

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS  
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES**

**ANNE CAROLINE DO NASCIMENTO RIBEIRO**

***LA DONNA E LA MUJER: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A DULCINÉIA  
CERVANTINA E A BEATRIZ DANTESCA, À LUZ DO *DOLCE STIL NOVO****

**MANAUS**

**2021**

**ANNE CAROLINE DO NASCIMENTO RIBEIRO**

***LA DONNA E LA MUJER: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A DULCINÉIA  
CERVANTINA E A BEATRIZ DANTESCA, À LUZ DO *DOLCE STIL NOVO****

Trabalho apresentado ao Exame de Defesa de  
Dissertação do Programa de Pós-Graduação em  
Letras e Artes da Universidade do Estado do  
Amazonas.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Juciane dos Santos  
Cavalheiro

**MANAUS**

**2021**

### **Ficha Catalográfica**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).  
**Sistema Integrado de Bibliotecas da Universidade do Estado do Amazonas.**

R484la Ribeiro, Anne Caroline do Nascimento  
La donna e la mujer: correspondências entre a  
Dulcinéia cervantina e a Beatriz dantesca, à luz do dolce  
stil novo / Anne Caroline do Nascimento Ribeiro.  
Manaus : [s.n], 2021.  
115 f.: color.; 30 cm.

Dissertação - PGLA - Letras e Artes (Mestrado) -  
Universidade do Estado do Amazonas, Manaus, 2021.  
Inclui bibliografia  
Orientador: Cavaleiro, Juciane dos Santos

□1. Dante Alighieri. 2. Cervantes. 3. Beatriz. 4.  
Dulcinéia. 5. Figura Feminina . I. Cavaleiro, Juciane  
dos Santos (Orient.). II. Universidade do Estado do  
Amazonas. III. La donna e la mujer: correspondências  
entre a Dulcinéia cervantina e a Beatriz dantesca, à luz do  
dolce stil novo

**Elaborado por Jeane Macelino Galves - CRB-11/463**

## **BANCA EXAMINADORA**

DEFESA DE MESTRADO – ANNE CAROLINE DO NASCIMENTO RIBEIRO

***LA DONNA E LA MUJER: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A DULCINÉIA  
CERVANTINA E A BEATRIZ DANTESCA, À LUZ DO *DOLCE STIL NOVO****

Membros avaliadores titulares:

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro – orientadora  
UEA – PPGLA

Profa. Dra. Márcia Rocha Collinge  
IFPA, Campus Belém

Prof. Dr. Gesualdo Maffia  
UFBA

Prof. Dr. Edoardo Sbaffi  
UEA – PPGLA

Membros avaliadores suplentes:

Prof. Dr. Carlos Renato Rosário de Jesus  
UEA – PPGLA

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente à Capes, pela bolsa concedida que me proporcionou realizar a pesquisa a qual me dediquei com todo meu coração apaixonado por Dante e Cervantes.

Meus mais sinceros e eternos agradecimentos à minha querida família, sobretudo meu pai/avô, Zozimar Alves do Nascimento e minha mãe/avó, Maristela Silva do Nascimento, cuja devoção a mim e aos meus estudos tornou possível que eu me voltasse à pesquisa sempre ciente de que eu teria o apoio deles para tudo. Também à minha mãe, Aline Silva, e sua dedicação e trabalho árduo que me possibilitou uma ótima educação e me ensinou a ser uma mulher independente. À minha irmãzinha (e futura grande escritora) Maria Wendy, meu irmão Adriano e minha irmãzinha Dafne. Nem Dante amou tanto Beatriz quanto eu amo vocês. Também agradeço do fundo do meu coração ao meu querido tio, José Wendel, que nesse ano de tantas perdas também se recolheu à morada eterna dos sonhadores. Sempre lembrarei de você e te amarei. A todos os meus tios e tias por quem sou tão querida.

À minha querida orientadora, Juciane dos Santos Cavalheiro, que aceitou ingressar comigo nessa aventura que foi trabalhar com duas obras tão intensas e queridas para nós duas. Obrigada por todo o carinho e paciência e principalmente pela fé que depositou em mim por todo esse tempo. Agradeço também imensamente ao apoio dos professores Elaine Andreatta, Luciane Páscoa, Carlos Renato e Vítor Leandro.

Às minhas queridas meninas, Alice Alencar e Luana Aguiar, que compartilham comigo meus sonhos, esperanças, anseios e a vivência de sermos mulheres e pesquisadoras em uma realidade às vezes tão insalubre. Com vocês eu sou mais forte. Com vocês eu seria capaz de atravessar o inferno e lutar contra dragões.

Aos meus queridos amigos de vida que todos os dias, mesmo quando eu estava tão cansada que não conseguia me ver saindo da selva escura, estiveram ao meu lado e me fizeram sentir incrível e capaz de tudo. Me ajudaram a lembrar que através das adversidades estão as estrelas. *Ad astra per aspera*: Breno Xavier, Daniel Madson, Rafaela Queiroz, Rodrigo Paz, Taylla Larissa, Jéssica Santos, Jéssica Alves, Diana, João Paulo, Sabrina Neves, Monize Yasmim, Andrey Wildson Luan Cruz, Ariel Tafnes, Karen Cordeiro, Samara Nina, Thamires Moura, Carla Medeiros, Mariana Vieira e todos os meus queridos do Sete.

Não menos importante, à minha gata, Julieta, meu grande amor e companheira nas altas madrugadas de leitura e escrita (mesmo quando deitava em cima do meu notebook). Mamãe te ama.

Meus sentimentos por todas as vidas perdidas, por todos aqueles que perderam um amor durante a pandemia de 2020-2021.

À Deus e sua infinita paciência comigo.

*À Dante, que me ensinou a sonhar*  
*À Cervantes, pai do maior dos sonhadores*  
*Ao meu tio, José Wendel, que em sono eterno agora sonha.*

## **LA DONNA E LA MUJER: CORRESPONDÊNCIAS ENTRE A DULCINÉIA CERVANTINA E A BEATRIZ DANTESCA, À LUZ DO *DOLCE STIL NOVO***

**RESUMO:** Por meio da abordagem dos estudos literários comparativos, nossa pesquisa tem como objetivo realizar o cotejo entre duas figuras femininas que exprimem o arquétipo de idealização feminina em diferentes momentos da história, mas que se encontram intimamente ligados. Sendo assim, nosso objetivo principal consiste no estudo das obras *A Divina Comédia* (1321) e *Vida Nova* (1295), de Dante Alighieri (1265-1321), e *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (1605) e *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La mancha* (1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616). No presente estudo lançaremos o olhar principalmente ao que diz respeito à figura da “musa idealizada” e o modo pelo qual a personagem Dulcinéia Del Toboso compartilha traços que dialogam com a Beatriz dantesca e com a escola italiana do *Dolce Stil Novo*, trazendo a luz autores que estipularam o reflexo de Beatriz ao longo dos séculos, como Vicente Cervera Salinas em sua obra *El Síndrome de Beatriz en la literatura hispano-americana* (2006). Através disso, desejamos fornecer parâmetros para a releitura das obras, de modo que se contemple a perspectiva da importância da figura feminina no cenário literário e a construção do ideal feminino como musa mariana ao longo da história do final da Idade Média ao Barroco.

**Palavras-chave:** Dante Alighieri; Cervantes; Beatriz; Dulcinéia; Figura feminina.



**LA DONNA AND LA MUJER: CORRESPONDENCES BETWEEN DULCINEIA  
CERVANTINA AND THE DANTESQUE BEATRICE, IN THE LIGHT OF *DOLCE  
STIL NOVO***

**ABSTRACT:** Through the approach of comparative literary studies, our research intends to compare two female figures who express the archetype of female idealization at different moments in history, but which are closely linked. Therefore, our main objective is to study the works *The Divine Comedy* (1321) and *New Life* (1295), by Dante Alighieri (1265-1321), and *The ingenious nobleman D. Quixote de La Mancha* (1605) and *The ingenious knight D. Quixote de La mancha* (1615), by Miguel de Cervantes (1547-1616). In this study we will look mainly at what concerns the figure of the “idealized muse” and the way in which the character Dulcinéia Del Toboso shares traits that dialogue with the Dantesque Beatriz and with the Italian school of *Dolce stil novo*, bringing the authors light who stipulated Beatriz's reflection over the centuries, such as Vicente Cervera Salinas in his work *El Síndrome de Beatriz en la Hispano-American Literature* (2006). Through this, we wish to provide parameters for the re-reading of the works, so that the perspective of the importance of the female figure in the literary scene and the construction of the female ideal as a Marian muse throughout the history of the late Middle Ages to the Baroque is contemplated.

**Key-word:** Dante; Cervantes; Beatrice; Dulcinea; Female Figure.

## Sumário

<b>Introdução .....</b>	<b>11</b>
<b>1 Beatriz e a lírica do <i>Trecento</i> .....</b>	<b>16</b>
1.1 A mulher na literatura da Baixa Idade Média: do trovadorismo à escola poética siciliana .....	16
1.2 O <i>dolce stil novo</i> e a <i>donna angelo</i> .....	22
1.3 Dante e sua concepção de amor no <i>stil novo</i> .....	31
1.4 Beatriz: da <i>Vida Nova</i> à <i>Divina Comédia</i> .....	33
1.4.1 <i>Apparuit iam beatitudo vestra</i> : Beatriz em <i>Vida Nova</i> .....	34
1.4.2 <i>Speculum Dei</i> : Beatriz na <i>Divina Comédia</i> .....	40
<b>2 De Dante a Cervantes. De Beatriz a Dulcinéia.....</b>	<b>47</b>
2.1 O pouso de Dante na Espanha.....	47
2.2 Uma “síndrome de Beatriz” em terras hispânicas .....	52
2.3 Cervantes, a Itália e sua obra .....	55
2.4 Dulcinéia del Toboso .....	63
2.5 Entre Dante e Cervantes .....	73
<b>3 La señora di mia mente – la gloriosa donna di miei pensamenti .....</b>	<b>78</b>
3.1 A construção da idealização da musa .....	78
3.2 Entre o real e o onírico .....	83
3.3 Amor platônico e Amor para Platão .....	85
3.4 Aspectos da devoção .....	87
3.5 Dulcinéia encantada .....	96
3.6 O segundo encontro com Dulcinéia .....	102
3.7 Os efeitos do amor através da ausência .....	105
<b>Considerações finais .....</b>	<b>106</b>
<b>Referência.....</b>	<b>10</b>

## INTRODUÇÃO

Seguindo uma perspectiva histórico-literária, podemos contemplar e observar a figura da mulher na Literatura Ocidental em sua longa jornada através de diferentes prismas e contextos. No âmbito da Literatura Canônica, por exemplo, o espaço da mulher como autora permaneceu sonogado por séculos, recebendo a visibilidade e o mérito necessários apenas no início da Modernidade<sup>1</sup> e, ainda assim, por meio de muitas lutas de cunho social. Já o local da mulher como personagem de uma obra canônica também sofre suas oscilações e mudanças de perspectiva e abordagem, sendo vista, sobretudo na Idade Média, hora como figura herege, hora como figura beatificada; hora como subversiva, hora como casta, geralmente entre os dois extremos: Maria ou Eva.

Nos séculos correspondentes ao apogeu do Trovadorismo Provençal, primeiro movimento lírico da Baixa Idade Média, a mulher como musa foi retratada de forma estimada nas cantigas de amor, mas ainda sob uma perspectiva de tendência mais carnal. No início da lírica moderna italiana, emerge um movimento que sucede o trovadorismo, mas com alguns nuances: no denominado *dolce stil novo*, a figura feminina ganha o papel principal na relação do homem com Deus, atingindo o apogeu da beatificação do amor e da mulher como figuras salvíficas. O símbolo da mulher beatificada ganha seu ápice nas *donne angeli*, as mulheres anjos, musas idealizadas com o propósito de dignificar seus poetas *stilnovistas* em favor da purificação, da nobreza e da paridade com o divino.

Anos mais tarde, no século XVII, a mulher surge no barroco apresentando como uma de suas características principais a dualidade, deixando-se de lado a ideia da “mulher perfeita” e assumindo a mulher que possui em si um contraste entre o idealizado e o concreto; o racional e o irracional.

Nos dois momentos mencionados, humanismo e barroco, duas obras canônicas são consideradas um marco em suas respectivas línguas: na Itália, *A Commedia*<sup>2</sup>(1321), de Dante Alighieri (1265-1321), e na Espanha *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha* (1605) e *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La mancha* (1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616), usufruem, no quadro de Literatura Clássica, os mais altos lugares de louvor. Dentre todos os aspectos e da vultosa quantidade de instigantes personagens da *Divina Comédia*, são

---

<sup>1</sup> Tomamos aqui o conceito de Modernidade como a partir do século XX.

<sup>2</sup> Nome originalmente dado por Dante. O adjetivo “divina” foi adicionado apenas posteriormente por Boccaccio.

abundantes os estudos sobre a musa inspiradora e maior nome dentre as *donne angeli* do *dolce stil novo*, Beatriz, responsável por guiar o herói em sua jornada épica. Equitativamente, na jornada quixotesca, um dos personagens que mais aguça a curiosidade cervantistas consiste também na protagonista feminina: a donzela Dulcinéia del Toboso, musa idealizada de dom Quixote.

Certamente, contendo além de personagens tão ricos e inumeráveis características notáveis da Literatura Universal, *A divina comédia* e o *Quixote* apresentam uma das propriedades mais interessantes da Literatura Canônica, que se configura como a transcendência no tempo através de diversos estudos que a contemplam de dissímeis formas possíveis e forneceram subsídios para diversas releituras ao longo do tempo, chegando a, nos dias atuais, suscitar questionamentos sobre o que mais poderia ser estudado sobre obras já tão abordadas. Assim, trazendo à luz discussões de exímia importância para os estudos humanistas, apresentamos a Literatura Canônica como uma fonte inesgotável de análises, confrontando diretamente o senso comum daqueles que julgam o Cânone como um objeto de análises já defasadas. Nas palavras de Italo Calvino, um livro canônico é “um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer” (1991, p. 11), ou seja, nunca apresenta seu alcance completamente estipulado ou exaure sua essência e riqueza de abordagens.

Tendo ciência de tal fato, o presente estudo propõe estabelecer uma possível comparação entre as obras *Vida Nova*, *A Divina Comédia* e o *Quixote*, contemplando a figura da musa idealizada e obstinando compreender de que forma a personagem de Dulcinéia Del Toboso poderia dialogar características apresentadas também por Beatriz e pela escola literária do *dolce stil novo*. Ao longo dessa abordagem, ensejamos também apresentar o *dolce stil novo*, suas características históricas e sociais, sua importância e influência sobre obras posteriores ao movimento, bem como por meio da centralização do estudo nas personagens femininas, contribuir para uma releitura das obras, de modo que se observe a perspectiva da importância da figura feminina no cenário literário, auxiliando também na compreensão sobre como a mulher é representada em diferentes épocas da história da literatura. Comumente, atribui-se à personagem de Dulcinéia uma interpretação através do prisma do Trovadorismo Provençal ou das Cantigas de gesta, desfavorecendo análises e interpretações sob o prisma de outros movimentos literários. Pela presente análise, buscamos mostrar também como, além de apresentar características que dialogam com Beatriz, a personagem quixotesca também poderia apresentar relação dialógica com o movimento literário do *dolce stil novo* – um dos primeiros movimentos líricos independentes da Itália – principalmente ao tratarmos na elevação da

personagem a um ser beatificado, uma das várias concepções de Dulcinéia na obra de Cervantes aos olhos do personagem de D. Quixote.

A escolha das personagens femininas como alvo central da pesquisa fundamenta-se no fato de que, em nosso cenário atual, presenciamos uma grande ebulição de estudos que tenham como tema central o resgate da figura feminina no contexto histórico e cultural das Ciências Humanas, que visam valorizar a contribuição e a presença da mulher no cenário literário mundial. Visamos apresentar contribuições para fomentar essas diretrizes e oferecer elementos e subsídios para o debate acerca do papel da mulher no âmbito literário, nesse caso em particular, com as protagonistas que são essenciais para a compreensão de obras tão importantes. Elegemos a proposta de Ruiz-Domènec (2011, p. 260), que designa a leitura imaginativa das crônicas e fontes literárias como forma mais adequada para a reconstrução da trama social de determinada época. Nossa escolha metodológica de analisar a perspectiva da idealização feminina vai de encontro também ao interesse em entender o processo de evolução do lugar da mulher tanto literariamente como socialmente. A análise por meio do prisma da comparação entre obras de distinção temporal e geográficas tão proeminentes, sustenta a importância de nossa pesquisa para atestar a literatura como um frequente diálogo textual. O estudo da literatura é também o estudo da cultura na qual a obra se encontra inserida ou sobre a qual se refere. Não foge à realidade afirmar que o estudo da literatura comparada é, em sua essência, um estudo cultural. Essa relação dialógica se encontra presente nos alicerces literários desde sua gênese, partindo não apenas de outra literatura como também com outros contextos em que se baseia sua composição, como afirma Costa (2017, p. 67):

Toda obra literária dialoga duplamente com a época em que é escrita, com aquilo que os homens e as mulheres experimentam e pensam, e com as formas pelas quais eles e elas se expressam. Independentemente de seu valor estético, ela se refere ao mesmo tempo à literatura do passado e do presente – quanto ao futuro, os que o vivem, e quando, é que decidirão – e à condição de existir no mundo do escritor.

Entender como um livro da denominada Literatura Canônica pode dialogar com outro também da mesma categoria, é afirmar o poder do dialogismo literário como algo que opera atravessando as fronteiras temporais, geográficas e culturais, num ciclo onde a literatura tende a nascer da literatura (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 25). Sendo assim, não tencionamos também partir do mecanismo de influência de uma literatura sobre a outra, numa relação de causa e consequência, mas fazendo da comparação um aporte e auxílio da compreensão da idealização da musa em dois contextos literários distintos.

Para estabelecer a comparação das duas personagens, realizamos em primeira instância a leitura de obras acerca dos postulados sobre a Literatura Comparada e intertextualidade com autores como Nitrini (1997) e Carvalhal (2006), procedendo a uma leitura reflexiva sobre os pontos de convergência e divergência entre os autores sobre a definição, metodologia e objeto de estudo da Literatura Comparada, para só então, em seguida, realizar a releitura atenta de *A Divina Comédia* e do *Quixote*, sempre cotejando as traduções<sup>3</sup> com as versões originais em italiano e espanhol, de forma que nos atenhamos às personagens de Beatriz e Dulcinéia como sujeitos fundamentais no entendimento das obras. Posteriormente, iniciamos a leitura de estudos que abordem a história da escola poética do *dolce stil novo* e suas principais características, contidas nas obras de Sansone (1961), Dotti (1999) e De Sanctis (1991), entre outros. Ademais, sucedemos também à leitura de *El síndrome de Beatriz en la literatura hispano-americana*, de Vicente Cervera Salinas (2006), uma obra que acreditamos ser de grande validade para a sustentação de nossa tese e que trata da presença da personagem dantesca em diversas obras de literatura hispano-americana. Também neste momento da pesquisa, priorizamos estudos a respeito da personagem de Beatriz e, para tanto, utilizamo-nos de autores como Singleton (1978), Grandi (2014) e Willians (2000), bem como o estudo *Vita Nova, de Dante: Deus, o amor e a palavra*, de Rita Marnoto (2001), para também procedermos à pesquisa acerca das recepções da literatura de Dante e de sua musa na Espanha. Na seguinte etapa de nossa pesquisa, contamos então com a leitura acerca das concepções da personagem de Dulcinéia segundo os pressupostos de Atlee (1978), Calejja (2005) e Induráin (2005), que trazem considerações teóricas relevantes sobre a personagem, finalizando com a escolha dos excertos nas obras originais para a realização da análise.

Para a composição dos capítulos apresentados no presente estudo, contamos com uma recapitulação histórica não apenas sobre os autores e obras, mas priorizando o relevo do *dolce stil novo* e das personagens de Dulcinéia e Beatriz na compreensão da *Divina Comédia* e do *Quixote* seguindo, portanto, a arqueologia das obras. A primeira parte de nossa dissertação será então voltada ao *dolce stil novo*, a escola literária sobre a qual se encontra o alicerce e a gênese de nossa pesquisa. Tencionamos discorrer de forma reflexiva sobre tão importante movimento literário da literatura italiana, seu contexto histórico, social e a magnitude do papel das *donne Angeli* no pensamento stilnovista. Ainda no presente capítulo, trataremos sobre Dante, sua obra e os diversos estudos acerca daquela que teria sido sua maior criação e objeto

---

<sup>3</sup> A edição de *A divina comédia* utilizada para consulta apresenta tradução de Italo Eugenio Mario, publicada pela editora 34 em 2010. A edição do *Quixote* selecionada foi traduzida por Sérgio Molina, publicada pela editora 34, volume I de 2002 e Volume II de 2007.

principal de pesquisa: Beatriz. Para apresentar as concepções de Beatriz que mais interessam a nossas futuras comparações com Dulcinéia, apresentaremos a contextualização literária de sua concepção e a possível contribuição do *dolce stil novo* sobre seu desenvolvimento. É importante ressaltar que, por mais que Dante tenha sido um dos maiores nomes do stilnovismo, nem todas as suas obras serão representadas por esse movimento, mas para um estudo sobre Beatriz (sobretudo em *Vida Nova* e na *Comédia*), explanaremos considerações acerca de suas correlações.

No tangente ao segundo capítulo, voltaremos os olhos a chegada de Dante e Beatriz na literatura hispano-americana para então atermo-nos à criação de Cervantes, tecendo reflexões no que diz respeito ao autor, à obra, à figura e à situação social da mulher no barroco, sobretudo Dulcinéia del Toboso. Cabe-nos também, no momento, inteirar que as nomenclaturas dirigidas ao livro do *Quixote* serão as mesmas propostas por Maria Augusta da Costa Vieira em seus estudos sobre a obra de Cervantes, portanto, adotaremos *Quixote* ao nos referenciarmos ao livro e dom Quixote quando referirmos ao personagem. Visamos encerrar este capítulo com uma breve apresentação de algumas vertentes dos estudos comparatistas que estabeleceram diálogos entre *A Divina Comédia* e o *Quixote*. O último capítulo de nossa pesquisa será voltado à análise de excertos que poderão comprovar uma relação comparativa entre as musas, tanto em pontos convergentes quanto em divergentes.

Atentamos para o termo *musa* utilizado para se referir às personagens em questão. Embora seja uma alcunha com raízes na Antiguidade Clássica, originariamente como inspirações para as artes de modo geral, sustentaremos nossa abordagem no conceito de musa como “abordagem do feminino como fonte de adoração, por meio da recorrente imagem da dama idealizada e inacessível, a quem se destinam os versos de amor” (GALINDO, 2015, p. 46). Reconhece-se a personagem de Beatriz como um poderoso exemplo de arquétipo de musa idealizada, que, segundo Jung (2002), é o resultado e meio de expressão pela qual experiências milenares contidas no inconsciente coletivo se exprimem e, sendo assim, constituam-se na cultura e na literatura.

## CAPÍTULO 1

### BEATRIZ E A LÍRICA DO *TRECENTO*

#### 1.1 A mulher na literatura da Baixa Idade Média: do trovadorismo à escola poética siciliana

Inerente ao processo de desenvolvimento literário na Idade Média, encontra-se a questão da idealização feminina. Com a misoginia reforçada pela visão antropológica sobre a mulher pregada segundo conceitos religiosos, o lugar da intelectualidade e da produção artística permaneceu predominantemente masculino, sobretudo no Ocidente Medieval, sendo muito do que se apresenta hodiernamente sobre a mulher, concepções e contribuições de autores do sexo masculino. Certamente, não se nega o lugar de referência às grandes mulheres intelectuais da época, como Heloísa de Argenteuil, Hildegard von Bingen ou Cristina di Pisano, mas se reconhece que, principalmente no processo da composição da lírica medieval, a mulher não apenas foi privada de um lugar mais ativo, como também aquelas que exerceram a função de *trobairitz*<sup>4</sup> sofreram com o processo de apagamento. Poucos são os textos que chegaram até nós, passando a ser alvo de interesse e estudos com maior veemência apenas a partir do século XX. Com ciência de tal fato, compreende-se que, na falta de um lugar de maior egrégio para mulheres tratando sobre mulheres, a idealização da musa se tornasse uma tópica comum na literatura. Mesmo quando ocorre no século X a rotura da literatura latina e a emergência da lírica moderna europeia, a conceitualização da mulher como ser inferior é substituída pela idealização mariana da mulher: nasce então o Amor Cortês, que modifica de forma positiva o cenário literário, mas não chega a romper com pressupostos sociais desiguais da época. Esse amor cortês estabelece várias versões em diferentes âmbitos geográficos por toda a Europa que se assemelham, ao mesmo tempo em que evoluem e se modificam. Entretanto, no presente momento, nos ateremos ao seu surgimento e seu reflexo sobre a figura feminina para interligá-la ao *dolce stil novo*.

A doce nova forma de versar italiana possui a influência de dois movimentos anteriores que, segundo Sterzi (2006), consistiriam na pré-história da lírica moderna, que se estende em um intervalo entre cem anos e se exprime em duas formas consecutivas, cujo surgimento

---

<sup>4</sup> Trovadoras, mulheres que escreviam e cantavam versos para a corte. Nomeadas assim nos séculos XII e XIII, em Língua d'oc.



coincide não apenas com o rompimento com a literatura medieval em língua latina, mas também com uma nova abordagem literária feminina. São eles:

a canção trovadoresca provençal, primeira manifestação da lírica vernacular europeia, e o soneto siciliano, inventado por Giacomo da Lentini, notário da corte de Frederico II, com o qual se assimila e, ao mesmo tempo, se suplanta ao cumprir-se o crucial «divórcio entre música e poesia» – a formacção. Estes dois modelos são absorvidos, retrabalhados e, enfim, em alguma medida, superados pelos stilnovistas, e sobretudo por este supremo stilnovista que Dante – entre tantas coisas – também foi. (STERZI, 2006, p. 129)

Traçar um percurso histórico detalhado do Trovadorismo provençal até a chegada do *dolce stil novo* seria, num primeiro momento, um trabalho um tanto amplo e ambicioso que fugiria ao nosso ensejo inicial. Entretanto, para compreender os alicerces da proposta stilnovista acerca da musa e mesmo suas diferenças e características independentes da lírica trovadoresca, torna-se necessário que ressaltemos pontuais momentos e paradigmas dessa jornada mais relevantes para uma compreensão aprofundada do movimento literário em língua italiana, sobretudo no que tange à visibilidade da mulher na literatura nesse percurso, fator indispensável para que compreendamos também a personagem de Dulcinéia como personagem além das cantigas de gesta. Ademais, como aponta Sergio Cristaldi (1994, p. 81 apud STERZI, 2009, p. 136), a própria lírica trovadoresca estabelece as premissas da idealização da mulher que, no *dolce stil novo*, ganha sua versão mais eminente e prepara o solo para a poesia da interioridade denotada pelos stilnovistas.

A tentativa de classificar e enquadrar as manifestações literárias na Idade Média sempre dispôs de certa dificuldade, sobretudo entre os séculos V e X, Alta Idade Média. Já entre os séculos XI e XIV, Baixa Idade Média, a literatura é considerada evidentemente mais definida:

No sentido em que uma literatura profana se distancia cada vez mais da produção litúrgica – e mais literária – na medida em que as intenções estéticas são evidentes, a literatura da baixa idade média apresenta caracteres mais precisos, e como tal se torna mais susceptível de uma visão de conjunto e de uma classificação dentro dos quadros estilísticos. (SPINA, 2007, p. 32)

Torna-se possível, a partir do século XI, definir um momento de ruptura e mudança, sobretudo na França e que viria a repercutir na Itália, da literatura, que passa de uma literatura medieval latina para, de fato, uma literatura Francesa ou Italiana. Sendo assim, comumente afirma-se que a gênese da literatura da Europa moderna ocorre na França do século XII e apresenta como expoente o trovadorismo que emerge então como a primeira manifestação literária medieval (SPINA, 2006, p. 17). O século XII passa a ser reconhecido por alguns medievalistas, como Feldkircher (2006), como a Renascença Medieval, o famoso Século de

Ouro da literatura na França, trazendo o alvorecer das criações líricas que começam a se consagrar nas línguas vulgares e também uma nova forma de conceber a figura da mulher na literatura.

O antifeminismo vigente na Idade Média, como afirma Jaques Le Goff (2012), é um fator que um medievalista que aborde ou questione as categorias e relações sociais dos sexos, não deve ignorar, mesmo quando, como em nosso caso, se trate da literatura, pois, no devido contexto, a própria produção literária medieval pode ser um reflexo da construção social a qual está inserida. Temos, como útil exemplo, os primórdios da Alta Idade Média, quando a liturgia e literatura encontram-se piamente entrelaçadas e a mulher ainda é vista, em termos sociais e literários, como a figura reprodutora, um bem material que exerce uma função meramente objetificada e reprodutiva, isso quando não é dada pelos doutores da teologia como detentora original do pecado, pois “desde o Antigo Testamento (especialmente nos Provérbios e no Eclesiastes), a mulher era representada como descendente direta de Eva, corruptora, pois, do homem” (STERZI, 2006, p. 135). Nesse caso, a literatura e o pensamento social da época caminham em equidade. A concepção da mulher como o mau encarnado em sua própria sexualidade ganha status científico na Idade Média primeiramente com a própria bíblia e consecutivamente por grandes nomes da igreja: pelos postulados de Agostinho, em 400, e posteriormente com os preceitos Tomasianos, no século XIII, que perpetuam a imagem da mulher como ser inferior, pois se prega que o homem é, na definição mais concisa, “dotado de capacidades racionais mais vigorosas do que a da mulher, e por causa disso sua alma contém a imagem divina de maneira mais especial” (LE GOFF, 2012, p. 143).

Entretanto, a partir do século X, o pensamento medieval sobre a figura feminina na literatura já havia iniciado uma transição que Coval aponta como sendo uma progressão, no sentido “de uma profunda sensibilização acerca do seu estatuto no seio família e religioso” (COVAL, 2014, p. 125). Com o advento do trovadorismo, ergue-se uma nova concepção do amor e da mulher na literatura<sup>5</sup>, onde a figura feminina passa então ao posto de um ser que deve ser idolatrado e em seu nome tem dedicadas trovas de amor, nascendo assim o Amor Cortês, resgatando e ressignificando o que os antigos gregos chamaram de “musas”. A reviravolta em termos literários sobre a nova concepção feminina acentua as características da já mencionada Renascença Medieval, pois resgata-se o lugar que era da mulher na poesia antiga como um ser

---

<sup>5</sup> “Uma das explicações sobre essa mudança no tratamento dado à mulher na literatura seria o de que: “o florescimento da lírica também se poderia justificar pelas próprias circunstâncias históricas e sociais nas quais se encontravam as mulheres, reclusas em seus castelos, à espera de seus senhores, que partiram para as guerras distantes, e cercadas de uma legião de cavaleiros servidores” (GALINDO, 2015, p. 47).

divinizado, ainda que seja uma divinização momentânea, como afirma Sterzi (2006). Abre-se um parêntese para salientar que, mesmo com o avanço na forma em que a literatura retrava a figura feminina, pouco tal alteração reflete-se na construção social, e é nessa concepção de mulher idolatrada nas poesias que encontramos um dos momentos em que a literatura não exprime um exato revérbero do pensamento antropológico acerca da mulher, tendo em vista que essa mudança ocorre apenas na lírica, e não socialmente: no âmbito social, à mulher ainda é atribuído um lugar inferior ao do homem.

Além disso, a explanação da mulher na literatura ainda sofre de mais uma divisão dentro do Trovadorismo. Mesmo que o movimento começasse a percorrer por toda a França, os hemisférios Norte e Sul possuíam diferentes modos de referência à figura feminina, sejam por questões geográficas e até mesmo culturais, tendo em vista que:

A vida feudal do Norte possibilitou a formação dos cantares de Gesta. A do Sul, mais branda, menos coesa, mais individualista e descaracterizada politicamente pelas influências do direito romano, tornou possível a vida palaciana, o desenvolvimento da cortesia e o culto da mulher casada. (SPINA, 2007, p. 37)

As diferenças entre o Trovadorismo Provençal, hemisfério Sul, e dos Cantares de gesta, hemisfério Norte apresentam também teor linguístico, visível com a divergência das barreiras dialetológicas, com a língua *D'oïl* predominando no Norte e Centro da França e a *D'oc* no Sul.

Ainda que a mulher tenha ganhado um maior destaque no Trovadorismo, nas Canções de gesta esse espaço se restringe ao papel de premiação, pois tudo voluteia, na narrativa cavaleiresca, em torno do herói, e à mulher é compelido o valor de recompensa oferecido ao cavaleiro, já que “a única recompensa em jogo era a resposta que o cavaleiro receberia da dama de seus pensamentos” (LOPES, 2009, p. 157). A figura do herói cristianizado une-se ao fascínio que a ação militar<sup>6</sup> influía sobre os homens, sobretudo no Norte da França, e assim através dos atos contra “os de má índole”, o cavaleiro encontra-se sempre ao centro da narrativa. À mulher, cabe o título de donzela em perigo – que por via de regra deve ser bela e exaurir as principais características do “sexo frágil” – a partida da fantasia erótica, onde “é a sensualidade transformada em ânsia de sacrifício. No desejo revelado pelo macho de mostrar a sua coragem” (PERROY 1950, p. 148 apud LOPES, 2009, p. 156). Essa concepção, como veremos posteriormente, distancia-se das concepções stilnovistas do amor, onde em vez de prêmio

---

<sup>6</sup> “O prestígio dessa instituição militar [os cavaleiros] nas sociedades da época deu origem a uma rica literatura ilustrativa de seus valores morais. Como instituição essencialmente militar, e sem desconsiderar as suas motivações religiosas, a cavalaria existiu em toda a Europa, mas foi na França a sua pátria de origem” (LOPES, 2009, p. 152).

disposto ao herói, a mulher é o que consubstancia a relação do homem com a intelectualidade e o eleva não pelo poder, mas pelo conhecimento inspirado pelo amor e pela mulher.

Enquanto no hemisfério Norte predomina-se essa concepção da mulher como acessório, na Provença há o surgimento de um culto diferente à mulher, no sentido de que ela passa a ser o centro do tema da narrativa. Refletindo também o espaço e as relações sociais no hemisfério Sul, a relação entre trovador e amada retrata o sistema de hierarquia Feudal, onde o trovador serve a sua dama e a ela dedica seus cantares submissos e que “fundamenta-se no princípio de que o trovador serve a sua dama como um vassalo a seu suserano, jurando-lhe fidelidade e submissão” (GALINDO, 2015, p. 32). Essa relação também é permeada por certa “timidez” e cautela por parte do trovador devido a uma consistente preocupação com a honra de sua amada, pois, para firmar o ato de suserania, tinha-se necessidade de que a dama em questão fosse casada. Daí o surgimento dos *senhais*, formas de ocultar o nome da donzela a quem o trovador atendia em favor. Além disso, como os casamentos eram ditados por contratos sociais, era inconcebível, na concepção trovadoresca, que o amor pudesse existir dentro dos laços matrimoniais, cabendo apenas ao romance adúltero a verdadeira paixão digna de se compor versos sobre. A ilusão literária trazida é a de que a mulher tem o direito de viver o amor fora do casamento, mas sabe-se que esse direito permaneceu restrito apenas aos versos, além de ir diretamente contra os fundamentos religiosos. A relação de suserania também se apresenta em fases<sup>7</sup>, tal como o sistema feudal em níveis. Sendo assim, como afirma a autora Galindo (2015, p. 29), o Amor Cortês reafirmava seu teor carnal, pois aspirava um único final: a satisfação física.

Por mais que na França, desde o século XI, estivessem ocorrendo as manifestações literárias em língua *d’oc* e *d’oil*, na Itália o surgimento de uma preocupação com uma escrita lírica inicia-se com maior força apenas no século XII<sup>8</sup>, com o surgimento de três gêneros literários: poesia popular, poesia moral e cívica e, a que infere mais a nossa pesquisa, a poesia lírica. Os textos anteriores a essa época constam de fragmentos de escritos em italiano vulgar

---

<sup>7</sup>*Fenhedor* (tímido, temeroso de se declarar à dama); *precador* (suplicante, corajoso de expor seus sentimentos, por abertura concedida pela dama); *entendedor* (enamorado que recebe permissão e liberdades da dama por meio de dádivas ou prendas de afeto); *drudo* (amante, aceito pela dama em seu leito). (MOISES apud GALINDO, 2015, p. 32)

<sup>8</sup> Um fenômeno denominado retardamento pelos estudiosos da literatura italiana e que ainda hoje é alvo de diversos debates acerca do que teria de fato causado um atraso na emergência da lírica italiana.

voltados ao âmbito jurídico e religioso, como é o caso dos quatro textos do *Placiti Cassinesi* e das *Confessione de Norcia*<sup>9</sup>.

Com a decadência das cortes da Provença, no século XII, inicia-se um fluxo dos trovadores atraídos por condições melhores no Norte da Itália promovidos pela corte de Frederico II<sup>10</sup>. Em meio a essa permeabilidade e também ao abandono do latim como língua literária, o trovadorismo ecoa, na Itália, na Escola poética siciliana, que se ergue e encontra alicerce junto ao reinado de Frederico II e de seu incentivo às artes e à intelectualidade.

