Eduardo Sojo Demócrito, director y fundador del periódico "Don Quijote", en Buenos Aires, publicación de veintiún años de vida. Recuerdo del Centenario*.

Dicionário de Mitologia Greco-romana. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

DUBOIS, Jean. *Dicionário de Lingüística*. São Paulo: Editora Cultrix, 1998.

ESCANDELL PROUST, Isabel. "Goya, autor de dos imágenes de don Quijote". *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000/ vol. 1, 2001, pp. 415-438.

FABRIS, Annateresa. *Candido Portinari*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996a.

FABRIS, Annateresa. *Portinari leitor*. Catálogo do Museu de Arte Moderna, 1996b.

FABRIS, Annateresa. *Portinari, pintor social*. São Paulo: Perspectiva, 1990.

FERNÁNDEZ OLALDE, Óscar; GONZÁLEZ MORENO, Fernando. *El Quijote de las luces: ilustraciones para la edición de la Imprenta Real (1797-1798)*. Cuenca: servio de Publicaciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2004.

FERRÁN SALVADOR, Vicente. "Ilustradores valencianos del 'Quijote' (Notas para un estudio)". *Revista Bibliográfica y documental*. Archivo General de Erudición Hispánica. Instituto "Miguel de Cervantes" de Filología, Madrid, Tomo II, nº 1 y 2, Enero-junio, 1948, pp. 91-105.

FLORES, Célia Navarro. *Dois quixotes brasileiros na tradição das interpretações do Quixote de Cervantes*. Dissertação de mestrado defendida na Universidade de São Paulo, 2002.

GALLARDO, B. J. "El espíritu del *Quijote*: iconografía cervantina". *Cervantes y el Quijote*. Madrid: Tipografía de la Revista Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.

GARCÍA MORALES, Justo & GARCÍA SORIANO, Justo. "Las ilustraciones del *Quijote*". En CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Edición preparada por Justo García Soriano y Justo García Morales

con 136 ilustraciones nacionales y extranjeras y 4 láminas fuera del texto. Madrid: Aguilar, 1979.

GIVANEL MAS, Juan. GAZIEL (Agustín Calvet). *Historia gráfica de Cervantes y el Quijote*. Madrid: Editorial Plus Ultra, 1946.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. 16ª edição. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1999.

GONÇALVES, A. J. *Laokoon revisitado Relações homológicas entre texto e imagem*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

GONZÁLEZ, Mario M. "Las transformaciones de Aldonza Lorenzo". Comunicação apresentada no Simpósio Internacional "Dom Quixote 400 anos" (São Paulo, 14 a 16/09/2005). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e Instituto Cervantes de São Paulo. Inédito.

HAMMELMANN, Hanns A. & BOASE, T. S. R. "John Vanderbank". En *Book illustrators in the eighteenth century*. New Haven and London: Yale University Press, 1975.

HAMMELMANN, Hanns A. "John Vanderbank's *Don Quixote*". En: *Master Drawing*, 7, nº1, 1969, pp. 3-15.

HARTAU, Johannes. "Don Quijote en la caricatura". En REYERO, Carlos (director). *Cervantes y el mundo cervantino en la imaginación romántica*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 1997.

HARTAU, Johannes. *Don Quijote in der kunst. Wandlungen einer Symbolfigur*. Berlin: Gebr. Mnn Verlag, 1987.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. Tradução Ângela Figuera. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1988.

HEINRICH, Manuel. *Iconografía del Quijote de Miguel de Cervantes Saavedra. Reproducción en facsímil de las portadas de 611 ediciones, con notas bibliográficas tomadas directamente de los respectivos ejemplares (del año 1605-1905)*. Barcelona: Henrich y Cia, 1905, 3 vol.

HORNEDO, Rafael Mª. "De iconografía cervantina y quijotesca" en *Razón y fe. Revista Mensual hispanoamericana publicada por padres de la Compañía de Jesús*. Tomo 136, julio-diciembre, 1947, pp. 440-454.

KRAHE, Javie. "Miscelánea cervantina en la Biblioteca del Cigarral del Carmen". En LENAGHAN, Patrick. *Modelos de representación de las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.

LENAGHAN, Patrick. "Henry Spencer y su colección de estampas del Quijote". *Imágenes del Quijote. Modelos de representación de las ediciones de los siglos XVII*

a XIX. Madrid: The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.

LENAGHAN, Patrick. *Imágenes del Quijote. Modelos de representación en las ediciones de los siglos XVII a XIX*. Madrid: The Hispanic Society of America, Museo Nacional del Prado, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía Nacional, 2003.

