



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E ARTES – PPGLA
MESTRADO EM LETRAS E ARTES

MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA

PARATEXTOS DE EDIÇÕES BRASILEIRAS DO *QUIXOTE*

Manaus
2017

MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA

PARATEXTOS DE EDIÇÕES BRASILEIRAS DO *QUIXOTE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Manaus
2017

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

F676p
2017

Fonseca, Maria Gabriella Flores Severo
Paratextos de edições brasileiras do *Quixote* / Maria
Gabriella Flores Severo Fonseca – Manaus, 2017.
361 f.: il. color; 31 cm.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do
Amazonas, Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juciane dos Santos Cavalheiro

1. *Quixote*. 2. Edições brasileiras. 3. Paratextos
editoriais. 4. Recepção Crítica. 5. Tradução. I. Cavalheiro,
Juciane dos Santos. II. Título.

CDU 860-31

MARIA GABRIELLA FLORES SEVERO FONSECA

PARATEXTOS DE EDIÇÕES BRASILEIRAS DO *QUIXOTE*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes – PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

BANCA DE ARGUIÇÃO

Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro
PPGLA/ Universidade do Estado do Amazonas (orientadora)

Profa. Dra. Silvia Cobelo
Universidade de São Paulo (avaliadora)

Prof. Dr. Allison Leão
PPGLA/ Universidade do Estado do Amazonas (avaliador)

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón
Universidade Federal do Amazonas (membro externo suplente)

Prof. Dr. Mauricio Matos
PPGLA/ Universidade do Estado do Amazonas (membro interno suplente)

Manaus

2017

AGRADECIMENTOS

Ao meu adorado Senhor Jesus Cristo, que vive e reina para sempre.

Aos meus pais, Maria do Socorro e Ricardo Severo, que fizeram o melhor que podiam para me verem alcançar caminhos mais altos e que sempre me apoiaram em minhas decisões profissionais. O amor que sinto por eles é imensurável.

Ao meu amado esposo, Diego Leonardo, que esteve ao meu lado nos momentos tristes e felizes desse percurso no Mestrado em LA. Sem sua força, carinho e compreensão tudo seria muito mais difícil.

Aos meus parentes, avó, sogros, irmãos, tios, etc., que sempre torceram por minha vitória.

Aos meus pastores, Márcio e Vânia Alves, que com suas orações me mantiveram firme e segura para prosseguir nessa caminhada.

Aos meus irmãos do MIR e da IEQ Benjamin Sodré, que me ajudaram em oração.

À minha querida orientadora Juciane Cavalheiro, que com sua sensibilidade sempre esteve me direcionando e cumprindo, com muita dedicação, seu papel de orientar.

À afetuosa e alegre, Silvia Cobelo, que com sua atenção e disponibilidade me auxiliou com os materiais para o mestrado e com contribuições relevantíssimas para a escrita dessa dissertação.

À minha estimada e sempre lembrada Valéria Augusti, professora e orientadora na graduação, que tem grande contribuição na minha formação como pesquisadora.

Aos professores, Luciane Páscoa, Allison Leão, Esteban Reyes Celedón e Mauricio Matos, que com suas aulas e orientações contribuíram para a escrita dessa dissertação.

Ao diretor Marivaldo, que permitiu que eu me ausentasse algumas vezes da escola para me dedicar à escrita desse texto.

Aos meus amigos queridos, não citados nominalmente para que eu não cometa nenhuma injustiça, mas que sempre me deram todo apoio e torcida.

À revisora desse texto, tão querida, Cíntia Sabóia.

Aos meus colegas de profissão por serem “ombros amigos” nas vezes que me senti angustiada por dividir meu tempo entre os deveres da escola e à escrita da dissertação.

E a todos, que de alguma forma, contribuíram com palavras de incentivo para que eu seguisse nessa jornada de aventura com o cavaleiro Dom Quixote de La Mancha e seu fiel escudeiro Sancho Pança.

*Por que nos inquieta que dom Quixote seja leitor
do Quixote e Hamlet espectador de Hamlet?
Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem
que, se os personagens de uma ficção podem ser
leitores ou espectadores, nós, seus leitores
ou espectadores, podemos ser fictícios.
(Jorge Luis Borges)*

RESUMO

O estudo do *Quixote* é extenso e variado. Inúmeros pesquisadores vêm se debruçando sobre seus diversos aspectos e sobre seu autor, Miguel de Cervantes Saavedra. Por isso, o interesse por sua recepção crítica é inesgotável. Uma das maneiras de aprofundar sua recepção crítica no Brasil é analisar o maior número de edições do *Quixote* com o intuito de verificar seus paratextos, como: apresentações, prefácios e posfácios. Suas análises podem permitir compreender os tipos de leituras feitas sobre a obra, a saber, um discurso realista, que compreende que a questão satírica é central na obra; ou um discurso romântico, que adequa a interpretação a questões exteriores ao contexto da escrita de Cervantes. Para o aprofundamento desse estudo crítico, foram utilizadas nove edições brasileiras do *Quixote*. Levou-se em consideração, para essa escolha, a representação de pelo menos uma edição de cada tradutor, publicados para editoras no Brasil. Para algumas traduções, considerou-se relevante trazer mais de uma edição devido à relevância de seus paratextos. Utilizou-se, para a seleção, as tabelas explicativas de edições de Cobelo (2009) e Cavalheiro *et al* (2014), que realizaram um exaustivo trabalho de coleta e detalhamento das edições. Verificou-se, nas análises, tanto uma leitura romântica, que desconsidera, muitas vezes, o cômico da obra, assim como uma interpretação realista. A respeito do discurso sobre tradução, observou-se a recorrência de os tradutores afirmarem ter feito acréscimos ou alterações no estilo e conteúdo da obra para se adequar à realidade de seu público. Isto demonstra que o leitor, ao ter acesso a uma das sete traduções do *Quixote* no Brasil, terá a cada vez uma diferente experiência de leitura, pois cada tradutor adequa a obra a seu estilo e interesse. Conclui-se, portanto, que a realização dessas análises contribui para um enriquecimento do estudo crítico do *Quixote*, pois não se considera os paratextos elementos menores na conjuntura de um livro, mas se entende ser o livro tomado pelo leitor em sua totalidade, e os paratextos fazem parte de sua apreensão e influenciam a leitura da obra literária.

PALAVRAS-CHAVE: *Quixote*. Edições brasileiras. Paratextos editoriais. Recepção Crítica. Tradução.

RESUMEN

El estudio del *Quijote* es extenso y variado. Numerosos investigadores han estudiado detenidamente diversos aspectos de esta obra y su autor, Miguel de Cervantes Saavedra. Por lo tanto, el interés por su recepción crítica es inagotable. Una forma de profundizar la recepción crítica es recopilando las ediciones del *Quijote* publicadas en Brasil con el fin de analizar sus paratextos, tales como presentaciones, prólogos y epílogos. Sus análisis pueden permitir una comprensión de los tipos de lecturas tomadas hechas, a saber, un discurso realista, que comprende la cuestión satírica como central en la obra, o un discurso romántico, que adecua la interpretación a cuestiones exteriores al contexto de la escrita de Cervantes. Además, se trató de verificar el discurso sobre el proceso de traducción de la obra entre los editores y traductores en sus paratextos. Para profundizar en este estudio crítico, se seleccionaron diez ediciones brasileñas del *Quijote*. Se tuvo en cuenta, para esta elección, la representación de al menos una edición de cada traductor que publicó para las editoras en Brasil. Se utilizan, para la selección, las tablas explicativas de Cobelo (2009) y Caballero *et al* (2014), que llevaron a cabo el trabajo de compilar y detallar las ediciones. Se observó en el análisis tanto una lectura romántica, que desconsidera, muchas veces, el cómico de la obra, así como una interpretación realista. En cuanto al discurso sobre la traducción, se ha observado que es común los traductores afirmaren haber hecho acrecimientos o cambios en el estilo y contenido de la obra para adaptarse a la realidad de su público. Esto demuestra que el lector, al tener acceso a una de las siete traducciones del *Quijote* en Brasil, tendrá cada vez una experiencia de lectura diferente, ya que el traductor adecua la obra a su estilo e interés. Concluimos, por tanto, que la realización de estos análisis contribuyen a un enriquecimiento del estudio crítico del *Quijote*, porque no tiene en cuenta los paratextos como elementos menores en la articulación de un libro, pero se entiende el libro tomado por el lector en su totalidad, y que los paratextos los detienen e influyen en su manera de leer la obra literaria.