Embora a lírica provençal influa características diretas à escola poética siciliana, essa também denota sua carga de ineditismo e, através da renúncia da escrita em línguas *d'oil* e *d'oc* e da predileção por adotar o vulgar siciliano como língua literária, a Itália inicia o processo mais consistente da criação de uma lírica própria. Em sua obra *De vulgari eloquentia*<sup>11</sup>, Dante intervém em favor de uma língua vulgar alternativa ao latim para fins literários e, mais do que isso, defende o vulgar siciliano no lugar das línguas *d'oil* e *d'oc* por essa ser “mais doce e mais profunda, e que, por outro lado, se encontra mais próxima ao latim” (MARNOTO, 2001, p. 16).

Para Sterzi, a adesão do vernáculo “veio de par com toda uma nova concepção do amor, que será o tema central, e quase único desta lírica: o que passava também por uma revisão do papel tradicionalmente assinalado à mulher na sociedade” (2006, p. 135). Isso porque, como o próprio Dante assinala em *Vida Nova*<sup>12</sup>, os primeiros trovadores em língua vernácula o fizeram para tornar possível à mulher amada compreender seus versos, o que não lhes seria possível em latim tendo em vista que este ensinamento era vedado a elas. Versejar em latim seria, portanto, contra as premissas do amor, o que denota também a subjetividade não apenas do poeta, tendo em vista que ele escreve para um leitor já previamente idealizado:

Antes o poeta dirigia-se a um grupo ou público em certa medida indistinto. Dessa forma, também se pressupõe que agora a subjetividade em questão não é apenas a do poeta. A nova lírica também supõe a subjetividade do receptor (seja este *donna* ou *amico*). (STERZI, 2006, p. 153)

---

<sup>9</sup> Os *Placiti Cassinesi* consistem em quatro documentos jurídicos oficiais datados entre 960 e 963 no Sul da Itália. Já as *confessione de Norcia* são fórmulas de confissões provenientes da abadia de S. Eutizio, próximo a Norcia. Ambos são referidos como os primeiros textos em vulgar italiano.

<sup>10</sup> Frederico II, rei da Sicília, reconhecido ainda nos dias de hoje como um grande patrocinador das artes e da cultura, considerado um homem de notável intelectualidade.

<sup>11</sup> Ensaio escrito por Dante entre 1302 e 1305, seus primeiros anos de exílio, consistindo em um estudo sobre a origem da linguagem, mapeamento de dialetos e caracterizado principalmente pela busca de um Vulgar ilustre, que poderia ser usado como alternativo ao latim, língua assumida pelos doutos em seus tratados e escritos líricos.

<sup>12</sup> “E lo primo che cominciò a dire sì come poeta volgare si mosse però che volle fare intendere le sue parole a donna, alla quale era malagevole d'intendere li versi latini. E questo è contra coloro che rimano sopra altra materia che amorosa, con ciò sia cosa che cotale modo di parlare fosse dal principio trovato per dire d'amore (VN, XXV).

É também nesse momento de passagem do Trovadorismo Provençal para o siciliano que se inicia a separação entre música e poesia, visto que, assim como na Antiguidade Clássica, a poesia provençal apresentava-se de forma vocal-musical, e na Itália, com o surgimento do soneto, rompe com a musicalidade, anunciando a lírica moderna tal como a conhecemos. A poesia não é mais construída para ser cantada ou declamada, mas para ser escrita. Já em termos literários, na poesia siciliana a concepção sobre a mulher e o amor permanece de acordo com os requintes provençais do Amor Cortês:

I poeti siciliani canatarono d'amore secondo i modelli e gli schemi – anche metrici – della poesia provenzale, che già noi conosciamo: persistono in essi la medesima freddezza, i medesimi schemi psicologici, il medesimo modo de intendere il rapporto tra l'amante e l'amata, la stessa raffinatezza formale. Non fu la poesia dei siciliani espressione di um fervido e nuovo sentimento, ma espressione de cultura raffinata e consuetudine di gentilezza.<sup>13</sup> (SANSONE, 1961, p. 20)

A ideia do amor ainda não ganha a complexa cientificidade que irá adquirir com o *dolce stil novo*, mas, com o Trovadorismo já extinto na França, inicia-se sutilmente uma mudança sobre a concepção do amor de forma cada vez mais interior e etérea. Sobre a figura feminina, nos dizeres de Marnoto (2001, p. 19), “a mulher tem contornos esfumados, mostrando-se não raro indiferente. O amor não é vivido enquanto frémito sensual, mas como perturbação interior”. A provável grande inovação que surge com a lírica italiana, apontada pela autora, seria a riqueza detalhada do estado amoroso de acordo com uma concepção biológica ligada à natureza, em linhas gerais, a contribuição de conhecimentos medicinais apresentados pela *magna curia* divulgada pelos físicos árabes, enriquecendo a poética siciliana e servindo de herança aos poetas do *dolce stil novo*.

## **1.2 O *dolce stil novo* e a *donna angelo***

Logo a lírica siciliana, atuante em diversas regiões da Itália, fornece alicerce e inspiração aos poetas no centro e no Norte da península, os Ciclo-Toscanos, que herdaram não apenas seus temas e a forma do soneto, mas também, incentivados por uma produção em vulgar siciliano, compõem seus versos em vulgar toscano. Ao tratar dos poetas toscanos e seus versos em um

---

<sup>13</sup> “Os poetas sicilianos cantaram o amor segundo os modelos e esquemas – até mesmo métricos – da poesia provençal, que já conhecemos: persistem neles a mesma frieza, os mesmos esquemas psicológicos, da mesma maneira de entender a relação entre o amante e o amado, o mesmo refinamento formal. A poesia dos sicilianos não era a expressão de um sentimento fervoroso e novo, mas uma expressão de cultura refinada e costume de bondade” (Tradução nossa).

vulgar regional, Dante os contrapõe ao *dolce stil novo*<sup>14</sup> em *De Vulgari Eloquentia*, salientando a superioridade deste segundo.

Sed quanquam fere omnes Tusci in suo turpiloquio sint obtusi, nonnullos vulgaris excellentiam cognovisse sentimus, scilicet Guidonem, Lapum et unum alium, Florentinos, et Cynum Pistoriensem, quem nunc indigne postponimus, non indigne coacti. Itaque si tuscanas examinemus loquelas, et pensemus qualiter viri prehonorati a propria diverterunt, non restat in dubio quin aliud sit vulgare quod querimus quam quod attingit populus Tuscanorum. (DVE, I, XIII)<sup>15</sup>

Os poetas a quem Dante se referia, um seleto e pequeno grupo que não ultrapassa sete nomes, corresponde em termos aproximados ao estilo novo, que difunde a, até então, mais filosófica e interior composição literária do amor no Ocidente “ma intenso, questa volta, come una piú intima disposizione verso un’elevazione spirituale che valga a suscitare nell’uomo innamorato le virtù piú nobili e gentili”<sup>16</sup> (DOTTI, 1963, p. 30). Por mais que tenham herdado contribuições provençais e sicilianas, o amor para os stilnovistas não representa apenas uma técnica, mas sim, sobretudo, a principal fonte de inspiração para a escrita, por meio da qual se traduz a interioridade do sujeito. Essa relação é perfeitamente defendida pelo próprio Dante em seu diálogo com Buonagiunta Degli Orbsani no canto XXIV de *Purgatório*.

E io a lui: I' mi son un che, quando  
Amor mi spira, noto, e a quel modo  
ch'e' ditta dentro vo significando.<sup>17</sup>  
(*Purg.* XXIV, v. 52-54)

Aliás, o canto XXIV do *Purgatório* apresenta grande riqueza de contribuições sobre o *dolce stil novo* pelas palavras do próprio Dante, sendo daí a proveniência do termo que nomeia o movimento. A alcunha *dolce stil novo* que só viria a ser adotada oficialmente para referir-se ao movimento no ano de 1880, por De Sanctis, também denotaria, através de sua sonoridade, a delicadeza e a novidade trazida pelos poetas, acima de tudo com relação à nova concepção atribuída à mulher.

---

<sup>14</sup> No contexto apresentado por Rita Marnoto (2001, p. 28).

<sup>15</sup> “Todavia, apesar de quase todos os toscanos serem obscurecidos por seus tristelóquios, a nosso entender alguns conheceram o vernáculo mais excelente: aludimos a Guido, a Lapo e a um outro poeta, entre os florentinos, e a Cino, de Pistóia, ao qual concedemos sem injustiça a última posição, pois guiados pela justa razão. Desta forma, se examinarmos os vernáculos toscanos e considerarmos como os autores acima louvados tenham se afastado de suas línguas, não restará dúvida quanto ao vernáculo que estamos buscando não ser aquele colhido entre os povos da Toscana, mas outro” (Tradução de Thiago Tresoldi).

<sup>16</sup> “Mas, desta vez, intensa, como uma disposição mais íntima para uma elevação espiritual que é digna de despertar no homem as virtudes mais nobres e gentis” (Tradução nossa).

<sup>17</sup> “Aquele eu sou”, tornei-lhe então, “que, quando/ Amor me inspira, atendo e, da maneira / que dentro escuto, o vou manifestando.”

No adjetivo *Dolce*, quando integrado na expressão *dolce stil novo*, Friedrich vislumbra ecos da mística cristã, que se cruzam com a preceituação da antiga retórica. Se, para Bernardo de Claraval e para S. Boaventura, a dulcedo é característica do estado de êxtase, qual doce irradiação purificadora da Graça divina, na retórica o estilo médio tem por atributos a doçura e a suavidade [...] Por sua vez, o adjetivo novo alude ao caráter inovador de uma prática literária que pressupõe um enquadramento ontológico e, conseqüentemente, teológico do objeto amado, a mulher. (MARNOTO, 2001, p. 39)

O nome viria a ser a premissa de tudo que o novo movimento tencionava abordar, desde a mística cristã ao êxtase causado pela graça alcançada através da dama, além do próprio vocabulário especificamente mais desenvolvido e selecionado, bem como todas as características que veremos a seguir, que o revelam como uma nova forma de versar à mulher sob uma perspectiva ontológica e teológica.

O novo estilo tem sua gênese com Guido Guinizelli, nascido em Bolonha e chamado por Dante de “padre mio e degli altri miei miglior che mai rime d’amor usar dolci e leggiadre”<sup>18</sup> (*Purg.* XXVI, v. 97-99). É o amor contemplativo apresentado por Guido em sua poesia que funciona como um despertar que estabelece o elo entre a arte e a *scienza*. O grande marco que lançaria as sementes do alicerce stilnovista sobre a mulher angelical e o amor, teria sido o poema *Al cor gentil ripara sempre amor*. Em seu poema, mais do que a adoração pela beleza da amada, Guinizelli busca transmitir os sentimentos suscitados em seu coração após a visão e saudação da sua musa: “un mondo di serenità armoniosa e delicata e un bisogno di solitudine meditativa ed elevata”<sup>19</sup> (SANSONE, 1961, p. 24).

Segundo De Sanctis (1996), o conteúdo ainda não é transformado completamente, mas já apresenta os fatores científicos de uma mente ávida por conhecimento, que exprime na sua criação a contemplação filosófica: Guido ama a senhora de sua poesia, e é esse amor que o inspira e lhe move a imaginação, em um processo em que a ciência começa a gerar arte. Não é possível delimitar ou estimar até que ponto o poeta saberia que estava por ascender uma nova lírica e uma nova concepção da composição poética, como o experimentador que era, mas é sem sombra de dúvidas através de seu legado poético que presenciamos as mudanças mais concretas que refletem o sentimento amoroso não mais como frêmito físico, mas acima de tudo inspiração, que, por intermédio da figura feminina, assenta na alma do poeta, já dignificado pelo sentimento, a disposição para a composição poética, como dita na célebre canção citada acima. Sobre a nova lírica, Dotti recorda que “l’a nobilità de un cuore – proclama il Guinizelli

---

<sup>18</sup> “Quem pai entendendo ser meu e daqueles que rimas de amor usaram, graça e ternura provendo.”

<sup>19</sup> “Um mundo de serenidade harmoniosa e delicada e uma necessidade de solidão meditativa e elevada” (tradução nossa).



– non si eredita, non è prerogativa di nascita, ‘dignità di rede’, bensí virtú morale propria dell’individuo che la possiede, e non transmissibile” (DOTTI, 1963, p. 31)<sup>20</sup>. O poema-manifesto *ao cor gentile*, de Dante, exemplifica em seus versos a relação entre amor e nobreza:

Amore e 'l cor gentil sono una cosa,  
sì come il saggio in suo dittare pone,  
e così esser l'un sanza l'altro osa  
com'alma razional sanza ragione.

Falli natura quand'è amorosa,  
Amor per sire e 'l cor per sua magione,  
dentro la qual dormendo si riposa  
tal volta poca e tal lunga stagione.<sup>21</sup>  
(*Vita Nova*, XX)

A nobreza do sangue passa então a se sobrepor à nobreza do coração (*gentile cuore*), não consistindo mais em um privilégio da aristocracia, agora, já decadente. Segundo Cano (1992, p. 97), “la nobleza e la gentileza, vaciadas de su valor caballeresco, se consideram virtudes de origen individual y asumieron exclusivamente un sentido moral”<sup>22</sup>. No tangente aspecto, muito interessou aos jovens poetas uma nova forma de versar que não compelissem a uma adoração física e superficial às mulheres de aristocratas. Segundo Auerbach, a poesia dos *troubadours* nunca deixou de fato de apresentar uma concepção mais material e de conceito sexual do sentimento, “viam o seu amor, real ou fingido como um simples prazer que logo passaria ou como um estado patológico e pouco natural. Agora pela primeira vez na Europa, o desejo sensual se fundia com as bases metafísicas de uma cultura” (AUERBACH, 1997, p. 36). O autor, e também vários estudiosos desse momento<sup>23</sup>, denotam o débito da poesia provençal com os pressupostos eclesiásticos, principalmente pelo “pecado mortal” que provinha não apenas o teor carnal, como também o adultério promovido pelos trovadores. O estilo novo concilia a lírica com os preceitos clericais trazendo o apogeu da concepção mariana da mulher, a mulher virginal ainda que delineado pelos contornos do erotismo espiritual.

É interessante ressaltar que a nova escola poética não nasce *do seio* do povo, que ainda é adstrito aos “frívolos” romances de cavalaria, mas sim de uma juventude douta que visa trazer

---

<sup>20</sup> “A nobreza de um coração – proclama Guinizelli – não se herda, não é prerogativa de nascimento, ‘dignidade em rede’, mas sim virtude moral própria do indivíduo que a possui, não sendo transmissível” (tradução nossa).

<sup>21</sup> “Amor e terno peito são um só,/o que o sábio escreveu alguma vez, / assim qual urna sem a outra não existem/ a alma racional e a inteligência. / Quando amorosa, a natureza, toma o Amor/por amo, e o terno peito por mansão;/ e dentro desta, adormecida, já repousa,/ pouco, urnas vezes, e outras longamente./ Surge a Beleza numa dama virtuosa,/ que agrada aos olhos tanto, que dentro em terno peito/ nasce o desejo da coisa deleitosa;/ e de tal modo dura as vezes neste,/ que o espírito do Amor despena./ O mesmo faz em peito feminino homem valente” (Tradução Carlos Eduardo Soveiral).

<sup>22</sup> “A nobreza e a gentileza, apartadas de seu valor cavalheiresco, se consideram virtudes de origem individual e assumem exclusivamente um sentido moral” (tradução nossa).

<sup>23</sup> Ver Marnoto (2001), Sterzi (2006) e Macedo (2011).

à luz uma abordagem mais científica e filosófica na lírica através do amor por meio da poesia em vulgar. A própria cidade do precursor Guido Guinizelli, Bolonha, é reconhecida egregiamente naquele século pelo grande avanço e impulso científico em âmbitos poéticos, jurisprudentes, filosóficos e teológicos, estimulando a emersão de uma burguesia intelectual: “Il pubblico domandava cose e non parole. E si formò una coscienza scientifica ed una scuola poetica conforme a quella. Il tempo d’ poeti spontanei e popolare finisce per sempre”<sup>24</sup> (DE SANCTIS, 1996, p. 35). A necessidade do homem medieval e futuros humanistas de formar na poesia o campo para exprimir sua ontologia, molda os princípios de uma lírica metafórica que visa pela ascensão do homem e o êxtase espiritual através de sua *donna*, a *sapienza*. Como o próprio Dante afirma em *Convivio*, inspirado em Aristóteles, todos os homens desejam o conhecimento, a sabedoria, e “o saber é o último grau da perfeição da nossa alma” (*Conv*, I). Para Froés (2015), por exemplo, a diferença entre o estilo novo e o Trovadorismo Provençal não se encontra em uma renúncia à carnalidade, mas também a uma singela transformação do sentimento amoroso em uma construção mais filosófica.

Os jovens poetas, versados admiradores e conhecedores dos principais filósofos e teólogos que os antecederam, condensam essa intelectualidade a uma concepção metafísica do sentimento em suas composições poéticas, adaptando sua cultura e conhecimentos filosóficos e teológicos à sua poesia. Não por qualquer motivo, a escola encontra-se profundamente inspirada por postulados Aristotélicos e Tomasianos. A concepção aristotélica sobre a *anima*, a sabedoria e a preconização da Teologia nos postulados do estagirio, encontra seu fastígio no *dolce stil novo*, bem como a teologia escolástica e o espírito místico franciscano do momento que pregava que “una ascensión del alma hacia a Dios a través del amor y de la fé”<sup>25</sup> (CANO, 1992, p. 97). Sobre esse casamento da poesia com a filosofia, Macedo (2011, p. 57) afirma:

É verdade que o poeta já possuía notável compreensão de que o homem nasce para o saber e de que não havia um limite para tanto. Dante sugere o casamento da poesia com a filosofia, pois para ele a poesia não é mais o gênero responsável por divertir a corte, mas um saber, que unido a elementos da filosofia conduz o homem ao conhecimento de si, bem expresso por Ulisses na *Divina Comédia* ao dizer: o conhecimento é uma necessidade e pela história humana fomos moldados para tal, considerate la vostra semenza, fatti non foste a viver come bruti, ma per seguir virtute e canoscenza (*Inferno*: Canto XXVI, 116-120).

A poesia agora afasta de sua idiossincrasia a função de apenas deleitar e entreter as cortes, e o elemento chave de como se decorreria essa relação encontra-se não apenas na

---

<sup>24</sup> “O público perguntava por coisas, não por palavras. E se formou uma consciência científica e uma escola poética conforme aquela. O tempo da poesia espontânea e popular terminou para sempre” (tradução nossa).

<sup>25</sup> “Uma ascensão da alma a Deus através do amor e da fé” (tradução nossa).

linguagem e estilo, mas no papel fundamental do amor e da mulher na ânsia do homem pela sabedoria, trazendo uma nova perspectiva sobre a figura feminina no quadro poético medieval. O motivo da mulher-anjo nasce da ponte que se visa estabelecer entre o poeta e conhecimento – já que a questão da nobreza sanguínea se encontra descartada – e daí surge uma lírica tão rica em metáforas que, amadurecidas posteriormente, darão lugar às famosas alegorias dantescas, já postumamente ao *stil novo*. O coração gentil, digno e aberto ao *intelecto d'amore* é uma chave para a compreensão dos ensejos miméticos do eu lírico stilnovista: o homem que deseja elevar-se à tal conceito de nobreza, nada é sem o sentimento amoroso destinado à uma mulher. A poesia é, para esses poetas “la bela veste della veritá e della filosofia, ‘uso amoroso della sapienza’, come dice Dante nel Convivio”<sup>26</sup> (DE SANCTIS, 1996, p. 36). Não há mais o que o autor desta afirmação chamou de poesia espontânea, mas uma poesia que era antes de tudo, pensada e escrita com intenção. Além disso, os stilnovistas, como recorda Macedo (2011), não teriam se restringido à filosofia clássica de Aristóteles, mas também a pensadores da cultura medieval latina, tais como Arrigo da Santimelo e Boécio, sobretudo no que se refere à construção de uma nova idealização feminina: “em sua obra *Consolação filosófica*, Boécio personifica a filosofia na figura de uma bela dama de meia-idade, a mesma dama que aparece a Sócrates no *Citro de Platão* e que ajudara outros mártires da filosofia” (LUSCOMBRE, 1997, p. 35 apud MACEDO, 2011, p. 51).

Embora tenhamos até aqui abordado a inovação apresentada pelo *stil novo*, na qual os pesquisadores de cultura mais canônica em consenso afirmam estar na descrição do sentimento amoroso e na abordagem referente à mulher, abriremos um parênteses para salientar que existem divergências de opinião entre os estudiosos do tema: Spiers (2018), em seu estudo *The Case of the opposition*, apresenta a concepção de alguns dantólogos de posicionamento arquetipo a respeito da inovação da figura da mulher e do amor trazidas pelo doce estilo novo:

Azzolina says, in his volume on the dolce stil novo, that the characteristic of this school lies especially in the new meaning given to amor -wholly ideal, according to the philosophy of the time; without the scientific movement we should have no dolce stil novo.<sup>1</sup> Ildebrando della Giovanna thinks that, in addition to new form and style, this school has a new doctrine of love, a better way of understanding and expressing poetic inspiration. And Goldschmidt, treating in detail of the innovation of Guinizelli, says: Guinizelli took as cause and prerequisite of love what the Provengaux and Italians had considered as its effect, i. e. the nobility of the lover. In other words, to quote one of the conservatives them selves, "after all, that which really distinguishes

---

<sup>26</sup> “A bela veste da verdade e da filosofia, ‘uso amoroso da sabedoria’, como diz Dante no *Convivio*” (tradução nossa).

the stil nuovo is in all cases its peculiar conception of love and the lady.<sup>27</sup> (SPIERS, 2018, p. 658-659)

Sendo assim, canonizou-se uma proposição em que o *stil novo* surge como primeira fonte de uma nova concepção do amor principalmente no tangível à figura da mulher. Entretanto, o autor também levanta embasamento entre pesquisadores que afirmam que anteriormente a Guido Guinizelli, outros poetas e trovadores já portavam as premissas e o refinamento stilnovista em seus poemas, sem serem reconhecidos, atualmente, como poetas anunciadores de uma lírica mais filosófica e da transcendência da figura feminina.

Já autores como Moseley (1886, p. 13), por exemplo, afirmam que a inovação desses poetas está na capacidade dos stilnovistas de atribuírem léxicos pouco usuais e que fugiam ao lugar comum dos mesmos elogios e símiles utilizados pelos seus antecessores, onde se havia pouco desenvolvimento e aprofundamento quando se comparava a dama a um anjo ou a algum elemento da natureza. A renovação do léxico, como observa Schiaffini (1934 apud CANO, 1992, p. 97) não se encontra apenas em relação aos termos utilizados para se referir à mulher, mas também em um vasto vocabulário literário-filosófico, amoroso e virtuoso: *Gentilezza*, *nobiltà*, *pietà*, etc. A *dolcezza* do movimento é expressa, sobretudo, através do seu vocábulo.

Ainda que trovadores anteriores ao movimento realmente tenham, em algumas de suas criações líricas, apresentado premissas que viriam a ser marcos do círculo italiano, não se deve demeritar do movimento a originalidade e a organicidade que essas premissas ganham nas mãos dos stilnovistas. É perfeitamente admissível aceitar a cientificidade de mentes anteriores aos poetas e a força que essa cientificidade teria ganhado através dos poetas do estilo novo. Ademais, Dante Alighieri e o *dolce stil novo* encontravam-se na efervescência da transição do período medieval para a Renascença e representaram um prelúdio de como, através da arte, a filosofia pode exprimir-se, não apenas com o surgimento da poesia nova, mas como pontua Sterzi (2008), de uma vida nova e de um homem novo.

Não obstante, autores como Atlee (1978) afirmam que o conceito de amor provençal e da mulher teria sido o início de uma sutil metáfora ao amor de Deus, que move o intelecto dos homens, tal como a amada move o amante. A afirmação não deve ser descartada, mas

---

<sup>27</sup> “Azzolina diz, em seu volume sobre o *dolce stil novo*, que a característica dessa escola reside principalmente no novo significado dado ao ideal amoroso, segundo a filosofia da época; sem o movimento científico, não deveríamos ter nada de novo. Ildebrando della Giovanna diz que, além da nova forma e estilo, esta escola possui uma nova doutrina do amor, uma maneira melhor de entender e expressar a inspiração poética. E Goldschmidt, tratando detalhadamente a inovação de Guinizelli, diz: Guinizelli tomou como causa e pré-requisito de amor o que os Provençais e os italianos consideraram como seu efeito e a nobreza do amante. Em outras palavras, para citar um dos próprios conservadores “afinal, o que realmente distingue o *stil novo* é, em todos os casos, sua concepção peculiar de amor e de dama” (tradução nossa).

acrescentamos o adendo de que é no *dolce stil novo* que essa metáfora encontra a mais forte representação, e não através da vassalagem, tendo em vista que na nova lírica a mulher passa a ter um conceito mais ativo: ela possui o “intelecto do amor”, movido por ela e através dela e do sentimento que ela propicia, se encontra o real valor, e não apenas através da relação servil. É preciso reconhecer a semelhança entre os dois movimentos, mas respeitando suas devidas divergências e que o amor cortês sofreu o que Macedo (2011, p. 37) clama como uma “adaptação” à realidade dos poetas italianos.

A mulher adquire características que a elevam a uma condição mais “mariana” do que no Provençal: já não é mais a causadora do sentimento de perturbação física e de frêmito sensual, mas a que conduz ao sentimento de contemplação delineado pelo contorno de um espiritualismo erótico. É uma dona gentil que incita no amante o intelecto e a gentileza, como Dante bem afirma sobre sua musa em *Vida Nova* (XXI); é o que inspira e ao mesmo tempo a quem se destina a criação poética. Possui características que remetem a castidade, sendo associada à beatitude, sobretudo na poesia dantesca e a contemplação de sua beleza e gentileza consistem na chave que abrirá as portas do conhecimento ao homem, uma concepção que em um primeiro momento também remete a figura salvífica do próprio herói. Tal princípio também já se encontrava indagado e amparado por Tomás de Aquino, quando reflete sobre a relação do conhecimento e do amor espiritual na *Suma teológica* “a contemplação espiritual da beleza ou da bondade é o princípio do amor espiritual” (TOMÁS DE AQUINO, ST, I-II, q. 27, a. 2, rep.). Para Sansone:

La donna non è oggetto de desiderio sensuale, ma una criatura angelica: essa, con la somma delle perfezioni che emanano dalle sue virtù e dalla soavità harmoniosa della sua bellezza, leva l'anima a Dio, sciogliendola da ogni miseria e bruttura terrena.<sup>28</sup> (SANSONE, 1961, p. 23)

O termo preferencial entre os poetas do movimento, entre eles o próprio Dante, era o da mulher-anjo, como percebemos nos versos de Cino de Pistoia. Mas também outras alcunhas foram utilizadas para se referir a uma musa stilnovista tal como flor, neve, sol, ou a famosa *donna stella* dos versos de Guinizelli: todos consistindo em estigmas que buscavam exprimir a superioridade, pureza, dentre outras qualidades transcendentais da musa idealizada, além de propiciar leveza ao estilo (MACEDO, 2011). Sobre o termo da mulher-anjo, Moseley (1886)

---

<sup>28</sup> “A mulher não é um objeto do desejo sensual, mas uma criatura angélica: com a soma da perfeição emanando de suas virtudes e da doçura harmônica de sua beleza, eleva a alma a Deus, dissolvendo-a de toda a miséria e da fealdade terrena” (tradução nossa).

observa que há uma dualidade de sentidos que podem ser empregados à mulher angelical, onde o poeta pode estar referindo-se à beleza da dama, seus aspectos físicos:

Angel di Deo simiglia in ciascun atto  
questa giovane bela  
che m'ha con gli occhi suoi lo cor disfatto.<sup>29</sup>

Ou, o segundo grupo, de maior correspondência com as premissas stilnovistas, onde a mulher surge como um anjo por suas qualidades angelicais não interligadas a beleza física, mas espirituais, o que, para os poetas do movimento, se sobreporia sobre a beleza terrena, particularidade manifestada, por exemplo, nas poesias dantescas ao tratar de Beatriz. O autor ainda traz uma terceira qualidade angelical que se pode enquadrar no segundo grupo: o fato de que a musa não possui pecado. Aos olhos do poeta, a dama se apresenta como um ser tão etéreo que se assemelha a um anjo inclusive na total ausência de pecados humanos, o que a tornaria a mais pura em contraste com as demais mulheres, por isso através dela e da sua *conoscenza*, apresenta-se o intelecto de Deus. Dante também isenta Beatriz da culpa mundana.

Em todo caso, é auferido à mulher uma concepção divina e espiritual. Outra tópica comum ao estilo novo, já presente na lírica de Guinizella e que posteriormente seria eternizado entre Beatriz e Dante em *Vida Nova*, encontra-se no ato da saudação por parte de sua musa. O amor stilnovista, sobretudo dantesco, caracterizava-se pelo platonismo e por uma admiração distanciada, que, diferente do trovadorismo, não exalta o sentimento de dor e perturbação, mas de contemplação distante da amada. Sendo assim, o ato da saudação, um dos momentos de maior interação entre os poetas e suas musas, consiste em um motivo excelso que exalta não apenas uma simples ação de cumprimento, mas um ato revestido de significância religiosa, conversora e que é capaz de emitir “ogni orgoglio nei cuori e converte gli uomini alla fede cristiana”<sup>30</sup> (DOTTI, 1963, p. 37), como observa-se nesta canção, também de Cino de Pistoia

Tutto mi salva il dolce salutare  
che vèn da quella ch'è somma salute,  
in cui le grazie son tutte compiute:  
con lei va Amor che con lei nato pare.

E fa rinovellar la terra e l'âre,  
e rallegrar lo ciel la sua vertute;  
giammai non fuor tai novità vedute  
quali ci face Dio per lei mostrare.<sup>31</sup>

---

<sup>29</sup> Cino da Pistoia, XXXVI, p. 21.

<sup>30</sup> “Emitir todo o orgulho nos corações e converter os homens à fé cristã” (tradução nossa).

<sup>31</sup> Cino da Pistoia, II, p. 5.

Nem todos os poetas do círculo, entretanto, usaram os elementos da fé cristã como ornamentos metafóricos ou possuíam a teologia como priori entre as ciências, mas utilizavam-se destes elementos como adminículos linguísticos para tratar mais da importância simbólica da mulher do que com a intenção de tratar da sacralização do amor (AURBACH apud MACEDO, 2011, p. 66). Quem notoriamente se sobressaía com essa relação cristianismo/lírica, sobretudo no auge da divinização da mulher, será o poeta Dante Alighieri.

### 1.3 Dante e sua concepção de amor no *stil novo*

Enquanto emergia o movimento que incita os jovens poetas italianos, Dante já compunha seus versos, muitos deles de caráter confessional, agora já em estágio intelectual mais amadurecido do que no começo de suas inclinações poéticas. Tal como se era de costume na época, compõe poesias para serem lidas pelos demais poetas de renome de sua região, como o soneto *A ciascun 'alma presa e gentil*, que irá render respostas positivas, dentre elas o soneto *Vedeste, al mio parere onne valore*, de Guido Cavalcante<sup>32</sup>, membro do círculo dos *Fedeli d'amore*. Os *Fedeli d'amore* consistiam em uma milícia secreta de cunho espiritual voltada ao culto do amor, seus mistérios e também da mulher através de uma “linguagem secreta”, codificando suas doutrinas em um *gergo convenzionale* que não poderia ser passível de compreensão aos não iniciados<sup>33</sup>.

Trata-se de indivíduos que compartilhavam uma presença religiosa e fortemente esotérica, tendo no centro a prosopopeia do deus Amor e se conectam idealmente na “revolução mental” que é conhecida como a renascença do século XII, que abrange também o panorama místico da época, na entusiasmante procura por renovação fora dos limites da ordem estabelecida pela religião institucionalizada. (FRACCHIOLLA, 2011, p. 5)

Portanto, por apresentar-se como um grupo de doutrina esotérica e de nível intelectual-espiritual maior do que o religioso, não poderia ser enquadrado nos cânones do cristianismo, o que teria até mesmo posto em pauta por estudiosos ao longo de séculos a relação de Dante com a religião de matriz cristã. Ressalta-se também que, embora as primeiras criações líricas dantescas tenham caído no agrado dos fiéis do amor e o esoterismo proveniente do círculo encontre lugar recorrente em *Vida Nova*, Dante possuía uma autonomia de pensamento e de visão que posteriormente viriam a divergir com os poetas do círculo, causando inclusive, o afastamento de Dante e Cavalcanti, pois Cavalcanti teria sido “incapaz de entender o fenômeno

---

<sup>32</sup> SILVA, 2009, p. 45.

<sup>33</sup> FROÉS, 2015, p. 4.

amoroso em toda sua profundidade, detendo sua sonda cognoscitiva na natureza sensitiva do amor, e não a levando até descobrir-lhe a natureza intelectual e espiritual” (PICONE apud STERZI, 2006, p. 372) como proposto por Dante. A perspectiva de Dante era muito mais platônica do que a de Cavalcanti, que teria começado a discordar da poesia dantesca a partir do momento que o poeta passa a tratar Beatriz como, de fato, mulher santa (STERZI, 2006). Além disso, com relação à *Vida Nova*, teria havido da parte de Guido uma insipiência com a profundidade das metáforas empregadas por Dante, como na cena em que Beatriz devora um coração<sup>34</sup>, ou mesmo com a relação da representação da morte na construção poética dantesca. Embora a poesia cavalcantina tenha exercido uma influência visceral em Dante<sup>35</sup>, Marnoto (2001), ao tratar das concepções do sentimento amoroso na perspectiva de Dante em contraste com a de Cavalcanti, afirma que entre a visão deste segundo, que concebia o amor como sendo inspirado por Marte e não por Vênus, preceptor de um sentimento angustiante resultado de uma incompatibilidade entre o plano ideal e o plano sensual, e a “perfeição prototípica” do amor segundo Dante em *Vida Nova*, não poderia existir um paralelo possível.

O conglomerado de divergências entre os stilnovistas leva a reflexão de que, mesmo entre os poetas do círculo, para os quais o amor prevalecia como elemento crucial e a mulher possuía lugar de cânone, coexistiam conjecturas heterogêneas sobre sua natureza e essência, sendo assim “a imagem de um grupo que defende solidamente suas escolhas literárias, conforme resulta deste conjunto de tensões<sup>36</sup>, de modo algum deve iludir a efetiva diversidade dos pontos de vista partilhados pelos seus membros” (MARNOTO, 2001, p. 37). Mesmo tais discordâncias não foram o bastante para sobrepor-se às propensões do grupo, e, ainda que a autora afirme que a inconsonância de opiniões poderia estender-se para além das práticas somatórias dos membros para outro projeto poético, pouco temos informações sobre os definitivos motivos acerca do afastamento de Dante e Cavalcante além das hipóteses políticas e divergências sobre o livro *Vida Nova*. Também ressalta-se que os ornamentos religiosos cristãos são de maior constância na poesia Dantesca do que na dos outros poetas do círculo, que os utilizavam mais como uma certa linguagem para tratar da mulher amada exprimindo suas metáforas do que como uma atitude de sublimação e sacralização do amor, critério específico e muito mais desenvolvido na poesia dantesca, como bem recorda Auerbach (apud MACEDO, 2011, p. 66).

---

<sup>34</sup> VN, III.

<sup>35</sup> MACEDO, 2011, p. 48.

<sup>36</sup> Marnoto refere-se não apenas às tensões provenientes das discussões de Dante e Cavalcanti, mas também entre Cavalcanti e Cino de Pistoia (2001, p. 38)



*Vida Nova*, como veremos na próxima sessão deste, é concebida como a obra stilnovista de maior destaque e reconhecimento hodiernamente, por constituir-se de um exemplar que abarcou de maneira concisa, porém intensa, o espírito e ânsias poéticas do movimento, e pode “ser considerado o primeiro livro escrito em vernáculo, o primeiro livro da literatura italiana, assim como o primeiro livro de toda a literatura moderna” (FROÉS, 2015, p. 3). O motivo da dona-anjo manifesta em Beatriz o seu apogeu, bem como o Amor como força interior que leva o poeta a exercer seu intelecto e escrever os versos que compõem a obra, uma visão externada em *Donna ch avete intelletto d'amore*, que demonstra a premissa de uma escrita “voltada a uma mulher que se torna a única razão da sua produção” (MACEDO, 2011, p. 75). Uma divinização que na *Divina Comédia*, embora obra escrita já em fase mais amadurecida do poeta, consegue alcançar seu fastúgio na transfiguração da realidade terrena, através de Beatriz. Ainda por *Donna ch avete intelletto d'amore*, Buonagiunta (*Purg.* XXIV) reconhece em Dante um novo condutor do estilo stilnovista.

Ma di s'i' veggio qui colui che fore  
trasse le nove rime, cominciando  
“Donne ch' avete intelletto d'amore”.<sup>37</sup>  
(*Purg.* XXIV, v. 49-50)

Considera-se Dante como aquele que, como nos traz Macedo, de fato urdi um novo conceito da mulher, seja real ou idealizada. Ainda segundo o autor, “o amor de Dante por Beatriz é importante não só para fundamentar um novo estilo, mas um momento no interior da poesia em que a mulher constitui elemento geral do verso” (2011, p. 75), pois é a partir de Beatriz que encontramos uma narrativa com uma dedicação tangível ao gênero feminino, o que reverberará consistentemente na *Divina Comédia*.