LO RÉ, Anthony G. "A new first: an illustration of Don Quixote as 'Le Capitaine de Carnaval', Leipsig, 1614". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 10.2, 1990, pp. 95-100.

LO RÉ, Anthony G. "More on the Sadness of Don Quixote: The first known *Quixote* illustration, Paris, 1618". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 9.1, 1989, pp. 78-83.

LO RÉ, Anthony G. "The second edition of Thomas Shelton's *Don Quixote*, part I: a reassessment of the dating problem". *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 11.1, 1991, pp. 99-118.

LÓPEZ FABRA, Francisco. *Iconografía de Don Quijote: reproducción heliográfica y foto-tipográfica de 101 láminas elegidas entre las 60 ediciones, diversamente ilustradas, que se han publicado durante 257 años...destinadas a la primera edición de Don Quijote*. Barcelona: P. Riera, 1879.

LÓPEZ GRIGERA, Luisa. *La retórica en la España del Siglo de Oro*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1995.

LÓPEZ GRIGERA, María Luisa. *La retórica en la España del siglo de oro*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. *Philosophía Antigua Poética*. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.

LUCAS-DUBRETON, J. "Notas sobre los ilustradores del 'Quijote'", *Revista de filología española*, 32, 1948, pp. 487-491.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. "El fondo bibliográfico (un tesoro en libros y pasatiempos)". *Guía Museo Casa Natal de Cervantes*. Comunidad de Madrid. Dirección General de Archivos, Museos y Bibliotecas,

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. "El manteamiento de Sancho Panza (I, XVII): lectura de un episodio cervantino a través de algunos de sus grabados". En GÓMEZ-MONTERO, Javier; MARTIN, Inés M.; RAMÓN TRUJILLO, Jose. *Don Quijote ilustrado. Don Quijote als leser und die Spanish Renaissance*. Kiel: SIAL / Fugger Libro, s/d. pp. 77-98.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. "Los modelos iconográficos del *Quijote* siglos XVII-XVIII". *Litterae Cuadernos sobre Cultura Escrita. Revista anual sobre Historia de la escritura y la lectura*, número 2, 2002, pp. 59-103.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. *Leer el Quijote en imágenes. Hacia una teoría de los modelos iconográficos*. Madrid: Editorial Calambur, 2006.

LUNA, Juan J. "Antonio Carnicero en su tiempo". *Antonio Carnicero: 1748-1814*, Ayuntamiento de Madrid, Cuarta Tenencia de Alcaldía, Consejería de Cultura, Educación, juventud y Deportes, Centro Cultural de la Villa, febrero/marzo, 1997.

MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia. "Biografía y estudio de la obra de Antonio Carnicero Mancio". En *Antonio Carnicero 1748-1814*, Ayuntamiento de Madrid, Cuarta Tenencia de Alcaldía, Consejería de Cultura, Educación, juventud y Deportes, Centro Cultural de la Villa, febrero/marzo, 1997.

MARTÍNEZ IBÁÑEZ, María Antonia. "Un dibujo de Goya para "El Quijote" de Ibarra que no fue aceptado". En *Archivo Español de arte*, Madrid, Tomo LXIII, nº 250, 1990.

MATISSE, Henri. *Reflexiones sobre el arte*. Buenos Aires: Emecé, 1998.

MAYANS Y SISCAR, Gregorio. *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra*. Edición, prólogo y notas de Antonio Mestre. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.

MILLER, Sthephen. "Narrar el *Quijote I* en palabras e imágenes gráficas: Cervantes, Doré y Dalí". En *Don Quixote illustrated: textual images and visual readings*, Pontevedra: Mirabel Editorial, 2005, pp. 95-116.

MOLHO, Maurice. "Raíz folklórica de Sancho Panza". *Cervantes raíces folklóricas*, Madrid: Gredos, 1976.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto. "El Ingenioso Don Quijote en la España del siglo XVII", en *Anales cervantinos*, 6 (1957), pp. 1-48.

RICHARDSON, Joanna. *Gustave Doré. A biography*. London: Cassell Ltd., 1980.

RILEY, Edward C. "La forma de la obra". *Teoría de la novela en Cervantes*. Versión castellana de Carlos Sahagún. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

RILEY, Edward C. "Puntos de vista y modos de decir". *Introducción al Quijote*. Barcelona: Tradução de Enrique Torner Montoya. Editorial Crítica, 2000, pp. 183-214.