PALABRAS-CLAVE: *Quijote*. Ediciones brasileñas. Paratextos editoriales. Recepción crítica. Traducción.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Tradutores e edições utilizadas na pesquisa	102
Quadro 2 – Edições; Paratextos; Discursos sobre a obra	102
Quadro 3 - Edições; Paratextos; Discursos sobre a tradução	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	14
1 OS ASPECTOS MATERIAIS DOS LIVROS E OS PARATEXTOS	22
1.1 O campo de estudos: a história do livro e da leitura	22
1.2 O estudo dos aspectos materiais da obra literária	25
1.3 Os paratextos editoriais como ferramentas para a leitura da obra literária	28
1.4 Os paratextos de obras traduzidas	32
1.5 O <i>corpus</i> para a análise	36
2 TRADUÇÕES ÀS EDIÇÕES BRASILEIRAS DO QUIXOTE	39
2.1 Os primeiros tradutores do <i>Quixote</i> publicados no Brasil: Viscondes de Castilho e Azevedo e Pinheiro Chagas	39
2.1.1 O <i>Quixote</i> pelas Edições Cultura	39
2.1.1.1 Prefácio de José Pérez	40
2.1.1.2 Introdução de Luiz Amador Sánchez.....	44
2.1.2 O <i>Quixote</i> pela W.M. Jackson	45
2.1.2.1 Prefácio de Frederico de Onís	48
2.1.3 O <i>Quixote</i> pela Civilização Brasileira	53
2.1.3.1 Prefácio de Otto Maria Carpeaux	55
2.2 Os tradutores Almir de Andrade e Milton Amado	58
2.2.1 O <i>Quixote</i> pela José Olympio	58
2.2.1.1 Prefácio de Câmara Cascudo	60
2.2.1.2 Introdução de Brito Broca	60
2.3 O tradutor Aquilino Ribeiro	64
2.3.1 O <i>Quixote</i> pela Difusão Européia do Livro	65
2.3.1.1 Introdução de Julio García Morejón	65
2.3.1.2 Prefácio do tradutor Aquilino Ribeiro	69
2.4 O tradutor Eugênio Amado	69
2.4.1 O <i>Quixote</i> pela Itatiaia/Villa Rica	71
2.4.1.1 Prefácio do tradutor sob pseudônimo	71
2.4.1.2 Prefácio do tradutor	72
2.5 O tradutor Sérgio Molina	73
2.5.1 O <i>Quixote</i> pela Editora 34 (Livro I).....	73

2.5.1.1 A apresentação do Quixote feita por Maria Augusta da Costa Vieira	77
2.5.1.2 Posfácio do tradutor	77
2.5.2 O <i>Quixote</i> pela Editora 34 (Livro II)	79
2.5.2.1 Apresentação à segunda parte do <i>Quixote</i> feita por Maria Augusta da Costa Vieira pela Editora 34	79
2.6 Os tradutores Nougé e Sanchez	83
2.6.1 O <i>Quixote</i> pela Abril	83
2.6.1.1 Nota dos tradutores	85
2.6.1.2 Nota complementar <i>A perda do Jerico</i>	86
2.6.1.3 Posfácio <i>Vida e obra</i>	87
2.7 O tradutor Ernani Ssó	90
2.7.1 O <i>Quixote</i> pela Companhia das Letras	91
2.7.1.1 Nota e prefácio do tradutor Ernani Ssó	93
2.7.1.2 Introdução de John Rutherford	95
2.7.1.3 Posfácio de Jorge Luis Borges	98
2.7.1.4 Posfácio de Ricardo Piglia	100
2.8 Os prefácios, os posfácios e as apresentações nas edições do <i>Quixote</i> no Brasil.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	106
REFERÊNCIAS.....	108
ANEXO - A.....	114
ANEXO - B	134
ANEXO - C.....	139
ANEXO - D.....	162
ANEXO - E.....	176
ANEXO - F	191
ANEXO - G	225
ANEXO - H	243
ANEXO - I.....	248
ANEXO - J	251
ANEXO - K	257
ANEXO - L.....	272
ANEXO - M.....	276
ANEXO - N.....	289

ANEXO - O	292
ANEXO - P	296
ANEXO - Q	308
ANEXO - R	309
ANEXO - S	318
ANEXO - T	325
ANEXO - U	328
ANEXO - V	333
ANEXO - W	334
ANEXO - X	335
ANEXO - Y	336
ANEXO - Z	337
ANEXO - AA	338
ANEXO - BB	339
ANEXO - CC	340
ANEXO - DD	341
ANEXO - EE	342
ANEXO - FF	343
ANEXO - GG	344
ANEXO - HH	345
ANEXO - II	346
ANEXO - JJ	347
ANEXO - KK	348
ANEXO - LL	349
ANEXO - MM	350
ANEXO - NN	351
ANEXO - OO	352
ANEXO - PP	353
ANEXO - QQ	354
ANEXO - RR	355
ANEXO - SS	356
ANEXO - TT	357
ANEXO - UU	358
ANEXO - VV	359
ANEXO - WW	360

INTRODUÇÃO

A obra *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes Saavedra, é considerada umas das mais importantes para a literatura universal. Nela, observamos a figura de um cômico cavaleiro andante que decidiu ir à busca de aventuras cavaleirescas depois de tanto ler livros do gênero *novelas de cavalaria*. A narrativa encanta gerações em todo o mundo. Por isso, seu número de leitores e de estudiosos só aumenta. Assim, sua recepção crítica é extensa e variada.

No Brasil, há estudiosos que se dedicam a pesquisar sobre a recepção do *Quixote*, através de compilação de textos de diversos críticos e pesquisadores que trataram sobre essa obra. Podemos citar a dissertação de mestrado de Pérez Rodríguez (2007), que se interessou em pesquisar a recepção crítica do *Quixote* no Brasil utilizando ensaios e estudos críticos saídos em livros ou artigos de jornais. A pesquisadora levou em consideração o período de 1900 a 2000 para seu recorte de pesquisa. Trata da uma escassez de material bibliográfico e adverte que no Brasil só resta a selvageria dos jornais e das revistas, das coleções roídas de bichos e amareladas pelo tempo: “En Brasil se destacaron, mas allá de especialistas y versados en letras, un tipo de admiradores de la obra, que además de amantes eran coleccionistas y devotos de las letras cervantinas.”¹ (PÉREZ RODRÍGUEZ, 2007, p. 29)

A autora selecionou os textos, para sua pesquisa, pensando naqueles que poderiam contribuir mais e melhor para que a imagem de “estrela” fosse mais que uma simples metáfora, e, assim:

ejemplificar el proceso de construcción hasta llegar a las puertas del actual cervantismo brasileño operante, más académico, formal, con criterios y marcas propias que lo definen por su autonomía ideológica y la apertura de nuevas líneas de investigación² (PÉREZ RODRÍGUEZ, 2007, p. 38)

O presente trabalho, de igual modo, busca ampliar os estudos de recepção do *Quixote* no Brasil. Para isso, reconhecemos a existência de um *corpus*, ainda parcialmente conhecido, que necessita ser analisado para se aprofundar esse estudo crítico: os paratextos das edições brasileiras do clássico cervantino. Sabemos que as edições do *Quixote* apresentam paratextos de editores, críticos, tradutores que, constantemente, tratavam sobre suas

¹ No Brasil se destacaram, mais do que especialistas e versados em letras, um tipo de admiradores da obra, que além de amantes eram colecionadores e devotos das letras cervantina. (tradução nossa)

² Exemplificar o processo de construção até chegar às portas do atual cervantismo brasileiro operante, mais acadêmico, formal, com critérios e marcas próprias que o definem por sua autonomia ideológica e a abertura de novas linhas de investigação. (tradução nossa)

impressões da obra. Esses leitores, algumas vezes, não se dedicaram a estudar academicamente esta obra, mas tiveram importante papel na sua divulgação no Brasil, e, certamente, auxiliaram na compreensão de outros leitores por meio de seus discursos nos paratextos das edições do *Quixote*.

Antes de analisarmos os paratextos, realizemos um breve percurso sobre a recepção do *Quixote* no mundo e no Brasil.

Para tratar da recepção da obra, de modo abrangente, temos o ensaio *Las interpretaciones del Quijote* de Anthony Close (1998). Neste estudo, o pesquisador afirma que a bibliografia crítica do *Quixote* é muito vasta e que desde o século XIX já escasseavam os epítetos necessários para ponderar sua imensidade. Reconhece, porém, que essa recepção foi variada ao longo de sua história. Quando a obra foi publicada na Espanha: “Todos [...] vieron en la novela simplemente una obra de entretenimiento genial, de naturaleza risible y propósito satírico.”³ (CLOSE, 1998, p. 4).

Aos olhos de seus contemporâneos, Cervantes não era considerado um clássico como: Garcilaso, Góngora, Lope de Vega, Alemán, Fernando de Rojas, Quevedo e Calderón. Muitas qualidades atribuídas a sua obra atualmente, no momento de sua escrita, não condiziam com os juízos de valores vigentes, como: “[...]la famosa urbanidad de Cervantes, el naturalismo de su caracterización, su brillante sátira contra la afectación literaria y los estereotipos y convenciones novelescos [...]”⁴ (CLOSE, 1998, p. 5).

Porém, essa recepção no século XVII deu-se de modo diferente na França. Nesse país, a obra de Cervantes obteve êxito: “[...] repercutiendo brillantemente en *Le roman comique*, de Paul Scarron y recibí[ó] aprobación formal por parte del padre Rapin en sus *Refléxions sur la poétique d’Arioste* (1674).”⁵ (CLOSE, 1998, p. 5).

No século XVIII, em seu país de origem, o *Quixote* teve melhor sorte. Neste período, Cervantes foi colocado em um pedestal. Iniciou-se, então, a prática de confundirem-se os elogios às virtudes do autor aos méritos de sua obra.

No século XIX, a interpretação neoclássica do *Quixote* passou a ser gradativamente substituída pela visão do romantismo alemão. Para os românticos: “[...] el *Quijote* constituía una cima artística tan elevada como las obras de Shakespeare y cumplía el requisito de la

³ Todos perceberam o romance simplesmente como uma obra de entretenimento genial, de natureza risível e propósito satírico. (tradução nossa)

⁴ [...] a famosa urbanidade de Cervantes, o naturalismo de sua caracterização, sua brilhante sátira contra a afetação literária e os estereótipos e convenções romanescas [...]. (tradução nossa)

⁵ [...] repercutindo brilhantemente em *Le roman comique*, de Paul Scarron e recebe[u] aprovação formal por parte do padre Rapin em suas *Refléxions sur la poétique d’Arioste* (1674). (tradução nossa)

novela ideal: el de ser un poema en prosa que ‘ejecuta fantásticas variaciones sobre la melodía de la vida’.”⁶ (CLOSE, 1998, p. 8)

Começam a desconsiderar, neste período, a comicidade do *Quixote* e sua veia burlesca. Ao contrário, tratam da estranha seriedade, da ambígua profundidade de seu alcance satírico e a equiparam aos grandes poemas de Camões, Ariosto, Milton e Tasso.