#### **1.4 Beatriz: da *Vida Nova* à *Divina Comédia***

Discorrer sobre a *donna gentile* de Dante significa também realizar uma peregrinação entre as mais diversas interpretações de uma criação tão rica e misteriosa que, ainda na contemporaneidade, suscita estudos prolíferos e vultosos no âmbito da literatura italiana e mundial. O seu prestígio e o magnetismo que atraem os leitores e estudiosos a desejar compreender cada vez mais sua essência não se encontra apenas no mérito de ser a personagem feminina mais relevante da *Commedia* dantesca, mas por representar, por si só, alegorias e representações simbólicas que se renovam a cada obra de Dante ou a cada diálogo com o poeta

---

<sup>37</sup> “Mas dize se quem vejo é próprio autor/ que intentou novas rimas, começando:/ - Donas que entendimento haveis de amor”.

no *Purgatório* e *Paraíso*. Sua relevância é tanta que há quem afirme, como o poeta Charles Williams (2000), que a maior criação de Dante não teria sido a *Divina Comédia*, mas, na verdade, a sua *donna angelo*: Beatriz. A simbologia da musa assumiu uma conjectura que não se satisfaz apenas em inspirar autores medievais, mas também se estendeu a diversos ramos dos estudos humanistas posteriormente, e, mesmo após o Renascimento, estabeleceu influência em artistas, como por exemplo, na Irmandade Pré-raphaelita, já na Era Vitoriana.

Um dos grandes trunfos da personagem (e de Dante, ao construí-la de forma tão elaborada) encontra-se na transmutação que a personagem recebe nas demais obras de Dante: no Amor Cortês e stilnovista de *Vida Nova*, na filosofia de *Convivio*, e nas alegorias e na teologia da *Divina Comédia*, é possível, através de Beatriz, tecer uma representação não apenas da intelectualidade do homem medieval, mas das diferentes abordagens da mulher na literatura do *trecento*. É na personagem que também encontramos o maior símbolo da primeira escola literária italiana, que nos permitirá submergir no auge da concepção da mulher como figura beatificada na Idade Média. Beatriz, como uma figura profética, traz consigo a gênese da literatura italiana. Por exprimir tal efeito de transmutação em cada obra e por constituir-se de sentidos que se suplementam, ao mesmo tempo em que denotam a mudança gradual da personagem, iniciaremos tratando de sua gênese em *Vida Nova* até sua transfiguração pós-morte na *Divina Comédia*.

#### **1.4.1 *Apparuit iam beatitudo vestra: Beatriz em Vida Nova***

O advento da musa Dantesca dá-se na obra *Vida Nova*, – escrita entre o ano de 1283 e 1293 – um breve *libello* da juventude de nosso poeta estruturado em prosímetro: uma construção textual que oscila entre poesias seguidas por prosas explicativas, sucessivamente alternando-se. Neste prosímetro, Dante conta sua história de amor com Beatriz, desde o primeiro encontro até o momento da morte de sua musa, passando pelo processo de luto e a promessa de se dizer dela o que nunca se disse de nenhuma outra<sup>38</sup>, um famoso prelúdio da *Divina Comédia*. Segundo Gillet (1941, p. 29 apud TORRES, p. 283), o livro apresentaria dois sentidos primordiais: o primeiro referente à obra como um livro de lembranças, e o segundo como a grande metáfora de um segundo nascimento, um mistério ou regeneração. Em nossa perspectiva, ambos os sentidos podem condessar-se sem se invalidar simultaneamente, mas priorizando, claramente, a essência metafórica da obra como o signo de algo maior, como proposto pelo movimento stilnovista. Assim também abrem-se as interpretações e leituras sobre

---

<sup>38</sup> VN, XLII.

a personagem de Beatriz e suas possibilidades tanto como mulher real, quanto como transfiguração simbólica. Para Barber (1981, p. 1), o núcleo central da obra *Vida Nova* gira em torno de três personagens – Dante, Beatriz e o Amor – sendo Beatriz a mais importante dentre eles.

Sobre a historicidade da grande musa do romance, por séculos discutiu-se sua concentricidade como mulher real. De acordo com Fogliaro (2012), por *Vida Nova* apresentar-se como um romance autobiográfico, nenhum leitor poderia duvidar da veracidade da existência de Beatriz como dona real, entretanto “È leggendo tutto il corpus delle opere dantesche che però ci si rende conto che Beatrice non è solo una donna in carne e osso, è molto di più”<sup>39</sup> (2012, p. 10). A existência de Beatriz, que já na obra *Vida Nova* é posta em lugar de dubiedade por permear entre descrições oníricas e realistas, propicia ainda mais especulações e interpretações ao longo das demais obras dantescas.

De fato, no que se refere a essa historicidade, há um longo percurso de confabulações e debates, sendo que a tradição tende a afirmá-la como uma senhora real de Florença. O primeiro a pôr em questionamento a existência da musa após a morte de Dante, antes mesmo que Boccaccio, teria sido Graziolo de’ Bambaglioli<sup>40</sup>. Suas considerações levaram a suspeita de que a personagem realmente existiu como uma mulher de “carne e osso” embora, seja por falta de documentação ou inconsistência de provas, o autor não tenha chegado à uma consideração definitiva sobre isso. Essa mulher seria reconhecida posteriormente pelo nome de seu pai, como nota-se no códice Barberiniano (1386), onde se lê “figliuola che fue di Folco Portinari” (apud FOGLIARO, 2012, p. 13), identificada também como esposa de Simone, da família Bardi. Entretanto, talvez não sejam informações necessariamente consistentes, uma vez que em grande parte das obras do autor que tratam de Beatriz há a omissão dos nomes de seus parentes. Após Bambaglioli, muitos outros estudiosos debruçam-se sobre a historicidade da personagem:

Secondo Guido da Pisa, per esempio, Beatrice può essere intesa come la beatitudine, come la grazia cooperante o la vita spirituale. Il commentatore però non rinnega il valore storico dei personaggi della Commedia, riconoscendo in Beatrice una donna reale. Jacopo della Lana, invece, pur insistendo sull’identificazione di Beatrice con la teologia, basandosi su quanto Dante stesso dice, scrive: «Dieci anni erano passati che Beatrice era morta», ma anche: “sicome Beatrice al mondo li parve più bella dell’altre”.<sup>41</sup> (FOGLIARO, 2012, p. 14)

---

<sup>39</sup> “É lendo todo o corpus da obra dantesca que se percebe, porém, que Beatriz não é só uma mulher de carne e osso, mas muito mais que isso” (tradução nossa).

<sup>40</sup> Escritor italiano de Nápoles, lembrado por seu comentário latino sobre *o Inferno*, de Dante.

<sup>41</sup> Segundo Guido de Pisa, por exemplo, Beatriz pode ser entendida como a beatitude, como a graça auxiliadora ou a vida espiritual. O comentador, porém, não nega o valor histórico das personagens da *Divina Comédia*, reconhecendo em Beatriz uma mulher real. Jacopo della Lana, ao contrário, enquanto insiste sobre a identificação de Beatriz como a teologia, baseando-se no quanto o próprio Dante diz, escreve: “Como no mundo Beatriz lhe parece mais bela que as outras” (tradução nossa).

De acordo com a autora, dos pensadores citados, Jacopo é um dos que não atribuiu a Beatriz uma personalidade física, e defende que a musa seja um artifício retórico e ornamental de Dante. Boccaggio, a quem muito se recorre como o primeiro estudioso de Dante, fornece em seu *Trattatello in laude di Dante* (1477) detalhes exageradamente romantizados sobre a história do primeiro amor de Dante. De qualquer forma, a discussão nunca chegou a extinguir-se de fato e, ainda hoje, o debate subsiste, contando inclusive com aqueles que acreditam que Beatriz possa ser ao mesmo tempo uma figura real e uma mulher a quem Dante atribuiu características que a transformaram na musa ideal de sua poesia.

O valor simbólico da personagem não se perde pela falta de informação sobre sua existência física. Pelo contrário, a ausência de uma certeza suscita ainda mais curiosidade quando se busca analisar o compêndio dantesco em busca de uma compreensão sobre Beatriz ou através dela. Para Aurbech, por exemplo, como recorda Marnoto (2001, p. 82), é até mesmo indiferente saber se Beatriz viveu mesmo em Florença ou se era esposa de Simoni de Bardi, e a focalização nessa questão resultaria em uma problemática de proporção antipoética. Uma análise literária sobre a personagem ultrapassa questões históricas, por mais que o assunto sobre a existência da musa ainda persista como uma das incógnitas favoritas entre os pesquisadores de Dante.

Quando analisamos Beatriz sobre o prisma do *dolce stil novo*, encontramos em *Vida Nova* até mais que uma representação de uma extensão do Amor Cortês, pois “a amada do poeta florentino emerge como mediadora entre o particular e o universal. Beatriz se transmudou e se transfigurou. Por seu intermédio, Dante foi capaz de encontrar, em acontecimentos terrenos, a manifestação da transcendência” (FRÓES, 2015, p. 6). O amor dantesco, desprendido de lubricidade terrena, é a pura compreensão da busca pelo conhecimento, e sendo assim, pela salvação, possível através da devoção dedicada à Beatriz. Além disso, o romance viria a demarcar o início do processo de amadurecimento do poeta, que, segundo Silva (2009) manifesta-se em três fases<sup>42</sup>, acompanhado em todas as fases por sua estimada musa, ou mesmo sua memória, partindo da realidade telúrica ao amor que instiga o processo salvífico e que dará início à *Divina Comédia*. Embora nem todas as obras de Dante configurem-se como

---

<sup>42</sup> “A obra de Dante surge normalmente dividida em três períodos, tendo em conta a própria evolução intelectual e artística do seu autor. A um primeiro período de culto da poesia e do ideal cavaleiresco interrompido pela morte de Beatriz, segue-se um momento de entusiasmo pelo saber como meio privilegiado para o aperfeiçoamento ético da pessoa humana, vindo a culminar num período em que Dante é invadido pelo desejo de uma reforma político – religiosa da sociedade. Ao primeiro período corresponde a *Vita Nuova* e *Le Rime*; ao segundo período a *De Vulgari Eloquentia* e *Il Convívio*; e ao terceiro a *Monarchia* e *La Divina Commedia*” (SILVA, 2009, p. 44).

stilnovistas, a personagem de Beatriz em cada uma delas não entra em confronto consigo, mas, assim como o poeta, em suas próprias transfigurações também amadurece e completa-se em seu significado. Para Marnoto (2001, p. 60), na *Divina Comédia* a personagem encontra seu lugar de fastígio, de maturação junto às experiências do autor, mas é em *Vida Nova* que ela nasce, onde inicia-se e focaliza-se a luz sobre a sua pluralidade.

O primeiro contato do poeta com a musa teria sido aos nove anos, como o próprio narra na segunda seção de *Vida Nova*. Do efeito que a visão de Beatriz causa sobre Dante provém ricos detalhes psicológicos, marcados já por uma concepção mais profunda e humanista do amor e consiste em uma descrição sintetizante do avanço sobre as questões sensoriais causadas pelo sentimento amoroso em todos os três níveis espirituais: *spirito della vita*, *spirito animale* e *spirito naturale*. O amor apossa-se, assim, da alma do poeta:

D'allora innanzi dico che Amore segnoreggiò la mia anima, la quale fu sì tosto a lui disponzata, e cominciò a prendere sopra me tanta sircustade e tanta signoria per la virtù che li dava la mia imaginazione, che me convenia fare tutti li suoi piacere compiutamente.<sup>43</sup> (VN, II, p. 1)

Além do frêmito causado pela primeira visão e contato com a musa, no terceiro capítulo Dante narra seu reencontro com Beatriz, nove anos depois de conhecê-la: neste momento, ocorre o episódio da saudação, ponte de iniciação para mover o sentimento que incita no homem o amor divino. É através da humil saudação de Beatriz que Dante usufrui de uma visão onde se escuta do próprio amor: *Ego domnus tuus*. O amor assume então papel de ditador, e logo é o mesmo que ordena Dante que escreva em glória da sua musa (VN, XII). E não só o amor se faz o dono da alma do poeta, como a própria Beatriz já é designada como tal desde o princípio “«donna» da mente do poeta (1.2 [II 1]) – o que se reitera, pouco depois, como «donna della salute» (VN 1.15 [III 4]), proprietária e doadora da salvação de Dante” (STERZI, p. 343).

Sobre os famosos estudos das analogias a figuras da fé cristã que a personagem apresentaria, muitos estudiosos, como Singleton e Vittore Branca, debruçaram-se e promoveram apontamentos consistentes e precisos. A sacralização atribuída a Beatriz por Dante é uma constante mesmo antes da morte da amada, podendo ser percebido desde o segundo capítulo de *Vida Nova*: primeiramente, no próprio nome de Beatriz – que invoca a ideia da Beatitude – e com a reivindicação do número nove, constantemente atribuído a musa. O número nove corresponderia ao número da perfeição, da harmonia natural, da trindade: “She is an

---

<sup>43</sup> “Desde então, o Amor assenhoreou-se, de facto, da minha alma, que logo a ele se uniu; e passou a ter sobre mim tanto ascendente, a exercer tal domínio, pela força que lhe dava a minha imaginação, que era eu obrigado a satisfazer quanto exigia” (Tradução Carlos Eduardo Soveral).

analogue of the God who is Love as surely as she is nine”<sup>44</sup> (HOWE, 1975, p. 367). Além disso, como recorda Sterzi (2008), pode emparelhar-se sonoramente e semanticamente com o adjetivo “novo” em sua forma plural no feminino: *nove*. O nove de Beatriz não representaria apenas a personagem como o número da perfeição divina, mas como a divina criação e perfeita representação da concepção de Dante da essência do estilo novo. Esse é um dos primeiros indícios para Howe de que Beatriz iria além das musas da tradição lírica da qual Dante fazia parte, pois embora o testemunho de Dante revele que a visão de Beatriz possui sobre ele um efeito expansivo e enobrecedor, nós ainda não a reconhecemos, nos primeiros momentos de *Vida Nova*, como analógica a Deus. O autor afirma que é logo no momento em que ela não é relacionada ao nove que a testemunhamos em todo seu poder simbólico, primeiramente no capítulo XXI, onde Dante apresenta um soneto que denota como Beatriz apresenta os poderes de uma divindade através do efeito por ela causado nos demais:

Poscia che trattai d’Amore ne la soprascritta rima, vennemi volontade di volere dire anche, in loda di questa gentilissima, parole, per le quali io mostrasse come per lei si sveglia questo Amore, e come non solamente si sveglia là ove dorme, là ove non è in potenza, ella, mirabilmente operando, lo fa venire.<sup>45</sup> (VN, XXI, p. 29)

E mais tarde no soneto XXIII, na descrição do sonho profético com a morte de Beatriz. Nessas seções, antes mesmo de ser apresentada como uma beata no *Paraíso*, Beatriz manifesta as particularidades que viriam a singularizá-la como uma analogia deífica. O soneto do capítulo XXIII, especificamente, consiste em riqueza de detalhes descritivos visuais de uma cena que falta a todo o restante do livro: temos uma visão quase apocalíptica, envolvendo anjos, pássaros caídos e terremotos. Tal cena também recorda a descrição da morte de Cristo, quando o véu entre o divino e o terreno se rompe e a remissão humana é lograda, uma equivalência que pode ser compreendida do ponto metafórico de que, assim como Cristo foi referenciado como a salvação do homem através de sua morte, também Beatriz se encontra como a detentora da salvação do poeta, e não apenas em *Vida Nova*, como veremos na transfiguração da personagem na *Comédia*.

Singleton (apud BARBER, 1982, p. 1, tradução nossa) descreveu “a revelação progressiva da natureza milagrosa de Beatrice” como o primeiro nível em que a *Vida Nova* gera significado, sobre sua própria existência simbólica e sobre o próprio processo de evolução de

---

<sup>44</sup> “Ela é uma analogia a deus, que é amor, tão certamente quanto ela é o nove” (tradução nossa).

<sup>45</sup> “Depois de ter tratado do Amor naqueles versos, senti desejo de escrever, também em louvor da minha gentilíssima amada, urnas palavras pelas quais mostrasse não somente como por ela se despina o Amor, no caso de estar adormecido, mas também como ela, atuando maravilhosamente, o faz acudir aonde nem sequer está em potência” (Tradução Carlos Eduardo Soveral)

Dante como homem e escritor. Barber, por sua vez, afirma que a personagem de Beatriz apresentaria uma simbologia tão análoga a Cristo que se distanciaria da dama provençal já que “na poesia da corte, a dama é distante e distintamente acima da poeta, características que são todas inadequadas para a figura de Cristo que agia humildemente, movido em um mundo de aparentemente iguais” (1981, p. 2, tradução nossa). De certa forma, Beatriz encontrar-se-ia também acima de Dante, mas sendo a ele de valência espiritual, tendo em vista que através dela encontra-se a ponte de salvação do poeta, que desde o primeiro encontro reconhece nela sua salvadora.

E então, por fim, o poeta assiste sua musa abandonar o plano terreno completar a sua consagração: Beatriz morre no ano de 1290. A data de morte da musa, que seria um fator relevante sobre sua historicidade, também revela um grande valor profético mencionado por Fogliaro (1012, p. 64). Segundo a profecia de Daniel, se passarão 1290 dias até o momento em que o sacrifício diário será abolido e dará lugar à uma abominação devastadora: para Dante, a morte de Beatriz. A numerologia sagrada que cerca a obra dantesca, e também Beatriz, é uma constante tão proeminente que jamais se poderia tomar como mera coincidência, e chega a adquirir proporções surpreendentes ao relacioná-la, constantemente, com profecias referentes a sua posição de figura salvífica, como por exemplo em sua data de nascimento, 1266, recordada por Dante em *Inferno* (XXI). Em 1300, quando se pressupõe ocorrer a viagem ao submundo, 1266 anos haviam passado desde a descida de Cristo para a redenção universal. Para Dante, o ano coincide então com o nascimento daquela que seria a sua redenção pessoal, a musa que, a partir de sua morte, inicia o processo de transcendência para que na *Comédia* torne possível o início do que Chiavacci (2009, p. 26) reconhecerá como o *trasumanare* de Dante, ou seja, o exceder da sua condição humana à uma condição superior e divina.

O seu período de luto, seguido pelo sofrimento do poeta pela morte da musa, leva Dante a um refúgio na filosofia dos antigos, como Cícero, Horácio e Aristóteles. A época condiz com a escrita de seu tratado filosófico *Convivio*, onde o poeta afirma ter-se entregado aos braços de uma nova dama: a filosofia. Beatriz também é citada brevemente em *Convívio*, mas por hora, nos convém dizer que esse processo de luto é pertinente ao expressar a incitação ao conhecimento em que Beatriz lançou o poeta após sua morte, o que, de um determinado ponto de vista, também colabora com seu processo de amadurecimento intelectual e espiritual. O ponto culminante de mudança poética em Dante, segundo a perspectiva de Macedo (2011, p. 59), passa justamente pela morte de Beatriz, que convoca ao poeta uma profunda reflexão existencial, reavaliando propósitos próprios e refletindo sobre novos interesses e valores.

a partir da solidão fundamental que sucede aquele encontro, solidão em que o poeta se descobre acompanhado apenas de suas palavras, e antes, formado, ele mesmo, como sujeito lírico, por estas palavras: solidão de que a morte da amada será a forma extrema, a morte da amada como modo de experimentar, sem maiores riscos para o ego, a própria morte (quando o sujeito de palavras se revela sujeito sem palavras, se faz de novo in-fans) e o próprio renascimento, ou sobrevivência (como poeta, como autor). (STERZI, 2006, p. 309)

As possíveis interpretações sobre a personagem no *libello* transpassam o que aqui já foi mencionado: O amor juvenil, a representação do primeiro amor e de um amor cortês “amadurecido”, a representação da mulher na poesia toscana do século XII, todas essas interpretações possuem sua validade, mas são as similitudes e referências à sua divinização apresentados nesta sessão sobre *Vida Nova* – na qual citamos poucas se levando em consideração as abundantes analogias entre Beatriz e o cristianismo postos em pauta por diversos estudiosos – que exemplificam a consistência da afirmação sobre como Dante santificou sua musa, não apenas no louvor de sua poesia como também nas suas alegorias, em nível maior que seus irmãos de círculo buscaram tratar, atribuindo a ela uma estigma que, para ele, seria a mais elevada, e transfigurando-a no que poderia considerar-se o maior nível de idealização possível, a extrema paridade com aquilo que o poeta considerava o motor do homem: Deus. Essa asserção reverbera no valor de Beatriz, como a musa idealizada e como figura central na jornada redentora do personagem. Entretanto, recordamos que Beatriz não é Cristo, como afirma Bloom (2000), mas uma analogia, como ser salvador do homem, como ponte ao intelecto e ao amor divino. Agora, além de apresentado seu valor na *Vida Nova*, a partir da *Divina comédia* podemos observar também como a musa agirá na jornada dignificante de Dante como intelectual e herói. Em *The Role of the Other in Dante's Vita Nuova*, Barber (1982) pontua como Beatriz marca momentos de mudança na vida e na filosofia de Dante, e não apenas mudanças em sua poesia. Dante, como herói, também se encontra em uma jornada. Uma jornada iniciada em *Vida Nova*, mas que no “meio do caminho de sua vida”, em uma selva escura, cercado pelas feras que simbolizam os principais pecados humanos, irá representar o momento de maior dificuldade no caminho (vida) do homem. Nesse momento, é o nome de Beatriz que é evocado como sua salvação.

#### **1.4.2 *Speculum Dei*: Beatriz na *Divina Comédia***

Exilado de Florença no ano de 1301, Dante presta continuidade a seus projetos de cunho político, filosófico e linguísticos, pausando suas criações poéticas e retomando-as em todo o trunfo com a *Divina Comédia*. Escrita entre os anos de 1304 e 1321, a *Comédia* dantesca constitui-se se um marco para o início da unificação da língua italiana moderna como a



conhecemos hoje. Não obstante, também revela-se uma composição que promove e exprime, além de seu peso literário, teses e pensamentos políticos, filosóficos e teológicos do poeta. Um tratado poético que não apenas apresenta o homem medieval, mas suas perspectivas acerca dos pensadores tanto de seu tempo quanto da antiguidade greco-romana. E o tema do amor, como sendo inerente ao interesse de escritores desde o início dos tempos, na obra prima dantesca também possui seu lugar de reverência, bem como o papel da mulher, que se reformula em várias personagens, além da musa idealizada e da figura salvadora de Beatriz. Entretanto, como aponta Froés (2015, p. 5), é na *Comédia* que “a face espiritualizada de Beatriz presente no *libello* ganhará contornos gloriosos” e, sendo assim, como visamos tratar a seguir, a transfiguração de Beatriz completa-se e chega ao nível mais elevado de *donna* que apresenta o intelecto do amor. Como vimos em nossa apresentação da personagem em *Vida Nova* e tal como aponta Facchiola (2011), Beatriz inicia a obra como personagem terrena e finaliza como personagem celeste, afirmação corroborada por Torres (2010, p. 40), ao reiterar que “a figura feminina havia sido angelizada em *Vida Nova*. No Purgatório, o amor de Dante ainda conserva alguma coisa de humano. Mas no Paraíso todo traço de amor terreno se desvanece.”. Embora em grande parte da composição, a nosso ver, suas analogias ao sagrado evidenciem constantemente sua essência etérea, é apenas na *Divina Comédia* que essa analogia se completa, e mais especificamente, no *Paraíso*.

A *Divina Comédia* apresenta, em linhas gerais, a viagem de Dante pelos três reinos do Além, trazendo uma ambientação do *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* que se firmou no imaginário cristão durante a Idade Média. A obra inicia-se com Dante perdido em uma selva escura, até o momento em que é cercado por três feras: o leopardo o leão e o lobo. Sterzi resgata o sentido do verso inicial da *Comédia* “Nel mezzo del cammin” (*Inferno*, I, I), afirmando que “este caminho é, sobretudo, em sua dimensão metafórica, o «cammin di nostra vita»: a vida figurada como estrada, aberta à certa peregrinação, mas, também, ao extravio” (STERZI, 2006, p. 284); e as feras que cercam o poeta seriam referentes aos piores pecados da tentação humana. O poeta clama pela intercessão divina, e em resposta surge Virgílio, autor de grande estima para Dante, que oferece sua salvação por meio da jornada a ser realizada pelo reino dos mortos, para, por fim, encontrar-se com sua amada Beatriz, que o aguarda no Paraíso. Beatriz ainda não surge, mas é citada por Virgílio como a responsável por interceder em auxílio do poeta, junto a Santa Lúcia, necessitando da ajuda do poeta latino pois, como virgens do *Paraíso*, não podem descer e tão pouco atravessar o *Inferno*.

A viagem ao *Inferno*, entre tantas possibilidades interpretativas, pode configurar-se também com o início da jornada heroica de Dante. Acompanhado de seu guia, o poeta passa por cada círculo do reino dos pecadores, encontrando muitas vezes figuras célebres, históricas, reais ou ficcionais, contando suas histórias ou protagonizando os castigos a qual foram lançados por seus pecados em vida, o que se configura como uma tormenta para o próprio Dante. E essa jornada pelos reinos do espírito, representada no plano metafísico como redenção da *anima*, também se caracteriza como uma jornada de cunho político e histórico para autores como Torres (2011, p. 43), que recordam no *Purgatório* (XXXII) a profecia de Beatriz, onde se anuncia uma nova Era de Ouro, e a próxima restauração do império: “Tal episódio equivale à substituição da Jerusalém transcendental pela Roma transcendentalizada. Trata-se efetivamente da reconstituição de Roma providencial e santa, da cidade Cristã”. Como, para Dante, o tempo configurava-se em ciclos<sup>46</sup>, a última Era de Ouro que o Ocidente havia presenciado foi a do Império Romano, e desde então a humanidade havia se degenerado até chegar ao nível torpe de pecados já condenados em *Inferno*. Beatriz anuncia a chegada de uma nova Era de Ouro, agora eterna, onde a paz e justiça haverão de reinar. Dante possui um papel de grande magnitude na edificação dessa nova Roma, mas, para tanto, é necessário que siga o seu caminho de purificação em sua jornada guiado por Beatriz e sua sabedoria para tornar-se digno. Convém atenção a essa passagem de *Purgatório* pois a mesma consiste em um dos grandes diálogos a ser estabelecido posteriormente não apenas entre Dulcinéia e Beatriz, mas entre Dante e Cervantes como heróis.

Beatriz, como personagem, retorna gloriosamente apenas ao final de *Purgatório*, no canto XXX. O *Purgatório* é justamente o lugar onde as figuras arrependidas de seus pecados se encontram com propósito de remissão. Virgílio, que até então acompanhava Dante, despede-se à medida que Beatriz ressurgir. O retorno de Beatriz fornece um parâmetro da importância da personagem, em uma cena rica de detalhes que redundam em louvar da musa: Beatriz surge cercada de anjos, em um carro de ouro, com o rosto coberto por um singelo véu. Nesse momento, a sapiência da musa bem como seu juízo moral e divino manifesta-se já no primeiro diálogo entre os amantes:

Quando di carne a spirto era salita,  
E bellezza e virtù cresciuta m'era  
Fu'io a lui men cara e men gradita

---

<sup>46</sup> Uma era de ouro, seguida pela degradação e decadência, para por fim, após a dissolução geral daquela sociedade, emergir uma nova era de ouro, em um ciclo eterno (TORRES, 2011).

E volse i passi suoi per via non vera.<sup>47</sup>  
(*Purg.* XXX, v. 124-130)

Munida de notável discernimento, Beatriz recrimina Dante por seus desvios terrenos, bem como logo em seguida requisita sua confissão para que então, no ato derradeiro de remissão, o poeta se banhe no rio Letes e Eunoé<sup>48</sup>, purificando-se dos pecados terrenos. O reencontro de Dante e Beatriz proporciona um dos momentos mais importantes da *Divina Comédia*, e o mais aguardado por Dante. Aqui, resgatamos também a suprema experiência do seu amor terreno da qual foi privado por Beatriz ainda em vida: a saudação, transmitida pelos lábios e olhos. No referido reencontro, Barber (1981) afirma que Dante está revivendo intensamente a experiência de seu amor por Beatriz, e então essa saudação, exórdio da jornada redentora de Dante, é restaurada. Mas a Beatriz da *Comédia* já não é mais a Beatriz de *Vida Nova*, embora sua própria construção como personagem siga uma linha que nunca se rompe como figura redentora. É Beatriz também a encarregada dos sermões que trazem Dante a percepção e a vergonha de seus próprios pecados e o redime através do banho no Letes, para que o poeta se encontre por fim, pronto para subir as estrelas. Sempre Beatriz, em toda sua glória e discernimento, levando Dante ao ensejo da elevação e aspiração de tornar-se alguém mais digno do que já se foi, um fator que poderia ser interpretado de forma profana se se tratasse apenas de uma mulher humana, tal como já foi em vida, mas não é do que se trata: “Essa Beatrice não é o reencontrado amor de juventude. Ela é a mais alta salvação em figura de mulher – uma emanção de Deus. Só por isso pode aparecer sem blasfêmia num triunfo em que o próprio Cristo tem um lugar” (CURTIUS, 2013, p. 463 apud FROÉS, 2015, p. 6), e assim sendo, sob tal analogia, a personagem não apenas é eximida de uma natureza ímpia, como alcança o grau máximo da doutrina cristã do ser como figura redentora e principal desígnio de adoração por parte do poeta. Banhado e absolvido de seus pecados, Dante alcança a beatitude terrena e encontra-se novamente sob a condução de Beatriz, pronto para a jornada pelo último reino *post-mortem*.

Portanto, se Beatriz transcende a cada obra Dantesca, quem é ela na *Divina Comédia*? Para Flogliaro (2012, p. 150), especificamente no poema sacro, a musa que sucede a Virgílio no *Paraíso* é a alegoria da sabedoria e da graça divina. Em *Il mito di Beatrice*, Pazzaglia recorda dos estudos de Mazzoni que, reunindo uma profícua bibliografia de nomes como Tommas de Aquino, Eco, S. Boaventura, e também após uma introdução através da lírica provençal,

---

<sup>47</sup> “Quando de carne pra espírito erguida,/ e em beleza e virtude fui lançada,/ menos lhe fui procurada e querida;/ e os seus passos volveu por via errada”.

<sup>48</sup> Rio Letes refere-se a um rio de Hades que, na *Comédia*, apaga as memórias dos pecados daqueles que nele se banham, enquanto o Eunoé restaura essas memórias.

interpreta a personagem de Beatriz segundo a temática religiosa e filosófica do *Speculum*, “secondo la qual la criatura quanto più è perfetta tanto più rispecchia la similitudo divina che reca in sè”<sup>49</sup> (PAZZAGLIA, 1998, p. 125).

Assim, a personagem de Beatriz que expressa tanto através de sua beleza física quanto moral a soma de toda a perfeição e beatitude, é a figura do *Speculum dei*. Para compreender esse fundamento, retorna-se ao processo de Beatriz em *Vida Nova* até a *Comédia*, e ao transcorrer novamente esse caminho, Fogliaro afirma que:

In realtà la donna non esce mai dalla mente e dal cuore del poeta, tutta l’opera dantesca attende la sua venuta, il suo avvento. E il periodo di travramento filosofico fu veramente breve, il pentimento non tardò ad arrivare. Il ritorno di Beatrice può essere considerato un avvento e i segni che l’accompagnano, come grida e invocazioni, sono proprio quelli dell’avvento di Cristo.<sup>50</sup> (FOGLIARO, 2012, p. 151)

Ao analisarmos o compêndio dantesco em sua totalidade, com ênfase em Beatriz em suas obras, torna-se possível perceber como todo o trabalho do poeta aguarda pelo momento do advento de sua amada, passando por um processo de maturação que culminará na tão aguardada purificação no final do *Purgatório*. Observa-se também que tanto em *Vida Nova* como na *Divina Comédia*, pouco se faz menção às características físicas de Beatriz: sabe-se com toda certeza que irradia beleza, mas na *Comédia*, lança-se a luz sobre seus olhos e sorriso, pois através deles Dante tem um vislumbre da verdadeira santidade eterna. Beatriz é “o caminho e os meios da união com Deus” (BRANCA, p. 38 apud FOGLIARO, 2012, p. 154). Não apenas através da teologia, mas através do amor apaixonado transformado em amor *caritas* que torna possível a contemplação, ela é uma “verdade ontológica, uma certeza metafísica, e a poesia é, para Dante, um processo de ascensão espiritual até uma contemplação cada vez mais pura da essência de amor, decorrente da fé na transcendência da inspiração amorosa” (MARNOTO, 2001, p. 84). A gentilíssima dama evoca também seu papel já passado como musa stilnovista, pois ainda instiga em seu poeta a forma matriz que move Dante, tal como a musa move o poeta, tal como Deus move o homem, despertando a nobreza, como musa stilnovista, no coração de Dante.

---

<sup>49</sup> “Segundo a qual a criatura quanto mais perfeita, mais reflete a semelhança divina que possui em si mesma” (tradução nossa).

<sup>50</sup> Na realidade, a mulher nunca deixa a mente e o coração do poeta, todo o trabalho de Dante aguarda sua vinda, seu advento. E o período de enganos filosóficos foi realmente curto, o arrependimento não demorou a chegar. O retorno de Beatrice pode ser considerado um advento e os sinais que a acompanham, como gritos e invocações, são precisamente os do advento de Cristo (tradução nossa).

Essa intervenção de Beatriz sobre Dante como um “motor” é caracterizada por Rodrigues (2015, p. 1) como a concepção de Beatriz como o *leitmotiv*<sup>51</sup>, o motivo condutor de Dante, a quem o poeta “dedicou seu amor, tornando-se, a princípio, um servo da dama gentil e, posteriormente, um devoto fiel, cujo amor é capaz de purificá-lo e o devolver ao caminho correto da via”. Dante encontra-se em uma jornada para alcançar sua musa nas portas do *Paraíso* tal como um peregrino em romaria com a promessa de ver a virgem a quem é devoto. Ela é o meio e o fim, como posto nas palavras da própria musa:

I' son Beatrice che ti faccio andare;  
vegno del loco over tornar disio;  
amor mi mosse, che mi fa parlare.<sup>52</sup>  
(*Inf.* II, v. 70-72)

Outrossim, o ato representado na *Divina Comédia*, segundo a perspectiva de Williams (2000), é a elucidação do “grande ato de conhecimento”, onde cada personagem exerce sua função na realização da gnose: Dante, arquétipo do próprio homem e alegoria de toda humanidade, é o conhecedor, Deus é o conhecido e Beatriz é próprio ato de conhecer. A ela, Dante (autor) atribuiu o lugar de detentora do conhecimento, o que caracteriza-se em primeira instância nas dúvidas recorrentes do poeta (personagem) que são sempre sanadas sem pestanejar por Beatriz, como no canto IV e VII de *Paraíso*, onde Dante não sabe qual de seus questionamentos expor primeiramente, e antes mesmo de explaná-los, Beatriz antecede-se em sua explicação e redargui as dúvidas do poeta com sua sapiência divina, conduta que se estende e volta a acontecer por mais cantos subsequentes. Quando não é ela a responder, ainda é a intercessora de suas respostas, tendo em vista que fala em nome de Dante, como conhecedora de seus próprios anseios, aos que podem responder-lhes seus questionamentos, como no canto XIV, onde expõe as questões do poeta aos espíritos que podem promover-lhes dissoluções para suas inquisições sobre o cosmo, a teologia, a humanidade, etc. Remonta-se sempre o ato de conhecer promovido por Beatriz à sua própria verdade ontológica, pois na *Comédia* a musa parece tornar-se ciente de seu papel não apenas como guia, mas como ponte entre Dante e perfeição que o aproximará de Deus.

A cada céu, Beatriz torna-se mais bela e mais reluzente aos olhos de seu devoto poeta e o guia perante todos os estágios, até por fim encontrar o seu lugar na rosa mística, no canto XXXI, quando o poeta, já purificado e prestes a contemplar Deus, agradece a musa por ter

---

<sup>51</sup> Termo utilizado na música para designar um tema harmônico ao caráter de um personagem ou situação, acompanhando o reaparecimento deste ao longo da obra. Nesse sentido, por analogia, a autora apropriou-se desse termo para designar Beatriz como o motivo condutor de Dante.

<sup>52</sup> “A Beatriz, que peço que tu vás,/ venho de onde retornar almejo,/ amor moveu-me, que falar me faz.”

promovido-lhe a salvação e roga para que ela nunca o abandone e por ele sempre zele, até o momento em que seu espírito há de abandonar seu corpo, deixando claro que, mesmo agora, purificado, ele continuará a ser devoto a sua musa, que agora goza de seu lugar de glória contíguo aos mais valorosos espíritos do *Paraíso* e da história cristã. O lugar de Beatriz como uma persona santificada na vida e na obra de Dante dialoga com a afirmação de Sterzi ao referenciá-la como a divinização às deusas mitológicas, diferenciando-a novamente das musas trovadorescas, pois agora, essa divinização é perdurante e veemente.

Tem-se aí um franco contraste em relação à divinização da mulher na poesia antiga, sua aproximação retórica às deusas da mitologia: «A antiga divinização é sempre somente momentânea». Agora, a divinização é continuada, tem como meta, em suas formas extremas (a Beatrice da *Commedia* é o exemplo máximo), a eternidade.” (STERZI, 2006, p. 136)

Sterzi aponta que todo o processo de transfiguração de Beatriz na *Comédia* estende-se e reformula o termo musa para além de uma divinização momentânea, como nas poesias antecessores ao movimento stilnovista. Os parâmetros que enquadram Beatriz como musa salvífica completam-se quando Dante finalmente, ao final de sua jornada, torna-se digno de estar perante a máxima figura sacramentaria de Deus e quando a musa assume seu lugar entre as almas mais celestes, na rosa mística.