RILEY, Edward. C. "Don Quijote, del texto a la imagen". *La rara invención. Estudios sobre Cervantes y su posteridad literaria*. Traducción de Mari Carmen Llerena. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

RODRÍGUEZ-CEPEDA, Enrique. "Los *Quijotes* del siglo XVIII 1) La imprenta de Manuel Martín. *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America* 8.1, 1988, pp. 16-104.

ROMERA-NAVARRO, Miguel. "Correspondencia entre las interpretaciones literarias del *Quijote* y las pictóricas". *Hispanic review*: vol. XII, 1944, pp. 152-157.

ROMERA-NAVARRO, Miguel. "Interpretación pictórica del 'Quijote' por Doré". *Anuario de Hispanismo*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946.

ROMERO BREST, Jorge. "El *Quijote* y sus ilustradores". *Realidad Revista de Ideas*, a 1, v. 2, 1947, pp. 299-307.

ROSENBLAT, Ángel. *La lengua del Quijote*. Madrid: Editorial Gredos, 1995.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Tradução Paulo M. Oliveira. Rio de Janeiro: Tecnoprint, 1971.

RUIZ LASALA, Inocencio. *Joaquín Ibarra y Marín (1725-17850)*. Zaragoza: s/n, 1968.

RUTA, María Caterina. "Aspectos iconológicos del *Quijote*". En *Nueva Revista de Filología Hispánica*. Tomo XXXVIII, Num. 2, 110, 1990, pp. 875-886.

SCHMIDT, Rachel. "Nuevas aportaciones al estudio de la iconografía cervantina en la obra de Goya". *Volver a Cervantes: Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*, Lepanto, 1-8 de octubre de 2000/ vol. 1, 2001, pp. 439-446.

SCHMIDT, Rachel. *Critical images. The canonization of Don Quixote through illustrated editions of the eighteenth century*. London: McGill-Queen's University Press, 1999.

SPITZER, Leo. "Perspectivismo lingüístico en el *Quijote*". *Lingüística e historia literaria*. Madrid: Gredos, 1961, pp. 135-187.

TONSON, R. "Dedicatoria a la Exma. Señora, Condessa (sic) de Montijo, &c. Antes Embaxadora en esta Corte de la Gran Bretaña" e "Advertencias de D. Juan Oldfield, doctor en Medicina, sobre las estampas de esta Historia". CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, London: Tonson, 1738.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Ediciones Destino, 2004.

TOSI, Renzo. *Dicionário de sentenças latinas e gregas*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1996.

UNAMUNO, Miguel de. "El Caballero de la Triste figura, ensayo iconológico". *El Caballero de la Triste figura*. 5ª ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1970.

URBINA, Eduardo. "Gandalín, modelo paródico". *El sin par Sancho Panza: parodia y creación*. Barcelona, Anthropos, 1991, pp. 47-84.

WATT, Ian. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robson Crusoe*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Internet:

CORTÉS, Gerónimo. *Phisonomía y varios secretos de naturaleza: contiene cinco tratados de materias diferentes, todos reuistos y mejorados en esta quarta impresión, a la qual se han añadido muchas cosas notables y de mucho provecho / por Gerónimo Cortés*. Barcelona: por Geronymo Margarit, a costa de Miguel Menescal, 1614. Edição digital: <http://www.bne.es/cgi-bin/wsirtex?FOR=WBNBIBT4&VIS=W02BIMA&FMT=WBNARIA&ITE=0004900007471>

Diccionario de Autoridades: <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>

HUARTE DE SAN JUAN, J. *Examen de Ingenio para las ciencias*. Edição digital: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01371741544583735212257/index.htm>

Projeto Portinari: www.portinari.org.br

Proyect Cervantes: banco de dados organizado pelo Prof. Eduardo Urbina, Universidade do Texas: <http://csdll.cs.tamu.edu:8080/Iconography/DisplayInterface/SearchIconography?Date1=Between&Year1=1500&Year2=2100&T1=All&D1=Place&T2=&D2=&Include=All&Sort=Year&Order=ASC&Presentation=LIST&page=1>

QBI - *Quijote Banco de Imágenes*. Banco de dados organizado pelo Prof. José Manuel Lucía Megías, coordenador do *Centro de Estudios Cervantinos* de Alcalá de Henares: <http://www.qbi2005.com/frmlInicio.aspx>