Entre 1860 a 1925, houve duas escolas interpretativas da obra: a “escola panegírica” e a “escola esotérica”. Os estudiosos da primeira buscaram comprovar a capacidade de Cervantes em uma determinada profissão ou ciência. Os da segunda sustentaram que o *Quixote* era uma sutil alegoria da biografia do autor e da história contemporânea. O principal pensador do segundo grupo era Nicolás Diaz de Benjumea. O crítico identifica a obra “[...] con el propio Cervantes y le equipa de una ideología de librepensador republicano. Para este crítico, el discurso de la Edad de Oro proclama los ideales de libertad, igualdad y fraternidad.”⁷ (CLOSE, 1998, p. 10).

A obra *El pensamiento de Cervantes*, de Américo Castro, marca a ruptura com a crítica anterior. Sua tese pauta-se na ideia de que Cervantes estava plenamente familiarizado com as poéticas do Renascimento e que seu tema central se identificava com a relação entre poesia e história. Mais adiante, Américo Castro publica outros livros sobre a obra: *Hacia Cervantes* (1957) e *Cervantes y los casticismos españoles* (1966), nos quais se observa uma mudança de concepção em relação ao conteúdo na sua primeira obra. Parte da ideia de que a forma de vida aliada aos valores e às crenças resultantes são responsáveis por formar “[...] las tres castas españolas (cristianos, judíos y musulmanes) que conviven en la España de la Edad Media y la ‘edad conflictiva’ (el siglo XVI).”⁸ (CLOSE, 1998, p. 14)

Ao finalizar sua breve recapitulação da crítica sobre o *Quixote*, Close (1998) afirma ser possível haver diálogo entre as interpretações discrepantes e até retificações de interpretações equivocadas para o progresso da compreensão do texto.

Pérez Rodriguez (2007) salienta que Close destacava particularmente três enfoques críticos, considerados como ‘leituras legítimas’, para o *Quixote*: I – El *yelmo* de la

⁶ [...] o *Quixote* constituía um apogeu artístico tão elevado como as obras de Shakespeare e cumpria o requisito de romance ideal: o de ser um poema em prosa que ‘executa fantásticas variações sobre a melodia da vida. (tradução nossa)

⁷ [...] com o próprio Cervantes e equipa-o de uma ideologia de livre pensador republicano. Para este crítico, o discurso da Idade de Ouro proclama os ideais de liberdade, igualdade e fraternidade. (tradução nossa)

⁸ [...] as três castas espanholas (cristãos, judeus e mulçumanos) que convivem na Espanha da Idade Média e a idade conflitiva (o século XVI). (tradução nossa)

acomodación; II – La *bacía* del historicismo, un tipo de metodología rigurosa; III – El *baciyelmo* de la crítica moderna del *Quijote*. Para a autora,

Esta clasificación que propone Close junto con su trabajo crítico, sobre la interpretación romántica del *Quijote*, actualizan el panorama de los estudios cervantinos; sumándole a esto los diversos enfoque de las investigaciones que se realizan en todo el mundo, se asiste al inicio de un diálogo entre interpretaciones enfrentadas [...]⁹. (PÉREZ RODRIGUEZ, 2007, p. 14)

Em sua obra *La concepción romántica del Quijote*, Close (2010), trata mais especificamente da história da concepção romântica do *Quixote*, que se tornou a mais proeminente da crítica cervantina desde o século XIX. Nessa interpretação, para o autor: 1. Idealiza-se o herói e atenua-se radicalmente o caráter cômico da obra; 2. Considera-se que o *Quixote* simboliza várias ideias sobre a relação da alma humana e a realidade, bem como da história da Espanha; 3. Considera-se o simbolismo do romance refletido na ideologia, estética e sensibilidade do período contemporâneo. Em relação ao último aspecto, Close (2010) afirma que é comum os clássicos literários serem, em cada época, amoldados à própria imagem contemporânea. Pondera, ainda, que embora a crítica acadêmica tenha resistido, em alguns momentos, à tendência ao subjetivismo, “luego pactó con ella; y a la postre se rindió a su fuerza, sancionada ya por la tradición.¹⁰” (CLOSE, 2010, p. 19)

No Brasil, uma das mais importantes cervantistas que se ocupa de tratar da recepção crítica do *Quixote* é Maria Augusta da Costa Vieira. Para essa pesquisadora, a recepção crítica do *Quixote* é variada e divergente. Em alguns momentos, privilegia a história e o rigor metodológico, em outros, pauta suas leituras em critérios alheios aos referenciais da época de composição da obra. Vieira (2015) analisa as interpretações críticas realizadas sobre o *Quixote* no Brasil tomando como referência duas tendências mais difundidas de compreensão da obra, a diferenciação que se dá entre *blandos* e *duros* (românticos e realistas). Os críticos de tendência romântica, segundo a autora, idealizavam o personagem dom Quixote, atribuindo-o as qualidades mais sublimes. O aspecto satírico (que pautou as primeiras leituras do *Quixote*) é, portanto, desconsiderado para dar lugar a uma visão subjetiva. A ideia dessa obra como criadora de um novo gênero, o romance, recebe destaque nessa interpretação. No

⁹ Esta classificação que propõe Close, junto com seu trabalho crítico, sobre a interpretação romântica do *Quixote*, atualiza o panorama dos estudos cervantinos, somando a isto os diversos enfoques das investigações que se realizam em todo o mundo, se assiste ao início de um diálogo entre interpretações opostas [...].” (tradução nossa)

¹⁰ Em seguida, concordou com ela; e, eventualmente, rendeu-se a sua força, sancionada, então, pela tradição. (tradução nossa)

que se refere à crítica de tendência realista, Vieira (2015, p. 70) afirma que se reclama a comicidade do *Quixote*, buscando o distanciamento de “um conceito idealista de verdade alicerçado na exaltação do quixotismo.”

Vieira (2006) afirma que um marco importante na história da recepção do *Quixote* no Brasil se deu com a comemoração do terceiro centenário da publicação de sua primeira parte, preparada pelo Gabinete Português de Leitura, em 1905. Nesse evento, foi apresentado um catálogo, assinado pelo bibliotecário da Biblioteca Nacional Antonio Jansen do Paço, contendo edições cervantinas e outros títulos que faziam referência à obra. Houve, também, nessa comemoração, a apresentação da conferência *Don Quixote*, por Olavo Bilac, considerado o primeiro estudo interpretativo sobre a obra cervantina publicado no Brasil. Nessa conferência, Bilac apresenta enfaticamente traços do ideário do autor, passa por sua biografia, porém, utiliza dados não documentados, o que o leva a dramatizar e fantasiar traços fisionômicos do autor. Seu texto identifica-se com os pressupostos da leitura idealista. Por outro lado, busca interpretar a obra por meio de uma íntima conexão com circunstâncias históricas e biográficas da época de Cervantes. Essa interpretação é observada quando Bilac afirma considerar o *Quixote* “a epopeia do riso”, revelando não se aliar somente ao pensamento romântico, que desconsidera o cômico na obra, mas sua percepção sobre a ênfase no riso. Ainda apresenta uma abordagem muito presente nos estudos cervantinos: que considera dom Quixote uma sutil e alusiva alegoria da biografia do autor (VIEIRA, 2012). Sobre a confluência entre a identidade do autor com a do personagem, dom Quixote, Pérez Rodríguez (2007, p. 42) afirma: “tanto el tratamiento de Cervantes y Don Quijote como personajes y, generalmente confluyendo en la misma identidad, se volverá como se irá destacando al abordar cada autor, como una marca casi constante en esta muestra de la crítica brasileña.”¹¹

Após o estudo crítico de Bilac, houve outros ensaios e obras dedicados a tratar da obra cervantina no Brasil.

O ensaio *Miguel de Cervantes e Dom Quixote*, de José Veríssimo, contextualiza a obra a partir do enfoque do gênero literário, no caso, do romance. Recorre também à biografia do autor. Defende a ideia de que a obra é perene e imortal. Essa imortalidade, porém, não se dá por ser o *Quixote* uma sátira aos livros de cavalaria, mas por ter a qualidade da loucura de dom Quixote, que se transforma em valor heroico.

¹¹ Tanto o tratamento de Cervantes e Dom Quixote como personagens e, geralmente, confluem na mesma identidade, se tornará como se destacará na abordagem de cada autor, como uma marca quase constante nesta mostra da crítica brasileira. (tradução nossa)

O advogado paraense José Pérez publicou dois livros sobre o *Quixote: A Psicologia Social do Quixote e Sabedoria do Quixote*¹². Esses estudos apresentam tanto informações de caráter histórico e biográfico como interpretações sobre aspectos da obra. Suas interpretações possuem um elevado caráter subjetivo. Além disso, Pérez Rodriguez (2007) salienta que o crítico aplica o método hegeliano para realizar sua interpretação da obra, mostrando as “diferencias existentes entre la sociedad feudal y burguesa en términos económicos, sociales y, según él, ‘psico-sociales’”¹³ (PÉREZ RODRIGUEZ, 2007, p. 57). Sobre essa interpretação, a pesquisadora acredita que o advogado utiliza a terminologia “bem-estar social” de forma anacrônica, pois não existia tal conceito no século XVII.