Através desse breve cotejo à personagem e das pontuações sobre algumas das interpretações de Beatriz, buscamos demonstrar sua essência como uma musa idealizada, suscetível à divinização atribuída pelo poeta no decorrer de suas obras. Beatriz é, acima de tudo, um ensejo, a força matriz que leva o herói à sua própria interioridade como forma de levá-lo ao *Paraíso*, que oferece a caneta ao poeta tal como se ofereceria a espada ao cavaleiro para que se inicie a sua jornada, que em Dante, encerra-se com a visão de Deus.

## CAPÍTULO 2

### DE DANTE A CERVANTES. DE BEATRIZ A DULCINÉIA

#### 2.1 O pouso de Dante na Espanha

Em uma conferência no ano de 1977, no teatro Coliseo, em Buenos Aires, Jorge Luiz Borges presenteou-nos com uma análise de *A Divina Comédia*, um dos seus reconhecidos temas preferidos. A conferência logo veio a tornar-se um ensaio do livro *Siete Noches*, onde lê-se sobre os personagens dantescos:

En Dante tenemos esos personajes, cuya vida puede ser la de algunos tercetos y sin embargo esa vida es eterna. Viven en una palabra, en un acto, no se precisa más; son parte de un canto, pero esa parte es eterna. Siguen viviendo y renovándose en la memoria y en la imaginación de los hombres.<sup>53</sup> (BORGES, 1993, p. 7)

Nessa passagem, o autor refere-se aos personagens que, mesmo de permanência ínfima durante a narrativa, estabelecem-se eternamente no imaginário dos homens. Ampliando a reflexão de Borges, afirmamos que não apenas os personagens, mas toda a obra dantesca influi sobre a humanidade a mesma impressão com relação a sua “infinitude”. Tomamos, como exemplo, os reinos *post-mortem* e suas estruturas tão bem edificadas, para onde recorreram tantos artistas em busca de inspirações visuais às suas pinturas, ou mesmo para onde ainda vaga a mente dos homens quando se fala em uma ambientação do Inferno ou Purgatório. Dante, a partir de sua realidade, reproduziu, ou ao menos explanou da forma mais literária possível, uma cultura que subsiste por anos a fio, de onde selecionamos a figura beatificada de Beatriz, que segundo Salinas (2006, p. 34.), tornou-se uma constante proeminente na cultura que a tomou como um símbolo das prendas de um amor devoto.

A literatura dantesca, de fato, não poderia ser delimitada em seu alcance ao longo do Ocidente pelos séculos subsequentes. Ela continua a renovar-se e adequar-se a toda e qualquer realidade, mesmo uma que se encontra em processo de subversão da cultura na Idade Média, como na Espanha cervantina. O próprio processo de edificação histórica da Espanha imprimiu em sua formação literária fortes indicações dos diálogos interculturais com outras sociedades,

---

<sup>53</sup> “Em Dante temos esses personagens cuja vida pode ser de apenas alguns tercetos e, ainda assim, essa vida é eterna. Vivem em uma palavra, em um ato, não se especifica mais; são parte de um canto, mas essa parte é eterna. Continuam vivendo e renovando-se na memória e na imaginação dos homens” (tradução nossa).

numa transação de informações que não passa apenas pela Itália, mas por uma ampla variedade de culturas, resultado de uma Espanha desenvolvida em um verdadeiro e rico campo de batalhas, inovações, conflitos diplomáticos e trânsito cultural (DEYERMOND, 1999). O referido trânsito literário Dante-Espanha ocorre também, em termos concisos, como uma via de mão dupla como regozija-se Amezúa (1922, p. 10), ao recordar que a inspiração de Dante para uma viagem ao reino dos mortos tão bem estruturado, além de influências virgilianas, também teria recebido inspiração de autores espanhóis que compuseram suas criações baseadas em uma lenda Islâmica de 600 anos anteriores à *Divina Comédia*, onde narra-se a trajetória de Maomé nos planos espirituais. O episódio, antes mesmo de inspirar o próprio Dante, teria servido de base para diversos escritores, teólogos, filósofos e poetas espanhóis, embebidos da tradição islâmica com a qual tiveram tanto contato chegando, por fim, ao sumo poeta italiano.

Unidos pelo que Farinelli (1922, p. 33) chama de um relacionamento um tanto íntimo, a Espanha ornava sua cultura com o modelo italiano tendo em vista que entre os espanhóis o fluxo de mercadores italianos, muitos dos quais leitores assíduos de Dante, era considerável. Não obstante, em termos literários os diálogos estabelecidos com a literatura hispano-americana vão, segundo Carpeux, muito além de Dante

As primeiras influências italianas produzem na Catalunha um petrarquismo que se antecipa ao petrarquismo internacional do século XVI; e, por outro lado, influências orientais e do paganismo clássico inspiram ao ovidianismo medieval um novo ardor sensual, que encontrará a sua transfiguração na Celestina.

Na Espanha do século XV há forte influência “trecentista”. Juan de Mena, que fez ainda um Homero romanceado, à maneira medieval, imita, no *Labyrintho de Fortuna*, as visões de Dante, colocando-as entre os arabescos do “gótico flamboyant”. O Marquês de Santillana imitará, no *Infierno de los enamorados*, Dante, e no *Triumphete de Amor*, Petrarca. (CARPEUX, 2008, p. 305)

Ainda que o autor reafirme esse referenciamento inegável à cultura trecentista italiana, até meados do século XIX entender a recepção de Dante na Espanha ainda consistia em ingressar em um terreno nebuloso com pouca documentação precisa. Renomados pesquisadores como Arturo Farinelli (1867-1948) procuraram, já no advento da modernidade, abordar o assunto, coletando um aparato de informações históricas que tornasse possível prover um vislumbre do processo de recepção da obra dantesca na cultura espanhola. Afirmar que Dante permaneceu nas “sombras” de uma Itália e uma Espanha alheias a sua composição poética, como reiteram Curtius ou Salinas, consiste em uma controvérsia com informações que demandam estudos mais aprofundados da recepção do poeta em terras de língua espanhola, sobretudo nos anos 300 e 400. Em seu livro *Dante in Spagna, Francia, Inghilterra, Germania*, Farinelli afirma que ainda é difícil determinar quando exatamente se iniciou os sussurros



dantescos na terra de *El Cid*, mas é unânime que a relação do poeta com diversos e célebres autores da literatura espanhola já era denotada alguns anos póstumos ao lançamento da primeira edição italiana de *A Divina Comédia*, não apenas em questão de métrica e expressão formal da obra, mas até mesmo na concepção cultural e romântica dos pressupostos do amor espiritual formulado em *Vida Nova* e na *Divina Comédia* na busca do homem pela nobreza de espírito que se dá através da *donna*. Em vários momentos de seu estudo, Farinelli aborda essa recepção dantesca através não apenas de estudos comparados, como também sob um prisma da própria intertextualidade na lírica de poetas de grande importância para a história literária hispano-americana, sobretudo nos anos que precedem Cervantes.

A história da denominada *Fortuna de Dante* em terras espanholas conta como documento mais seguro a chegada de Francisco Imperial<sup>54</sup> a Sevilha, tornando-se autor reconhecido como um dos maiores responsáveis por introduzir na Espanha a métrica italiana e a poesia dantesca. Esses teriam sido os primeiros passos intertextuais da obra dantesca em espanhol, ressaltando que não apenas o valor estilístico passa a ser admirado e tomado como um modelo, mas também o valor alegórico promulgado por Dante na *Comédia*.

As traduções e adaptações da obra dantesca também, tão logo a obra é lançada, começam a se propagar pela Europa e chegam à Espanha nas três primeiras versões da obra para o espanhol que temos notícias na península ibérica: duas delas, as de Enrique de Villena, de 1428, e Pedro Fernández de Villega, de 1515, constam como adaptações parciais para o castelhano, e apenas uma tradução integral em catalão, de Andreu Febrer. As adaptações parciais realizadas por Villena e Villega contam apenas com o primeiro livro, *Inferno*, sendo a de Villena, o que Martín (2000) considera como um glossário que visava apenas facilitar a compreensão do texto em italiano. Já a tradução de Febrer, finalizada em agosto de 1429, se caracteriza pela grande fidelidade com o original Italiano, traduzido em versos de tercetos hendecassílabos e rimas alternadas. Nas palavras de Martín “Febrer, al traducir fielmente la Commedia, brindó a los lectores catalanes del primer tercio del siglo XV la posibilidad de reproducir la experiencia de Dante, aunque en unos años en los que la figura de Petrarca se imponía ya lentamente<sup>55</sup>” (2000, p. 20) abrindo-se então o caminho e o coração dos espanhóis do século XV para a arte do poeta italiano e também, como veremos a seguir, para os moldes do amor stilnovista. Febrer também promove indícios intertextuais da poesia dantesca, como bem recordam Mila y Fontanal (apud

---

<sup>54</sup> Poeta espanhol de origem genovese.

<sup>55</sup> Febrer, ao traduzir fielmente a *Comédia*, deu aos leitores catalães do primeiro terço do século XV a possibilidade de reproduzir a experiência de Dante, embora em uma época em que a figura de Petrarca já estivesse lentamente prevalecendo (tradução nossa).

Farinelli, 1992, p. 81), ao assinalar que nas poesias inéditas de Febrer, já se reconhece, de vez em quando, um admirador de Dante. A partir de então a poesia dantesca alastra-se entre o catalão, valenziano e aragonês no início de 1400

I Catalani cercheranno ach'essi nella 'Comedia', non già l'ineestimabil tesoro di poesia, ma un gran fondo di scienza, la dottrina sotto il velame del verso e dell'allegoria, la morale pratica per la vita, la saggezza, che ci apre gli occhi sulle triste vicende del mondo, ci toglie dalla selva dei vizi e del peccato e ci incammina pei floridi calli della virtù.<sup>56</sup> (FARINELLI, 1922, p. 82)

Os intelectuais espanhóis passaram a tomar Dante não apenas pelo valor literário, mas também moral, o que corrobora para a repercussão do estilo dantesco e tudo que cercou a composição da *Divina Comédia*. A partir de então, ao seu modelo seguiram-se poetas e autores que através, sobretudo da figura da mulher, formularam e sustentaram suas alegorias. Até mesmo as novelas de cavalaria, de grande predileção entre a população, passaram posteriormente a apresentar *peculiares reminiscências* do épico dantesco, como é o caso de Curial e Guelfa. Essa recorrência à obra do poeta florentino encontra uma explicação, para Costa (2017, p. 78), quando se reconhece a possibilidade de o autor ter buscado na *Divina Comédia* uma influência estética prima para fundamentar uma consolidação identitária, linguística, política e (por que não?) cultural, tendo em vista que o épico dantesco e seu autor consistem em alicerces da lírica do que conhecemos hoje como italiano. A Espanha também se encontrava em busca de uma consolidação identitária tomando modelo em países que passavam pelo mesmo processo.

No tocante ao *dolce stil novo*, sua recepção não precede de um elemento tão simples de delimitar tendo em vista que, como uma extensão e adaptação italiana da lírica provençal, apenas uma análise mais atenta das poesias medievais espanholas nos proveria uma melhor resposta. Por mais que *Vida Nova* ainda não fosse de tão grande popularidade quanto a *Comédia*, o amor dantesco já começava a preencher o espírito dos poetas catalães daquele século. É possível perceber, por exemplo, em Ausías March, talvez o maior poeta da região naqueles anos, um grande admirador de Dante e Petrarca, que não se inclinou apenas a reproduzir com frieza o estilo dos versos do poeta, mas buscou, inspirado na fantasia de Dante, subsidiar sua própria fantasia, incluindo o que diz respeito à filosofia, ao amor espiritual e adoração à *donna gentile*. Menéndez Pelayo (1940, p. 431) sobre a poesia de March, afirma que

---

<sup>56</sup> “Os catalães procuraram na ‘Comedia’, não apenas um tesouro inestimável da poesia, mas uma grande fonte da ciência, a doutrina sob o véu do verso e da alegoria, moralidade prática para a vida, sabedoria, que abre nossos olhos para os tristes eventos do mundo, nos afasta da floresta dos vícios e do pecado e nos conduz pelas ruas floridas da virtude (tradução nossa).

“El amor refinadísimo, quintesenciado, metafísico y abstracto de Ausías March, en quien por caso singular una pasión verdadera y ardiente se encerró bajo una espesa armadura escolástica”<sup>57</sup> sucede diretamente da *Vida Nova* e do *Convivio*, de Dante e do *Cancioneiro* de Petrarca. O autor reitera dizendo que essa inspiração ainda é mais proveniente da lírica dantesca que petrarquista

la mayor importancia concedida a lo interno o subjetivo sobre el mundo exterior y los elementos pintorescos, la preponderancia del análisis psicológico, y cierta varonil y medio-ascética tristeza, alejan, a no poder más, a Ausías March de la escuela trovadoresca, de que todavía quedan vestigios en el Petrarca; y le afilian más bien entre los seguidores del cantor de Beatriz, con menos simbolismo y menos teología que Dante, y con más desiertos dentro del alma propia.<sup>58</sup> (MENÉNDEZ PELAYO, 1940, p.431)

A figura de Beatriz inicia sua consolidação agora na poesia hispânica como arquétipo ideal para um amor que segue os padrões do amor espiritual ansiado pelos poetas espanhóis, atraídos pelo ideal de nobreza e elevação conquistado através do *gentil cuore* e possível apenas através do amor devoto a *gentilissima donna*. Farinelli (1922, p. 136), por exemplo, embora discorde de Menéndez Pelayo quanto à inspiração da lírica de Dante em seus poemas, também reconhece na canção do poeta Mena “certo colore e sapore mistico di lírica del dolce stil nuovo [...] l’intimo compiacimento del poeta di veder sì bem riuscita dalla mano di Dio la bela forma dela donna sua, cosa più divina che terrena, invidiata dagli angeli e dai santi”<sup>59</sup>.

Os eventos apontados consistem em alguns exemplos das primeiras ressonâncias de Dante, do *dolce stil novo* e mesmo de Beatriz na lírica da terra de Cervantes. Em ciência de que a situação social da mulher naquela região não se difere tanto da refletida na península itálica, encontramos as idealizações femininas gozando de grande notoriedade, adquirindo novos desdobramentos, alguns em tons jocosos, como nas cantigas de escárnio que ganharão força por todo o continente ibérico e que denotam sobretudo as qualidades “vergonhosas” de homens e mulheres consideradas desvirtuadas. As idealizações trovadorescas mantêm seu lugar nas cantigas de amor, enquanto as cantigas de gesta também encontraram lugar de predileção, principalmente entre as massas. Mas a chegada do amor espiritual e a nobreza e filosofia

---

<sup>57</sup> “O amor refinado, quintessencial, metafísico e abstrato de Ausías March, em quem, num caso singular, uma paixão verdadeira e ardente foi encerrada sob uma espessa armadura escolástica” (tradução nossa).

<sup>58</sup> “Uma importância maior atribuída ao interno ou subjetivo sobre o mundo externo e aos elementos pitorescos, a preponderância da análise psicológica e uma certa tristeza viril e meio ascética levam Ausías March para longe da escola dos trovadores, da qual ainda há vestígios na Petrarca; e eles o afiliam mais entre os seguidores do cantor de Beatriz, com menos simbolismo e menos teologia que Dante, e com mais desertos em sua própria alma” (tradução nossa).

<sup>59</sup> “Certa cor e sabor místico da lírica do *dolce stil novo* [...] a gratificação íntima do poeta ao ver a bela forma da sua senhora agraciada pela mão de Deus, algo mais divino do que terreno, invejada por anjos e santos” (tradução nossa).

apresentada pelo *stil novo* e divulgada por Dante apresenta uma nova concepção poética que passa a ser apreciada pelos intelectuais espanhóis da época, sendo Beatriz o símbolo maior dessa nova concepção.

Esse arquétipo apresentado por Beatriz não ganha lugar apenas no seio da literatura espanhola, mas em todo o mundo, mostrando como a personagem reconstrói e ressignifica, a maneira de Dante, uma concepção de amor servil transpassando o já estipulado pelo trovadorismo e que logo consolidara-se no imaginário coletivo como principal referência ao tratarmos, por exemplo, de tópicos como a idealização do amor espiritual, do amor platônico, da nobreza não passível de hereditariedade, mas do coração enobrecido pela servidão à mulher amada etc. Por tal motivo, tornou-se significativo o número de estudiosos que buscaram tratar em diferentes graus os reflexos da personagem por toda a literatura, construindo estudos que remontam ao efeito que Beatriz exerceu mesmo após a Idade Média, como é o caso do estudo de Salinas, que apresenta a recepção e o diálogo da personagem sob uma perspectiva um tanto diferenciada ao denominar esse processo como *El síndrome de Beatriz em la literatura espño americana*.

## **2.2 Uma “síndrome de Beatriz” em terras hispânicas**

Inicialmente, gostaríamos de elucidar que o estudo de Salinas é de grande valor no que se refere a uma análise por um prisma comparatista de determinadas obras e personagens da literatura hispano-americana em paralelo a Beatriz. Entretanto, como leitores críticos, não tencionamos apresentar a obra como uma bíblia quando acreditamos que o termo “Síndrome de Beatriz” não abrange toda a complexidade da personagem e acaba por cair num lugar comum. Ainda assim, admitimos que o estudo de Salinas, até determinado ponto, se mostra necessário para compreensão de como os leitores e autores hispano-americanos observam e recebem a figura de Beatriz em sua literatura, e mesmo como a personagem permanece em diálogos através de séculos posteriores a sua concepção.

O ensaio de Salinas busca explicar os diálogos da personagem de Beatriz com personagens da literatura hispano-americana, dando ênfase aos efeitos da luta pelo amor causado pela ausência, o qual o autor denominará Síndrome de Beatriz. Nas palavras do autor, essa síndrome se caracterizaria por “un estado emocional que participa de la dimensión psicológica, ontológica, anímica y aun física de un sujeto o individuo, y que se caracteriza por

la sensación de vacío erótico”<sup>60</sup> (SALINAS, 2006, p. 35). Ou seja, o objeto de amor e devoção do herói não se encontra presente, e os ecos e reflexos dessa ausência são amplamente sentidos pelo sujeito amante. Seguindo essa premissa, percebe-se que a análise de Salinas não se baseia, portanto, apenas nas premissas stilnovistas. O autor enfatiza Beatriz como um arquétipo que se materializa em outras personagens através de características específicas que, integradas, constituem a Síndrome de Beatriz. De suas considerações sobre o *dolce stil novo*, Salinas chega a traçar um paralelo entre o movimento e o amor cavaleiresco ao analisar como este, em certa medida, adere em sua estrutura o amor cortês trovadoresco resgatado pelos stilnovistas. Segundo essa perspectiva, Dante age como um cavaleiro cortesão partindo do pressuposto de sua jornada heroica e do seu amor devoto a uma musa. Neste prisma, a análise seria controversa quando nos detemos acuradamente à projeção da figura feminina em ambos os estilos, mas recupera a coerência quando se fundamenta através de exemplos específicos como as obras do Ciclo Arturiano, que para Rougemont (1954, p. 110 apud SALINAS, 2006, p. 60) seriam uma transposição romanceada das regras do amor cortês. Em nossa concepção é possível evitar esse campo de contradição ao adotar a perspectiva de que Dante recupera, na composição do seu amor por Beatriz, alguns desses símbolos cavaleirescos incorporados ao amor cortês e ao stilnovo.

Ademais, ainda dentre as características que compõe a Síndrome de Beatriz, – além da ausência do ser amado, o desespero do amante e a evolução e assunção eterna do grande amor – analisa-se um fato que remeteria ao amor stilnovista. Quando o autor aborda a terceira característica que compõe a síndrome, afirma que a condição do processo de convivência com essa ausência de Beatriz, fundadora do mito místico-amoroso, deriva em uma sublimação metafísica e teológica da personagem.

Quando esta se produce, viene representada por asociaciones con la materia literaria, que brinda como ejemplo para tejer tramar donde la creación textual se eleva a categoria estética de resonancias religiosas.<sup>61</sup> (SALINAS, 2006, p. 36)

Esse processo resulta na elevação da musa a uma estética com ecos religiosos. O ato de falar da própria personagem adquire contornos que manifestam um sentido teológico e ontológico que se exprime na linguagem e que é atenuado, já no que se refere a teoria de Salinas, pelo vazio da ausência. Como já mencionado, Dante apresenta em *Vida Nova* o início do amor

---

<sup>60</sup> “Um estado emocional que participa da dimensão psicológica, ontológica, psíquica e até física de um sujeito ou indivíduo, e que é caracterizado pela sensação de vazio erótico” (tradução nossa).

<sup>61</sup> “Quando isso ocorre, é representado por associações com o material literário, que fornece um exemplo para tecer a trama onde a criação textual se eleva para a categoria estética de ressonâncias religiosas” (tradução nossa).

por Beatriz aos moldes stilnovistas sob uma linguagem modificada tal como seus colegas de círculo também o fazem, sendo essa uma das inovações mais reconhecidas do movimento. Através da ausência como a chave para determinar o ponto de partida para a teoria de Salinas, presenciemos com a morte da musa ao final do livro o momento em que Dante é tomado pelo medo e sofrimento, características do “paciente” acometido pela síndrome de Beatriz e resultado da ausência de sua musa, ausência essa que se torna definitiva, apresentando também a qualidade de irrecuperável. Essa ausência procede, a nível patológico, de um processo cognitivo que opera em nível consciente do sujeito, ciente dos níveis de seu processo, e também em nível pré-consciente e inconsciente, de onde se origina o primeiro fenômeno da fascinação amorosa (SALINAS, 2006, p. 35).

A necessidade de falar sobre a peregrinação da personagem em sua literatura conterrânea surge através de diversas ponderações de Salinas, entre elas o fato de que Beatriz, ao tornar-se um arquétipo literário, foi compelida ao mesmo processo pela qual todas as figuras simbólicas passam: uma vida submetida ao tempo e suas mudanças, relacionadas a interpretações estéticas, morais e mesmo ideológicas de diferentes épocas. Ao nosso ver, essa reflexão é essencial quando um comparatista busca analisar uma figura que se tornou tão emblemática em literaturas de tempos e locais tão distintos, tendo em vista que a diferença entre Cervantes e Dante é de 300 anos e numa realidade completamente paralela ao século do renascentismo medieval tão admirado pelo Cavaleiro da Triste Figura.

Para Salinas, ainda que a personagem tenha, desde sua gênese e difusão pela Europa, despertado os efeitos do amor-místico e salvífico em diversos poetas, é apenas no século XX e no advento da modernidade que Beatriz e sua recepção passam a ser estudados com mais afinco. Se pensarmos em momentos históricos e estudos que poderiam ter contribuído para essa ebulição, é também por volta do século XX que os estudos comparatistas começam a emergir com maior força, resgatando a recepção cultural de muitas personagens da era Clássica e Medieval e sobretudo os seus cânones. O estudo de Salinas, por exemplo, é voltado ao diálogo da Beatriz dantesca com as criações de autores do século XX, pois interessa-lhe seguir os rastros da musa na literatura hispano-americana a partir da eclosão da matéria dantesca que coincide com “la extensión del temple romantico y los primeiros brotes de la sensibilidad modernista en sus poetas y narradores” <sup>62</sup> (SALINAS, 2006, p. 12). Acreditamos que, por mais que o autor não tenha apresentado Cervantes dentre os escritores e obras selecionados, por questões de

---

<sup>62</sup> “A extensão do templo romântico do romantismo e os primeiros botões da sensibilidade modernista em seus poetas e narradores” (tradução nossa).

época, o pai de dom Quixote traz também os primeiros indícios, como mente a frente do seu tempo, de pensamentos modernos que subvertem com reverência os ideais de seu século ainda deveras conservador para compreender a genialidade de sua mente.

Do que Salinas denomina como Síndrome, provemo-nos de características que também aproximam Beatriz da personagem de Dulcinéia del Toboso, tendo em vista que, em uma leitura atenta do *Quixote*, também percebemos nuances desta ausência, como pontuaremos em uma das futuras comparações.

### **2.3 Cervantes, a Itália e sua obra**

Em 1600, a Espanha, bem como grande parte do continente Ibérico, encontrava-se consideravelmente distante da situação social, cultural e econômica que prevaleceu sob os séculos do Renascimento Medieval da literatura Italiana. Em uma realidade que a cada dia mais se distancia da Baixa Idade Média, em uma Espanha também demarcada politicamente por crises que virão a se refletir no âmbito social, e, portanto, na literatura Cervantina, nasce Miguel de Cervantes, em 1547. Não apenas o ano, mas a localidade e a vida de nosso autor nos fornecem, como apontado por Brito Broca (1981), um ponto de partida para a leitura do *Quixote*.

No estudo bibliográfico considerado um dos mais completos sobre a vida de Cervantes, Canavaggio determina uma falta de materiais no que diz respeito aos primeiros anos de vida do autor e de sua adolescência, o que resulta em uma falta de dados necessários para formar um juízo sobre os anos iniciais de sua vida. No que se refere a sua pretensão à escrita, os primeiros poemas a serem criados pelo autor datam de 1567. Segundo Canavaggio (2005, p. 50), suas primeiras criações não representam um lampejo de uma genialidade precoce, mas constam de uma peça de encomenda, ainda canhestra, que todavia demonstra suas inclinações para um interesse literário. Essa inclinação resultou por chamar atenção de López de Hoyos<sup>63</sup>, a quem Cervantes tomou como seu mestre e se aliou como aprendiz. Pouco também se sabe sobre como teria nascido a predileção de Hoyos por Cervantes, mas ao que tudo indica a convivência com seu instrutor teve seus efeitos sobre os ideais humanistas e o erasmismo do aluno.

Em 1569 somos levados a um ponto interessante, e em certo nível relevante para nossa pesquisa, da vida do autor: seu contato com a cultura italiana em um momento histórico de tantas reverberações na Europa. Com 22 anos, Cervantes parte para uma Itália que “vivia uma das suas épocas mais notáveis, em pleno renascimento no apogeu das artes e das letras [...]

---

<sup>63</sup> Escritor e humanista espanhol.

Cervantes – suas obras o provam – embebeu-se profundamente da cultura italiana da época” (BROCA, 1981, p. 92). As motivações específicas de sua súbita mudança de cenário geográfico ainda permanecem inconclusas<sup>64</sup>, mas reconhece-se que enquanto estava em Roma exerceu serviço de camareiro de um nobre Italiano, monsenhor Acquaviva. A presença de uma inspiração do ambiente italiano faz-se presente em muitas obras de Cervantes, principalmente no que diz respeito a ambientação de suas narrativas, como no romance *Viaje del Parnaso*, e também na sua poesia, tendo em vista que Dom Miguel era um admirador declarado do Petrarquismo.

Pelo longo repertório de leituras adquirido por Cervantes e perceptíveis na sua obra, contempla-se um fluxo intenso de diálogos com os romances de cavalaria e com diversos outros gêneros literários e conceitos em voga no seu tempo, não somente no que diz respeito à cultura e a postulados Italianos, mas também perspectivas espanholas que recuperam as ideias da Antiguidade Clássica, tal como *La filosofía antigua* poética de López Pinciano, que retoma a poética de Aristóteles e a arte poética de Horácio<sup>65</sup>. No que se refere à criação poética, a poesia burlesca, que surge na Itália na época equitativa ao *dolce stil novo*, também se encontra entre os modelos preferidos de nosso autor (MACEDO, 2015, p. 79).

A vida de Cervantes a partir desse ano é contornada por conflitos políticos entre as diversas conflagrações que ocorriam na época. Logo nosso autor alista-se a tropas pontifícias e passa pelo período de serviço militar, marcados por acontecimentos como a batalha de Lepanto e por fim o trágico momento onde se inicia um dos episódios mais difíceis da vida de Miguel de Cervantes: O cativo na Argélia, período que, segundo Broca, “será fundamental na sua criação literária. Através de toda obra Cervantina, vamos encontrar, com frequência, traços, evocações, marcos desse dramático período” (BROCA, 1981, p. 94). De fato, muitos desses traços autobiográficos encontram-se impressos em episódios como na História do Cativo, o momento do primeiro livro do *Quixote* em que mais reconhecemos as marcas narrativas que remetem ao período de Cervantes em cativo. Também supõe-se que no cativo sua inclinação literária tenha emergido novamente, dando início a composição da *Galateia*. O semelhante ocorre quando, alguns anos mais tarde, o autor é preso por irregularidade nas prestações de conta da arrecadação de impostos, como comissário, e na prisão de Sevilha teria iniciado a primeira parte do *Quixote*. Não a fim de comparações, mas de suscitar reflexões, é curioso o fato de que tanto o criador de dom Quixote quanto Dante, em seus momentos de

---

<sup>64</sup> Segundo Canavaggio, há documentos que comprovam que o motivo teria sido acusado de ferir Antonio de Sigura em um duelo, sendo, portanto, ordenada a sua prisão (2005, p. 56).

<sup>65</sup> Como observado por Maria Augusta da Costa Vieira (2012, p. 139).



desterro por crimes por eles não cometidos, encontram nas suas “prisões” (pois para alguém que amava tanto sua cidade como Dante, o exílio equiparava-se a um cárcere), o ponto de partida para a escrita de suas obras-primas.

No momento de escrita do *Quixote*, grandes mudanças ocorriam em variados âmbitos na Espanha, alguns deles de cunho linguístico, com os estudos em língua vulgar cada vez mais proeminentes. O interesse pela língua vulgar castelhana ganha cada vez mais reverberação, não apenas buscando uma dignificação da língua oral, mas também uma maior fluidez a língua escrita, em uma busca por um *vulgar ilustre* castelhano, para suceder o latim, pois para alcançar aos menos letrados “era fundamental encurtar distâncias que separam a língua falada da língua escrita” (VIEIRA, 2012, p. 135). Vieira também recorda que esse processo que vinha ganhando contorno desde o século XV era tangível de observação quando magnificado por intelectuais espanhóis, como Mallorca Ferrant Malent, que atribui a Dante certa parcela de contribuição com a preocupação da lírica em língua vulgar, usada na composição da *Comédia*, em seu *Proloch*<sup>66</sup>. A Espanha também passa por seu processo de preocupação pela institucionalização de uma cultura através de sua língua, mas a adoção de uma língua natural e a recusa pela *afetatio*, entretanto, não significa um trabalho menos dificultoso, e sim um exercício cuidadoso e calculado que Cervantes executa com maestria, muito bem explorado nos longos e recorrentes diálogos entre o cavaleiro letrado e o seu escudeiro analfabeto, sob a qual se sustenta grande parte da obra e as impressões trazidas a nós sobre a figura incorpórea de Dulcinéia, ao ser tratada pelo cavaleiro de forma doce idolatrada sem proceder de forma pedante. Não por qualquer motivo, a *Divina Comédia* e o *Quixote* consistem nas primeiras grandes obras da literatura moderna em suas respectivas línguas.

Mas uma contextualização mais incisiva do *Quixote* e a construção de seus personagens, mesmo no que diz respeito a Dulcinéia como musa idealizada, encontra-se principalmente na situação social e econômica da Espanha de 1600, tendo em vista que, como bem recorda Maria Augusta Costa Vieira (1998), por mais que o *Quixote* assuma um caráter universal, é impossível conhecer a obra Cervantina sem de fato estar ciente de aspectos da realidade e vida do autor integrados a Espanha do Século de Ouro. Os anos que compreendem sobretudo o fim da vida de Cervantes (mesma época em que escreve o último livro do *Quixote*) correspondem aos últimos anos do reinado do Século de Ouro de Carlos V seguido pelo governo de Felipe II. A crise, que segundo Mota, no reinado absolutista de Felipe II ainda pôde ser encoberta por

---

<sup>66</sup> “Veges...lo que há fet aquella gran trompa de vulgar poesia Dant Aldagier per ensenyar he erudir lo vulgo he popular, lo qual comunament es ignorant de língua herudita he latina” (MALENT, apud FARINELLI, 1922, p. 183).

acontecimentos como Lepanto, em 1600, já em transição para o reinado de Felipe III, torna-se incontestavelmente visível com fatores como “fome em Andaluzia, peste em Castela, problemas demográficos resultantes da grande concentração nas cidades e abandono dos campos, alta do preço dos cereais (1602-1605), prata chegando mais cara” (MOTA, 1973, p. 217). Em meio a essa grave crise, o feudalismo, ainda que protegido pelos nobres, também começa a perder sua rigidez. Além das classes sociais estabelecidas tais como os nobres e a burguesia ascendente, encontra-se, adjacente, a massa trabalhadora e sua diversidade, dentre os quais coexistiam o que Mota denomina grupos não integrados (e discriminados), como ciganos, mouriscos, mendigos, etc. A literatura da época, dentre as quais o Picaresco, para a autora, consiste então no registro da realidade social, muito do que o próprio Cervantes inseriu em suas obras, como os *gitanos* nas *Novelas Exemplares*. Outro exemplo, é que no *Quixote*, temos como protagonista um fidalgo, uma alcunha que também apresenta seu valor crítico social na obra: a classe dos fidalgos se localizava “no centro da sociedade espanhola do século de ouro, como uma classe social localizada entre os dois extremos, a nobreza por um lado, a pobreza por outro” (REGUERA, 2006, p. 20). Portanto, nesta época de conflitos econômicos latentes, ser fidalgo correspondia a possuir um título de nobreza insustentável economicamente, sendo a classe mais baixa da nobreza e alvo de severas críticas.

A instabilidade financeira que se infligia cada dia mais no povo, resultou em um aumento contundente também da criminalidade e do desemprego, como na região de La Mancha, causando um contraste absoluto com os castelos opulentos, princesas, bailes, vilarejos acolhedores e os nobres cavaleiros andantes que prevaleciam nos romances de cavalaria, além do contraste também com a temática do amor cortês, pois o ambiente das cortes é cada vez menos símil aos do século XI ou XII. Como exemplo, Reguera (2005, p. 25) aponta que o próprio lugar de onde provêm nosso cavaleiro e onde ocorre a história do *Quixote*, La Mancha, em contraste com lugares tão fantásticos e ricos dos demais romances de cavalaria como Grã-Bretanha, Grécia, Gaula, é uma zona árida da península ibérica, dominada em grande parte pelos novos cristãos e quase isento de habitantes nobres. Curiosamente, estes romances já decadentes em toda a Europa no século XIII, ainda gozam de prestígio na Espanha durante o século XVI desde o momento em que ali se difundiram, sendo de grande predileção principalmente entre as massas letradas. Já na virada do século XVII, entre os anos de 1596 e 1607, a peste também assola grande parte da Europa e dizima um terço da população. A crise política, agregada então às econômicas, comerciais e religiosas pela qual a Espanha passava,

foram piamente sentidas por Cervantes, que permaneceu na pobreza até seus últimos anos (ARANTES, 2008, p. 71).

De concepção do romance *Quixote* até os dias atuais, presenciamos uma variedade cada vez maior de correntes interpretativas

No século do seu lançamento, o *Quixote* era considerado uma sátira com o objetivo único de fazer rir. Com a chegada dos Românticos, vê-se na obra a luta entre o ideal e o real, destacando a dimensão trágica de Dom Quixote; e, em vez de loucura doentia, vê-se o poder criador da imaginação humana, o Cavaleiro como a incorporação do herói ideal espanhol e cristão. Para os românticos é na segunda parte do *Quixote* que se concentram as passagens de maior reflexão. Logo depois, aparecem os chamados realistas, principalmente os pertencentes à escola de hispanistas anglo-saxônica, que consideram a obra uma paródia dos romances de cavalaria, ressaltando o lado cômico das façanhas do herói considerado um louco. Louco, mas nem tanto: um louco que nos diverte e que em vez de surtos irracionais tem momentos de muita coragem; estes valorizam mais a primeira parte do *Quixote*. Oscar Mandel denomina, em inglês, de soft e hard, respectivamente, os românticos e os realistas (CELEDÓN, 2007, p. 47).

Uma das vertentes de análise mais recorrentes surge quando a crítica literária costuma certificar a obra cervantina como uma reprimenda aos romances de cavalaria que seguiam sempre o mesmo padrão do inverossímil, atribuindo as intenções de Cervantes como uma rechaça aos romances de cavalaria e uma forma de pôr fim aos mesmos. Certamente, a obra constitui-se de caráter paródico e satírico, o que não significaria caracterizar-se apenas como crítica ou manifesto opositor. É Brito Broca (1981, p. 108) que delinea a obra sob um prisma menos extremo: ele afirma que Dom Miguel era um nato admirador dos romances de cavalaria, mas movido por seu espírito crítico não as aceitava pela forma que eram concebidas: “daí o seu propósito de modificar, transformar e não destruir o gênero, cujo o fundo o encantava, incorporando-lhe um elemento preponderante até então desprezado pelos autores: a realidade”. Além de utilizar-se da burla e da paródia promovidos pelo grande repertório intertextual do autor, Cervantes inseriu em sua narrativa, uma mistura de gêneros que permitiram que o autor se mostrasse épico, lírico, trágico, cômico (REGUERA, 2006, p. 27), em uma única obra. Exerceu de forma tão notória seu papel de transformador do gênero, que acabou por ser o portador da gênese do *romance*<sup>67</sup> tal como o conhecemos atualmente. Já para Celedón, para descobrirmos o verdadeiro valor do *Quixote*, devemos olhar para ele pelo prisma do *similiar*,

---

<sup>67</sup> “Com efeito, toda a literatura anterior, lida por Cervantes, com avidez e inteligência, é examinado por esse genial escritor ao longo das páginas no *Quixote*, de modo que nelas da forma a um novo gênero, que não é nem prosa épica, nem *novella* ao estilo italiano, nem livro de aventuras peregrinas, nem livro de cavalaria... É, sem dúvida, outra coisa, algo muito próximo do que conhecemos como romance, o ROMANCE com maiúsculas, abrindo caminho depois seguido pelos escritores ingleses e americanos do século XVIII e, já no século XIX, pelos espanhóis e franceses” (REGUERA, 2006, p. 36).

de sua similitude com outros cavaleiros, já que ele, como invenção de segunda ordem, consistiria nessa representação dos cavaleiros, não como cópia exata e fiel inspirado no modelo real, e sim, no máximo “como cópia de um modelo de ação imaginário ou possível, que é proposta por Aristóteles na poética” (2007, p. 83).