Anexo 1: Lista de edições ilustradas e outras imagens citadas no capítulo II

ANO	CIDADE	IDIOMA	EDITOR	IMPRESSOR	FORMATO	CONTEÚDO	TRADUTOR	ILUSTRAÇÃO	GRAVA-DOR
1613	Leipzig				Cartaz			Andreas Breschneider	
1618	Paris	Francês	Veuve de Jacques du Clou & Denis Moureau		1 tomo em 8°	Dedicatória do tradutor e “Privilégio do rei”	F. Rosset	1 portada de Leonard Gaultier	Anônimo
≅ 1650	Paris	Francês	Boissevin e Lagniet	Jérôme David	Lâminas soltas: 215 x 184 mm	Lâminas com trechos do texto de Cervantes a partir das traduções de Oudin e Rosset		38 lâminas atribuídas a Lagniet	Jacques Lagniet
1648	Frankfurt	Alemão	Thomas Mattias Götzen	Salomon Shadewitz (Hoffgeissmar)	1 tomo em 12°	13 páginas de “advertência” do tradutor. Tradução de apenas 22 capítulos	Tradução alemã livre	Anônimo – 5 lâminas sobre cobre	Anônimo
1657	Dordrecht	Holandês	J. Savery	J. Braat	2 tomos em 12°	Dedicatória do editor, advertência do tradutor e poesia a Dom Quixote	Lambert van den Bosch	J. Savery: 2 frontispícios e 24 lâminas	Anônimo
1662	Bruxelas	Espanhol	Juan Mommarte		2 tomos em 8°	Dedicatória a Mommarte, prólogos, sonetos, aprovações privilégios, licença e índice.		18 lâminas e 2 frontispícios a partir de Savery	
1672 a 1673	Amberes	Espanhol	Jerónimo y Juan Bautista Verdussen		2 tomos			J. Savery e F. Bouttats: 2 frontispícios, 32 lâminas	Bouttats

1687	Londres	Inglês	J. Newton	Thomas Hodgkin	1 tomo em 4º maior	Dedicatória e prefácio do tradutor.	John Philips	Anônimo: portada, 16 lâminas	Anônimo
1696	Amsterdã	Holandês	Jacob Hulk	Willem van Lamsveld				L. Scherm	L. Scherm
1706	Bruxelas	Francês	Guillaume Fricx		2 tomos em 8º	Dedicatória e advertência do tradutor	St. Martin	Harrewyn- 50 lâminas e 2 portadas	
1715 a 1751	Paris							28 lâminas soltas de Charles Antoine Coypel	Surugue
1738	Londres	Espanhol	J. e R. Tonson		4 tomos em 4º maior	Dedicatória do editor, Advertência de Oldfield, Vida de Cervantes, de Mayans y Siscar, Dedicatória a Carteret, retrato de Cervantes		Vanderbank: 68 lâminas	Vandergucht e outros
1746	Haia	Francês	Pierre de Hondt		1 tomo em 4º maior	Índice das lâminas, dedicatória ao Príncipe Real da Polônia e advertências.		Coypel, Picart le Romain e outros	Picart le Romain, Schley, etc.
1755	Londres	Inglês	A. Millar e T. Osborn		2 tomos em 8º	Dedicatória o tradutor à D. R. Wall e Vida de Cervantes.		Hayman: 1 frontispício e 27 ilustrações	Ravenet, Scotin, Grignon e outros
1757 - 1760	Madri	Espanhol	Real Cia de Impresores y Libreros	Joaquín Ibarra	4 tomos em 8º	Prólogos e Vida de Cervantes por Mayans y Siscar		J. Camarón: 31 lâminas e 2 frontispícios	M. Monforte
1780	Leipzig	Alemão	Caspar Fritch	Daniel Berger	6 tomos	4 tomos: <i>Quixote</i> de Cervantes e 2 tomos, de	Justin Bertruch	24 lâminas de Daniel Chodowieck	Daniel Berger

						Avellaneda			
1780	Madri	Espanhol	Real Academia Espanhola	Joaquín Ibarra	4 tomos em 4º	Prólogo da Academia, Vida de Cervantes por Vicente de los Ríos, dedicatórias, mapa		Carnicero, Castillo, Ferrer, Barranco, Ferro e outros	Selma, Carmona e outros
1791 1820 ?						Dois <i>Caprichos</i> : “Visiones de don Quijote” e “Rara penitencia”		Francisco de Goya	
1836	Paris	Francês	J. J. Dubochet et Cie.	Adolphe Everat et Cie	2 tomos em 4º	Retrato e “Vida e obras de Cervantes”	Louis Viardot	756 ilustrações de Tony Johannot	Porret e outros
1782	Madri	Espanhol		Joaquín Ibarra	4 tomos em 8º	Índice, Vida de Cervantes, prólogo da RAE, “Análisis del <i>Quijote</i> ” de V. de los Ríos.		Antonio Carnicero e Isidro Carnicero: 23 ilustrações	Selma, Brieva e outros
1819	Madri	Espanhol	Real Academia Espanhola	Imprenta Real	5 tomos em 8º	Índice, Prólogo da RAE, “Análisis del <i>Quijote</i> ” de V. de los Ríos, mapa, retrato de Cervantes, “Vida de Cervantes”, de F. Navarrete, árvore genealógico da família de Cervantes.		José Rivelles: 20 lâminas	L. Enguidanos e C. Blanco
1842	Londres	Inglês	Henry G. Bohn	G. Norman	2 tomos em 4º	Prólogo, notícia bibliográfica sobre Cervantes e índice	Charles Jarvis	John Gilbert e Tony Johannot: 18 ilustrações	Anônimo
1863	Paris	Francês	L. Hachette	Ch. Lahure	2 tomos em	Índice do texto e das	Louis Viardot	377 ilustrações de	H. Pisan