Vianna Moog é o próximo mencionado por Vieira (2012). Moog realizou um estudo sobre a obra cervantina, titulado *Heróis da Decadência*. Na obra, foram analisadas grandes mestres da ironia, Petrónio, Cervantes e Machado de Assis. Para o autor, Cervantes é o maior de todos os humoristas, apresentando uma leitura mais afastada dos moldes românticos. Por isso, avança em relação às leituras anteriores, muito pautadas por uma interpretação biográfica e da dramatização do cavaleiro.

Outro pesquisador, Osvaldo Rico, em seu ensaio *Camões e Cervantes* (estudo pautado por investigações biográficas dos referidos autores), estabelece comparações entre a obra *Lusíadas* e o *Quixote*. É pioneiro ao instaurar uma perspectiva comparatista nos estudos cervantinos no Brasil.

Nelson Omegna, em seu livro *Retrato de D. Quixote*, estabelece uma íntima conexão entre Espanha, Cervantes e *Quixote*, como se houvesse uma perfeita simbiose entre essas três instâncias.

San Tiago Dantas, na conferência *Dom Quixote: Um Apólogo da Alma Ocidental*, preocupa-se em tratar do valor simbólico que o cavaleiro adquiriu ao longo do tempo. Seu estudo não é considerado propriamente literário, pois busca regatar a imagem de dom Quixote como exemplar para consciência ocidental, sendo o símbolo do mais elevado valor humanitário. Sua interpretação também representa a orientação crítica motivada por percepções de leitura pautadas por uma visão romântica.

Em contrapartida, o trabalho de Josué Montello, titulado *Cervantes e os Moinhos de Vento*, pode ser considerado um dos melhores que se inscreve na orientação crítica com

¹² Esses livros foram resumidos e levados à primeira edição brasileira do *Quixote* em forma de prefácios. Nesse trabalho, trataremos sobre esses paratextos quando apresentarmos a edição do *Quixote* pelas Edições Cultura.

¹³ Diferenças existentes entre a sociedade feudal e burguesa em termos econômicos, sociais e, segundo ele, psico-sociais. (tradução nossa)

orientação realista (VIEIRA, 2012). Destaca-se pela apresentação de amplas referências culturais ibéricas, pela versatilidade crítica e pelo debate que instaura com a crítica cervantina, com outros textos literários e com a história.

No artigo *O Engenhoso Fidalgo Miguel de Cervantes*¹⁴, de Brito Broca, o pesquisador busca apresentar o estado do cervantismo em diversos países naquele período e os trabalhos elaborados sobre a obra no Brasil. Também se pauta em traços biográficos de Cervantes. Porém, não se detém somente à biografia. Afirma que o *Quixote* criou um tipo especial de comicidade ao deslocar personagens do plano fantástico para o real. Como podemos observar, também considera o riso na obra. Porém, Pérez Rodriguez (2007) salienta que o jornalista não considerava o personagem principal somente nesse aspecto cômico, pois “La figura de Don Quijote, siendo cómica, nunca llega a ser ridícula, gracias a la poesía, al sueño, al espíritu y al eterno ideal.”¹⁵ (PÉREZ RODRIGUEZ, 2007, p. 172)

Vieira (2006) assevera que a partir do final da década de 1970, com a ampliação dos cursos de pós-graduação nas universidades brasileiras, começam a surgir trabalhos sobre a obra cervantina de caráter mais especializados. Cita, então, os trabalhos de Luís Costa Lima, Maria de la Concepción Piñero Valverde e ainda as teses de Luiz Fernando Franklin de Matos e a sua própria. Para a autora, o surgimento de, cada vez mais, diversos trabalhos sobre o tema nas pós-graduações brasileiras revela a vitalidade dos estudos cervantinos no país.

Vieira (2012) observa, portanto, que não foram poucas as vozes dispersas que se empenharam em registrar suas interpretações sobre o *Quixote* no Brasil. Muitas vezes, essas leituras se distanciaram das tendências mais difundidas do cervantismo internacional. Comenta que, predominantemente, a narrativa do cavaleiro andante foi ajustada às nossas ideias e ao modo de pensar, envolvendo-o nas questões mais pertinentes do nosso tempo. Vieira (2012) acredita que não devemos desconsiderar essas interpretações mais livres, mas compreendê-las como importantes discursos que compõem a recepção crítica da obra cervantina no Brasil.

Observamos, assim, que alguns dos trabalhos apresentados pela pesquisadora representam a orientação crítica centrada na interpretação romântica e outros são pautados por uma perspectiva realista, que considera o cômico um fator essencial na conjuntura da obra.

¹⁴ Encontramos esse estudo na edição da José Olympio. Quando analisarmos essa edição, estudaremos mais profundamente esse texto.

¹⁵ A figura de Dom Quixote, sendo cômica, nunca chega a ser ridícula, graças a poesia, ao sonho, ao espírito e ao eterno ideal. (tradução nossa)

Compreendemos, portanto, que há um interesse cada vez mais crescente sobre o estudo da recepção crítica do *Quixote*. Por isso, o recorte dessa dissertação se justifica, visto que a análise dos paratextos poderá colaborar com esse estudo no Brasil.

Tratando especificamente da presente pesquisa, esse trabalho é organizado em dois capítulos.

O primeiro capítulo apresenta o estudo dos aspectos materiais dos livros e dos paratextos. Compreendemos que o texto literário não se dá a ler livre de qualquer interferência, mas vem com todo um aparato paratextual, como: capa, folha de rosto, prefácios, posfácios, notas, que influenciarão a percepção do leitor sobre o texto, pois todos esses elementos compõem a materialidade do livro e não podem ser desconsiderados tanto pelo leitor como pelo pesquisador em literatura.

O segundo capítulo trata das traduções realizadas às edições brasileiras do *Quixote*. Apresentamos por ordem cronológica dos tradutores. Para cada tradutor, trazemos uma breve biografia bem como analisamos os paratextos de algumas edições que se utilizaram dessa tradução. Esses paratextos foram estudados com o intuito de percebermos quais interpretações são encontradas nos seus discursos, tanto relativas ao *Quixote* como ao processo de tradução. Como conclusão deste capítulo, apresentamos os quadros comparativos dos discursos encontrados nos prefácios, apresentações e notas. Nossa análise pautar-se-á nos estudos de Close (2010) e Vieira (2012). Assim, compreendemos que os prefácios se aliam, basicamente, a dois tipos de discursos críticos a respeito da interpretação do *Quixote*: 1. a leitura realista; 2. a interpretação romântica.

Em nossas considerações finais, verificaremos a fortuna crítica que observamos nesses paratextos.

Em forma de anexo, traremos as transcrições dos paratextos utilizadas na pesquisa, com o intuito de disponibilizar ao leitor a visualização dos textos analisados.

1 OS ASPECTOS MATERIAIS DOS LIVROS E OS PARATEXTOS

1.1 O campo de estudos: a história do livro e da leitura

Tânia Bessone (2009), em seu artigo *A História do livro e da leitura: novas abordagens*, traça um percurso da história do livro e da leitura. Observa que, desde o século XIX, após muitas reflexões, foi se definindo uma história do livro, mas somente no século XX os estudos passaram a focar “os trabalhos da impressão, as técnicas de produzir livros e as formas de organização de grandes ou preciosas bibliotecas.” (BESSONE, 2009, p. 98). Algumas perguntas, então, passaram a interessar aos historiadores do livro, que não mais focavam somente na obra em sua materialidade, mas no próprio leitor: “*quem lia? Quem lia o que? Além de outra introduzida pela historiografia francesa: de que maneira se lia?*” (BESSONE, 2009, p. 98, *grifos do autor*). Inicialmente, interessavam aos primeiros historiadores do livro estudar as bibliotecas principescas ou de outras pessoas importantes. Posteriormente, passou a interessar, também, o que lia o homem comum.

Bessone (2009) afirma que Roger Chartier, Philip Gaskell e Don F. McKenzie são considerados expoentes da história do livro, mas são particularmente fundamentais por suas crônicas livreiras e edições críticas. Há ainda aqueles que se dedicam a estudar as fórmulas editoriais e a história dos editores, como é o caso dos pesquisadores Daniel Milo, Jean Yves Mollier e Sophie Grandjean. Esses autores, bem como outros citados por Bessone (2009) ao longo do artigo, fazem parte da renovação historiográfica processada desde os anos oitenta do século XX.

A história do livro tem interesse na análise de fontes documentais, no uso de catálogos para complementar a realização de estudos sobre o livro e o hábito de leitura¹⁶, e no estudo dos aspectos materiais que mais particularmente interessam a presente pesquisa: “Também as fórmulas editoriais e repertórios textuais transformaram-se em objetos de estudo: *o aspecto formal e material de apresentação de um livro, seu formato, paginação, corte de texto e ilustração.*” (BESSONE, 2009, p. 102, *grifo nosso*). O estudo dos paratextos, nesse aspecto, também é de interesse da história do livro, como afirma Chartier (2014)¹⁷.

Bessone esclarece que historiadores do livro se questionam acerca de “como se opera o encontro entre ‘o mundo do texto’ e o ‘mundo do leitor’”? (BESSONE, 2009, p. 102).

¹⁶ Bessone (2009) cita Robert Darton como um importante pesquisador de catálogos.

¹⁷ O autor, em sua obra *A mão do autor e a mente do editor*, dedica um capítulo para tratar do estudo dos Paratextos e dos preliminares.