Esse século de mudanças não se caracteriza, obviamente, apenas pela crise social, mas também pela modificação do homem no que tange a sua subjetividade ante a emergência de uma nova realidade que deflagrava a transformação de valores políticos e culturais. E é com sua própria nova realidade com a qual o leitor ávido da Espanha do sec. XVI se depara ao ler o *Quixote*, não apenas por trazer o cenário geográfico, mas também personagens duais que possuem a essência dos romances de cavalaria atrelados às características vigentes de sua própria sociedade. Maurino (1956), em sua análise onde dialoga com outra obra de Cervantes, *Viaje del Parnaso*, com a *Divina Comédia* dantesca, recorda-nos como se dá esse elemento satírico em Cervantes, o que podemos atribuir também ao *Quixote*. Segundo o estudioso, *Viaje del parnaso* apresenta momentos satíricos que parodiam outros poemas

de manera que el poema adquiere elementos burlescos que, cuando el lector sabe gustarlos, revelan un ingenio agudo, un delicado humorismo, y una buena habilidad poética. Es una paródia benévola con la cual frecuentemente Cervantes satiriza a los poetas contemporáneos; y a veces se burla aun di sí mismo.<sup>68</sup> (MAURINO, 1956, p. 1)

Essa fórmula sob a qual funciona a sátira em *Viaje del Parnaso* também se adequa ao *Quixote*, uma paródia “benévola” ao satirizar os romances de cavalaria que, com Cervantes, se tornam mais ornados e enriquecidos com a realidade imposta agora sobre a narrativa e o caráter burlesco dos personagens. E essas sátiras construídas por Cervantes na sua obra também abrangem a idealização da mulher como musa, como Dulcinéia.

As mudanças sociais que se sucedem a esse século, entretanto, acabam por não se configurarem radicalmente em determinadas esferas, como a da realidade social da mulher. No que diz respeito à condição social feminina na época de Cervantes, segundo Brown e Picón (2004), a mulher ainda é restrita principalmente ao âmbito familiar, como mãe e esposa, embora reconheçamos cada vez mais autoras, artistas e intelectuais provenientes do barroco, num lugar muito mais ativo do que no século XI da Itália, por exemplo. Alguns homens intelectuais da época, tal como o próprio Erasmo de Roterdã<sup>69</sup>, tão admirado por Cervantes, defendiam o

---

<sup>68</sup> “Para que o poema adquira elementos burlescos que, quando o leitor saiba apreciá-los, revelam um humor agudo, um humor delicado e uma boa capacidade poética. É uma paródia benevolente com a qual Cervantes frequentemente satiriza poetas contemporâneos; e às vezes ele zomba de si mesmo” (tradução nossa).

<sup>69</sup> Filósofo e teólogo humanista neerlandês, autor do célebre *Elogio à Loucura*.

acesso da mulher à educação, embora Sanjurjo (2000) afirme que esse interesse não se referia à independência feminina, mas a uma forma de melhorar o desempenho da mulher no lar. Uma sociedade de características patriarcais resultava não apenas na privação do acesso à cultura e educação as mulheres como também na prevalência do conceito da mulher que possuía a honra como principal virtude: pura, casta, prendada, não muito distante de uma perspectiva mariana surgida na Idade Média, e que também ganham força na Espanha de XVI com tratados como *La perfecta casada*, do poeta espanhol Luiz De Leon, que, novamente amparado por pressupostos morais e religiosos da época, delimita a mulher a um âmbito inferiorizado. Ilustrando nossos exemplos nas palavras do próprio autor:

Porque, así como la naturaleza, como dijimos y diremos, hizo a las mujeres para que encerradas guardasen la casa, así las obligó a que cerrasen la boca; y como las desobligó de los negocios y contrataciones de fuera, así las libértó de lo que se consigue a la contratación, que son las muchas pláticas y palabras. [...] por donde, a sí como a la mujer buena y honesta la naturaleza no la hizo para el estudio de las ciencias ni para los negocios de dificultades, sino para un solo oficio simple y doméstico, así les limitó el entender, y por consiguiente, les tasó las palabras y las razones.<sup>70</sup> (DE LEON, 2016, p. 82)

A mulher é vedada a um lugar de bem material destinada ao trabalho do lar e, na sua honra, repousa a reputação de toda a família, como filha ou esposa. Dada a situação de dependência que as mulheres eram obrigadas a assumir, para a filósofa Orsis (2011, p. 259), o agrupamento das mulheres do século VII, tanto castelhanas quanto europeias, ocorriam segundo suas localizações na organização sexual da família e da sociedade. “Ser mujer es, en los tiempos que nos ocupan, ser doncella, casada, viuda o monja. Cualquier otro estado era inadecuado e indigno”<sup>71</sup> (SANJURJO, 2000, p. 6) e muitos homens esforçaram-se para que assim permanecesse. Sendo assim, na literatura consumida pelas massas, prevaleciam também tais idealizações, não apenas a virginal e casta, mas também, apartadamente, o arquétipo de Eva: se a mulher não é casta e honrada, logo ela é pecadora, impura, mundana e corruptora do homem, ocupando os mesmos lugares comuns a personagens do sexo feminino dos séculos XII, permanecendo sob a irrealidade que Cervantes contraria em sua criação ao apresentar uma gama de personagens femininas que remetem não a idealizações, mas a características reais da mulher

---

<sup>70</sup> “Porque, assim como a natureza, como dissemos e diremos, fez as mulheres manterem a casa trancada, também as forçou a fechar a boca; e como ela as desvinculou de negócios e contratações externas, ela as libertou do que se segue à contratação, que são as muitas conversas e palavras. [...] Então, assim como a natureza não fez a mulher boa e honesta para o estudo das ciências ou para negócios difíceis, a fez para um único comércio simples e doméstico, limitando assim seu entendimento, e, conseqüentemente, avaliando as palavras e os motivos” (tradução nossa).

<sup>71</sup> “Ser mulher é, nos tempos que nos ocupam, ser uma donzela, uma mulher casada, uma viúva ou uma freira. Qualquer outro estado era inadecuado e indigno” (tradução nossa).

como seres imperfeitos, tão humanos e passíveis de erros e acertos quanto os homens. Obviamente, ao analisar Dulcinéia, apenas essa interpretação não nos basta, tendo em vista que, ao contrário das demais personagens femininas, ela consiste em uma completa idealização da mente e do desejo do cavaleiro, como veremos na próxima sessão.

No contexto apresentado, Miguel de Cervantes publica os livros do *Quixote*: o de 1605, *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, e o de 1615, *O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de la Mancha*, escrito para contestar a tão ojerizada versão apócrifa surgida em 1614, assinada por Avellaneda. O primeiro livro, composto por quatro partes, soma 52 capítulos. Hansen e outro Cervantistas observam que:

O texto do último capítulo do livro de 1605 afirma que dom Quixote saiu pela terceira vez, foi a Saragoça, onde participou de justas e depois, como os pergaminhos achados na caixa de chumbo supostamente informariam, voltou, morreu e foi enterrado. Logo, as aventuras de dom Quixote contadas no segundo livro, de 1615, ocorrem, no tempo da ficção, antes do final do capítulo 52 do primeiro, que o dá por morto e sepultado. Na cronologia interna da obra, o capítulo 52 do *Dom Quixote* de 1605 é efetivamente o último. Ou seja: *Dom Quixote* é um livro com 2 partes (a de 1605 e a de 1615) em que, logicamente, a segunda é decorrência da primeira, mas se inclui ficcionalmente nela bem antes, entre o capítulo 51 e 52. (HANSEN, 2012, p. 23)

No *Quixote*, somos apresentados à história do fidalgo Alonso Quijada através de um narrador – criado por Cervantes – que se denomina padraсто do *Quixote*. Amante das literaturas de cavalaria, Alonso acaba por “perder o juízo”<sup>72</sup>, num delírio que divide os Cervantistas entre aqueles que vislumbram o ensandecimento do homem sob diversos prismas: uma representação das evidências de uma mente idealizadora e inconformada com a sua realidade, um segundo *Elogio à loucura*, ou mesmo à história de um homem tentando fazer de um mundo degradado e sem esperança um lugar melhor, dentre tantas outras possibilidades interpretativas. De qualquer forma, o ponto inicial para o desenrolar das aventuras do romance parte do momento em que, inebriado por suas vastas leituras, o fidalgo mune-se de uma antiga armadura e converte-se em cavaleiro, invertendo a lógica de sua realidade e retomando os tempos áureos dos romances que tanto ama, mesmo que em seu tempo tais costumes tenham permanecido na Idade Média.

Alonso, agora dom Quixote, retira-se em busca de sua própria jornada. É nesse fio da narrativa propiciado por Cervantes que se introduz a realidade nas andanças de um inesperado cavaleiro que se depara em seu caminho com “uma Espanha que era outra, dominada por uma nobreza que havia se assenhoreado dos negócios do estado e que cultivava valores outros que

---

<sup>72</sup> “Lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sol a sol; e, assim, do pouco dormir e muito ler, se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo.”

os da honra, da justiça, da fama e da valentia” (COSTA, 2017, p. 69). Uma realidade que se encontra impressa não apenas nas situações inusitadas com as quais o cavaleiro se depara, mas também nos personagens, como o próprio Sancho, que sendo para dom Quixote figura que representa o apoio e a fidelidade de um escudeiro, nada mais era inicialmente que um humilde e iletrado camponês, ingênuo o suficiente para crer nas promessas de glória do seu senhor. O mesmo reflete-se nas diversas personagens femininas, além de Dulcinéia, que o cavaleiro encontra em sua jornada, e que vão reformulando as idealizações tão consistentes desde a Idade Média. Já não há mais apenas a figura da mulher completamente virginal ou completamente pecadora, mas as mulheres tais como eram: seres imperfeitos, astutos e que não perdiam suas totais qualidades e virtudes por isso. Essa dualidade também ocorre com a personagem de Dulcinéia, mas de forma diferente, tendo em vista que ela é completamente criação de dom Quixote e para ele permanece perfeitamente idealizada até o fim do delírio do cavaleiro. É prioritariamente a essa idealização pertencente ao cavaleiro que iremos nos ater quando tratarmos da personagem em diálogo com a Beatriz dantesca.

#### **2.4 Dulcinéia del Toboso**

Ainda que apresentem essa riqueza de dualidade em suas psiquês, os personagens de Cervantes também são apresentados fisicamente de formas minuciosamente determinadas. Para Lukács (2015), os personagens do *Quixote* são como máscaras que representam características muito bem delimitadas ao mesmo tempo que contrapõem o seu natural oposto: um alto, outro baixo, um gordo, outro baixo, e suas existências dialéticas confrontam e excluem *a priori* o seu contrário. Expandindo a consideração às personagens femininas, Ruta (2006, p. 179) afirma que em uma primeira leitura do *Quixote* essa dualidade extrema, no que tange à aparência das mulheres, faria aparentar que no universo do autor só existissem apenas mulheres de extrema feiura ou de extrema beleza, como, por exemplo, a própria personagem da dama idealizada, quando se leva em consideração a distinção severa de sua inspiração, Aldonza Lorenzo, com a idealização completa quixotesca, Dulcinéia. Entretanto Dulcinéia é a única que possui o trunfo de ser completa idealização do fidalgo além de não possuir voz de participação ativa na obra que não seja pelos diálogos de terceiros, um silêncio que decerto expande ainda mais as possibilidades interpretativas da personagem, existindo como várias em uma: a donzela, a aldeã, a Dulcinéia encantada, uma senhora delicada, uma mulher robusta etc. No estudo que propõe analisar a personagem por meio de uma cantata, Mello utiliza-se da frase de Schafer para afirmar o silêncio como sendo “a característica mais cheia de possibilidades da música”

(SCHAFER apud MELLO, 2010, p. 17). Acreditamos que a força desse silêncio e ausência também se fazem presentes como portas para várias possibilidades de interpretação não somente na música, mas também em diversas outras esferas artísticas, como a literatura. Dulcinéia não existe em sua própria voz, mas se faz presente em um dos maiores pontos de impacto literário e retórico da obra: os diálogos travados pelo cavaleiro da triste figura. Dulcinéia possui em si um mistério que não se encontra igual em nenhum dos outros personagens da obra, ainda que todos possuam suas integras complexidades psicológicas.

Como dito, grande parte do que conhecemos de Dulcinéia surge através dos diálogos entre os personagens. A relação dialógica por si integra grande parte do *Quixote*, sobretudo no que tange ao Sancho e seu amo. Como formulado por Bakhtin (2003), a linguagem é constituída através de interações dos sujeitos, sendo impossível a existência do indivíduo sem a relação dialógica. Portanto, através da relação de alteridade, o cavaleiro passa a existir, em sua relação com o outro: Sancho e Dulcinéia. Reiterando com a perspectiva de Lukács (2015), Sancho e dom Quixote estão um ao lado do outro como ator e cenário, onde cada um age como cenário para o outro, através do qual, no grande ato, surge Dulcinéia por meio das palavras, no sentido mais puro do termo “ideia”: ela é idealizada não apenas por Alonso, mas por todos os outros personagens devido a sua situação de ausência.

Uma profusão tão grande de possibilidades não poderia deixar de resultar em um grande número de vertentes teóricas interpretativas tão ricas e variadas quanto as de Beatriz. Aliás, tanto quanto Beatriz ganha um local no imaginário coletivo como idealização do amor, Dulcinéia também passou a apresentar ao longo dos anos diversos epítetos decorrentes do valor da personagem no *Quixote*, sendo um deles o de amor idealizado. Induráin (2005) apresenta alguns exemplos de perspectivas através do qual pode-se analisar a complexa figura de Dulcinéia. Segundo o autor, a personagem pode ser apreciada como figura componente da matéria prima amorosa; se pode estudar sua função estrutural a serviço da narração do *Quixote*, ou mesmo sua relação com o status de loucura de dom Quixote. Interpretações que por vezes podem cruzar-se no longo e complexo caminho em busca de uma elucidação sobre uma personagem tão misteriosa.

Dulcinéia é criada tão logo corrompe-se a sanidade e o elo de realizada do fidalgo Alonso Quijano. Segundo Pinilla (2014, p. 100), essa relação atribui à personagem o epíteto de ser uma invenção de terceira ordem, tendo em vista que é uma criação de dom Quixote, que assume o papel de uma invenção de segunda ordem sendo uma criação de Alonso Quijano, uma invenção de primeira ordem criada diretamente pelo autor, Miguel de Cervantes. Claramente,



dos traços que compunham as características principais dos gêneros referenciados por Cervantes, não poderia faltar ao seu protagonista admirador assíduo da cavalaria, a figura da musa e dama a quem destinaria suas vitórias. Logo no primeiro capítulo, Alonso idealiza tudo que lhe seria mais necessário e, fora os objetos que toma como armadura e armamento, busca estabelecer também as relações que acredita serem necessárias a um cavaleiro andante sendo eles o escudeiro, Sancho, e a senhora, Dulcinéia, uma personagem dupla (Reguera, 2000) que existe primeiramente como a inspiração, Aldonza Lorenzo, personagem de primeira ordem tendo em vista que consiste em invenção direta do autor:

Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, di quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello.<sup>73</sup> (*DQ I, I*, p. 60)

E como musa, em idealização completa de dom Quixote:

Su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha, su calidad por lo menos há de ser princesa, pues es reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues em ella vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas.<sup>74</sup> (*DQ I, XIII*, p. 173)

Ao idealizá-la, dom Quixote o faz seguindo os moldes de uma beleza petrarquista e de valores morais dignos das damas dos romances de cavalaria e do amor cortês.

Su cerebro buscaba a una princesa emparentada con todo lo divino a la cual podía él someterse enviándole a los caballeros que pudiese derrotar en el campo de batalla; tales señores debían ir al Toboso, lugar de buen nombre y de especial belleza natural, donde, hincándose de rodillas, le dijeran a la diosa que su enamorado los había vencido en buen combate y les había ordenado presentarse ante ella. Naturalmente la permanente presencia de Dulcinea era sublime y etérea.<sup>75</sup> (ALVES; SILVA, 2011, p. 124)

Um ideal, sublime e enobrecido, que corresponde a uma completa antítese de Aldonza Lorenzo, figura de inspiração para dom Quixote. Um dos resultados dessa idealização culminará na confusão cômica de referências que fazem Sancho, por exemplo, remeter sempre a personagem de Dulcinéia como a camponesa Aldonza, pois essa referência faz parte da única realidade conhecida até então pelo pobre lavrador (RUTA, 2006, p. 179). É mister reafirmar que, dessa variável de representações de Dulcinéia, nos referimos a idealização da personagem

---

<sup>73</sup> “E aconteceu, ou assim se acredita, que num lugar perto do seu havia uma moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele andara enamorado algum tempo, embora, até onde se sabe, ela nunca tivesse sabido nem suspeitado”.

<sup>74</sup> “Seu nome é Dulcinéia, sua pátria, El Toboso, um lugar da Mancha; sua qualidade há de ser pelo menos da princesa, pois é rainha e senhora minha; sua formosura, sobre-humana, pois nela vêm-se fazer verdaderos todos os impossíveis e quiméricos atributos de beleza que os poetas dão às suas damas”.

<sup>75</sup> “Seu cérebro procurou uma princesa relacionada a tudo que era divino a que ele pudesse se submeter, enviando cavaleiros que ele poderia derrotar no campo de batalha; esses senhores deveriam ir a Toboso, um lugar de bom nome e de especial beleza natural, onde, ajoelhados, diriam à deusa que seu amante os derrotara em bom combate e ordenou que aparecessem diante dela. Naturalmente, a presença permanente de Dulcinéia era sublime e etérea”

em sua essência como musa, ou seja, do que sua existência representaria, em primeira instância, para dom Quixote, para quem toda a imaginação e loucura lúcida se faz verdade absoluta. Há momentos, entretanto, que as personagens de Aldonza e Dulcinéia parecem fundir-se em suas características, quando, por exemplo, o próprio dom Quixote afirma que a sua donzela não sabe ler nem escrever, características que se enquadraria mais na realidade da campesina Aldonza do que da nobre donzela Dulcinéia, fusão que poderia ser explicada pelo sentimento original de dom Quixote por Aldonza, “pois, para ele, a campesina pode ser igualada as princesas fictícias” (FLORES, 2007, p. 222).

Tomadas as providências e temendo “la falta que él pensaba que hácia al mundo su tardanza, segun eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar”<sup>76</sup> (*DQ* I, II, p. 63) o até então fidalgo finalmente inicia suas aventuras pelas estradas da região árida de La Mancha, acompanhado por Sancho, sendo supostamente armado definitivamente como cavaleiro apenas no Capítulo III, no episódio da venda. É por meio dessa jornada, duelando contra moinhos de vento feitos gigantes, enfrentando aventuras formuladas por uma fertilidade digna apenas da loucura de uma mente idealista, que o cavaleiro busca torna-se digno da senhora de sua mente, a quem sempre retoma, seja para adorar, seja para pedir por auxílio e interseção em momentos de desterro.

Como dito, a personagem criada por Alonso é completamente incorpórea: são as demais personagens que atribuem características idealizadas a ela. Sendo assim, Dulcinéia acaba nunca encontrando uma unidade. No decorrer da narrativa, as demais características de Dulcinéia são metamórficas de pessoa para pessoa, cada qual lhe atribuindo uma identidade imaginária, seja como aldeã Aldonza Lorenzo, como descrita pelo narrador, seja como a lavadeira, imagem atribuída por Sancho Pança, e assim sucessivamente. Por tal complexidade e falta de uma identidade unitária, a personagem de Dulcinéia recebeu várias interpretações ao longo da história dos estudos Cervantistas. Atlee aponta algumas das interpretações mais recorrentes:

La interpretación más popular es que Dulcinea y el amor que don Quijote le tiene sirven para hacer burla cómica del amor cortés. No se puede refutar tal interpretación; sin embargo, bajo la superficie de la realidad hay otras posibilidades de interpretación. Casaldueiro dice que Dulcinea es pura idea. Madariaga declara que ella es la gloria. Emilio Goggio dice que Dulcinea es el móvil principal de todas las acciones de don Quijote. Riley sugiere que el problema para los filósofos contemporáneos es saber si la identidad corporal es una condición necesaria para que haya una identidad personal; que cuando se resuelva este problema filosófico quizá sepamos más de Dulcinea.<sup>77</sup> (ATLEE, 1978, p. 1)

<sup>76</sup> “A falta que pensava fazer no mundo a sua tardança, tais eram os agravos que pensava desfazer, os tortos que endireitar, as sem-razões que emendar, e os abusos que corrigir”.

<sup>77</sup> “A interpretação mais popular é que Dulcinéia e o amor que dom Quixote tem por ela servem para fazer uma zombaria cômica do amor cortês. Não há como rechaçar tal interpretação; no entanto, sob a superfície da realidade,

Após trazer algumas das diferentes interpretações sobre Dulcinéia, Atlee também apresenta sua própria concepção da personagem, considerando, mesmo assim, que nenhuma das propostas anteriores deve ser descartada, pois essas auxiliaram a elaborar uma interpretação de del Toboso como “Una metáfora del concepto aristotélico de Dios que surgió durante la edad media en forma del amor cortés” (ATLEE, 1978, p. 1)<sup>78</sup>. O autor exemplifica posteriormente, a partir de Aristóteles, que Deus é o intelecto ativo da alma racional, o que mobiliza todas as demais emoções, movimentando o mundo como a amada move o amante. Sendo assim, Dulcinéia representaria essa força inspiradora que move a personagem principal ao seu fim, como demonstrado nas palavras de seu admirador: “Pues verá que todo redunda en aumento de su gloria y fama, pues cuanta yo he alcanzado, alcanzo e alcanzaré por las armas en esta vida, toda me viene del favor que ella me da y de ser yo suyo”<sup>79</sup> (*DQ* I, cap. XXXI, p. 434).

Ao analisarmos o compêndio das várias interpretações que surgem ao longo dos anos sobre a personagem de Dulcinéia, nota-se uma constante de análises que se construíram principalmente a partir da relação da idealização e do amor devotado de dom Quixote por sua donzela. Uma breve e sucinta bibliografia levantada por Celedón apresenta referências de estudos que, para além de analisar o cavaleiro da triste figura, lançam luz sobre a enigmática Dulcinéia através de vários prismas que muitas vezes se cruzam sempre em um mesmo ponto: o valor do amor idealizado sob a trajetória do cavaleiro. Celedón, através dos conceitos de mimese, similaridade e verossimilhança, expõe a forma que a beleza feminina é abordada na literatura barroca, principalmente através de Dulcinéia, personagem que utiliza também como alvo para estabelecer uma ligação entre o sentido da beleza feminina e um novo sentido feminino ou transcendência de “um deus humanizado, naturalizado pelos artistas e filósofos do barroco” (CELEDÓN, 2007, p. 10). Ao realizar o levantamento de estudos proporcionalmente pertinente sobre as abordagens acerca de Dulcinéia e o papel do amor do cavaleiro por sua musa, o autor afirma que “a maior parte dos críticos (principalmente nos séculos XVIII e XIX) acreditava que esse amor era a expressão máxima da essência da cortesia e do cavaleiroso” (CELEDÓN, 2007, p. 36). Também se analisa como essa perspectiva crítica, como todas as que

---

há outras possibilidades de interpretação. Casaldueiro diz que Dulcinéia é pura ideia. Madariaga declara que ela é a glória. Emilio Goggio diz que Dulcinéia é o principal motivo de todas as ações da dom Quixote. Riley sugere que o problema para os filósofos contemporâneos é se a identidade corporal é uma condição necessária para uma identidade pessoal; que quando este problema filosófico for resolvido, poderemos saber mais sobre Dulcinéia. (ATLEE, 1978, p.1, tradução nossa).

<sup>78</sup> “Uma metáfora do conceito aristotélico de Deus, que surgiu durante a Idade Média na forma do amor cortés” (ATLEE, 1978, p.1, tradução nossa).

<sup>79</sup> “Pois verá que tudo redunda em aumento da sua glória e fama, pois toda a que alcancei, alcanço e alcançarei pelas armas nesta vida vem do favor que ela me dá e deu a ela pertencer”

se referem a uma obra, seja literária ou não, também esteve suscetível às alterações impostas pelo tempo, e tão logo chega o século XX, com suas contribuições científicas, novas propostas surgem, como as análises psicanalíticas. Outra interpretação mais recente também é a da paródia do amor cavaleiresco, ainda que seja, como já mencionado, uma paródia considerada positiva, não formulada apenas com o intuito de rechaçar.

O autor também evoca as diversas “máscaras” da dama de dom Quixote revalidando a conjectura de que existem várias Dulcinéias justamente porque não existe de fato uma personagem chamada Dulcinéia além da idealização (ou melhor, referência<sup>80</sup>) perfeita de dom Quixote, tão perfeita que a essência de sua beleza, sua estética e sua existência através da fé do cavaleiro a colocam em paridade com o divino. Dulcinéia existe através da fé de cada personagem, uma fé que se altera também entre os cervantistas e suas abordagens e concepções sobre a Del Toboso.

No que diz respeito ao amor do cavaleiro como força motriz de sua jornada, Calleja assume o sentimento devoto como a inferência de maior relevância para a concretização da transformação de Alonso em Quixote, afinal, o amor de qualidades castas, leais, sublimes, e dificilmente alcançável, é o farol constante de todas as suas ações e a máxima espora de todas as suas empreitadas (CALLEJA, 2005, p. 4). Mas, para além disso, o amor “platônico” do personagem também funcionaria como um instrumento de perfeccionismo interior, pois age como um sentimento nobre, puro e desinteressado ao mesmo tempo que dignifica dom Quixote através do sofrimento de não poder estar com sua amada, apenas admirá-la e rogar-lhe sua devoção. O cavaleiro ainda não é completamente enobrecido, mas busca ser através de cada missão em nome de Dulcinéia.

Lamberti (2011, p. 1) define a personagem de Dulcinéia como um dos casos mais desconcertantes da Literatura Ocidental, pois consiste em uma personagem que não está presente e ainda assim preenche todo o *Quixote*, sendo considerada como a figura de maior relevância da obra a ponto de que até mesmo dom Quixote seria inconcebível sem sua presença-não-presente. Evidentemente, muitos romances ao longo da história apresentaram protagonistas não humanos ou mesmo abstratos, mas, para o autor, o caso de Dulcinéia se distingue de todos os anteriores, pois ela não se enquadra como criação direta de Cervantes, e sim de Alonso, que lhe promove a vida. Ela é existente apenas em sua mente e coração, surgindo apenas através de suas palavras. É por essa complexidade que Lamberti adota o termo *figura* ao invés de

---

<sup>80</sup> Por trabalhar com definições como mimeses, verossimilhança e símile, Celedón acredita que o melhor termo para enquadrar a essência da personagem não seja o de idealização, mas o de referência.

*personagem* ao se referir a Dulcinéia, pois este seria o termo mais adequado para atender ao que Dulcinéia representara: uma ideia, mas uma ideia tão forte, vital e afincada a mente de dom Quixote que se tornaria capaz de escapar dos domínios de seu próprio criador, que a vive como algo real. Dulcinéia também exerceria uma função alegórica dentro da obra do *Quixote*, e a resposta do autor para o que de fato ela representaria surge da voz do próprio dom Quixote.

«idea de todo lo honesto y provechoso y deleitable que hay en el mundo» (I, 43). Dulcinea es entonces para él el Bien en el mundo, que en fin coincide con la que es su misión proclamada y reconocida: «desfacer agravios y enderezar entuertos», y «por querer del cielo [...] en esta [...] edad de hierro [...] resucitar [...] la dorada o de oro» (I, 20), finalidad que se desprende también del pensamiento general de Cervantes.<sup>81</sup> (LAMBERTI, 2005, p. 429)

Outro ponto interessante para se avaliar a construção da personagem de Dulcinéia se dá no nível da loucura de dom Quixote. No jogo dialético que delinea as interrelações do cavaleiro, o *outro* sempre busca evidenciar o nível de loucura de Alonso. Até mesmo o próprio narrador da obra desempenha um papel de relator da loucura do protagonista, resgatando de forma recorrente e pertinente a falta de lucidez de Alonso, associando-o ao ridículo, descredibilizando-o. É um claro consenso para os demais personagens (e isso inclui o narrador) que dom Quixote está louco. Mas o que seria essa loucura? Sem dúvidas, uma das particularidades mais abordadas por Cervantistas ao longo de quatrocentos anos da gênese do *Quixote* é a loucura Quixotesca. Desde a Idade Média o louco era designado ao lugar de margem social, sendo excluído, pois como assinala Foucault (1997, p. 11 apud CAVADAS; SILVA, 2017, p. 32) “o louco é aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros”. Associado a narrativa quixotesca, o discurso de Foucault torna-se ainda mais passível de sentido quando percebemos a força discursiva do eloquente cavaleiro, a quem sempre os representantes sociais e clérigos buscam calar.

Longe de ser apenas um distúrbio que nos presenteia com situações cômicas, a loucura do personagem é, sobretudo, uma leitura idealista da realidade que o mesmo deseja subverter. Há um jogo de perspectivas e pontos de vistas que permeiam toda a obra, como Celedón (2007) bem pontua, onde qualquer perspectiva se faz válida, pois o que interessa não é apenas saber como Sancho e Quixote enxergam o mundo, mas como o mundo é exprimido através da visão de cada personagem. “Vemos o que queremos” (CELEDÓN, 2007, p. 68), um fator que nos

---

<sup>81</sup> “‘Idea de tudo que é honesto, rentável e prazeroso no mundo’ (I, 43). Dulcinéia é, então, para ele, o Bem do mundo, que no final coincide com a sua missão proclamada e reconhecida: ‘refutar queixas e consertar as transgressões’ e ‘pelo querer dos céus [...] nesta idade do ferro [...] reviver o dourado do ouro’ (I, 20), objetivo que também emerge do pensamento geral de Cervantes” (tradução nossa).

auxilia em nossa sobrevivência, e sendo assim, poderia auxiliar o próprio Alonso em sua existência. Por si só, os pontos de vista dos personagens se fazem verossímeis, e nesse jogo de perspectivas e verossimilhança a visão de mundo de dom Quixote não deve ser desacreditada, pois ele relata o mundo que vê, nesse caso, o mundo que anseia ver, ainda que predefinido por uma realidade insalubre para um adorador da cavalaria. No famoso episódio dos moinhos, por exemplo, onde Sancho enxerga moinhos e dom Quixote crê lutar contra gigantes “não cabe aqui, e em nenhum outro lugar da obra, perguntar-nos quem está com a verdade ou quem está enganado (com relação à visão). Devemos perguntar-nos se os pontos de vista são verossímeis” (CELEDÓN, 2007, p. 69). A loucura, o idealismo e o amor encontram-se então piamente atrelados quando Dulcinéia configura-se como a máxima expoente do desejo do cavaleiro idealista pela subversão de sua realidade. Para Alves e Silva (2011, p. 121), “el amor del ingenioso hidalgo es una consecuencia de su locura. Don Quijote no enloquece por estar enamorado. Se enamora por estar loco”<sup>82</sup>, mas em nossa concepção este status de loucura não age como contrariedade ou interferência na veracidade do sentimento de dom Quixote. A realidade criada por Alonso lhe é verossímil, e Dulcinéia assume o papel mais relevante dessa jornada quando todas as ações dos cavaleiros agem entorno da figura criada por ele para ser o destino de suas vitórias. Para Auerbach, o sentimento do cavaleiro assume um demonstrativo da fé de Alonso na realidade criada por sua mente, o amor e devoção do personagem por sua musa é completamente real e intenso, e por si só isso já atribui a ele valor heroico.

O sentimento de d. quixote é verdadeiro e profundo. Dulcinea é realmente a senhora dos seus pensamentos, e ele está realmente imbuído de uma missão, que considera o mais alto dever do homem; é realmente fiel, valente, e disposto a qualquer sacrifício [...] Deve haver poucos amantes da arte literária que não liguem d. quixote a concepção de grandeza idealista, embora absurda, aventureira e grotesca, não deixa de ser idealista, incondicional, heroica.” (AUERBACH, 1971, p. 300)

O tempo do amor cortês e cavaleiresco, em ação, extinguiu-se, e por isso dom Quixote se apega com todas as forças a idealização de sua musa numa época em que tal valor já não ocorre com a mesma força e valor que apresentou um dia. E sua fé na personagem é obstinada a níveis tão incompreensíveis aos demais personagens que acaba por tornar-se mais um demonstrativo de sua falta de lucidez do que qualquer outra coisa, mesmo que cause admiração (ainda que acompanhada de comicidade e cinismo) em personagens como a Duquesa, no livro II.

---

<sup>82</sup> “O amor do engenhoso fidalgo é uma consequência de sua loucura. Don Quixote não enlouquece por estar apaixonado. Se apaixonou por estar louco” (tradução nossa).

Iniciando-se uma delimitação ontológica dos contornos da personagem da dama e partir do símbolo do amor purificador, observa-se o poder salvífico que Dulcinéia representaria. Em seu artigo “Ella pelea en mí y vence en mí”: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Volunta”, Induráin busca analisar algumas das principais passagens que oferecem uma caracterização da personagem de Dulcinéia, entre elas, sua função amorosa na obra. Para o autor, uma ideia preliminar de interpretação de Dulcinéia ocorre através de duas grandes vertentes de interpretação do *Quixote*: como um livro de valores profundos e transcendentais ou através da interpretação cômica e intenção paródica da obra. Se optarmos pela perspectiva transcendente, Dulcinéia converte-se no mais transcendente dos símbolos. Parte-se então do pressuposto de que Dulcinéia é, antes de tudo, uma necessidade para que Alonso Quijano possa converter-se finalmente em dom Quixote. As passagens selecionadas por Induráin tentam explicar a construção de Dulcinéia segundo sua formosura, virtude e linhagem, além do serviço amoroso prestado ao amante. No encontro com os mercadores (DQ I, IV, p. 86) temos um momento de apresentação das características físicas de Dulcinéia. Quando dom Quixote requisita que os mercadores proclamem Dulcinéia como a mais bela mulher do mundo, os mercadores recusam-se a fazê-lo sem pelo menos um retrato, ao que dom Quixote responde:

–Si os la mostrara –replicó don Quijote–, ¿qué hiciéades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia.<sup>83</sup> (DQ I, IV, p. 87)

Induráin defende a importância desse trecho como relevante para a caracterização da personagem, pois além de sermos apresentados por D. Quixote a sua percepção da beleza de sua dama, também se apresenta os mercadores como representação do apego à materialidade, quando, em contrapartida, dom Quixote não necessita de nenhuma prova palpável de sua formosura. “Dulcinea es un acto de fe, nunca aparece en la realidad, por esto sua essência es mas religiosa que amorosa”<sup>84</sup> (PÉREZ; TORRE, 2004, p. 183). Dom Quixote, sendo movido por sua fé, não necessita de elementos tangíveis para crer. Obviamente este pequeno trecho não nos bastaria para compreender a que nível essa prerrogativa de fé e divinização da personagem ocorre, mas não se trata de um fator isolado e inédito na obra.

---

<sup>83</sup> “Se vo-la mostrasse – replicou D. Quixote –, nada valeria confessardes tão notória verdade. A importância está em que, sem vê-la, haveis de crê-la, confessá-la, afirmá-la, jurá-la e defendê-la; senão comigo estás em batalha, gente descomunal e soberba”

<sup>84</sup> “Dulcinea é um ato de fé. Nunca aparece na realidade, por isso sua essência é mais religiosa do que amorosa” (tradução nossa)

No capítulo XIII do *Quixote I*, através do diálogo com Vivaldo, somos apresentados também a uma rica fonte de análise sobre a personagem segundo a visão de dom Quixote e a impressão de seu companheiro de cena. Nesse momento, Vivaldo traça um paralelo referindo as damas de cavalaria e, portanto, Dulcinéia, a figura deífica quando afirma que não compreende o motivo de os cavaleiros encomendarem sua alma as donzelas e não a Deus, o que era “lo que debía y estaba obligado como cristiano” (*DQ I*, XIII, p. 172). Essa comparação também não consiste em uma particularidade apenas desse diálogo, mas, por hora, manteremos apenas este como exemplo das relações de percepção dos demais personagens a devoção de dom Quixote para com sua senhora. Além de estabelecer esse paralelo, Vivaldo também afirma que não crê que todos os cavaleiros andantes sejam de fato enamorados, comentário a qual dom Quixote replica pontualmente:

– Eso no puede ser [...]: digo que no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan proprio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mesmo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón.<sup>85</sup> (*DQ I*, XIII, p. 172)

Nas palavras do próprio dom Quixote, é inconcebível que um cavaleiro exista sem o valor atribuído a ele justamente pelo amor de uma mulher, a qual reconhece-se como musa. A figura física de Dulcinéia não existe, mas intercorre na mente de seu idealizador. De todos os atributos que acredita necessitar para tornar-se digno de ser cavaleiro, de fato a figura da dama parece exercer o papel de maior relevância. É como se a ideia de que um cavaleiro andante sem escudeiro fosse até mesmo concebível, mas a ideia de um cavaleiro sem dama, definitivamente inadmissível ao herói. Dessa reiteração constante de dom Quixote do valor da figura amorosa, compreende-se um vislumbre acerca da reverência que Dulcinéia possui na trajetória do herói: é a partir de sua concepção que dom Quixote, de fato, inicia sua peregrinação e transformação em busca de tornar-se digno das graças de sua senhora. Como bem recorda Gerchunoff (1922), através dessa perspectiva é Dulcinéia que opera como a chave-mestra de todo o livro, pois se, hipoteticamente, a eliminássemos das páginas do *Quixote*, logo presenciariamos a dissipação de todas as batalhas e a corrupção do longo fio da narrativa propiciado por sua existência.