					*8° maior	ilustrações, notas no final de cada tomo, "Vida e obras de Cervantes".		Gustave Doré	
1905	Madri	Espanhol	R. L. Cabrera		8 volumes			800 lâminas de Jiménez Aranda, Alperiz, Bilbao, Villegas, Sorolla e outros	
1946	Estados Unidos	Inglês	Random House		1 tomo em 8°			38 desenhos e aquarelas de Salvador Dalí	
1955	Paris					Periódico intitulado <i>Les lettres française</i> , n° 581 de 18-24 de agosto de 1955		1 ilustração de Pablo Picasso, intitulada "Don Quichotte vu par Pablo Picasso"	
1956	Rio de Janeiro	Português	Diagraphis			Álbum intitulado <i>Dom Quixote, Cervantes, Portinari, Drummond</i> , com ilustrações de Portinari e poemas de Carlos Drummond de Andrade		21 desenhos de Cândido Portinari	
1987	Barcelona	Espanhol	Círculo de los Lectores		2 tomos	Edição comemorativa do 25° aniversário do Círculo de Lectores		71 desenhos	

Anexo 2

Lista de edições ilustradas do *Quixote* – Século XX – Banco de dados:
Iconografia de Quixote – (junho de 2007)

- 1901- Madri – Saturnino Calleja – M. Ángel
- 1902- Edimburgo – John Grant – Lalauze
- 1904- 05 - Barcelona – F. Seix – Carbonero e Barrau
- 1905- Nova York – T. Y. Crowell and Co. – S. Baghot
- 1905- London – Seely and Co. – H. M. Brock
- 1908- Cabrera – Aranda Jiménez
- 1905- Kol – Adolf Schrödter
- 1906- - Nova York – Scribner's Sons – Daniel Urrabieta Vierge
- 1907- Paris – Librarie Delagrave – René Giffey (Adaptado para a juventude)
- 1908- Berlim – Buchwerlag furs Deuscht Haus – Pablo Scheurich
- 1910 – Stuttgard – F. Bergen
- 1911- London – Paul Hardy – (Adaptação para jovens)
- 1912- Turim – Anônimo
- 1913- Barcelona – Tusell
- 1916- Barcelona – Pahissa
- 1919- Londres – Ernest Marriot
- 1921- Leipiz – Georg Scholz
- 1921- Edimburgo – C. K. Howe (para crianças)
- 1922- Nova York – Florene Choate e Elizabeth Curtis
- 1922- Milão- Adolf Walds
- 1924 – Grunewald – Walter Klemm

- 1926-27 – Paris - Gus Bofa
- 1926- Nova York - Stephen Barghot de la Bere (adaptação para jovens)
- 1928- Boston - Herman Ifeld Bacharach
- 1929 – Londres – Harry George Treaker
- 1930- Londres – Edward MacKnight Kauffer
- 1933- Paris – Pierre Noury (para jovens)
- 1935 – Paris – Berthold Mahn
- 1935- Turim – Piero Bernardini
- 1939- Nova York – Warren Chappell
- 1941- Nova York – Alexander Mueller
- 1945- Paris – Jacques Touchet
- 1946- Nova York – Salvador Dalí
- 1951- Paris – Dubout
- 1953- Madri – Gregorio Prieto
- 1958- Madri – Lagniet e David
- 1964- Madri – Enrique G. Herreros
- 1966 – Madri – José Segrelles
- 1966- Roma – Bartolomeo Pinelli
- 1966- Buenos Aires – 26 ilustrações de 13 pintores
- 1991- Munique – Reinhold Metz
- 2001- Beijing – Salvador Dalí
- 2005- Newark, DE – Jack Davis