Debruçam-se sobre o mercado popular do impresso. Destacam-se, também, as pesquisas sobre os “best-sellers”; a importância das feiras dos livros; os novos leitores do século XIX (mulheres, crianças e operários); o mecenato, as bibliotecas itinerantes, o estudo dos periódicos etc.

No que se refere ao campo da história do livro no Brasil, Bessone (2009) afirma que pesquisadores americanos e europeus, como Chartier, Darnton, Roche, Manuela Domingos, passaram a influenciar as pesquisas nessa área mais efetivamente a partir da década de 1980. Apresenta a obra *O livro no Brasil: sua história*, de Laurence Hallewell, publicada em 1985, como um marco importante para essa linha de pesquisa no Brasil, apesar de ponderar que o referido texto recebeu críticas. Traz em seu recorte alguns nomes importantes para esse campo de estudo, como Márcia Abreu, que publicou estudos sobre folhetos de cordel, também censura e romances; Luiz Carlos Villalta, que escreveu sobre leituras, censores, livros libertinos e bibliotecas coloniais; Marisa Lajolo, que produz obras sobre o mundo da leitura, sua circulação e o valor do livro em diversos períodos históricos; Alessandra El Far, que escreveu um livro sobre literatura popular; Aníbal Bragança, que dá ênfase ao estudo de edições e editores, sobretudo ao editor Franciso Alvez; Lúcia Maria Bastos Pereira das Neves, que estuda temas como livreiros, livrarias, jornais e folhetos; Eliana Dutra, que possui uma obra importante sobre o livreiro Garnier; Marco Morel, que estuda o papel do livreiro, editor e tipógrafo Plancher; Sheila Hue, que busca compreender os primeiros livros produzidos sobre o Brasil; Marisa Midori Deaecto, que apresentou um estudo consistente sobre a circulação e venda de livros em São Paulo, nos séculos XIX e XX, com destaque ao livreiro Anatole Louis Garraux; e ainda, as dissertações de Ana Carolina Galante Delmas e de Gabriela Soares de Azevedo.

Bessone (2009), ao apresentar essa exaustiva lista de pesquisadores, retrata o crescimento das pesquisas nesta área.

Esse campo de estudos supõe uma tomada de distância em relação aos princípios fundadores da história social da cultura na sua acepção clássica. Isto porque estabelece uma ruptura com uma concepção estreitamente sociográfica que postula as clivagens culturais como previamente construídas, a depender de um recorte social (as oposições entre elite e o povo e entre os dominantes e os dominados), ou mesmo de diferenciações menores entre os grupos sociais por seus níveis de fortuna ou atividades profissionais. A história do livro e da leitura pretende observar as clivagens culturais não sobre essa grade única de recorte social, pois outros princípios podem dar conta dos desvios culturais, como: as pertenças sexuais ou

geracionais, as adesões religiosas, as tradições educativas, as solidariedades territoriais, os hábitos de ofício etc (CHARTIER, 1991). Mesmo que os intermediários da leitura, como editores ou livreiros, busquem criar mecanismos para direcionar um texto literário a uma classe social específica, isso, dificilmente, estará sob seu controle. Visto que se parte do pressuposto segundo o qual o significado de um texto se dá em meio a um jogo de forças estabelecido entre os desejos do autor, do editor, ou do crítico no sentido de impor certa interpretação da obra e a liberdade “vigiada” do leitor, sempre preparado para escapar a esses desejos (CERTEAU, 1994).

Chartier observa que mesmo que os intermediários da leitura direcionem um texto a um público específico isso não garante o não acesso a outros leitores. Ao tratar da pesquisa de Lawrence W. Levine sobre as peças de Shakespeare representadas na América, o autor define:

[...] a maneira como eram representadas as peças de Shakespeare na América do século XIX (ou seja, misturadas com múltiplas outras formas de espetáculo, tomadas de empréstimo à farsa, ao melodrama, ao ballet, ao circo) tinha criado um público amplo, ruidoso e irrequieto, que ia muito além da pura e simples elite burguesa e letrada (CHARTIER, 1991, p. 186).

Como observa o pesquisador, mesmo que inicialmente as peças de Shakespeare tenham sido direcionadas à elite burguesa letrada, na realidade, o público mais amplo não deixou de apreciar aqueles espetáculos.

Chartier acredita que diferentes grupos partilham dos mesmos bens culturais. No entanto, observa que mesmo havendo a partilha dos bens culturais, os leitores de hierarquias sociais mais elevadas buscam outras formas de diferenciações, como, por exemplo, a diferença entre os modos de ler:

Enquanto a simples posse de um livro, durante muito tempo tinha significado por si mesma uma superioridade cultural, são os usos do livro, legítimos ou selvagens, e a qualidade dos objetos tipográficos, finos ou vulgares, que se encontram progressivamente investidos de uma tal função (CHARTIER, 1991, p. 187).

Observamos, então, que a história do livro e da leitura não está somente ocupada em apresentar diferenciações entre os modos de ler dos grupos sociais, mas busca reconstruir a diversidade de leituras a partir de seus vestígios, buscando não apenas compreender as práticas individuais, como também as coletivas, pertencentes às comunidades de leitores:

[...] a compilação de leituras concretas, costuradas em declarações individuais ou reconstruídas no nível das comunidades de leitores – aquelas ‘comunidades interpretativas’ cujos membros compartilham os mesmos estilos de leitura e as mesmas estratégias de interpretação (CHARTIER, 1992, p. 216).

Decorrem da participação das variadas comunidades de leitores as diferenças de leitura dos textos. Assim, os autores, editores, tradutores e outros intermediários ou até censores da leitura não tem total controle sobre o acesso e a compreensão que o leitor pode ter de um texto.

1.2 O estudo dos aspectos materiais da obra literária

Reconhecendo que há diversas correntes teóricas que podem servir para a análise do texto literário, apresentamos um dos vieses que mais tem se difundido: aquele que acredita que o estudo da materialidade dos textos é tão importante quanto o do próprio texto. Os teóricos desse tipo de análise partem da concepção de que o leitor quando lida com um texto literário, não o vê de forma abstrata, mas se atém aos aspectos que o cercam no objeto livro, pois: “Os livros declaram-se por meio de seus títulos, seus lugares num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em suas capas; declaram-se também pelo tamanho. [...] Julgo um livro por sua capa; julgo um livro por sua forma.” (MANGUEL, 1997, p. 149). Ou seja, os leitores manejam os textos em toda sua materialidade. Isto é o que organiza e comanda sua leitura, sua apreensão do texto lido. Contrariando, assim, uma visão puramente semântica do texto que desconsidera a materialidade e que um “texto estável na sua literalidade investe-se de uma significação e de um estatuto inéditos quando mudam os dispositivos do objeto tipográfico que o propõem à leitura.” (CHARTIER, 1991, p. 178).

Esses aspectos observados pelo leitor ao se deparar com um livro em uma estante de livraria ou numa biblioteca são estudados pela História do livro e da leitura, que se interessa, também, pela forma de como o leitor lê. Além de se focar no estudo dos aspectos materiais do objeto livro, também compreende a importância do papel do leitor na construção de sentido de um texto, e a função dos intermediários da leitura para a produção e divulgação de um livro. Esses intermediários podem ser, segundo Darnton (1990), em sua obra *O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução*, editores, tipógrafos, livreiros. Bem como os tradutores, como observa Augusti (2013) em seu artigo *Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará*. Assim: “Abordar os livros como objetos, considerando que eles são produzidos por outras mãos, além

das do escritor, é uma vertente metodológica na História do Livro e da Leitura” (LABANCA, 2011, p. 216).

Roger Chartier, importante pesquisador dessa área, acredita que as obras adquirem significado no interior de uma relação estreita estabelecida entre três pólos: “o próprio texto, o objeto que comunica o texto e o ato que o apreende.” (CHARTIER, 1992, p. 221). Para o pesquisador, a interpretação do texto não depende única e exclusivamente da estrutura textual, mas também do formato, da edição, da impressão, que influenciam a compreensão do leitor sobre as obras. Para exemplificar, refere-se à comédia de Molière, *George Dandim*, que sofreu diversas modificações em seu aparato material, alterando a recepção do texto significativamente. Neste caso em específico, o texto permaneceu estável, mas as formas impressas se modificaram, criando uma nova legibilidade e uma nova recepção da obra. Assim, o fato de a comédia de Molière ter passado a ser publicada conjuntamente com outras peças do autor imprimiu outra forma de lê-la, remetendo-a ao conjunto da obra do autor; a introdução e indicações cênicas permitiu liberar a peça da representação teatral propriamente dita, e a introdução de ilustrações também permitiu novas convenções de leitura da peça. Em suma, o texto sofreu modificações em função das mudanças ocorridas no aparato no qual passou a ser lido. Essas mudanças formais influenciaram na compreensão do texto literário, pois:

[...] o sentido de qualquer texto, seja ele conforme aos cânones ou sem qualidades, depende das formas que o oferecem à leitura, dos dispositivos próprios da materialidade do escrito. Assim, por exemplo, no caso dos objetos impressos, o formato do livro, a construção da página, a divisão do texto, a presença ou ausência das imagens, as convenções tipográficas e a pontuação (CHARTIER, 2010, p. 8).