---

<sup>85</sup> “Tal não pode ser- respondeu D. Quixote – Digo que não pode ser que haja cavaleiro andante sem dama, pois é tão próprio e tão natural deles serem enamorados como do céu ter estrelas, e garanto que nunca se viu história onde se encontra-se cavaleiros andantes sem amores; e, se os não tivesse, não seria tido por legitimo cavaleiro andante, e sim por bastardo e entrado na fortaleza da dita cavalaria não pela porta, mas por sobre os muros, qual salteador e ladrão.”



La claridad de su figura ilumina toda la novela. Es invariablemente la princesa escogida entre las princesas para que fuese la amada del gran soñador [...] Si elimináramos a Dulcinea de las páginas del libro, en que se manifiesta como una aparición fugaz aunque frecuente, veríamos borrarse todas las nobles y bellas figuras que se mueven en su largo relato. ¿Qué haría Don Quijote si le dijeran de pronto que Dulcinea ya no existe? Bajaría, sin duda, a la cueva de Montesinos o penetraría en lo hondo de la selva para no salir más y consagrar el resto de sus días a la memoria de la mujer que ama con amor tan sumiso. Dulcinea es la clave de todo el libro. Por complacerla lleva a cabo penitencias penosas; para honrarla se arriesga en los más recios combates; bajo su advocación se lanza a la batalla; sirviendo a su augusta princesa, se mueve en defensa del débil y es amparo de los tristes.<sup>86</sup> (GERCHUNOFF, 1922, p. 81)

Os exemplos de trechos analisados por Induráin são apenas alguns a salientar a ampla complexidade da personagem de Dulcinéia pois “a partir de ahí, su caracterización sirve al tratamiento del tema amoroso, pues ella es el espíritu, el aliento vital, el motor que pone en marcha al caballero a la hora de acometer sus aventuras”<sup>87</sup> (2005, p. 673) correspondendo até então a um padrão estabelecido no amor cortês, mas que, para outros autores, transpassa uma divinização comumente atribuída a mulher na Idade Média. Há um apelo muito maior na divinização da personagem de Dulcinéia segundo Pinilla (2016), para quem a devoção de dom Quixote por sua dama é nítida a ponto de estabelecer-se uma correspondência com a devoção do homem a Virgem Maria, não como uma vassalagem que espera algum tipo de recompensa carnal de sua senhora, mas como uma sacralização absoluta. Santos (2006, p. 88) também equipara essa relação de Dulcinéia ao culto mariano e divinizado pois como cavaleiro, dom Quixote está sempre a rogar pelo zelo de sua dama, tal como “rogava-se a proteção de Maria, com suas virtudes imaculadas e sua misericórdia”. Identificam-se os primeiros ecos de uma estética religiosa que ficam cada vez em maior evidência no decorrer das passagens onde Dulcinéia é referida, não apenas no que tange à sacralização da personagem. Entretanto essas relações poderão ser mais bem exploradas e exemplificadas ao relacionarmos a Dulcinéia com Beatriz e o *dolce stil novo*, no capítulo subsequente.

## 2.5 Entre Dante e Cervantes

---

<sup>86</sup> “A clareza de sua figura ilumina todo o romance. Ela é invariavelmente a princesa escolhida entre princesas para ser a amada do grande sonhador [...] O que Dom Quixote faria se lhe dissessem de repente que Dulcinéia não existe mais? Sem dúvida, ele descia à caverna de Montesinos ou mergulhava profundamente na selva para nunca mais sair e dedicar o resto de seus dias à memória da mulher que ama com tanto amor submisso. Dulcinéia é a chave de todo o livro. Para agradá-la, ele realiza penitências dolorosas; para honrá-la, ele corre riscos nas batalhas mais ferozes; sob sua dedicação, ele lança em batalha; servindo sua princesa, ele se move em defesa dos fracos e está sob a proteção dos tristes” (Tradução nossa).

<sup>87</sup> “A partir daí, sua caracterização serve para tratar o tema do amor, pois ela é o espírito, a respiração vital, o motor que aciona o cavaleiro ao empreender suas aventuras” (Tradução nossa).

Estudos que tencionam relacionar em algum grau comparativo as obras de Dante e Cervantes também não consistem em um campo completamente inédito. Dedicaremos a presente seção à apresentação de alguns desses estudos, ou mesmo há alguns poucos trechos encontrados em autores diversos que fazem breve referência a uma aproximação entre as personagens de Beatriz e Dulcinéia. Não nos cabe aqui averiguar a fundo estes pontos de comparação, mas sim apresentar o posicionamento de alguns autores, Cervantistas, Dantólogos e comparatistas, sobre as diversas relações que podem ser estabelecidas entre as duas obras.

Uma possível relação entre as personagens de Beatriz e Dulcinéia também não se está como uma observação totalmente ignorada por críticos do cânone. Harold Bloom (2011, p. 92), em *O cânone Ocidental*, já mencionava algumas semelhanças entre as personagens, ainda que, segundo o mesmo, não ousasse aprofundar ainda mais a investigação acerca do tema. Auerbach (1971, p. 301) também busca na musa dantesca uma breve consideração acerca da relação entre dom Quixote e sua dama como a *donna gentile*, da poesia dantesca. Entretanto, as menções não renderam mais do que alguns poucos parágrafos direcionados ao tema, e pouco se explorou com a devida acuidade os caminhos propostos por uma análise mais atenta.

A *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* publicou, em 2016, as atas do *Coloquio Internacional Cervantes Y Dante*, ocorrido em abril do mesmo ano, em Barcelona. Grande parte das pesquisas apresentadas durante o colóquio foram voltadas para estudos que contemplavam as relações comparativas e intertextuais da *Divina Comédia* e do *Quixote*.

Entretanto, muitos autores, sejam Cervantistas que buscam compreender a obra através do prisma dantesco ou vice e versa, divergem de opinião quanto a determinados pontos delicados de comparação, e por isso poucos atreveram-se a averiguar com maior profundidade as relações entre os personagens e suas alegorias por exemplo. Para Cortezo (2016), em uma primeira análise a *Divina Comédia* e o *Quixote* nada parecem ter em comum além do fato de apresentarem uma gigantesca dimensão literária que fez com que suas obras transcendessem o campo em que viam a luz, alcançando uma expansão universal, espacial e temporal. Embora o autor seja um dos que não se interessam pela interrelação dos personagens, defende *A Divina Comédia* como um grande precursor canônico do *Quixote*, e afirma que suas considerações sobre as diferenças das obras não implicam que Cervantes tenha obliterado completamente o poema dantesco ao escrever sua *magnum opum*. O autor ressalta determinados momentos do texto cervantino em que a intertextualidade e as referências dantescas se fazem presentes como uma evidência da leitura o texto de Dante por parte de Cervantes, sendo alguns destes o trecho

de *La Galatea*, onde Caliope evoca o nome do poeta italiano<sup>88</sup>, e a intertextualidade presente no capítulo XIII, o mesmo onde desenrola-se o diálogo de Vivaldo e dom Quixote sobre a personagem de Dulcinéia. No capítulo lê-se “en la mitad de la carrera de su vida”<sup>89</sup> (DQ I, XIII, p. 176), memorável por remeter ao primeiro verso de *A Divina Comédia*, o que atribui certa veracidade ao fato de que, embora o nome de Dante não seja citado diretamente no *Quixote*, o poeta italiano não deixa de configurar-se como uma presença implícita na mente de Cervantes. Segundo Cortezo, traços que equiparam as obras não faltam, e sim uma análise mais atenta às sombras do sumo poeta na obra do *Quixote* que averiguem particularidades congêneres que podem escapar a uma primeira leitura.

O primeiro passo para estabelecer uma comparação entre estas particularidades partiria de uma conjectura inicial: “acerca de lo que a Cervantes le pudo llamar la atención en la Divina Comedia?”. Cortazo parte do subterfúgio da enfática condenação dos princípios do amor cortês, referido no Canto V de *Inferno* na narração da trágica história de amor de Francesca e Paolo, amantes induzidos ao adultério pela leitura da história de Guinevere e Lancelot. Neste Canto, segundo o autor, Dante teria se utilizado da metapoética, pois embora o primeiro círculo seja o dos condenados por luxúria, a crítica de Dante seria direcionada principalmente aos efeitos “desastrosos” da carnalidade proposta pelo lírica do amor cortês. O adultério promulgado por essa literatura seria então o grande culpado do trágico fim dos amantes, leitores assíduos de um gênero específico. Talvez a proposta de Dante não tenha sido condenar o amor cortês, mas repreender a disseminação do gênero entre as classes dominantes do século XIII, intenção até certo ponto próxima da de Cervantes ao criar a personagem da romântica Lucinda, e principalmente, dom Quixote, enlouquecido pelas leituras de um determinado gênero. “En este sentido, Paolo y Francesca, como también nuestro ingenioso hidalgo, incapaces de distinguir lo que es ficción de lo que es realidad, terminan siendo víctimas reales de un acto de imitación literaria”<sup>90</sup> (CORTAZO, 2016, p. 205). Essa comparação entre Francesca e Lucinda não é exclusiva de Cortazo tendo em vista que o autor Guillermo Serés (2016) também dedicou um artigo completamente voltado ao cotejo dessas duas personagens sobre a perspectiva de leitoras de romance de cavalaria. Constam outros episódios dentre as análises de Cortazo, embora o mesmo afirma que ainda que cenas equiparáveis das duas obras sejam, de fato, observáveis, Cervantes não as elaboram de um modo tão analítico, o que, ao nosso ver, ocorre

---

<sup>88</sup> “Y la que hizo bajar a los oscuros infiernos y subir a los claros cielos al famoso Dante” (2003, p. 318).

<sup>89</sup> “No meio do caminho da sua vida” (tradução nossa).

<sup>90</sup> “Nesse sentido, Paolo e Francesca, assim como nosso engenhoso cavaleiro, incapazes de distinguir o que é ficção do que é realidade, acabam sendo vítimas reais de um ato de imitação literária” (tradução nossa).

por diversos fatores, entre eles as propostas diferentes do que os autores poderiam ter em mente para suas obras no momento de cada composição. O processo criativo, da qual faz parte a intencionalidade do autor, obviamente, não deve ser descartado.

Um certo alinhamento de ideias com relação a preceitos teológicos também pode ser encontrado entre as obras para além das comparações das personagens divinizadas. Ainda que no prólogo do livro Cervantes pareça laçar um breve aviso de que o livro não possui nenhuma intenção de promover alguma opinião doutrinária que iria contra a ortodoxia da época e que sua intenção principal seria o de divertir e não pregar, Pinto (2016) acredita que essa renúncia à pregação não denunciava um desengajamento ideológico de Cervantes, mas consiste apenas em um reflexo do receio instaurado nos países predominantemente católicos que viviam sob os constantes olhos delatadores advindos da Inquisição. Esse aviso funcionaria, antes de tudo, como uma estratégia de defesa preventiva. Ao contrário de uma falta de posicionamento ideológico, a obra de Cervantes é repleta de ataques verbalizados radicais às instituições vigentes do Estado. Já o artifício usado por Dante na composição de sua *Comédia* seria puramente o da alegoria, avisando ao leitor que busque a verdade por trás das claras palavras do texto (PINTO, 2016, p. 292).

mentre Dante afferma che «l'altro [senso delle scritture] si chiama allegorico, e questo è quello che si nasconde sotto 'l manto di queste favole, ed è una veritate ascosa sotto bella menzogna», Cervantes avverte che non «caen debajo de la cuenta de sus fabulosos disparates [del romanzo che ha scritto] las puntualidades de la verdad».<sup>91</sup>

O autor considera que esse posicionamento alinhado entre as duas obras se faz presente principalmente através das falas de Sancho Pança colocando discursos como o do capítulo XX-XXII do *Quixote* II, em direta relação com trechos da obra dantesca. Através disso, Pinto identifica que a referência de Dante para Cervantes também não consiste em um ato de nível estético, mas ideológico sobretudo no que diz respeito ao clérigo.

Entretanto não é apenas com a comparação de semelhanças que se exerce o ato de comparar, como recorda Victoria Cirlot (2016) em seu artigo *La luz de la dama y los libros de luz conflicto de luces en Dante y Cervantes*, onde analisa a figura das damas e dos livros como luz simbólica na *Comédia* e no *Quixote*. A ênfase da autora não repousa na comparação de similitudes das obras, mesmo em aspectos que podem ser associados em algum nível, mas sim em seus contrastes, aparando-se em Bergamín (2008, p. 53), quando diz que “en la idea de que

---

<sup>91</sup> “Enquanto Dante afirma que ‘o outro [sentido das escrituras] é chamado alegórico, e é isso que está oculto sob o manto dessas fábulas e é uma verdade ascosa sob uma bela mentira’, Cervantes avverte que não ‘fiquem aquém de seus fabulosos disparates as pontuações da verdade [do romance que ele escreveu]’” (tradução nossa).

su confrontación resulta eficiente para la comprensión de cada uno de ellos” (2016, p. 183). Confrontando as obras em suas diferenças também encontramos novas acepções de compreensão de cada uma delas. Sendo assim relacionam-se as luzes das damas e dos livros em cada obra não partindo de hipóteses de influência e filiação, e sim através de um procedimento de contraste das ideologias filosóficas de Dante e Cervantes<sup>92</sup>. Pela vertente da Literatura Comparada este consiste em uns estudos que mais denotam diálogos possíveis entre as personagens de Beatriz e Dulcinéia. Entretanto, nenhum dos estudos ou referências citadas acima aborda a total complexidade e a relação de ambas as personagens sob a perspectiva da musa idealizada e da divinação da mulher segundo a proposta stilnovista, como tencionamos realizar no capítulo a seguir.

---

<sup>92</sup> A principal hipótese do estudo da autora é a de que: “En el Quijote la potente luz que en la Commedia irradiaba la dama, se ha desplazado a otro objeto: los libros de luz”, ou seja, a fonte de iluminação simbólica e metafórica partiria, no Quixote, dos livros, ao invés da mulher, como acontece na *Comédia*.

## CAPÍTULO 3

### LA SEÑORA DI MIA MENTE – LA GLORIOSA DONNA DI MIEI PENSAMENTI

#### 3.1 A construção da idealização da musa

O ato de comparar excede a expectativa de pôr em confronto trechos literários, ideias ou léxicos. O desafio de colocar duas personagens como Dulcinéia e Beatriz em diálogo da forma que proponho não objetiva transformar em fato irrefutável que Cervantes foi um leitor de Dante e que esse se encontra impresso em sua obra, o que se evidenciaria como uma das propostas dos estudos comparatistas. Para dar conta do nosso objetivo central, os momentos selecionados das duas obras e que serão postos em debate concentram-se, sobretudo, no poder das personagens femininas na releitura dos cânones em questão, pois não nos servirá apenas compreender a constituição das personagens de Beatriz e Dulcinéia como correlatas, mas suas ingerências como impulso condutor, símbolo, alegoria e metáfora em seus respectivos livros de origem, e, acima de tudo, como insígnias de um arquétipo da idealização feminina mariana no seu momento de auge, como no século de Dante, e de declínio, como no de Cervantes.

Para iniciar o estágio final do nosso estudo, iremos nos ater brevemente à relação das musas com os heróis das obras, homens para os quais Beatriz e Dulcinéia colaboram na construção da identidade: ambas as personagens possuem grande influência não apenas na trajetória de dom Quixote e Dante, como também em suas construções subjetivas, pois é a partir do reconhecimento da mulher como musa, a quem se destina a trajetória que purifica e dignifica, que se dá início à construção da subjetividade do protagonista como herói. Dante encontra-se em uma jornada que não se delimita apenas como uma excursão aos reinos *post-mortem* para encontrar sua amada, ele também se encontra em uma missão de vida: retomando o momento citado no primeiro capítulo desta pesquisa, Dante seria aquele destinado a trazer o século de ouro de volta, iniciando um novo ciclo, como relatado na profecia de *Purgatório* (XXXIII), explicado no canto abaixo pela própria Beatriz:

Sappi che 'l vaso che 'l serpente ruppe,  
fù e non è; ma chi n' ha colpa, creda  
che vendetta di Dio non teme suppe.

Non sarà tutto tempo senza reda  
l'aguglia che lasciò le penne al carro,  
per che divenne mostro e poscia preda;

ch'io veggio certamente, e però il narro,  
a darne tempo già stelle propinque,  
secure d'ogn'intoppo e d'ogne sbarro,

nel quale un cinquecento diece e cinque,  
messo di Dio, anciderà la fuia  
con quel gigante che con lei delinque.<sup>93</sup>  
(*Purg.* Canto XXXIII, v.34-45)

Em seguida, ela ordena que Dante leve as palavras sobre a profecia a todos os conterrâneos do poeta. Nesse momento, permitindo-nos a metáfora, a pena se faz sua espada na construção de uma Nova Era. A narrativa sobre o resgate de uma Era de ouro também é invocada por Cervantes, pois, como nos revela Pinilla (2014), reminiscências da emotividade de dom Quixote ao recordar da Era de Ouro e o desejo de seu retorno dialogam com outros autores que não presenciaram a queda da Era Dourada espanhola, mas eram adstritos a ideia de ciclos, como Dante, entre eles Ovídio e Virgílio, que na IV<sup>a</sup> Écloga da Eneida, também nos traz uma profecia:

Já está chegando a última época da predição (da Sibila) de Cumas; a grande sucessão dos séculos recomeça de novo. Já volta a Virgem, voltam os reinos de Saturno; uma nova raça desce do alto do céu. Essa criança que nasceu encerrará a Idade de Ferro e trará de volta a Idade do Ouro no mundo inteiro.

Para Pinilla, essa criança, o herói predisposto a assumir a luta pelo resgate da Era de Ouro, não poderia ser outro a dom Quixote. No *Quixote*, entretanto, não é pela voz de outro anunciador que o cavaleiro cria ciência de sua missão: sua vontade é tanta que o mesmo assume para si essa realidade e a divulga para Sancho “Sancho amigo, has de saber que yo naci por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar em ella la dorada, como suele llamarse”<sup>94</sup> (DQ I, XX, p. 254).

---

<sup>93</sup> “Saibas que o vaso que a serpe vendeu/ foi, e não é, mas que o culpado, alfim,/ creia que ignora a sopa a ira do Céu./ Não durará, o atual poder, sem fim/ da águia que suas penas pôs no carro,/ tornando-o monstro e , em seguida, butim./ Que bem próxima eu vejo, e logo o narro:/ a estrela que chegar nos dará a vez/ - livre de todo obstáculo ou desgarr - / em que virá um quinhentos cinco e dez,/ por Deus movido, matar co’ a rameira/ que co’ ele peca, o gigante soez.”

<sup>94</sup> Sancho amigo, hás-de saber que eu nasci, por determinação do céu, nesta idade de ferro, para nela ressuscitar a de ouro (ou dourada, como se costuma dizer).

Entretanto, para tornarem-se beneméritos de tão importante missão, Dante e Quixote necessitam ainda passar por um processo de enobrecimento, o qual se inicia justamente na figura representativa de um amor devoto. Antes de se tornar digno, dom Quixote afirma nem sequer atrever-se a estar diante de Dulcinéia (*DQ* I, cap. XXIX, p. 402).

Dante finaliza seu primeiro livro, *Vida Nova*, revelando que espera homenagear Beatriz da forma que nenhuma mulher foi homenageada, um anúncio predecessor da *Divina Comédia*. Sendo assim, o poeta já havia, ao final da escrita de seu primeiro livro, decidido escrever seu poema sacro de forma que a personagem feminina não fosse apenas glorificada, mas também através de quem a sua jornada de redenção se tornaria possível. Em o *Quixote*, como mencionado anteriormente, Alonso, quando decide sair em busca de suas aventuras, não o faz sem antes criar uma donzela a quem destinar sua jornada e suas vitórias. Sem essa donzela, é inconcebível um cavaleiro permitir-se sair em suas aventuras, pois não seria movido por um propósito a altura. Quando Cervantes tece sua crítica aos romances de cavalaria em seu romance satírico, o faz através de uma personagem que deseja com tanta intensidade o retorno da Era de ouro que chega a se fazer cavaleiro. Dom Quixote não simplesmente se imagina um cavaleiro, em sua mente ele o é, e, como cavaleiro, necessita daquilo que o impulse em sua jornada. Logo cria Dulcinéia: o desejo de retornar a um cenário histórico e social próximo a Dante o faz criar a sua própria representação de Beatriz. A musa era figura essencial entre os cavaleiros andantes, sendo assim, essencial para a personagem de dom Quixote. Dulcinéia surge da potencialidade do desejo de seu criador.

No processo de criação de uma personagem, se optarmos pela perspectiva de que Beatriz é uma criação ou, no mínimo, uma homenagem de Dante a uma dama real, a escolha de um nome configura-se como um ponto de partida, condição que acompanha o personagem por toda sua existência e, portanto, muitas vezes por escolha do autor ou mesmo num ato inconsciente, reflete aspectos da construção identitária da personagem em diversos níveis. No *stil novo* e entre muitos poetas italianos que procederam a escola, seguia-se esse mesmo modelo, como por exemplo a musa de Petrarca, Laura, cujo nome já se teve associado ao substantivo *Louro*, referindo-se “ao ramo do loureiro, com o qual os poetas da época eram coroados. Sob este aspecto, o nome de Laura representaria muito mais o desejo de glória do poeta, do que uma concreta relação amorosa com Laura de Novais” (SALES DE SOUSA, 1996, p. 91).

Exposta essa reflexão, traremos à memória as origens dos nomes de Beatriz e Dulcinéia. A etimologia do nome Beatrice tem sua gênese na palavra *Beatrix*, advindo de *beatricem*, aquela que porta a bem-aventurança, e de *Beatus*, bem-aventurado, aludindo a beatitude



celestial e da alma. A ligação do nome com sua etimologia estabelece “un vínculo entre la amada de Dante y la dimensión espiritual, religiosa, casi mística propia del amor platónico: un amor del que no se goza a través de los sentidos sino del alma.”<sup>95</sup> (FLORES, 2007, p. 349). O nome de Beatriz presta referência a toda a contemplação do misticismo e da virtude da bem-aventurança que a personagem porta, tal como o espírito animal revela a Dante em *Vida nova* quando lhe diz “*Apparuit iam beatitudo vestra*”, eis que surge sua bem-aventurança.

Dom Quixote, já no capítulo 1 do primeiro livro do *Quixote*, questiona-se sobre o momento em que, se porventura ou pelos seus maus pecados, se encontrar em batalha e dela sair vitorioso, a quem dedicaria sua glória? A quem dedicar seu amor visto que, para ele, um cavaleiro sem amor era como árvores sem folhas e frutos e corpo sem alma? (*DQ I*, cap. I). Inicia-se então o processo onde o cavaleiro idealiza os detalhes da mulher a quem tomará como musa, começando pelo seu próprio “rebatizado”, pois Alonso, sendo enamorado de uma moça lavradora chamada Aldonza Lorenzo, busca renomear-lhe com uma alcunha mais digna de todos os seus atributos.

e procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e tendesse ao de princesa e grande senhora, veio a chamá-la ‘Dulcinéia del Toboso’, por ser ela natural de El Toboso: nome, ao seu parecer, músico, peregrino e significativo.<sup>96</sup> (*DQ I*, I, p.60)

O nome escolhido encontra então justificativa, segundo Canga (2008), em seu significado explícito, pois remete à doçura, à ternura, ao amável, e em seu conteúdo implícito. O estudioso também sugere que no episódio da renomeação ocorre uma sutil evocação à mítica de Beatriz, em *Vida Nova* (2008, p.216), pois Dante também se refere a Beatriz como a portadora de toda a doçura. É, portanto, no momento do processo formativo da personagem de Dulcinéia para dom Quixote que Beatriz se impõe como uma referência imprescindível, estrutural.

De la misma forma en que asociamos el nombre de Beatriz con 'beata' y de acuerdo con el estudio de Iventosch podemos también asociar el de Dulcinea con la connotación de 'dulzura' que en la época medieval tenía un matiz religioso ya que se

---

<sup>95</sup> Um vínculo entre a amada de Dante e a dimensão espiritual religiosa, quase mística própria do amor platônico: um amor da qual não se goza através dos sentidos, mas através da própria alma. (Tradução nossa)

<sup>96</sup>“y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo.”

utilizaba de manera casi exclusiva para referirse a Jesu Cristo y a la propia Virgen María.<sup>97</sup> (FLORES, 2007, p.349)

O ato de renomear Dulcinéia revela-se também como uma ação redentora, reportando ao sacramento cristão do batizado, o segundo nascimento, o nascimento perante Deus. O nome Aldonza, o primeiro nome daquela que passaria a se chamar Dulcinéia para o cavaleiro, vem de “al donça”, significa doce, ou seja, também remete à doçura, mas mantém o artigo arábico *Al*: dois nomes com o mesmo significado, entretanto com raízes linguísticas diferentes. (CELEDÓN, 2007). Se a palavra purifica, Aldonza é, portanto, redimida e purificada, na visão de Cervantes, nascendo agora não com qualquer alcunha, mas sob o signo de Dulcinéia, o que Hernandez (1989) recorda como uma memória do próprio ato de Jesus ao renomear Simão como Pedro, por virtude da metáfora de ser ele a pedra sobre a qual se edificará a igreja, “así también Alonso Quijano, ahora don Quijote, asienta su renovación espiritual sobre materia lingüística, desechando aquellos nombres que no se acomodaban a sus propósitos”<sup>98</sup> (HERNADEZ, 1989, p. 513).

A mudança de nome da mulher amada não é inédito da literatura de Cervantes, tendo em vista que na obra prima de Francisco Delicado, *Retrato de La lozana andaluza* (1528), uma personagem chamada primeiramente por Aldonsa passa a chamar-se Lozana, nome que remete ao adjetivo louçã, pois é “conveniente e mais apropriado que uma pessoa leve como nome um que traduza sua natureza, aquelas qualidades físicas que Deus lhe dera” (CELEDÓN, 2007, p.101), o que Celedón acredita ser o princípio do raciocínio de dom Quixote.

Não apenas o nome, mas as alcunhas utilizadas por dom Quixote para referir-se a Dulcinéia revelam um pouco da preocupação de Cervantes com a escolha apropriada do léxico que possibilite visualizar o nível de veneração do cavaleiro para com sua senhora, e em diversos momentos esses prosônimos encontram pontos de inferências com os termos utilizados para se referir às musas stilnovistas, como Beatriz. Cervantes, com seu verdadeiro apreço pelo estilo e a bravura da retórica da lírica cortês, tão ricas em ritmo e imagens, e sendo um verdadeiro dominador desta, não apenas se encontra como um crítico do estilo, mas também como um aperfeiçoador dessa tradição épico retórica (AUERBACH, 1971, p. 298). Para tratar dos sentimentos elevados, é na fonte dessa lírica que o autor irá beber para recuperar a eloquência das paixões, como quando se trata de Dulcinéia ou mesmo de outras histórias de amor dispostas

---

<sup>97</sup> Da mesma forma que associamos o nome de Beatriz a 'beata', de acordo com o estudo de Iventosch podemos também associar o de Dulcinéia à conotação de 'doçura', que nos tempos medievais possuía um matiz religioso por ser utilizado como forma quase exclusiva de se referir a Jesus Cristo e à própria Virgem Maria. (tradução nossa)

<sup>98</sup> assim também Alonso Quijano, agora Dom Quixote, estabelece sua renovação espiritual na questão linguística, descartando aqueles nomes que não serviam aos seus propósitos.

no decorrer de toda a obra, como no episódio da enamorada Dorotéia. Para dom Quixote, Dulcinéia é a “la senõra de sus pensamientos”, o que remete a forma com a qual Dante se refere a Beatriz em *Vida Nova* “la gloriosa donna della mia mente”. Beatriz, como muitas das *donne angeli* stilnovistas quando referenciadas pela beleza através de elementos da natureza, é comparada ao sol no canto XXX versos 25-27 e 75 de *Purgatório*, a estrela maior, o elemento de luz mais sobressalente do universo. Para dom Quixote, qualquer raio de sol da beleza de Dulcinéia que chegar aos seus olhos, iluminará seu entendimento e fortalecerá seu coração (*DQ* II, VIII, p. 120). Nesse sentido, Cervantes recupera a importância dos signos de luz com os quais poetas anteriores buscavam tratar suas musas, o que as relacionavam com a teologia da luz, onde sempre se destacavam as características iluminadas da mulher. Três séculos depois, essas premissas começam também a entrar em crise, sendo retomadas por Cervantes, ainda que com o princípio da burla, ao descrever algumas das personagens femininas de dom Quixote como portadoras de grande beleza, geralmente reverenciadas pela alvura da pele ou pelos cabelos claros como ouro, como é descrita Dulcinéia segundo a idealização de dom Quixote (*DQ* I, XIII, p. 154-5). No sentido da comparação das mulheres de luz, Cirlot (2016) reitera que o sol de Dulcinéia iluminará o entendimento porque não está ali para servir de visão deslumbrante e feérica que revela os desejos eróticos masculinos, mas para cumprir uma função superior, que parece herdeira da dantesca senhora da luz, Beatriz. A beleza de Dulcinéia, signo de uma perfeição etérea, aproxima a personagem da visão do *speculum dei* a qual nos reportamos no primeiro capítulo, na qual quanto mais perfeita é a dama em todos os sentidos, mais reflete a semelhança com o divino que porta dentro de si.

### 3.2 Entre o real e o onírico

Se a obra *Vida Nova* e mesmo a *Divina Comédia* transitam entre um véu que separa o onírico do “real” ao mesmo tempo que os integra, também poderíamos inferir observação semelhante do *Quixote*. *Vida Nova*, por exemplo, é fortemente marcada pela presença da descrição dos sonhos de Dante que assumem detalhes tão bem pontuados que em uma primeira leitura, se não fosse pelos elementos fantásticos e os próprios avisos do poeta, seria até mesmo difícil diferenciar se o autor se encontra sonhando ou descrevendo uma visão apocalíptica. Tomemos como exemplo o momento do primeiro sonho revelador de Dante (*VN*, II), onde o Amor surge diante do poeta e dirige-lhe o já mencionado “*Ego dominus tuus*”, justo o primeiro mandamento “Eu sou o teu Senhor” (ÊXODO, 20:2), como recorda Frachiolla (2011). Nos braços do Amor, se encontra Beatriz, deitada e em aparente estado de sono. Logo o deus Amor

impõe a jovem que coma o coração de Dante posto em sua mão e, em seguida, parte com ela em seus braços para o céu. Esse sonho assume caráter metafórico, na ação do canibalismo com o coração, e profético, no momento em que o amor leva Beatriz ao céu, anunciando uma futura partida da jovem angelical.

Frachiolla (2011, p.5) deduz que é no primeiro sonho de Dante que o poeta “atinge simultaneamente o âmago da tensão posta entre o amor profano e aquele amor sacro”. Os sonhos na narrativa dantesca não se encontram ali unicamente como artifício estético: Borges (2008) reclama a doutrina de Jung que equipara as invenções literárias às oníricas. No ensaio “O carrasco piedoso”, o autor declara que Dante sonhou com a personagem de Francesca, e sonhou também com sua piedade por ela: “Schopenhauer observa que nos sonhos podemos ser assombrados pelo que ouvimos e vemos, embora o fato tenha sua raiz, em última instância, em nós mesmos; da mesma forma Dante pode apiedar-se do sonhado ou inventado por ele.” (BORGES, 2008, p. 35). Assim como Francesca é uma projeção de Dante, também o próprio Dante é uma projeção como herói por sua jornada infernal, e também Beatriz, cuja harmonia com o divino é capaz de atribuir a personagem de seu devoto o dom profético. Dante sonha Beatriz e sonha também com a dor e com a morte de sua amada porque é no ato da passagem da dona de sua mente à condição *excelso* que se encontra o verdadeiro nascimento da musa como elemento hierático e o propósito de toda a viagem que guiará Dante ao *Paraíso*.

A presença do onírico também se encontra na *Divina Comédia* e configura-se como uma das características fundamentais de Dante como *homo viator* e como forma noturna do processo de purificação interna, onde desejos e rejeições são representados, e, por isso, o onírico se constitui como uma ferramenta privilegiada de análise da natureza e dos anseios da alma. Os momentos dos sonhos de Dante na *Comédia* parametrizam mudanças de estágios do mesmo em sua viagem, refletindo também mudanças internas não apenas do poeta, mas de toda a humanidade viajante a subir o monte do *Purgatório* “come proiezione del percorso dell’umanità, di quella futura dei lettori e di quella di ogni singola anima già impegnata nella purificazione; una traiettoria naturalmente ascensionale.”<sup>99</sup> (BARUCCI, 2012, p. 24)

Hauser afirma que mesmo para o romantismo como conhecemos hoje “a natureza, os sonhos e a loucura, tudo isso eram formas disfarçadas e mais ou menos sublimadas do mesmo sentimento, do mesmo anseio de irresponsabilidade e de uma vida livre de sofrimento e frustração” (HAUSER, 1995 p. 673). A idealização nasce do sonho, e no sonho encontramos

---

<sup>99</sup> Como uma projeção do caminho da humanidade, daquela projeção futura dos leitores e daquela de cada alma já empenhada na purificação; uma trajetória naturalmente ascendente (tradução nossa).

o cerne da idealização de Beatriz. A manifestação no sonho em Dante é a manifestação da emoção interior que move a alma e a inteligência do poeta.

Se loucura e sonho dialogam por si só para Hauser, no *Quixote* vemos esse sonho ser completamente moldado pelo personagem, com a diferença que em Dante, pelo menos, os momentos oníricos ocorrem durante o sono, enquanto dom Quixote os tem completamente acordado, e o sonho assume caráter de fantasia. Onirismo e loucura se cruzam e nasce o belo e eterno embate sobre dom Quixote ser um louco ou um sonhador quando sua loucura invoca o onírico na vida real, incorporando os níveis intelectuais da loucura, até mesmo sua sabedoria – explorada por Erasmo de Roterdã em seu *Elogio à loucura* – ao sonho utópico de uma realidade ideal ao cavaleiro. Diante de todas as conjecturas a que nos levam a leitura do forte desejo do fidalgo que se proclama cavaleiro, percebemos a força que o onírico representa na obra Cervantina. Assim como Beatriz, Dulcinéia também é a projeção de um sonho completamente imaginado e trazido à vida pela mente de dom Quixote

“Dulcinea del Toboso” é retratada por D. Quijote como a mais bela de todas, a quem devia os vencidos apresentar as glórias do cavaleiro e submeter-se as suas vontades. É ela que chamada à atenção pelo “caballero andante” nos faz perceber uma maneira muito própria de idealização da mulher amada, tentando desvelar o que nela existe de maravilhoso. Formula uma linguagem própria da visão que com a representação, a intuição e a expressão se encontram identificadas na percepção objetiva de D. Quijote. Assim Dulcinea surge como aparição em meio aos sonhos do seu cavaleiro. Sonho entendido como manifestação direta do inconsciente, como uma antítese libertadora do racionalismo. Nele há mais liberdade para quem cria. A realidade desperta, empírica, serviria apenas para o fornecimento de símbolos e de uma linguagem de referência para a compreensão dos fenômenos, frutos do inconsciente ou da intuição. (SANTOS, 2016, p. 86)

Isso tudo se dá do fato de que é no estado onírico que o homem está em seu momento de maior liberdade e mais próximo da beleza, uma beleza que, para dom Quixote, um sonhador em tempo integral, é inerente à Dulcinéia, uma visão produzida pela emoção interior advinda do seu intelecto que estabelece um retrato da musa. O principal desejo desse sonho, inconscientemente, é a vontade de reviver os tempos de ouro. Já o que é tangível de consciência para o próprio dom Quixote é o fato de que tudo aquilo que realiza, o faz em favor e nome de sua amada.

### **3.3 Amor platônico e Amor para Platão**

Outro ponto relevante de contato entre as obras está em uma das essências do romance dantesco e mesmo do *dolce stil novo*: a questão do amor platônico, um distanciamento velado

entre o poeta e sua musa, mas que não teria tornado impossível os breves contatos entre os amantes. Enquanto Beatriz era viva em Vida Nova, Dante deixa claro que nunca trocou com a moça mais do que cumprimentos, reverências e olhares, chegando a sofrer terrivelmente com a perda de sua bem aventurada saudação. Já no capítulo XXV do *Quixote*, o protagonista afirma essa relação velada de contatos com Dulcinéia, já que, em determinado momento, sua loucura cavaleiresca lhe permite recordar dos encontros com sua musa, com quem nunca chegou a trocar mais do que cumprimentos: “Porque, mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin entenderse a más que a um honesto mirar.”<sup>100</sup> (*DQ* I, XXV, p.335), e novamente no livro II, quando menciona “la honestidade y continencia en los amores tan platónicos de vuestra merced y de mi senõra doña Dulcinea del Toboso”<sup>101</sup> (*DQ* II, III, p.73).

Essa premissa do distanciamento é motivada justamente pelo lugar de exaltação que as suas respectivas damas ocupam, onde o físico e os sentimentos carnavais não se lhe devem alcançar. Essa característica de servidão do amor cortês também pode marcar o início do amor espiritualizado pregado pelo *dolce stil novo*, no qual a adoração pela senhora não encontrava fim no “amar e receber”, mas no “amar e purificar-se” através desse amor.

Além disso é interessante invocar o próprio significado de amor para Platão, no qual, para além do perpetuado pelo senso comum sobre o amor platônico como aquele abstrato e não consumido, possui uma leitura muito mais extensa e profunda, uma noção filosófica advinda do próprio Platão que assume um local de importância na concepção amorosa para os stilnovistas e também para os neoplatonistas florentinos. Obviamente não nos caberia avaliar todo o discurso platônico sobre o amor e paixão, mas podemos conduzir uma breve reflexão sobre o sentido pedagógico que o conceito de amor carrega para o filósofo grego.

Dentro da ética platônica, submeter todas as partes da alma à razão através da Paideia e, portanto, ordenar o amor enquanto dimensão que leva o homem a relacionar-se com todas as coisas, inclusive com o próprio conhecimento, é um caminho ideal para o processo de autoaprimoramento, priorizado pela pederastia grega e pela filosofia de Platão. (SILVA, 2016, p. 48)

Nesse sentido, amor e busca pelo conhecimento associam-se de forma indissolúvel. Ele não se encontra no fim, mas sim na busca onde ocorre o processo de dignificação e de aprimoramento, a elevação do homem. O objeto legítimo do amor é o conhecimento, uma superação dos domínios do amor carnal, a superação do conceito terreno de amor, uma das

---

<sup>100</sup> “uma vez que meus amores e os dela foram sempre platônicos, sem irem além de um honesto olhar.”

<sup>101</sup> “a honestidade e continência nos amores tão platônicos de vossa mercê e da minha senhora D. Dulcinéia d’El Toboso”

principais características do amor de Dante por Beatriz. O possuidor do sentimento amoroso é possuidor de uma entidade divina, é possuidor de um Deus, possui em si mais divindade do que o objeto amado, como bem nos recorda Platão, no *Fedro*. Ambos também chegam ao êxtase, pois assim como Dante obtém o gozo através de sua devoção por Beatriz, dom Quixote também o alcança ao adentrar tão fielmente em sua fantasia, e ambos os ápices são de cunho não sexual: o de Dante visa a elevação espiritual capaz de mover-lhe o intelecto, o de dom Quixote se caracteriza como uma conquista do prazer pela sua dignificação como cavaleiro, alcance maior de seus desejos.

### 3.4 Aspectos de devoção

Muitos são os momentos do *Quixote*, da *Vida Nova* e da *Divina Comédia* que nos levam a ver Dulcinéia e Beatriz claramente elevadas à uma condição sagrada para seus respectivos admiradores. A própria essência de Beatriz é a essência da santidade com a qual dom Quixote enxerga a dona de suas ações. Tomemos como exemplo seus pontos de partida: no início da *Divina Comédia* (*Inf.*, II), Dante encontra-se perdido em uma selva escura, cercado por três feras, sem chance alguma de salvação, quando, em seu auxílio, surge Virgílio<sup>102</sup>. Em seguida, descobrimos que este se encontra ali por intercessão de Beatriz, a qual, vendo Dante em perigo e não podendo ir à terra para salvá-lo, vai ao encontro do poeta romano e solicita sua interveniência:

“Io era tra color, che son sospesi,  
E donna mi chiamò beata e bella,  
Tal che di comandare io la richiesi.

Lucevan gli occhi suoi più che la Stella:  
E cominciommi a dir soave e piana,  
Con angelica voce, in sua favella: /

‘O anima cortese Mantovana,  
Di cui la fama ancor nel mondo dura,  
E durerà quanto il mondo lontana:

L’amico mio, e non della ventura,  
Nella diserta piaggia è impedito  
Sì nel cammin, che volto è per paura;

E temo, che non sia già sì smarrito,  
Ch’io mi sia tardi al soccorso levata,  
Per quel ch’io ho di lui nel Cielo udito.

Or muovi, e con la tua parola ornata,  
E con ciò, che ha mestieri al suo campare,

---

<sup>102</sup> Poeta romano clássico muito admirado por Dante e autor de grandes obras como as *Bucólicas* e *Eneida*.

L' aiuta sì, ch'io ne sia consolata.  
(*Inf.* Canto II, v. 52-72)<sup>103</sup>

A única forma de salvar o poeta e fazê-lo encontrar-se com sua amada é a travessia pelos três reinos espirituais. Beatriz, nesse momento, assume o papel de intercessora, mesmo não aparecendo, apenas sendo citada. É através dela que o poeta inicia sua jornada e é a ela que ele tem como a santa que viria em seu auxílio em casos de desventura, evidenciando a espiritualização do amor e da elevação da mulher ao divino. Foi após a morte de Beatriz que Dante, escritor, entregou-se intensamente ao estudo da filosofia. O sofrimento pela morte de sua amada novamente como a ponte que o liga a *sapienza*, simbolizando a própria teologia. Para legitimar o propósito sacro de Beatriz na obra dantesca não será necessário nos validar de apenas uma citação ou cena quando é mais coerente recordar o próprio lugar da personagem como ser santificado na *Divina Comédia*.

Equiparavelmente, quando dom Quixote se encontra no que aparenta ser uma situação de perigo, seu primeiro impulso é clamar por sua intercessora: Dulcinéia. No final do capítulo VIII, na peleja contra os frades, antes de avançar visando dar um golpe mortal nos criados com quem lutava, o cavaleiro evoca o nome de sua musa como em uma oração, pedindo seu auxílio e socorro para que em seu nome vença aquela batalha: “Oh, señora de mi alma, Dulcinéia, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero, que por satisfacer a la vuestra mucha bondad en este riguroso trance se halla”<sup>104</sup> (*DQ* I, VIII, p. 126).

Pinilla (2014) relaciona Dulcinéia com a “necessidade de Dom Quixote se transformar em um cavaleiro para posteriormente ser um produto de fé.” (PINILLA, 2014, p. 110). Dulcinéia é o que move dom Quixote em sua jornada, transpondo-se, assim, na representação do conceito aristotélico do amor de Deus: é através dela e por ela que o cavaleiro encontra seu valor, assim como Beatriz (a teologia) abre o caminho de Dante e o move na direção da sua elevação espiritual. Dom Quixote existe em Dulcinéia assim como ela vive nele e por ele peleja “y yo vivo y respiro en ella, e tengo vida y ser”<sup>105</sup> (*DQ*, I, XXX, p. 422).

---

<sup>103</sup> “Estava eu co’os espíritos sustados,/ E mulher me chamou beata e bela,/Tão que logo pedi-lhe seus mandados./ Luzia o seu olhar mais do que estrela/ E começou a dizer, suave e lhana,/ Com angélica voz, no idioma dela:/ ‘Ó alma generosa mantuana/ De quem a fama ainda no mundo dura/ E durará quanto a memória humana,/ O amigo meu, mas não de sua ventura, / Tão na deserta encosta está impedido/ Que, de pavor, sua volta já procura;/ E temo que se encontre tão perdido / Que eu tarde esteja a o socorrer levada/ Pelo que dele foi no céu ouvido./Vai então, e co’ a tua fala ilustrada/ E o que mais de salvá-lo for capaz,/ Ajuda-o pra que eu seja confortada.

<sup>104</sup> Oh, senhora da minha alma, Dulcinéia, flor da formosura! Socorrei este vosso cavaleiro que, por satisfazer a vossa muita bondade, neste riguroso transe se acha!

<sup>105</sup> “E eu vivo e respiro por ela, e tenho vida e ser”



Essa relação tão pontualmente estabelecida entre o deífico e o amor por Beatriz postulada por Dante chegou a ser reprovada por seus colegas de círculo, pois para eles não era concebível que se dedicasse tamanha devoção a uma mulher, sendo esse sentimento digno apenas de ser direcionado à virgem Maria. Esse episódio recorda-nos determinado momento, no capítulo XXXI do *Quixote*, quando Sancho questiona as honras e vitórias que o cavaleiro insiste em destinar a Dulcinéia. Dom Quixote explica como é de grande honra, no estilo da cavalaria, que uma dama tenha muitos cavaleiros a seu serviço, mas que os pensamentos deste não devem ir além do prazer de servi-la por ser ela quem é, sem a espera de recompensa ou premiação, apenas que ela os aceite como seus servos. Em sua resposta, Sancho compara o sentimento e adoração do sentimento de dom Quixote por Dulcinéia, ao amor que deve ser direcionado ao Deus cristão:

Com esa manera de amor – dijo Sancho – he oído io predicar que se a de amar a Nuestro Señor, por sí solo, sin que nos mueva esperanza de gloria o temor de pena, aunque io le querría amar y servir por lo que pudiese. <sup>106</sup>(*DQ* I, XXXI, p. 435)

Sendo assim, é perceptível também aos demais personagens da obra o estado de adoração a qual dom Quixote submete a figura de sua donzela em um dos pontos mais relevantes do amor servil e beato: o aprazimento de servir sem expectativa de gratificação. Na jornada de dom Quixote, ele acredita que isso é indispensável para um cavaleiro ser considerado digno e, por tal motivo, destina todas as suas pelejas a sua senhora sem espera de pagamento algum. Dulcinéia representa a abstração do ideal do amor a Deus, pois dom Quixote crê, tem fé, luta em seu nome sem nunca tê-la sequer visto, comtemplando a já anteriormente citada definição de Atlee (1978) sobre Dulcinéia e o conceito aristotélico do amor de Deus, a maior das deidades. A jornada por Dulcinéia, que o move em sua trajetória, o dignifica como cavaleiro, ela não apenas o move, mas também indica-lhe o caminho (PINILLA, 2016).

Para De Sanctis (1996), há uma divisão entre a figura de Beatriz antes e depois de sua morte: “Nesse texto [*Vita Nuova*], Beatriz morre, mas será representada em algumas obras posteriores do poeta como a luz espiritual, a unidade ideal, o amor que une o intelecto e a ação, a ciência e a vida, e, ao subir ao céu, se torna a bella face da Sapienza.” (DE SANCTIS *apud* FROÉS, p. 4). Anteriormente à morte de Beatriz, em *Vida Nova*, o amor do poeta segue os parâmetros do amor cristão, cultuando sua graça, beleza, beatitude e gentileza. Após sua morte,

---

<sup>106</sup>“Com essa maneira de amor – disse Sancho – ouvi prédicas que se deve amar Nosso Senhor, por si só, sem esperança de glória nem temor de pena, embora eu preferisse amá-lo e servi-lo pelo seu poder.” (*DQ* I, XXXI, p. 435).

o culto à Beatriz desliga-se da realidade terrena. O poeta debruça-se sobre suas diligências espirituais e poéticas, adentrando na alegórica “selva escura”. É então que se inicia o papel redentor de Beatriz, instigando seu amadurecimento espiritual através de sua jornada e, conseqüentemente, sua elevação a Deus. Para Frachiolla, a morte de Beatriz é o mártir que Dante necessitava para sua salvação:

Assim como Jesus subiu ao céu para salvar não somente seus discípulos, mas a humanidade inteira, sendo a ressurreição a promoção final de sua carreira salvífica na terra (ver ROMANOS, 4:25; 10:9), na Vida Nova Beatrice sobe ao céu para confirmar seu poder salvífico após a morte e ganhar uma existência poética ‘concreta’. (FRACCHIOLLA, 2011, p. 14)

A transfiguração da personagem começa a se completar na *Divina Comédia*, com seu surgimento na cena de intercessão e então no Canto XXX de Purgatório, quando a personagem aparece fisicamente pela primeira vez, cercada de anjos após um canto dedicado a descrição da maravilhosa visão de uma procissão simbólica que culmina da aparição de Beatriz.

Tutti dicean: 'Benedictus qui venis!',  
e fior gittando e di sopra e dintorno,  
'Manibus, oh, date lilia plenis!'

Io vidi già nel cominciar del giorno  
la parte orïental tutta rosata,  
e l'altro ciel di bel sereno addorno;

e la faccia del sol nascere ombrata,  
sì che per temperanza di vapori  
l'occhio la sostenea lunga fiata:

così dentro una nuvola di fiori  
che da le mani angeliche saliva  
e ricadeva in giù dentro e di fori,

sovra candido vel cinta d'uliva  
donna m'apparve, sotto verde manto  
vestita di color di fiamma viva.

(*Purg.* Canto XXX, v .19-33)<sup>107</sup>

A sua transcendência iniciada com sua morte em *Vida Nova* é concluída apenas na *Comédia*. Em seguida, é ela que leva Dante a um momento de grande relevância na jornada de purificação do poeta: o banho no rio Letes<sup>108</sup>, onde apagará suas memórias e se despirá de todos

<sup>107</sup> “Todos diziam: “Benedictus qui venis”/ e, flores, ao lançar à cima e em torno,/ “Manibus, o, date lilia plenis!”/ Já via, do novo dia ante o retorno, a parte oriental toda rosada/ corar, do azul do céu sereno adorno;/ e a face do Sol nasceu velada/ tanto, que pelo efeito dos vapores,/ sustenta-la podia minha mirada;/ assim, em meio a uma nuvem de flores/ que, de angélicas mãos, subia festiva/ e retombava espargindo candores,/ sobre um véu níveo cingida de oliva,/ dama m apareceu num verde manto/ sobre as vestes da cor de chama viva;

<sup>108</sup> Rio onde as almas devem banhar-se antes de adentrar o reino do Paraíso.

os seus pecados para adentrar no *Paraíso*<sup>109</sup>. Embora esse canto seja um ponto que merece atenção no que diz respeito ao processo de dignificação de Dante, sua jornada de redenção ainda não termina, sendo guiado, orientado e censurado por Beatriz durante grande parte dos círculos do *Paraíso*, sanando todas as dúvidas com a sua guia, motivo pela qual Beatriz poderia configurar-se como a razão de Deus. No canto I de *Paraíso*, Dante já foi “transumanado” por Beatriz. *Trasumanare*, segundo Chiavacci, “é ultrapassar a condição humana e não se pode traduzir em palavras, mas dar uma ideia a quem um dia possa experimentá-la” (CHIAVACCI, 2009, p. 26 *apud* ROBIN, 2010, p. 64). Beatriz exerceu função crucial na elevação de Dante. Sem ela, a *Commedia* seria inconcebível e Dante não teria por quem percorrer sua peregrinação, tal como a amada que move o amante, tal como Deus é o intelecto ativo da alma racional que mobiliza todas as demais emoções, a mesma definição de Atlee (1978) para Dulcinéia. A salvação moral da alma de Dante refere-se não apenas ao conteúdo espiritual, mas também a reforma do mundo cristão a nível intelectual, moral e político (ROMANAZZI TORRES, 2003, p. 284).

Nem mesmo no segundo volume do *Quixote*, quando há uma reviravolta nas personalidades das personagens, sobretudo na do cavaleiro, que no início já não se encontra tão animado com suas aventuras, sua devoção para com Dulcinéia não cessa, nem diminui sua credulidade com relação a sua criação. Dulcinéia ainda é quem o move e o sustenta em sua jornada, é a quem ele busca em seus momentos derradeiros, como visto no capítulo XXII:

Oh, senõra de mis acciones y movimientos, clarísima y syn par Dulcinea Del Toboso! Si es posible que llegan a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita beleza te ruego las escuches, que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he menester. Yo voy a despeñame, a empozarme y a huirme em el abismo que aqui se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces no habrá imposible a quien yo no acomenta y acabe.<sup>110</sup> (*DQ* II, XXII, p. 284)

Todas as aventuras e pelejas enfrentadas por dom Quixote são inspiradas em Dulcinéia porque são destinadas a ela e, assim, a musa quixotesca se aproxima da figura de uma *donna angelo* ao ser vista como um ser transcendido por seu criador, uma mulher a quem se deve destinar um amor beatificado sem a espera do retorno. Diante de qualquer ameaça, é a ela que o cavaleiro encomenda sua alma ou lhe pede auxílio. Ali evoca de novo sua querida Dulcinéia

---

<sup>109</sup> *Purg.* Canto XXXI.

<sup>110</sup> “Oh, senhora de minhas ações e movimentos, claríssima e sem-par Dulcinea d’ El Toboso! Se é possível que cheguem a teus ouvidos as preces rogativas deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza ter rogo eu as escute, pois não são outras senão rogar-te que me não negues teu favor e amparo agora que tanto dele hei mister. Eu me vou despenhar, encovar e afundar no abismo que aqui se me apresenta, só porque o mundo conheça que, se tu me favoreces, não há impossível que eu não acometa e acabe.” (*DQ* II, XXII, p. 483).

d'El Toboso (*DQ* I, XIII, p. 619), alegação que nos parece um pouco mais lúcida quando Pinilla (2016) afirma que, para dom Quixote, sua dama é como a própria mãe de Jesus, disposta a lhe oferecer proteção, amparo, esperança e a salvação eterna através do amor. A figura materna encontra-se também congruente na relação de adoração à musa mariana de Dante, pois além de oferecer sua graça como protetora e salvadora do poeta, ela também compartilha com Dante seu divino intelecto, mesmo quando busca repreendê-lo por suas transgressões em vida.

Cosí la **madre al figlio par superba**,  
Com' ella parve a me; perché d'amaro  
Sente il sapor de la pietade acerba.<sup>111</sup>

A representação maternal não foge ao arquétipo da mulher sagrada sabendo-se que a “mãe”, junto da figura da mulher como donzela e como anciã, é uma das emanções dos princípios divinos das deidades femininas nas culturas pagãs que posteriormente foram adaptadas a religiões de vertente judaico-cristã. A sublime percepção da dama através de um caráter divinizado também foi explorada por demais autores que abordaram a personagem de Dulcinéia e os aspectos do amor devoto de dom Quixote. No estudo de Mello, Dulcinéia é caracterizada como a dama que “encarna as convicções de pureza e a inspiração romântica do cavalheirismo cristão, como uma santa” (MELLO, 2010, p. 28). O interessante uso da palavra *Santa* designa muito bem o ideal que Dulcinéia apresenta indiretamente para dom Quixote, e Beatriz para Dante em termos diretos. Na mitologia cristã, santos são, entre muitas definições expressas no dicionário de Bechara, seres considerados sagrados, “pessoa canonizada e *cultuada* pelos cristãos” (BECHARA, 2009, p. 801, grifo nosso). Mais do que isso, o cristianismo também costuma atribuir as figuras dos santos o epíteto de intercessoras, pontes entre o humano e o deífico. Em outras palavras, tanto quanto um amor que exerce função de força matriz para o herói, o amor devoto de dom Quixote por Dulcinéia também exerce valor purificador, sendo cotejado como uma adoração que se assemelha ao divino também no fator salvífico. Mello ampara sua ótica pela perspectiva de Dantas (1997, p. 67), para quem o amor do cavaleiro opera como uma vocação amorosa e uma entrega espiritual a figura de sua dama, onde o amor reage não como forma de autossatisfação. Antecipando as futuras análises decorrentes dessa devoção, percebemos traços de como a idealização da mulher é assumida por Cervantes, quando Dulcinéia não existe como uma premiação disposta a figura do herói construído por dom Quixote.

---

<sup>111</sup> “Assim parece, ao filho, a mãe severa/ como ela a mim pareceu, ao provar/ o gosto amargo da piedade austera.”

Dulcinéia, a partir da consideração de Dantas, portanto, conduz d. Quixote a um amor mítico, libertando o Cavaleiro da tirania das aventuras amorosas e do ciúme, para entregar-lhe a um amor que se assemelha aquele ofertado ao Ser Divino. Amor que não deseja satisfação lógica, mas plenitude espiritual. Como Dantas sugere: “se pudéssemos assistir a salvação de D. Quixote, veríamos, pois, o seu puro espírito erguer-se às esferas celestes e- também pela intercessão do Eterno Feminino – acolher-se ao seio de Deus. (DANTAS, 1997, p. 72 apud MELLO, 2010, p. 30)

No sentido sacro, Dulcinéia e Beatriz possuem uma raiz muito comum, da qual advém o termo da musa “mariana”. Tomemos como exemplo explícito Beatriz e o ato da saudação. Como já mencionado anteriormente, o ato da saudação também se apresenta como uma tópica recorrente no estilo novo e à bem-aventurança que a dama em questão manifesta: de um ato singelo surge o sentimento de proporção grandiosa suscitando a conversão do homem à fé cristã e ao manifesto da nobreza e intelecto em sua alma. O amor platônico entre Dante e Beatriz, em *Vida Nova*, se restringe a esse ato de saudação que, para o poeta, é a ação mais honrosa que se poderia receber de sua musa. Quando por uma acusação da infidelidade do sentimento de Dante, Beatriz nega-se a direcionar-lhe essa saudação, o poeta entra em profunda angústia, como se fosse privado da principal razão do seu espírito. Beatriz, em vida, não lhe direciona mais o seu saudar, mas, como veremos em *Purgatório*, já transfigurada, essa memória se faz presente no reencontro dos amantes.

Ainda no episódio do reencontro, constata-se um momento em que se pode atribuir à musa uma relação análoga a dois símbolos cristãos ligados diretamente à purificação e redenção, associados a seu arquétipo como musa idealizada: Cristo e a Virgem Maria. Quando Dante revê sua musa, já com 18 anos, em algum lugar não definido de Florença, ela se encontra acompanhada de duas mulheres de mais idade e em vestes de cor branca, quase luminosa. Grandi (2014) associa essa aparição da musa ao momento de transfiguração da vida de Cristo, descrito no evangelho de São Mateus e no Evangelho segundo Marcos, onde Cristo surge em vestes luminosas, acompanhado de Moisés e Elias perante alguns de seus discípulos. Segundo a autora, por “transfiguração” tomamos por sentido uma mudança de aspecto, o momento em que Cristo revela sua natureza como ser divino. Essa “valência litúrgica”, para Grandi, poderia exprimir-se na mencionada aparição de Beatriz se optarmos por uma análise em que esse momento expressa a passagem de uma visão terrena da personagem para o de uma criatura divina. Já no que se refere à uma perspectiva angelical e mariana, o mesmo momento de reencontro entre Dante e Beatriz suscita a saudação tão graciosa que só poderia ser análoga à uma saudação divina, como a entre o anjo Gabriel e Maria, na anunciação do nascimento de

Cristo, mas sobretudo, como a saudação de Maria em sua visita a Isabel (Lucas 1:39-80)<sup>112</sup>, portando toda a graça e bem aventurança das boas novas possíveis somente ao mais elevado espírito.

La scoperta, durante questo secondo e importante incontro, da parte di Dante del potere beatificante del saluto della gentilissima offre al poeta l'occasione per innalzare, "promuovere" la donna in due modi differenti, sia con l'accostamento a Cristo trasfigurato davanti ai suoi discepoli (con riferimento, pare, più forte), sia con l'analogia tra l'omaggio di Beatrice a Dante e quello di Maria a Elisabetta, che, come descritto nei Vangeli, rivela con un unico cenno il frutto divino del grembo della Vergine.<sup>113</sup> (GRANDI, 2014, p. 30)

Na mitologia católica, Maria possui, além da essência da mulher santa, o poder atuante na intercessão entre pecadores humanos e Deus, tal como Beatriz atuaria como *médium* entre Dante e o conhecimento deífico, não apenas através de sua morte em *Vida Nova*, mas na purificação a qual submete Dante já no final do *Purgatório*.

No estudo de Ingrid Pinilla (2016), a falta de uma definição incisiva da corporeidade física de Dulcinéia aproxima a personagem mais ainda do modelo de descrição de Maria tendo em vista que, como formula Frugoni (1990), o corpo de Maria não segue os parâmetros e regras do corpo humano. Mesmo quando é descrita por dom Quixote (*DQ* II, X, p. 622), os traços fornecidos pelo cavaleiro são contornados por uma sublimidade espiritual que a aproximam da emanção do celestial. Segundo Pinilla (2016), é evidente que a adoração de dom Quixote é um ato de fé tanto quanto, para a Igreja Católica, a adoração a Virgem Maria é um dos maiores atos de profissão de fé do cristão devoto. No episódio do Cavaleiro da triste Lua (*DQ* II, LXIV, p.753), por exemplo, onde se apresenta o duelo travado em honra da memória da própria Dulcinéia, o discurso de dom Quixote chega a alcançar as ressonâncias de um enunciado religioso quando afirma preferir a morte do que desdizer a glória de sua musa, o que para ele se configuraria como uma heresia. O misterioso Cavaleiro da triste Lua, ao declarar embate com dom Quixote, deseja que esse afirme que sua senhora, e não Dulcinéia, é a mais formosa entre todas. Ainda vencido na batalha contra o seu rival, dom Quixote não chega nem mesmo a cogitar blasfemar contra o nome de sua amada e clama para que o outro o mate, pois já destituído de honra, não se importa que lhe tirem a vida.

Associar as personagens a Maria é um ato de valor não apenas religioso, mas também social. A consagração da personagem no seio do culto cristão deve-se em grande parte ao débito

---

<sup>112</sup> “Quando Maria saudou a prima, o menino de Isabel saltou no seu ventre e Isabel ficou cheia do Espírito santo”

<sup>113</sup> “A descoberta, nesse segundo e importante encontro, da parte de Dante sobre o poder beatificante da saudação da gentilíssima, oferece ao poeta a ocasião para elevar, “promover” a mulher em dois modos diferentes, seja como aproximação a Cristo transfigurado em frente aos seus discípulos (com referência, aparentemente, mais forte), seja como analogia da saudação entre Beatriz e Dante e Maria e Isabel, que, como descrito nos evangelhos, revela com um único aceno o fruto divino no ventre da virgem” (tradução nossa).

do cristianismo com a adoração a divindade feminina. Maria ocupa, na Idade Média, o vazio deixado pelo culto ao sagrado feminino das deusas pagãs, herdando não apenas o lugar de interseção entre os homens e o divino, mas também recuperando, ainda que em partes, o culto à mulher. Maria representa uma considerável reviravolta na história da mulher pois ela reconstrói a imagem de Eva (PINILLA, 2016). A mesma reviravolta encontra um caminho na poesia quando surge o *stilnovo* e, anos mais tarde, na recuperação da memória ao culto mariano sob a qual dom Quixote idealiza sua amada Dulcinéia. “Bendita es tu entre as mulheres”, se lê sobre Maria na Bíblia (Lucas 1:42, p. 918). Bendita entre as demais também é Dulcinéia para dom Quixote: “Bem te podes aclamar ditosa sobre quantas hoje existem na terra, ó das belas belíssima Dulcinéia del Toboso”. “Bendita sejas tu entre as filhas de Adão” (*Purg.* Canto XXIX, v. 85-86), cantam os 24 senhores de coroa de lírios momentos antes da solene chegada de Beatriz nos cantos finais de *Purgatório*. Até mesmo a imperfeição apresentada pela figura de Aldonza Lorenzo poderia caracterizar-se como interlúdio ao divino através de uma interpretação apofática quando levamos em consideração o movimento que o Barroco realiza ao relacionar deus ao homem. Enquanto no *dolce stil novo* se tem a divinização do homem, no Barroco observamos a humanização da figura de Deus. De ambas as formas ocorre a aproximação do homem e do Ser Divino.

A concepção de que a jornada de Dante pode configurar-se como um longo processo de purificação é perfeitamente plausível se atentarmos ao fato de que Dante vai do local de penitência do nível mais torpe do pecado até a visão da rosa mítica, lugar mais digno do Paraíso, sempre em ascendência, de baixo a cima, do local do pecador perdido ao do filho pródigo que retorna a morada do pai. Há um momento, já mencionado, que essa purificação é tomada ao pé da palavra, na cena em que Beatriz (*Purg.* Canto XXXI) exige o ato de contrição de Dante e sua confissão logo após encerrar a viagem pelo Purgatório, lugar de remissão, para então o poeta ser banhado nas águas e restituído da graça divina, abandonando seus pecados.

Se a cavalaria é como uma religião para dom Quixote, um dos caminhos que pelo qual Deus leva os seus, como o mesmo afirma no capítulo VIII do segundo livro<sup>114</sup>, a ato de contrição e do autoflagelo é uma demanda da qual o cavaleiro não ousa desviar-se, sobretudo quando se trata de sua relação com Dulcinéia. Numa leitura análoga ao *Quixote*, ainda que toda a viagem do cavaleiro também aspire pela dignificação de dom Quixote perante os olhos de Dulcinéia e de toda a ordem cavaleiresca que tanto admira, também há um momento em que o próprio

---

<sup>114</sup> “Muchos son los caminos por donde lleva Dios a los suyos al cielo; religión es la caballería, caballeros santos hay em la gloria.” (DQ II, VIII, p. 128) / “Muitos são os caminhos pelos quais Deus leva ao céu; religião é a cavalaria, cavaleiros santos há na glória.”

personagem, ao julgar-se indigno, cumpre penitência justamente em Serra Morena, uma cordilheira situada no sul da Espanha. Em uma leitura despreziosa, é possível aludir vagamente os atos de purificação desde o local em que ocorrem: o monte do Purgatório, que se encontraria, segundo o guia de Dante, na parte sul do Oceano Atlântico, e a Serra Morena, um conjunto de montanhas, que aludem ao local intermediário entre o pecador e a graça divina, um monte simbolizando a ascensão do local mais distante e sua tentativa de aproximar-se do reino divino, além de ambos os momentos serem impulsionados diretamente, no caso de Dante, por Beatriz, e indiretamente, no caso de dom Quixote, por Dulcinéia.

Relacionar a questão do devotamento de Dante e dom Quixote para com Dulcinéia e Beatriz e seus processos de dignificação apenas com um desejo de glória individual dos heróis é cair em um campo de leitura raso facilmente perceptível quando se toma a ciência de que o caráter do amor dantesco não almeja uma glória mundana: tudo que realiza é em glória de Beatriz e de tornar-se digno não apenas de realizar seu dever profético, como de estar diante dela, como santa, e diante de Deus, tendo em vista que todos os seres dotados de intelecto e amor são passíveis de união com Ele, sendo apenas o livre-arbítrio da qual somos dotados capaz de comprometer essa união, como a musa bem explica no Canto I de *Paraíso*. Dom Quixote, embora deseje fazer seu nome como grande cavaleiro, também pouco se interessa por recompensas que possam comprometer sua pessoa perante os olhos de Dulcinéia, o que percebemos em momentos como a recusa do cavaleiro por um casamento nobre e mesmo a proposta de virar rei, reafirmando que tudo que realiza é visando conquistar valor para Dulcinéia e unicamente para ela (*DQ* I, XXX, p. 422).

### **3.5 Dulcinéia encantada**

No segundo volume das aventuras do Cavaleiro da triste Figura, a ideia representada por Dulcinéia age como motivo condutor de forma mais determinada do que no primeiro livro, tendo em vista que, se antes dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança saíam mundo afora em busca de aventuras sem um destino preciso, agora os motivos de sua saída são claros e premeditados, e o primeiro de todos é ir até Toboso encontrar com sua ilustríssima senhora Dulcinéia. O momento do encontro resulta em uma das cenas mais cômicas e com aspectos relevantes no que diz respeito a personagem como figura representativa de fé de seu devoto cavaleiro. Em determinado momento, dom Quixote e Sancho Pança encontram-se em Toboso e Sancho, visando livrar-se dos resultados de uma mentira contada a dom Quixote ainda no primeiro livro, apresenta ao seu amo aquela que poderia se passar pela sua senhora, na tentativa



de usar a própria fantasia de dom Quixote a seu favor, fazendo com que veja em uma simples lavradora a figura de sua musa. Sua tentativa falha. Dessa forma, Dulcinéia ganha uma certa corporeidade, mas de uma forma bem diversa da imaginada pelo cavaleiro: ela não aparece como uma senhora de linhagem nobre, mas sim como uma simples camponesa montada em um burrico, e é assim que o cavaleiro a vê, ainda que Sancho tente convencê-lo do contrário. É interessante o fato de que a cena do encontro com a Dulcinéia forjada por Sancho se dá no momento exato em que se encontra “saindo de uma selva” (*DQ* II, X, p.142).

Quando dom Quixote finalmente é convencido de que Sancho realmente vê ali sua senhora Dulcinéia e não a lavradora que lhe parece, pressupõe que tudo é resultado de um encantamento que o impede de ver a face formosa de Dulcinéia tal como idealizada por ele.

-Levántate, Sancho -dijo a este punto don Quijote-; que ya veo que la Fortuna, de mi mal no harta, tiene tomados los caminos todos por donde pueda venir algún contento a esta ánima mezquina que tengo en las carnes. Y tú, ¡oh extremo del valor que puede desearse, término de la humana gentileza, único remedio deste afligido corazón que te adora!, ya que el maligno encantador me persigue, y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para sólo ellos y no para otro ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre, si ya también el mío no le ha cambiado en el de algún vestiglo, para hacerle aborrecible a tus ojos, no dejes de mirarme blanda y amorosamente, echando de ver en esta sumisión y arrodillamiento que a tu contrahecha hermosura hago, la humildad con que mi alma te adora. (*DQ* II, X, p. 145)<sup>115</sup>

Ao iniciarmos a análise desse trecho, é importante frisar outra reviravolta que ocorre entre a primeira e a segunda parte do *Quixote* e que se destaca na cena supracitada e sobreleva o poder da fé de dom Quixote em Dulcinéia. Se, no primeiro, dom Quixote é o principal portador do espírito idealista e é alçado de súbito pela sua loucura cavaleirescas levando Sancho a crer em todas as suas promessas de aventura e glória, no segundo os papéis parecem inverter-se. Por mais que seu fiel escudeiro caracterize a ingenuidade da esperança nas promessas do seu senhor, Sancho ainda desempenha um papel racional no primeiro livro, tentando sempre trazer dom Quixote a sua realidade, um posicionamento que se inverterá em certo nível no segundo volume da obra, refletindo-se também na visão que o cavaleiro tem de Dulcinéia: é Sancho, por exemplo, que instiga o cavaleiro a sair em busca de novas aventuras, e é a partir de

---

<sup>115</sup> “– Levanta, Sancho – Disse neste ponto D. Quixote –, pois já vejo que a fortuna, do meu mal não farta, nem tomados os caminhos todos por onde algum contento possa vir a esta alma mesquinha que trago nas carnes. E tu, oh extremo do valor que se pode desejar, termo da humana gentileza, único remédio deste aflito coração que te adora, já que o maligno encantador me persegue e pôs nuvens e cataratas nos meus olhos, e só para eles e não para outros mudou e transformou tua sem igual formosura e teu rosto no de um lavradora pobre, se é que também não mudou o meu no de algum monstro para o fazer detestável ao teus olhos, não me deixes de olhar branda e amorosamente, notando nesta submissão e ajoelhamento que a tua contrafeita formosura faço a humildade com que a minha alma te adora.”

sua imaginação que em diversos momentos a realidade parece subverter-se. No episódio da Dulcinéia Encantada encontramos um momento em que essa subversão de visões infere na personagem de Dulcinéia.

A construção do ato, para além da comicidade causada pela confusão, demonstra como funciona o paradigma de fé de dom Quixote, e fé é a palavra ideal para se referir a comoção que o ideal de Dulcinéia tem sobre o cavaleiro. Obviamente, ainda que se desprenda da realidade a que pertence e passe a estimular a sandice de seu senhor, Sancho não possui a mesma fé nas propostas de sua mente quanto dom Quixote. No episódio dos moinhos de vento, dom Quixote em momento algum vê as construções como moinhos, mas sim como gigantes, e essa é sua verdade absoluta. Sancho, pelo contrário, quando o incita a ver a gloriosa senhora de sua mente em uma simples camponesa, apresenta pleno reconhecimento de que aquela não é Dulcinéia (CELEDÓN, 2007, p. 174).

Para Auerbach (1971), embora cômica e carente de um significado mais sério, a cena de Dulcinéia encantada representa um dos maiores perigos pela qual já passou a crença de dom Quixote na realidade tomada por ele, pois poderia resultar ou num aprofundamento da loucura do cavaleiro ou na libertação completa de sua mente. Ao contrário do que se esperaria, diante do que poderia ser uma evidência cabal que colocaria em suas idealizações em suspeita ou mesmo em ameaça de ruir, dom Quixote apega-se com toda a força a ideia de que sua senhora foi vítima de um encantamento, e a ideia de perder para sempre a visão idealizada por ele faz com que o cavaleiro redirecione suas forças e pensamentos a salvar Dulcinéia e livrá-la do encantamento. Ganhamos ciência do poder da imago de dom Quixote com a reviravolta apresentada, pois mesmo com a ascensão da lucidez no cavaleiro, ainda que por um breve momento, a promessa de fé destinada a imagem que o herói possui de Dulcinéia não é completamente comprometida nem mesmo ao se deparar com a “prova” de que sua dama não existe para outro que não seja ele. Nem mesmo a baixa retórica do estilo do discurso da lavradora é o suficiente para desabilitar a ilusão criada pela fé de dom Quixote, muito pelo contrário: ela novamente torna-se mais um forte motivo condutor para dom Quixote que agora deseja acima de tudo libertá-la, isso porque 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 (FLORES, 2017, p. 3).

Quando dom Quixote sai de sua “selva” (tal como Dante se encontra em uma também no início de sua jornada na *Comédia*) é saudado com a presença de sua musa, ainda que em uma cena burlesca que parodia completamente o encontro de Dante com Beatriz em *Vida Nova*.