Como vimos, os aspectos materiais dos livros podem direcionar os textos a um público específico, porém, não podem garantir que diversificados grupos de leitores tenham ou não acesso a um determinado texto. Como exemplo, podemos citar o caso da *Bibliothèque bleue*, importante estratégia editorial francesa entre os séculos XVII e XIX. Chartier (1992), em seu estudo sobre a Biblioteca azul, percebeu que para atrair um público de menor renda a coleção adaptava os textos clássicos de uma edição mais luxuosa para uma adaptação “popular”. Para isso, os impressores encurtavam os textos, eliminavam capítulos, episódios, tudo que considerassem supérfluo, simplificavam a linguagem, fragmentavam o texto, criavam novos capítulos, e ainda censuravam alusões que fossem tidas como blasfêmias, sacrílegas ou indecentes. Desse modo, modificavam-se drasticamente as obras, com a intenção de torná-las

mais acessíveis aos “leitores inexperientes” (CHARTIER, 1992). Para isso, há diferentes direcionamentos para as transformações no texto e para a constituição de um novo público. Porém, isso não significa que a circulação dessa coleção se deu somente no universo “popular”. Como sabemos, a estratégia editorial ultrapassa até mesmo o público a quem pretendeu se destinar. A coleção de edições “populares” da *Bibliothèque bleue*, como demonstrou Chartier (1992), ultrapassou esses limites, e foi adquirida por um público mais culto que apreciava colecionar aqueles livros.

Para o pesquisador francês, é importante pontuar que os autores não escrevem livros, mas textos, pois “os livros, manuscritos ou impressos, são sempre o resultado de múltiplas operações que supõem decisões, técnicas e competências muito diversas.” (CHARTIER, 2010, p. 210).

Chartier (1994) percebe que é a partir das diversas representações dos públicos que os autores e editores podem adequar suas estratégias de redação e edição, objetivando, assim, alcançar os públicos visados. Várias dessas representações podem guiar o estudo histórico das práticas de leitura.

Jean Yves Mollier (2009) dá destaque à figura do editor. Acredita ser importante associar à história dos livros e dos impressos à história da edição.

Foucault (2010), apesar de não ser um historiador do livro, reconhece que mesmo não havendo alteração no texto literário (ou seja, que o jogo de enunciados permaneça o mesmo), a sua materialidade pode apresentar elementos díspares que o modificam:

[...] um texto reproduzido várias vezes, as edições sucessivas de um livro, ou, ainda melhor, os diferentes exemplares de uma mesma tiragem não dão lugar a igual número de enunciados distintos: em todas as edições das *Fleurs du mal* (com exceção das edições cujo texto diverge do original e dos textos condenados) encontraremos o mesmo jogo de enunciados; entretanto, nem os caracteres, nem a tinta, nem o papel, nem, em qualquer que seja o caso, a localização do texto e a posição dos signos são os mesmos: toda a materialidade mudou” (FOUCAULT, 2010, p. 115).

Assim, concluímos que a abordagem de aspectos materiais dos textos é relevante para o estudo dos textos literários.

1.3 Os paratextos editoriais como ferramentas para a leitura da obra literária

A obra literária, além de ser um texto abstrato e idealizadamente construído, possui outros elementos essenciais na dimensão material do livro e fora dele que podem conduzir o leitor na apreensão da obra. Esses elementos essenciais, na conjuntura da obra, são denominados, por Gérard Genette¹⁸: paratextos. O autor trata dos seguintes: “título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais de rodapé, de fim de texto; epígrafes; ilustrações; errata, orelha, capa” (GENETTE, 2006, p. 9). Esses e muitos outros possuem sua ação sobre o leitor. Os paratextos se constituiriam, assim, como importantes elementos que auxiliam a interpretação, ao estudo e à edição (FAGUNDES, SANTOS, 2012).

Em sua obra *Paratextos editoriais*, Genette (2009) realiza um exaustivo estudo sobre os paratextos, apresentando categorias e exemplos para teorizar a esse respeito. Dentre suas categorizações, o autor apresenta aquela que talvez seja a mais central: o paratexto subdivide-se em peritexto e epitexto. O primeiro “se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) [...] da edição [...] o traço mais característico desse aspecto de paratexto é essencialmente espacial e material.” (GENETTE, 2009, p. 21). O último é “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado.” (GENETTE, 2009, p. 303).

O peritexto, portanto, é interior à edição, margeia, antecede ou sucede o texto principal, e o epitexto é exterior a ela. Os peritextos seriam os indicadores explícitos os quais faz referência Chartier (1992). É por meio deles que os autores, editores e tradutores tentam impor uma norma de leitura considerada legítima, além disso, possuem, também, grande importância para a decisão do consumo do livro:

O peritexto não é, por conseguinte, um simples adereço. Como, para além de anteceder o texto também o antecipa, ele funciona como uma janela que franqueia um relance para o interior do volume. Esta observação e avaliação preliminares auxiliam a decisão relativa ao consumo do livro (RIBEIRO, 2012, p. 87).

¹⁸ Importante estudioso dos paratextos editoriais. Traz uma detalhada compreensão dos diversos elementos do livro.

Os paratextos, e mais particularmente os peritextos, têm servido às diversas pesquisas na área de literatura, história do livro e filologia. Passemos a trazer algumas pesquisas relativas a esses elementos essenciais na conjuntura do objeto livro.

Para iniciar, apresentamos um exemplo de Genette (2006) a respeito da importância dos paratextos para a significação da obra. O autor afirma que em *Ulisses*, de Joyce, havia, em sua pré-publicação em fascículos, os títulos de capítulos que evocavam a relação de cada um deles com algum episódio da *Odisséia*, porém, quando foi publicado em volume esses intertítulos foram retirados. Isto, é claro, ocasiona um prejuízo de significação à obra.

No campo da filologia, a Equipe Textos Teatrais Censurados (ETTC), sob a coordenação da professora Rosa Borges, investiga a relação estabelecida entre texto e paratexto durante o processo de estudo e edição do texto teatral, utilizando-se de materiais, como: entrevistas com autores, recortes de jornal sobre peças teatrais, certificados de censura, dentre outros, para efetuar a pesquisa e a futura edição (FAGUNDES; SANTOS, 2012).

Na área dos estudos de tradução, temos a pesquisadora Márcia do Amaral Peixoto Martins que apresentou sua tese sobre a análise de traduções de Shakespeare no Brasil. Compreendemos que as obras traduzidas inserem-se em um dado contexto sociocultural, considerou necessário utilizar-se de metatextos¹⁹ e paratextos, como, por exemplo, prefácios, introduções, críticas e textos afins que revelassem as concepções vigentes sobre o que é uma tradução bem feita ou sobre suas normas tradutórias que operam numa dada literatura num dado momento (MARTINS, 1999).

Ainda tratando sobre pesquisas em tradução, o historiador cultural Peter Burke (2009) também interpreta que os paratextos, e mais particularmente, os prefácios, podem ter importantes funções na tradução cultural, pois “[...] as traduções são modificadas, diretas ou indiretamente (por meio de ‘paratextos’ como prefácios ou cartas ao leitor)” (BURKE, 2009, p. 27). Os prefácios têm importante papel nas traduções dos textos, pois podem ser utilizados para justificar alterações efetuadas nos textos, para adequá-los a certa ideologia e para estabelecer a comparação de uma tradução à outra. Burke (2009, p. 159) acredita que “pequenos detalhes podem [trazer] uma grande contribuição para o efeito de um livro.” Os detalhes aos quais faz referência são exatamente paratextos, como: páginas de rosto, marginálias e prefácios, envolvidos no processo de tradução cultural.

Ainda, no que diz respeito à relação entre paratexto e tradução, Torres (2011) considera que os discursos de acompanhamento servem para legitimar e justificar a passagem

¹⁹ O que Martins (1999) denomina metatexto é considerado por Genette (2009) epitexto.

de uma língua para outra. Dentre os paratextos que podem dar informações sobre a tradução, cita as capas, as contracapas, a página de rosto, os títulos, os subtítulos, o *press release*, os pareceres, as introduções, as advertências, os prefácios e os posfácios.

O historiador do livro e da leitura Roger Chartier também costuma utilizar-se dos paratextos em suas pesquisas. Por trabalhar, muitas vezes, com obras da literatura espanhola do Século de Ouro, apresenta análises dos prólogos de obras desse período. Em *Textos, impressões e leituras*, por exemplo, analisa o prólogo de *Celestina*, poema dramático de autoria de Fernando de Rojas, e observa que o autor se mostra surpreso devido a sua tragicomédia ter sido entendida das mais diversas formas pelos leitores. Essas múltiplas compreensões eram contrárias àquela imaginada pelo autor, pois Rojas considerava que havia uma leitura correta de sua obra. Partindo do questionamento de Rojas, Chartier (1992) se propõe a discutir a seguinte questão: como é que um texto, sendo o mesmo para todos que o leem, pode gerar divergências entre os leitores, levando-os a opinarem de modos diferentes?

Para responder a essa questão, o historiador francês afirma que todo autor acredita que o leitor deve compreender a obra como possuidora de um significado único, intrínseco, aquele que ele pretendeu firmar ao escrevê-la. Partindo desse pressuposto, haveria, pois, uma interpretação correta das obras, e, por consequência, outras contrárias a isso. Num outro sentido, a leitura seria um efeito do texto e das estratégias discursivas do autor. Chartier (1992, p. 214), então, questiona se esse tipo de visão não negaria toda a autonomia do ato de ler. A esse respeito, afirma:“(...) ler é uma prática criativa que inventa significados e conteúdos singulares, não redutíveis às intenções dos autores dos textos ou dos produtores dos livros.”.