A burla não foge ao campo da comparação, como nos recorda Cirlot (2016), e a cena da Dulcinéia encantada é referida por outros pesquisadores como uma clara paródia do encontro de Dante e Beatriz. A cena do encontro com Dulcinéia, quando lida analogamente à obra de Dante, encontra um paralelo com dois momentos descritos primeiramente na *Vida Nova* e posteriormente na própria *Divina Comédia*. A primeira vez que Dante encontra Beatriz já com seus 18 anos, ela se encontra acompanhada de duas mulheres vestida em nobilíssima cor que lhe parecia iluminar mais ainda entre as mulheres que a acompanhavam. Comicamente, a lavradora que vem se aproximando de dom Quixote e Sancho na cena do que seria o primeiro encontro entre amante e amada, também se encontra acompanhada de outras duas senhoras montadas em burricos. A cena do reencontro de Dante e Beatriz poderia ter sido escolhida entre tantos outros encontros amorosos para se homenagear, pois, de fato, é um dos momentos mais memoráveis da *Vida Nova*, quando a dama dirige sua saudação a Dante pela primeira vez. Curiosamente, as cenas do reencontro de Dante e Beatriz e de dom Quixote e Dulcinéia encantada são altamente representadas iconograficamente, sendo muito fácil nos depararmos com essas pinturas quando pesquisamos por representações visuais das musas, como mostram as figuras de 1 a 5 abaixo:



AUTOR DESCONHECIDO. *Dulcinée Du Toboso*. 1845, 78x130 cm. Ilustração do capítulo 10 em Don Quichotte en estampes, mis à la portée des enfants par sra. Wetzell, p.31.<sup>116</sup>

<sup>116</sup> Fonte: <http://cervantes.dh.tamu.edu/dqiDisplayInterface/displayMidImage.jsp?edition=575&image=1845-Paris-Langlume-01-009.jpg>



AUTOR DESCONHECIDO. Fragmento da tapeçaria *Las tres aldeanas*, 1722-1745. Exibição Don Quixote. Biografia de um livro.<sup>117</sup>



ROSSETTI, Dante Gabriel. *The Salutation of Beatrice*, 1859 – 1863, folha de óleo e ouro sobre madeira de conífera, 101 x 202 x 10,9 cm com moldura de artista. National Gallery of Canada.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Fonte: [https://elpais.com/diario/2005/05/21/babelia/1116632352\\_740215.html](https://elpais.com/diario/2005/05/21/babelia/1116632352_740215.html)

<sup>118</sup> Fonte: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante\\_Gabriel\\_Rossetti\\_-\\_Salutation\\_of\\_Beatrice\\_-\\_2.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Dante_Gabriel_Rossetti_-_Salutation_of_Beatrice_-_2.jpg)





HOLIDAY, Henry. *Dante and Beatrice*. 1883, óleo sobre tela, 203,2 x 203,2 cm. Walker Art Gallery. <sup>119</sup>

A cena hílar, embora descrevendo as características burlescas do encontro com Dulcinéia, é representada iconograficamente de uma forma um pouco menos jocosa do que as demais representações de Dulcinéia e outros personagens do *Quixote*. Dulcinéia é reproduzida como uma mulher acompanhada de duas outras camponesas montadas em asnos, mas a postura de Sancho e dom Quixote, de joelhos em respeito as damas, oferecem uma apreciação visual paramentar de devotos frente a uma trindade santa. A cena em questão nas duas primeiras ilustrações dispõe os personagens de formas interessantes, pois é muito comum encontrar descrições visuais da cena voltada mais ao seu caráter cômico e jocoso, mas a escolha dos autores privilegia a condição de submissão de dom Quixote e Sancho, ajoelhados diante das três mulheres que permanecem em posições de superioridade pelo ângulo em que se enquadram, acima dos animais com dois homens ajoelhados diante delas. Já os dois últimos quadros retratam alguns entre tantos que buscam retratar um dos encontros de Dante e Beatriz tanto em vida quando depois de sua morte. Neles vemos sempre a musa acompanhada de duas mulheres e Dante sempre disposto em uma posição servil e maravilhada, como de um devoto a apreciar uma visão sagrada. Além disso, a aparição de Beatriz e Dulcineia representadas de acordo com a descrição dos livros, pertencem a momentos em que ambas estão acompanhadas de um número sagrado que pode ser associado tanto com trindade quanto com uma raiz ainda mais

---

<sup>119</sup> Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dante\\_and\\_beatrice.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Dante_and_beatrice.jpg)

antiga, como o culto pagão a Deusa, que constantemente representada como três em uma: donzela, mãe e anciã, evocando novamente a simbologia contida nas musas e atrelando-as novamente ao sagrado.

### 3.6 O segundo encontro com Dulcinéia

William T. Avery (1961 apud Cirlot, 2016, p. 190) considerou que uma das paródias mais significativas da *Divina Comédia* “es la descripción de la procesión burlesca en II, 3435, la cual seguramente y sin la más mínima duda debe interpretarse como una muy alegre caricatura de la procesión mística que desfila ante los ojos del poeta florentino en el paraíso terrenal”. Ou seja, a emocionante cena de reencontro de Dante e Beatriz é recuperada e convertida em uma “alegre caricatura”, que, mais que homenagear o amor dantesco, também transforma a aparição de uma pseudo-Dulcinéia em um desfile triunfal.

A aparição definitiva de Beatriz na *Divina Comédia*, descrita no canto XXX de Purgatório encontra-se sob uma descrição detalhada perante a representatividade de toda a sua glória e luminosidade. É apresentada sendo acompanhada por um séquito logo após a divina procissão com os dons do Espírito Santo, virtudes teológicas, cardiais, o carro puxado por um grifo e todas as demais simbologias. As cores de sua vestimenta, uma preocupação que segue Dante desde a primeira vez que vê sua musa – em nobilíssima cor sanguínea (VN, I) – novamente são representadas detalhadamente na narração de Dante. O poeta é enfático ao descrever o trinômio de cores que ornava Beatriz:

Sovra **candido** vel cinta **d’uliva**  
Donna m’apparve, sotto **verde** manto  
Vestita di color di **fiamma viva**.<sup>120</sup>  
(*Purg.* Canto XXX. V.31-33)

Nos versos são apresentados o véu em cândida cor branca, o manto e a coroa de oliva na cor verde e o vestido vermelho na cor da chama viva, cores que Cirlot recorda que são entendidas por alguns comentaristas como “alusión a las tres virtudes teologales” revelando toda emanção do divino antes mesmo de falar algo. Antes de sua aparição, Dulcinéia também é anunciada por outro personagem (ironicamente, o denominado “diabo”) chegando em um carro acompanhada também por uma procissão. Logo os carros e o séquito chegam até dom

---

<sup>120</sup> “Sobre um véu níveo cingida de oliva,/ dama me apareceu num verde manto/ sobre as vestes da cor da chama viva”

Quixote e somos saudados com a narração da visão que implica, ao nosso ver e do de Cirlot, com uma clara referência a aparição de Beatriz no Purgatório

Al compás de la agradable música vieron que hacia ellos venía un carro de los que llaman triunfales, tirado de seis mulas pardas, encubiertas empero de lienzo blanco, y sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimesmo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano. Era el carro dos veces y aun tres mayor que los pasados, y los lados y encima dél ocupaban doce otros disciplinantes albos como la nieve, todos con sus hachas encendidas, vista que admiraba y espantaba juntamente; y en un levantado trono venía sentada una ninfa, vestida de mil velos de tela de plata, brillando por todos ellos infinitas hojas de argentería de oro, que la hacían, si no rica, a lo menos vistosamente vestida. Traía el rostro cubierto con un transparente y delicado cendal, de modo que, sin impedirlo sus lizos, por entre ellos se descubría un hermosísimo rostro de doncella, y las muchas luces daban lugar para distinguir la belleza y los años, que al parecer no llegaban a veinte ni bajaban de diez y siete.<sup>121</sup> (*DQ.* II, XXXV, p. 429)

Ambas as donzelas que chegam em carros luxuosos, são acompanhadas de música e Luz, a qual a duquesa se refere como sinais de boa aventura, tendo em vista a lógica de que onde há Luz, não pode haver mal. Claramente, todo o momento de aparição dos encantadores de Dulcinéia é orquestrado por terceiros com objetivo de divertimento às custas de dom Quixote, mas o que nos convém relatar é a clara referência que a descrição do momento faz a chegada de Beatriz, no canto XXX. Tanto Beatriz quanto a pseudo-Dulcinéia tem seus rostos cobertos por um véu, protegendo a beleza do mistério sacro da qual são portadoras. Para realizar a construção da burla com o cavaleiro, é evidente que todos os demais personagens estão plenamente cientes do valor deífico que Dulcinéia possui para dom Quixote, logo organizam uma chegada triunfal em uma procissão mítica, onde uma donzela é acompanhada por figuras que representam o espiritual, como a morte. A luminosidade das vestimentas da pseudo-Dulcinéia, para Cirlot (2016), equiparando-as a vestimentas carnavalescas ao possuir tanto brilho, colaboram para a composição da paródia à luminosidade das cores de Beatriz, bem como os elementos numerados, como os doze disciplinados, são claras alusões ao cortejo de chegada de Beatriz no canto XXX de Purgatório.

### 3.7 Os efeitos do amor através da ausência

---

<sup>121</sup> Ao compasso da agradável musica viram que a eles vinha um carro dos que chamavam triunfais, tirado por seis mulas pardas, cobertas, porém de linho branco, e sobre cada uma vinha um disciplinante de luz, também vestido de branco, trazendo acessa na mão uma grande tocha de cera. Era o carro duas ou até três vezes maior que os passados, e os lados e acima dele eram ocupados por doze outros disciplinantes alvos como a neve, todos com suas tochas acesas, visão que admirava e espantava por junto; e no levantado trono vinha sentada uma ninfa, vestida de mil véus tecidos de prata, brilhando por todos eles infinitas folhas de argenteria de ouro, que a faziam, se não rica, ao menos vistosamente vestida. Trazia o rosto coberto com um transparente e delicado sedal, de modo que, sem impedi-lo seus liços, por entre eles se descobria um formosíssimo rosto de donzela, e as muitas luzes davam lugar para distinguir sua beleza e juventude, que ao parecer não passava dos vinte nem baixavam dezessete os seus anos.

Por fim, no segundo capítulo fomos apresentados a denominada Síndrome de Beatriz, termo utilizado para se referir aos efeitos do amor causado pela ausência da mulher a qual se destina o sentimento devoto. O “não estar” das musas na maior parte das obras é uma projeção necessária para que se estabeleça a relação de fé, primeira das três virtudes teológicas. Dante (personagem) é levado ao lugar mais temido pela humanidade com a fé de que Virgílio está ali em nome de sua salvadora Beatriz, e a promessa de vê-la ao final da jornada é o suficiente para que siga o guia sem grandes questionamentos. Dom Quixote, com ênfase no segundo livro de suas aventuras, também o faz, realizando façanhas que o tornem digno de se prostrar diante de sua deidade particular, Dulcinéia.

En la consideración del personaje de Dulcinea entran muchos más aspectos que ahora no puedo detenerme a analizar. Por ejemplo, todos los motivos caballerescos relacionados con la amada y el amor: el desdén y la ausencia de la “bella ingrata enemiga”, que lleva incluso a don Quijote a escribir poemas de amor; el encomendarse a la dama antes de acometer las aventuras; el envío de los vencidos; los imaginados ofrecimientos amorosos de otras damas rechazados por el caballero (en la fantasía de don Quijote, la hija del ventero, Maritornes, la dueña doña Rodríguez, Altisidora y las damas del sarao barcelonés se convierten en “rivales” de Dulcinea).<sup>122</sup> (INDURAIN, 2005, p. 11)

Mas, para além de promulgar o ato de fé, a presença de uma ausência obstinada é o que aloca os personagens heroicos em um estado patológico de culpa, do ensejo e determinação em dignificar-se, seja através da escrita, em termos metapoéticos, como na obra de Dante, seja nos atos heroicos em nome de alguém. Salinas (2006) é efusivo quando afirma que o amor da síndrome de Beatriz está sempre fora, em território outro, irrecuperável, irrevogável, eternamente postergado no tempo do “foi”. Beatriz, embora matéria prima e sumo alvo do sentimento de Dante, se encontra, após sua morte em *Vida Nova*, irrecuperável no sentido terreno para o poeta, pois o véu que separa os vivos e mortos é intransponível, restando o estado de adoração eterna a Beatriz “entidade cosmológica”. Se a morte é a linha que marca o momento em que o amor dantesco passa de fato à devoção de um amor irrecuperável, no caso de Dulcinéia o que fornece essa característica é sua própria inexistência em plano carnal e sua existência apenas na mente do cavaleiro, como total produto de sua fé. Dante está, pelo resto dos dias de

---

<sup>122</sup> A consideração do caráter de Dulcinea inclui muitos outros aspectos que não consigo parar de analisar agora. Por exemplo, todos os motivos cavalheirescos relacionados ao amado e ao amor: o desdém e a ausência do “belo inimigo ingrato”, que leva até Dom Quixote a escrever poemas de amor; confiar-se à dama antes de empreender aventuras; enviando os vencidos; as ofertas imaginadas de amor de outras damas rejeitadas pelo cavaleiro (na fantasia de Dom Quixote, a filha do senhorio, Maritornes, a dona de Dona Rodríguez, Altisidora e as damas do sarao de Barcelona se tornam “rivais” de Dulcinea).



sua vida, fadado a sentir saudade de uma Beatriz humana, ainda que seu amor a eleve a uma condição sacra e Beatriz esteja eternizada na realidade espiritual. Já dom Quixote é assombrado pelo fantasma daquilo que nunca esteve com ele, pelo desejo de sua alma que o coloca como devoto e saudosista de alguém que sua alma ama sem mesmo ter visto. Histórias de amor que, no fato de nunca poderem ser consumadas, encontram o seu verdadeiro fastígio e sentido.

O cavaleiro só se torna capaz de dar alguma amostra de seu poder “a partir da presença oculta de Dulcinéia, que lhe orienta os passos, fomenta sua força, anima seu espírito e reforça o princípio de sua existência e de suas ações” (MELLO, 2010, p. 87), da mesma forma que é a força oculta de Beatriz que guia e orienta Dante em sua travessia, renovando seu ânimo e espírito, conduzindo e inspirando suas ações e reforçando o princípio da existência do poeta. Talvez não haja fala mais significativa e sintética do poder da musa sobre o amado do que a que sai da própria Beatriz: “Eu sou Beatriz [...] amor moveu-me, que falar me faz” (*Inf.*, Canto II, v. 70-73), o amor age sobre Beatriz e ela sobre Dante. Quando Beatriz atua como guia é porque o antigo sentimento de Dante, potencializado pela sua falta, renasce com ainda mais força, ocasionando, com o amor, a sensação de culpa que faz com o que o cavaleiro se coloque em total prostração diante de sua amada, recuperando um dos signos do amor cavaleiresco segundo Salinas (2006).

Dom Quixote e os sintomas da síndrome agem na total ausência de Dulcinéia em proporção física, mas sempre presente na evocação da memória do que foi (no caso de Dulcinéia, do que poderia ser). Mesmo o sofrimento pela ausência do amor irrecuperável coloca as personagens como motivos condutores determinantes em cada ato de Dante e dom Quixote. Consume-se a superação das instâncias do amor carnal, encontra-se a emanção do divino.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O campo das diferenças entre as personagens estudadas encontra-se muito bem delimitado, sendo muito mais passível em uma primeira leitura apontar essas divergências do que convergências, algo que só se tornaria possível através da visão do arquétipo que se construiu em Beatriz e as possíveis intenções de Cervantes na construção da personagem que recupera tanto de uma cultura anterior a sua, ao mesmo tempo que a satiriza e revoluciona à sua maneira. Portanto, conduzir um estudo dedicado quase exclusivamente às personagens nos proporcionou resultados que nos impressionam pela quantidade de material profícuo encontrado em nossas leituras. Nossa pesquisa não almejou em momento algum estabelecer como fato irrefutável as semelhanças e diálogos aqui apontados, mas servir como um estudo que possibilite enxergar a proporção atingida pelas criações de Dante e Cervantes no que diz respeito as manifestações do feminino na Literatura Ocidental, pois podemos crer que, sem dúvidas, trabalhar sobre a memória da figura feminina mais importante de toda a história do cristianismo, como Maria, proporcionou aos escritores um desafio tanto quanto uma dádiva.

Dante e Cervantes, em seus tempos distintos, representaram em suas obras a avidez dos intelectuais pela transformação dos momentos em que se encontravam, sejam essas transformações sociais, intelectuais, políticas ou religiosas. Divagar, pesquisar, se entregar a obras como *A Divina Comédia* e o *Quixote* e ao mistério de suas cativantes personagens femininas nos permite, na prática, compreender que o estudo literário e a própria literatura em si não é feita de uma composição linear, ela é atemporal, constituída de rupturas, de resgates, de inovações e de memórias, seja de nós mesmos como humanidade, como mulheres ou como leitores.

A poesia de Dante se encontra, usando a metáfora de Salinas (2006), naquele encontro das águas no rio da vida onde desaguam o antigo e o moderno, o contrataste temporal que também circunda toda a obra do *Quixote*, atrelando a realidade vigente ao desejo de ressuscitar uma glória antiga, permitindo ao autor, Cervantes, criar sob o signo do cavaleiro saudoso uma obra de ruptura e reviravolta, desenvolvendo com potencialidade a mudança dos caminhos literários já às portas do moderno. Se Dante inicia essa ruptura, Cervantes é quem a intensifica e a marca para sempre como o momento crucial do surgimento do romance.

Beatriz, uma das figuras mais expressivas do arquétipo mariano e do amor devoto possui um lugar muito bem estabelecido no inconsciente coletivo que a toma como símbolo do amor salvífico e da alegoria ao sagrado cristão através da mulher. Com grande fascinação percebemos Dulcinéia também tornar-se um arquétipo de musa idealizada, de grande amor inalcançável por

encontrar-se apenas no mundo das ideias e de desejos de dom Quixote, tornando-se o eixo que move o cavaleiro. Se Dante é um peregrino em romaria para adorar sua virgem, não menos o é dom Quixote em busca de sua inalcançável, mas sobretudo adorada, Dulcinéia, signo não apenas de um ideal de amor, mas de um desejo tão profundo que potencializa sua existência. Beatriz e Dulcinéia são figuras cuja ontologia se expressa para além do plano físico para seus amantes, – cumpridores de um verdadeiro papel de devotos - tudo sustenta-se sob a devoção e o apreço de dois homens por uma ideia, o ensejo de tornar o mundo um lugar melhor, digno do amor a qual direcionaram a duas das musas mais emblemáticas de toda a história da Literatura Ocidental.

Por fim, entender a dimensão do valor de personagens femininas em seus respectivos momentos de origem e suas correlações fomentam uma nova perspectiva de leitura que nos permite vislumbrar o próprio lugar da mulher em sua relação com a idealização literária feminina ao longo da história. “Dulcinéia é um invisível, que muito mais que visível, questiona a alma e as construções humanas. Questiona a posição de um feminino ontem e hoje.” (MELLO, 2009, p. 4). Inserida em contextos que dificultaram nossa experiência como mulheres no ramo da escrita, ainda como personagem a entidade feminina sempre foi capaz de contornar a selva escura das dificuldades impostas por uma sociedade que pouco nos valorizou, e sempre esteve ligada, junto ao tema amoroso, a grandes mudanças no cenário literário mundial. Estudar essas personagens literárias é recuperar também o valor que o feminino possuiu ao longo da história, como ser e como imagem, pois se podemos afirmar que existem dois temas recorrentes a literatura, o amor e a morte, também podemos afirmar a existência de um elemento que remonta sempre a ruptura e a revolução dessa mesma esfera artística: a mulher. Tanto Beatriz quanto Dulcineia, ainda que representem as idealizações resultantes do mais profundo amago dos anseios do homem, tomaram lugar no seio do cânone literário como um arquétipo não de um ideal feminino, mas de uma grande ilustração do ser feminino como sagrado, como único e maior meio de união com o que há de mais sagrado ao homem cristão ocidental e ao mais reconhecido dos sonhadores: sua fé.

## REFERÊNCIAS

- A BÍBLIA. Lucas. Tradução de José Simão. São Paulo: Sociedade Bíblica de Aparecida, 2008. Velho Testamento e Novo Testamento.
- ALIGHIERI, Dante. *A Divina Comédia*. Introdução, tradução, e notas de Vasco Graça Moura. Edição bilíngue Italiano/Português. São Paulo: Editora Lamark, 2005.
- ALIGHIERI, Dante. *Banquete*. Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Editora Escala, 1995.
- ALIGHIERI, Dante. *Vida Nova*. Tradução de Carlos Eduardo Soveral. 3. ed. Lisboa: Guimarães Editores, 1993.
- ALVES, Arabelle Nogueira; SILVA, Edson Oliveira. El amor devotado a Dulcinea por Don Quijote de La Mancha: un breve comentario. *Revista graduandos*. Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS), 2011.
- AMEZÚA. D. Agustín G. de. *Fases y Caracteres de la influencia del Dante em España*. Madrid: Editorial Reus (S.A), 1922.
- AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. 2. ed. São Paulo: Loyola, 2011.
- ARANTES, Aldinéia Cardoso. *O Estatuto do Anti-Herói*: Estudo da origem e representação, em análise crítica do *Satyricon*, de Petrónio e *Dom Quixote*, de Cervantes. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Estadual de Maringá, 2008.
- ATLEE, A.F. Michael. *Concepto y ser metaforico de Dulcinea*. Volumen xv. c. s. i. c. Madrid, 1978.
- AUERBACH, Erich. *Mimeses*. São Paulo: Perspectiva, 1971.
- AUTOR DESCONHECIDO. *Dulcinée Du Toboso*. 1845, 78x130 cm. Ilustração do capítulo 10 em Don Quichotte en estampes, mis à la portée des enfants par sra. Wetzell, p.31.
- AUTOR DESCONHECIDO. Fragmento da tapeçaria *Las tres aldeanas*, 1722-1745. Exposição Don Quixote. Biografia de um livro.
- AVERY, William T. Elementos dantescos del Quijote» IN: Anales Cervantinos v. IX, 1961, p. 1-28.
- BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BARBER, Joseph A. The Role of the Other in Dante's "Vita Nuova". *Studies in Philology*, vol. 78, n. 2, 1981, p. 128-137.
- BARROS, José D'Assunção. A poética do amor cortês e os trovadores medievais – caracterização, origens e teorias. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 25, n. 1, 2015, p. 215-228.

BARUCCI, Guglielmo. “*Simile a quel che talvolta si sogna*”. *I sogni del Purgatorio dantesco*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere, 2012. Disponível em: <https://docplayer.it/59101001-Saggi-letterature-coordinatore-e-responsabile-editoriale-fabio-pierangeli.html> > acesso em: 19 de setembro de 2020.

BECHARA, Evanildo. *Minidicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

BLOOM, Harold. *O Cânone Ocidental*. 4. ed. Lisboa: Editora Temas e Debates, 2011.

BORGES, Jorge Luis. La divina comedia. In: \_\_\_\_\_. *Siete noches*. México: Editorial Meló, 1993. Disponível em: <[http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete\\_noches.pdf](http://biblio3.url.edu.gt/Libros/borges/Siete_noches.pdf)> Acesso em: 12 de dezembro de 2019.

BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Alencar, Coelho Netto, Pompéia*. São Paulo: Polis, 1981.

BROWN, Carolina; PICÓN, Daniela. La problemática barroca en el Quijote de 1605: figura y representación de la mujer. *Cyber Humanitatis*, n. 31, 2004. Disponível em: <[https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/numeros\\_anteriores/index.html](https://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/numeros_anteriores/index.html)> Acesso em: 8 de fevereiro de 2020.

CALLEJA, Andrés V. *El tema del amor en Don Quijote de La Mancha*. 2005. Disponível em <[http://iescardenalsandoval.centros.educa.jcyl.es/aula/archivos/repositorio/0/144/html/quijote\\_centenario/quijote/QUIJOTE.pdf](http://iescardenalsandoval.centros.educa.jcyl.es/aula/archivos/repositorio/0/144/html/quijote_centenario/quijote/QUIJOTE.pdf)>. Acesso em: 8 de junho de 2019.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. Tradução de Nilson Moulin. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Tradução de Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2005.

CANGA SOSA, Manuel Ángel. La imagen fantasmática de Dulcinea en el discurso amoroso del "Quijote". IN: *Tus obras los rincones de la tierra descubren: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Centro de estudios cervantinos: Alcalá de Henares, 2008.

CARPEUX, Otto Maria. *História da literatura ocidental*. (Volume 2). Brasília: Senado Federal, Conselho Editorial, 2008.

CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: Ática, 2006.

CAVADAS, Elenyr; SILVA, Aline Coelho da. Alonso e Quixote no paradigma da loucura: A história e a ficção. *Revista Eletrônica Literatura e Autoritarismo*. n. 19, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/26588>>. Acesso em: 10 de janeiro de 2020.

CELEDÓN, Esteban Reyes. *O conceito de beleza na metafísica cervantina: a desconstrução de um ideal*. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas). Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La mancha*. Segundo Livro. São Paulo: Editora 34, 2007.

CERVANTES, Miguel de. *La Galatea*. 2003. Disponível em: <<https://biblioteca.org.ar/libros/656352.pdf>> Acesso em: 20 de janeiro de 2020.

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La mancha*. Primeiro Livro. São Paulo: Editora 34, 2003.

CIRLOT, Victoria. La luz de la dama y los libros de luz. Conflicto de luces en Dante y Cervantes. *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, v.19. Barcelona: Edizioni ets. 2016. p. 183-200.

CORTEZO, Carlos López. La Divina Commedia: un gran precedente canónico del Quijote. *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, v.19. Barcelona: Edizioni ets. 2016. p. 201-218

COSTA, Alexandre José Gonçalves. Dom Quixote e o bom governo. In: TURRER, Daisy Leite; MUZZI, Eliana Scotti (Org.). In: *Dom Quixote: encenações tipográficas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017, p. 67-85.

DE LEON, Fray Luiz de. *La Perfecta Casada*, Editorial del cardo, 2006. Disponível em: <<https://www.biblioteca.org.ar/libros/131489.pdf>>. Acesso em: 28 de dezembro de 2019.

DE SANCTIS, Francesco. *Storia della letteratura italiana*. Firenze: Editore Salani, 1996.

DEYERMOND, A. D. *Historia de la literatura española 1: La Edad Media*. Barcelona: Editorial Ariel S.A, 1973.

DOTTI, Ugo. *Il dolce stil novo*. Milano: Nuova Accademia Editrice, 1963.

DUBY, Georges. *Idade Média, Idade dos homens. Do amor e outros ensaios*. Tradução de Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

FARINELLI, Arturo. *Dante in Spagna – Francia – Inghilterra – Germania (Dante e Goethe)*. Torino: Fratelli Bocca Editori, 1922.

FLORES, Célia Navarro. *Da palavra ao traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia del Toboso*. Tese de Doutorado da Faculdade de Filosofia, letras e Ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017.

FLORES, Lydia Reyero. La idealización de la amada: las Dulcineas de otras literaturas. In: Hagedorn, Hans Christian (org). Don Quijote por tierras extranjeras. Ediciones de la Universidad de Castilla – La mancha. Cuenca, 2007.

FOGLIARO, Mariarosaria. *Beatrice Portinari: l'iter ad Deum. L'evoluzione del personaggio nelle opere dantesche*. Tese (Curso Magistrale in Filologia e Letteratura italiana), Università Ca'Foscari Venezia, 2012.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura na Idade Clássica*. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 1997.

FRACCHIOLLA, Anna. Vida nova de Dante: Passos ascendentes. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*. Maringá (PR) v. III, n.9, jan/2011.

FRUGONI, Chiara. A mulher nas imagens, a mulher imaginada. In: DUBY, Georges. PERROT, Michele (Orgs.). *História das mulheres no Ocidente*. Vol. 2. A idade Média. Tradução de Ana Losa Ramalho et. Al. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

FUSTER. Beatriz Ginés. Beatrice Portinari como esencia de inspiración. El caso de Dante Alighieri y Dante Gabriel Rossetti. *Saitabi*: revista de la Facultat de Geografia i Historia. n. 62, 2012, p. 317-329.

GERCHUNOFF, Alberto. *La jofaina maravillosa*: agenda cervantina. Edição digital. Buenos Aires: Biblioteca Argentina de Buenas Ediciones Literarias, 1922. Disponível em: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-jofaina-maravillosa---agenda-cervantina-0/html/0010b89e-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_3.html#I\\_11\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-jofaina-maravillosa---agenda-cervantina-0/html/0010b89e-82b2-11df-acc7-002185ce6064_3.html#I_11_)>. Acesso em: 16 de janeiro de 2020.

GILLET, L. *Dante*. Rio de Janeiro: Ed. América, 1941.

GRANDI, Paola. *Perspettiva e Vita nova*: la "promozione ontologica" di Beatrice definita attraverso la scienza ottica. Tese (Letteratura e Crítica dantesca), Università di Bologna, 2014.

GROSSI, Leila Martins. *As representações do feminino presentes na "Divina Comédia": modelo e contramodelo de mulher em Dante*. In: XVI Encontro Regional de História da Anpuh – Rio: Saberes e práticas criativas, Rio de Janeiro. Anais eletrônicos, 2014.

HAUSER, Arnold. *História social da arte e da literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995

HERNÁNDEZ, Francisco Martí. Metáfora y religión en el Quijote. In: *Actas del II Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Madrid: Anthropos, 1990.

HOLIDAY, Henry. *Dante and Beatrice*. 1883, óleo sobre tela, 203,2 x 203,2 cm. Walker Art Gallery.

HOWER, Keye. Dante's Beatrice: The Nine and the Tem. *Italica*, vol. 52, n. 3, 1975, p. 364-371.

INDURÁIN, Carlos Mata. "Ella pelea en mí y vence en mí": Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad. *Príncipe de Viana*, Gobierno de Navarra, n. 236, 2005.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Tradução de Maria Luíza Appy. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2002.

LAMBERTI, Mariapia. Dulcinea o el ideal. In: *Visiones y Revisiones cervantinas: Actas selectas del VII Congreso Internacional de La Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henarez: Ed. Strosetzki, 2011.

LUCÁKS, Georg. *A alma e as formas*. Tradução de Rainer Patriota. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

MACEDO, Giselle. *Dom Quixote: poesia, crítica e tradução*. Estudos dos versos preliminares de *Dom Quixote* e proposta de tradução. São Paulo: Humanitas: FAPESP, 2015.

MARNOTO, Rita. *A Vida Nova, de Dante. Deus, o amor e a palavra*. Lisboa: Edições Colibri, 2001.

MARTÍN, Antonio Contreras. A proposito de la commedia de dante en la traducción catalana medieval de Andreu Febrer. *Revista de poèliva medieval*. v. 5, 2000, p. 11-25.

MAURINO, Ferdinando D. El Viaje de Cervantes y la Comedia de Dante. *Kentucky Foreign Language Quarterly*, vol. 3, 1956, p. 7-12.

MELLO, Karla Calasans de. *Nos en(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso (uma cantata cênica)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Brasília, 2010.

MELLO, Karla Calasans de. Dulcinéia del Toboso: Decantada pelo poder da violência simbólica. In: *Revista Intercambio do Congresso de Humanidades*. Distrito Federal: Editora Tel. 2009 Disponível em <<http://unb.revistaintercambio.net.br/24h/pessoa/temp/anexo/1/252/206.pdf>>, acesso em 10 de abril de 2020.

MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino. *Historia de las ideas estéticas en España*, I, Hasta fines del siglo XV. v. 5. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1940. Disponível em: <<http://www.larramendi.es/menendezpelayo/en/consulta/registro.do?id=959>>. Acesso em: 20 de novembro de 2019.

MOSELEY, Thomas Addis Emmet. *The lady in comparisions from the poetry of the dolce stil novo*. Dissertação (Mestrado). University studies of The Johns Hopkins, Menasha, Winsconsin, 1916.

MOTA, Giselda. A sociedade espanhola, vista através de “La gitanilla” (1613). *Revista de História*. São Paulo, v. 47, n. 9. 5., 1973. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/132043>>. Acesso em: 15 de dezembro de 2019.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada*. 3. ed. São Paulo: Edusp, 2010.

ORSI, Rocío. La imaginería barroca y la realidad de las mujeres. *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género*. vol. 1, n. 4, 2011, p. 257-265.

PAZZAGLIA, Mario. *Il “mito” di Beatrice*. Bolonha: Pàtron Editore, 1998.

PÉREZ, Alicia Correa; TORRE, Arturo Orozco. *Literatura Universal*. 2. ed. Pearson Educación de México, 2004.



PERRONE-MOISÉS. Literatura Comparada, intertexto e antropofagia. In: \_\_\_\_\_. *Flores na escrivantina: ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PINILLA, Ingrid Karina Morales. *O Engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha e Infortúnios trágicos da constante Florinda: intertextualidade e residualidade*. Dissertação (Mestrado), Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, 2016.

PINILLA, Ingrid Karina Morales. *O papel de Dulcinéia na Idade de Ferro*. Rascunhos Culturais, Coxim, v. 5, P. 77- 111, 2014.

PINTO, Rafaelle. La tología di Sancho e il dialogo con Dante. *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, v.19. Barcelona, Edizioni ets, 2016, p. 287-312.

REGUERA, José Montero. Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2016.

REMAK, Henry H. H. Literatura comparada: definição e função. In: COUTINHO, Eduardo F.; CARVALHAL, Tânia Franco (Org.). *Literatura Comparada: textos fundadores*. Rio de Janeiro: Rocco, 2011, p. 189-204.

ROBIN, Paula Monteleone. *Beatriz, musa de Dante Alighieri, com suas transfigurações na Vita Nova, e incursões na Divina Comédia*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

ROSSETTI, Dante Gabriel. *The Salutation of Beatrice*, 1859 – 1863, folha de óleo e ouro sobre madeira de conífera, 101 x 202 x 10,9 cm com moldura de artista. National Gallery of Canada

RUIZ-DOMÉNEC, José Enrique. *El reto del historiador*. Barcelona: Ediciones Península, 2006.

RUTA, Maria Caterina. Exercícios de Estilo Cervantino. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (Org.). *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2016, p. 177-196.

SALES DE SOUSA, F. A mulher na poesia de Dante, Petrarca e Boccaccio. *Revista de Letras*, v. 2, n. 18, 11. Disponível em < <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/2069>> acesso em 09 de setembro de 2020.

SALINAS, Vicente Cerveras. *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana Editorial, 2006.

SANJURJO, Victoriano Santana. Vision cervantina de la mujer: la mujer y el Quijote. In: *VI Seminario mujer y cultura. La mujer: una mirada masculina*. Universidad Las Palmas de Gran Canaria. Anais eletrônicos, 2000.

SANSONE, Mario. *Disegno storico della letteratura Italiana*. Milano: Principato Editore, 1961.

SANTOS, Jonisete Pereira. Maneirismo de Don Quijote em Dulcienia. In: *Literatura Espanhola V. IV*. Editora Modo: Rio de Janeiro, 2006.

SILVA, Felipe G. UMA RESPOSTA SOBRE O QUE É O AMOR PLATÔNICO A PARTIR DA RELAÇÃO ERÓTICA ENTRE SÓCRATES E ALCEBÍADES NO SIMPÓSIO DE PLATAO. In: Revista Cadernos Cajuína, V. 3, N. 1, 2018. Disponível em: <https://cadernoscajuina.pro.br/revistas/index.php/cadcajuina/article/viewFile/68/136> Acesso: 18 de outubro de 2020.

SINGLETON, Charles S. *La poesia della Divina Commedia*. Tradução de Gaetano Prampolini. Bologna: Il Mulino, 1978.

SPIERS. A. G. H. *Dolce Stil Novo-The Case of the Opposition*. *PMLA*, vol. 25, n. 4, 1910, p. 657-675.

SPINA, Segismundo. *Cultura literária medieval*. 3. ed. São Paulo: Ateliê Cultura, 2007.

STERZI, Eduardo. *Incipit: a Vita Nova e a irrupção da lírica moderna*. Tese (Doutorado), Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, 2006.

STOOPEN, María. *Segundones en el Quijote: de personajes, invenciones y otras minucias*. México: FEL, UNAM, 2013.

TORRÊS, Moisés Romanazzi. O sentido e a razão de ser do Inferno e do Purgatório de Dante Alighieri. *Revista Marabilia: Revista eletrônica de História Antiga e Medieval*, n. 12, 2011.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: Edusp, FAPESP, 2012.

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

VIRGILIO MARÓN, Publio. *Eneida*. Madrid: Gredos, 1992.

WILLIAMS, Charles. *The Figure of Beatrice: a study in Dante*. Boydell & Brewer, 2000.

FROÉS, Thalita Sasse. *A transformação do amor em Dante Alighieri: Beatrice em Vita Nuova e na Commedia*. Anais do Seminário de poesia – Poesia, Filosofia e imaginário. Volume 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

MACEDO, Tadeu da Silva. *A mulher na visão poética de Dante*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de filosofia, letras e ciências humanas da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

SILVA, C.M.G. *Reflexões sobre o amor na Vita Nuova, de Dante Alighieri*. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2009.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura europeia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral (com colaboração de Paulo Rónai). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

FROÉS, Thalita Sasse. *As transformações do amor em Dante Alighieri. Beatrice em Vita Nuova e na Commedia*. In. Anais do colóquio Vicente e Dora Ferreira da Silva: Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

RODRIGUES, Leticia Cristina de Alcântara. *Os amores de Dante. Uma análise de Vita Nova e Commedia*. In. Anais do colóquio Vicente e Dora Ferreira da Silva: Volume 1, Número 1. Uberlândia: ILEEL, 2015.

CHIAVACCI, Leonard, A.M. In. ALIGHIERI, Dante. *La Divina Commedia*. Milano: Mondadori, 2009.

BOCCACCIO GIOVANNI. Trattatello in laude di Dante, in: *Tutte le opere di G.B.*, a cura di V. BRANCA, vol. III, Milano, Mondadori, 1974.