Ainda sobre do prólogo de Rojas, Chartier constata que para o dramaturgo a intervenção feita pelos impressores, ocasionava, também, esse modo de leitura “peculiar”, em virtude dos acréscimos ao texto postos contra a vontade do autor ou recomendação dos antigos. Partindo da constatação sobre a interferência dos impressores nos textos, Chartier (1992, p. 219) afirma que “essa observação pode estabelecer uma distinção fundamental entre o texto e a impressão, entre o trabalho de escrever e o de fazer o livro”. O autor relata que Rojas tem a impressão de que os leitores equivocaram-se na interpretação em virtude das interferências dos impressores em sua obra. Porém, sabemos que não somente as alterações meramente textuais podem modificar o modo como o texto será lido, mas outros diversos fatores relacionados ao próprio leitor, como, por exemplo, a pertença a determinada comunidade de leitores.

Chartier (1992), em seguida, assegura que os autores não escrevem livros, mas textos. Para serem produzidos, os livros dependem de uma equipe técnica e de máquinas. Essa proposição é contrária ao ideal de uma literatura impositora de uma representação de texto ideal e abstrato, que, a seu ver, não condiz com a realidade, pois “nenhum texto existe fora do suporte que lhe confere legibilidade.” (CHARTIER, 1992, p. 220). Diferente do que desejava Rojas, o pesquisador conclui que “as mudanças na forma impressa de um texto regem as transformações de seu significado” (CHARTIER, 1992, p. 222, 223) e que as alterações produzidas pelos intermediários da literatura – aqueles que produzem os livros – podem, de fato, alterar a recepção das obras. Chartier (1992) compreende que a interpretação do texto não depende única e exclusivamente da estrutura textual, mas também do formato, da edição, da impressão, que influenciam a compreensão do leitor sobre as obras.

Percebemos, portanto, que o historiador parte de um paratexto para demonstrar que os prólogos podem servir para expressar os questionamentos dos próprios autores acerca das diferentes significações atribuídas a seus textos. Além disso, esse prólogo também serve ao debate acerca da historicidade das práticas de leitura, bem como as suas características na recepção da obra pelo público leitor. Assim, vê-se que o estudo do prefácio em questão suscitou diversas discussões teóricas no campo da história cultural.

Em *Do palco à página*, Chartier (2002) continua a dar atenção especial aos prólogos e, particularmente, àqueles do teatro seiscentista. Esses prólogos, explica, denunciam a prática de copiar os textos dramáticos e publicá-los sem autorização dos “ingenios”, ou seja, dos autores dos dramas, pois “[...] os textos das peças encenadas à tarde nos teatros podiam ser no mesmo instante anotados e em seguida transcritos e vendidos a um editor” (CHARTIER, 2002, p. 45). Por se darem conta dessas práticas, os autores se utilizaram do espaço prologal para denunciar esse uso indevido. Exemplo dessa prática deu-se no prólogo da peça *If You Know Not me, You Know no Bodie; or The Troubles of Queene Elizabeth de Thomas Heywood*, publicada em 1637:

Favorecida e assistida desde o berço/ o público encheu assentos, caixas, todo o teatro/ De tal maneira que alguém tomou nota/ da intriga, e a imprimiu (com quase nada de verdadeiro)/ E neste claudicar ela coxeou tanto tempo/ Que o autor quer agora vingar este dano/ Sem medir esforços a pôs de pé/ Para ensinar-lhe a andar. Então lhe rogo, sente-se e aprecie. (HEYWOOD, 1874, p. 191 *apud* CHARTIER, 2002, p. 45)

Em virtude da contrafação generalizada das peças teatrais, os autores sentiram necessidade de tomar uma atitude. Então, decidiram publicar seus textos. No entanto,

consideraram necessário justificar essa publicação, pois acreditavam que o texto teatral não havia sido criado para ser lido, mas para ser encenado. Em suma, ainda que os autores resistissem em imprimir os textos, pois entendiam que perderiam sua eficácia, utilizaram os prólogos para se justificar por tal ato. Esses autores utilizaram-se das “fórmulas retóricas presentes nos prólogos e nas advertências ao leitor” para manifestar o “estigma do impresso” (CHARTIER, 2002, p. 69).

Os prólogos também serviram, no período seiscentista, para os autores se vangloriarem dos seus gênios. Chartier (2002) declara que Lope de Vega, no prólogo da segunda edição de *El peregrino en su patria*, peça teatral publicada em 1618, “indicava já ter escrito 472 comédias, de cinquenta “hojas y más”, ou seja, 23.100 fólhos manuscritos ou 46.200.” (CHARTIER, 2002, p. 80).

Chartier (2002) reitera que os prólogos das peças teatrais indicam a dupla natureza do destinatário e a dupla circulação do texto. Visto que assim como as advertências os títulos de capítulos têm funções tanto para os que leem quanto para os que escutam os textos, de modo a indicar os índices de oralidade dos textos. De igual forma, os prólogos possuem essas mesmas funções.

Assim, compreendendo a relevante função dos paratextos nos diversos campos de pesquisa, a presente dissertação se justifica por analisar os paratextos de algumas edições do *Quixote* para perceber discursos a respeito dessa obra e das suas traduções publicadas no Brasil.

1.4 Os paratextos de obras traduzidas

Para Carneiro (2014), não há uma teoria geral sobre os paratextos de obras traduzidas. Os escritos teóricos que tratam sobre paratextos se referem aos das obras originais. Essa pesquisadora, ao apresentar uma análise de paratextos de obras francesas traduzidas, em sua tese *Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX*, atesta que os paratextos ganham autonomia e independência, o que permite sua análise e estudo. Os discursos dos tradutores em seus prefácios, para a pesquisadora, inspiram os leitores a repensarem as questões de fidelidade e traduzibilidade, além do “próprio papel dos tradutores na sociedade” (CARNEIRO, 2014, p. 13).

Apesar de sua importância, a autora percebe que a História da tradução no mundo e no Brasil é ainda incipiente. Isso ocorre porque, para o grande público, a figura do tradutor é quase sempre invisível: “O público age como se o tradutor não existisse. E uma tradução é tanto melhor quanto menos interferente for a atuação do tradutor” (CARNEIRO, 2014, p. 26). A interferência do tradutor ainda não é vista tão positivamente por uma gama considerável de leitores, embora a crítica esteja revendo esse paradigma, ponderando que o conceito de “fidelidade” na tradução não passa de abstração. Sobre o conceito de fidelidade na tradução, temos:

Traduzir é um talento inato, que não se aprende mas no máximo se aperfeiçoa, e a tradução só é aceitável quando é fiel ao texto original, sendo que seria possível reproduzir totalmente o sentido do original, e nada mais do que este, no texto traduzido. Assim, o tradutor perfeito seria aquele que é invisível, que não interfere e que ocupa um lugar necessariamente inferior em relação ao autor [...]. (CARNEIRO, 2014, p. 57)

Nesse sentido, não são todos os tradutores que assumem o compromisso de “fidelidade” ao texto original. Ao contrário, em muitos casos fazem alterações substanciais aos textos dos autores.

Os paratextos dos tradutores, editores ou terceiros na obra literária que discursam sobre a tradução são relevantes porque apresentam reflexões sobre o ato de traduzir. Os tradutores, mais particularmente, tratam “sobre o que fizeram, o que não fizeram, o que dizem ter feito, mas efetivamente não fizeram, e o que fizeram, mas não foi dito. Um discurso cheio de silêncios, contradições, defesas e alusões.” (CARNEIRO, 2014, p. 71).

Carneiro, no entanto, menciona que não somente a presença dos paratextos discursa sobre o ato tradutório como também sua ausência: “pois dá indícios da importância que a figura do tradutor tem ou não diante da comunidade interpretativa, importância essa forjada por decisões editoriais, mais do que por questões práticas ou mera vontade do tradutor, como veremos no item seguinte” (CARNEIRO, 2014, p. 75).

Assim, a simples menção do nome do tradutor na capa já apresenta a relevância da figura do tradutor. Sua reputação oferece credibilidade à obra que traduz.

Outra autora que se ocupa da tradução das obras literárias é Márcia do Amaral Peixoto Martins. Essa pesquisadora analisa oito traduções brasileiras do texto integral da peça *Hamlet*, de William Shakespeare, bem como um corpus de paratextos e metatextos, com o intuito de discutir as diferentes concepções implícitas de tradução e fidelidade, a história da recepção desses trabalhos e a sua decorrente função cultural nas letras brasileiras.

Martins (1999), em sua tese *A instrumentalidade do Modelo Descritivo para a Análise de Traduções: O caso dos Hamlets Brasileiros*, baseia-se na visão funcionalista da literatura traduzida, postulada por Even-Zohar. Esta autora considera a relevância de uma tradução, numa dada cultura receptora, não por uma suposta fidelidade ao original, mas pela posição ocupada no processo de preservação e inovação da cultura de chegada. Nesse sentido, Martins (1999) considera relevante analisar paratextos e metatextos (que tratam da obra literária, mas não fazem parte da edição), pois podem revelar as concepções vigentes sobre o que é uma tradução de qualidade e as normas tradutórias que operam numa dada literatura em determinado momento histórico. Assim, afirma:

As normas de tradução podem ser estudadas tanto a partir do próprio texto traduzido quanto de comentários ou formulações extratextuais, semitéóricas ou críticas feitas por tradutores, editores, críticos e outros, comentários esses que classificamos, no início deste trabalho, como paratextos (prefácios e notas que acompanham uma tradução) e metatextos (comentários, resenhas e críticas publicadas em revistas, jornais, livros e obras de referência em geral) (MARTINS, 1999, p. 57).

A autora utiliza como aporte teórico para o trabalho de análise dos paratextos a obra *Seuils*, de Genette (1997). Por isso, considera fatores trazidos na obra daquele autor para melhor avaliar o paratexto, como localização, momento de produção, natureza (verbal ou não-verbal), autor (produtor), público alvo (receptor) e função/finalidade.

Considera como um índice relevante a localização do nome do tradutor. Percebe que no Brasil as editoras e o público não valorizam a tradução, pois acreditam que se trate de um trabalho pouco complexo. Preferem manter a ilusão de que estão lendo uma obra verdadeiramente original, não mediada por alguém. Assim, Martins (1999) observa que a maioria dos livros traduzidos não traz o nome do tradutor na capa, exceto em casos como o de obras pertencentes a coleções das próprias editoras – quando o nome do tradutor confirma o “selo de qualidade” daquela coleção – e o de tradutores renomados, premiados, ou de autores e poetas-tradutores, que constituem um chamariz para as vendas e um aval à qualidade do novo produto (isto é, o livro traduzido). Excetua, porém, o caso dos livros canônicos, que costuma receber maior cuidado editorial e em que a escolha dos tradutores é bastante criteriosa.

Martins (1999) apresenta os diversos elementos paratextuais, como por exemplo a capa, as orelhas e as demais capas: segunda, terceira e quarta, a folha de rosto e o seu verso etc. Assegura que cada um deles pode trazer informações importantes sobre o tradutor, além

de dar indícios sobre seu prestígio e a qualidade e sua tradução. Embora a autora trate desses variados paratextos, o elemento que ganha destaque em suas análises é o prefácio. Afirma que, certamente, esse elemento é dos mais ricos, oferecendo espaço para reflexões e podendo desempenhar funções variadas. No entanto, apesar de o prefácio ser o espaço da reflexão dos tradutores, a autora salienta que nem sempre o discurso realizado nesse espaço coincide com a atitude tradutória realizada pelo tradutor, ou seja, pode haver falseamento:

Mesmo quando o prefácio é escrito pelo tradutor, nem sempre as intenções declaradas correspondem à ação – na maioria das vezes, já completada, visto que essa modalidade de paratexto tende a ser produzida posteriormente à tradução propriamente dita. Tal fato sugere que o discurso desses pós-processadores muitas vezes não reflete efetivamente o seu pensamento ou as suas ações (MARTINS, 1999, p. 201).

A autora trata do descompasso entre o discurso produzido no prefácio e as estratégias tradutórias realizadas pelo tradutor podem ser justificadas por uma pressão editorial ou mesmo devido a concepções pessoais do tradutor sobre os conceitos de “fidelidade” e “literalidade”.

A pesquisadora revela, assim, que os prefácios de tradutores seguem convenções retóricas, mudadas segundo o momento histórico em que estão inseridos. O espaço prefacial permite, portanto:

O tradutor explicar o seu projeto tradutório, ou seja, revelar seus objetivos, critérios, estratégias e principais dificuldades, bem como suas respectivas soluções; permitem, também, que este exponha seus pontos de vista e concepções sobre o autor do original, a tradução em geral, o pensamento atual e anterior a respeito da tradução e do seu próprio trabalho, muitas vezes aproveitando para opor-se a determinadas correntes teóricas ou mesmo a qualquer teorização¹⁸¹; constituem uma fonte fundamental de reconstrução das normas tradutórias; podem tanto apresentar um tom excusatório e apologético, reflexo da intenção do tradutor de valorizar o autor e desculpar-se pelas próprias imperfeições e falta de talento (em comparação ao primeiro), como auto-elogiativo, ao expor as complexidades da tarefa e valorizar a sua capacidade de realizá-la; e, por fim, podem tornar-se uma importante referência teórica independente, como ocorreu com as reflexões de Walter Benjamin em “Die Aufgabe des Übersetzers”¹⁸², texto originalmente concebido como prefácio para a tradução alemã de *Tableaux Parisiens*, de Baudelaire” (MARTINS, 1999, p. 201 e 202).

Nos prefácios, segundo a autora, os tradutores e editores compartilham com o público um pouco da massa crítica. Buscam direcionar a leitura, considerada uma das funções básicas do paratexto.

Uma última modalidade de paratexto a ser analisada por Martins (1999) são as notas, que podem ser, nas obras originais, de caráter explicativo, localizadas no rodapé ou no fim do

texto. No caso das traduções, porém, tem-se um tipo peculiar de nota, denominada *Nota do tradutor*,

que tem o objetivo explícito de esclarecer fatos da cultura de origem, além de apresentar dificuldades de tradução e as soluções encontradas, e o objetivo implícito de direcionar a leitura, ressaltando determinados pontos em detrimento de outros e orientando a construção de sentido (MARTINS, 1999, p. 203).

A autora afirma que a extensão e a localização desse tipo de paratexto podem variar conforme a estratégia editorial e devido a intenção de agradar a um determinado público-alvo. Vemos, assim, que o paratexto pode dar importantes indícios das estratégias tradutórias utilizadas pelos tradutores, configurando-se em discursos riquíssimos para análises. Mesmo que consideremos esses discursos como meras fórmulas retóricas, não condizentes, em muitos casos, com as práticas assumidas pelos tradutores, ainda assim revelam as concepções vigentes da tradução literária de um determinado lugar e cultura.

1.5 O corpus para a análise

Apesar de não ser nosso interesse realizar uma historiografia de traduções brasileiras do *Quixote*, nos baseamos nos estudos de Cobelo (2009), em sua dissertação *Historiografia das traduções do Quixote publicadas no Brasil: Provérbios de Sancho Panza*, e de Cavalheiro et al. (2014), em seu texto *Recepção do Quixote no Brasil*, para a realização da seleção do corpus. Segundo os dados coletados pelas pesquisadoras, temos o total de vinte e cinco editoras que publicaram suas edições do *Quixote* no Brasil. Dentre estas, tem-se editoras de livros impressos e algumas de *ebooks*. O número de edições, porém, ultrapassa o de editoras, pois há vários casos de reedições²⁰. Temos, até o momento, cerca de trinta e quatro edições diferentes. Sem considerar, no entanto, as reimpressões²¹.

Nesta dissertação, interessa-nos analisar algumas edições publicadas no Brasil.. Nas edições brasileiras, sabemos que há sete diferentes tradutores. Fizemos uma análise, portanto, dos prefácios, apresentações e posfácios encontrados em alguns desses exemplares.

Como mencionado, nessas edições, encontramos sete diferentes traduções, são elas:

²⁰ Consideramos reedição quando se acrescenta ou se subtrai qualquer tipo de aparato paratextual à obra.

²¹ Consideramos reimpressão quando se trata da mesma edição, sem inserção ou exclusão de quaisquer elementos textuais ou paratextuais.

A primeira é a dos Viscondes de Castilho e de Azevedo e Pinheiro Chagas. Esta tradução aparece em maior número de edições, pois se encontra em domínio público por ter sido publicada inicialmente em Portugal em 1876 (HALLEWELL, 2012, p. 267);

A segunda é de Almir de Andrade e Milton Amado. Esta tradução foi publicada por apenas quatro editoras: José Olympio, Circulo do Livro, Nova Cultural e Ediouro;

A terceira é a do escritor português Aquilino Ribeiro. Não obteve muito sucesso, pois saiu somente pela editora Difusão Europeia do Livro;

A quarta tradução é a de Eugenio Amado, filho de Milton Amado. Só foi publicada pela Itatiaia, posteriormente transformada em Villa Rica;

A quinta tradução é a de Sérgio Molina, foi editada somente pela Editora 34;

A sexta tradução é a de Carlos Nougué e José Luiz Sanchez. Esta saiu a prelo pela Record. Depois, essa tradução saiu pela Abril;

E, por fim, a sétima tradução é a Ernani Ssó. Foi editada cuidadosamente pela Companhia das Letras.

Como podemos observar há um extenso número de edições do *Quixote* publicadas no Brasil. Porém, para essa dissertação, nos interessa, mais particularmente, os paratextos, como: prefácios, posfácios e apresentações que constam em algumas delas. Para a seleção das edições estudadas, optamos pela análise de edições que tivessem paratextos desses tipos. Baseamo-nos, para isso, nas tabelas explicativas de Cobelo (2009) e Cavalheiro *et al.* (2014). O acesso físico aos exemplares foi nosso principal critério de seleção, visto que algumas edições do *Quixote* deixaram de ser comercializadas. Isto ocasionou algumas dificuldades no que se refere à seleção do *corpus*. Dessa forma, analisamos as nove edições que conseguimos manusear fisicamente.

Após visualizarmos as tabelas de Cobelo (2009) e Cavalheiro *et al.* (2014), selecionamos uma edição para cada tradução, exceto para a tradução dos Viscondes e Pinheiro Chagas, da qual selecionamos três edições diferentes. Por essa tradução se encontrar em maior número de editoras, julgamos relevante apresentar a análise de mais de uma edição. No caso dessa tradução, priorizamos a análise das duas primeiras editoras a publicar o *Quixote* no Brasil, Edições Cultura e W.M. Jackson, e mais uma que conseguimos ter acesso físico, publicada pela editora Civilização Brasileira.

Nessas análises, buscamos perceber que tipos de discursos há sobre o *Quixote*, a saber, um discurso realista, que compreende a questão satírica como central na obra, ou um discurso

romântico, que adequa a interpretação a questões exteriores ao contexto da escrita de Cervantes.

Seguimos a ordem cronológica por tradutor. Apresentamos uma breve biografia do tradutor. Em seguida, as análises dos paratextos das edições que utilizaram de sua tradução. Para essas análises, nos pautamos nos estudos teóricos de Genette (2009) sobre os paratextos editoriais. Analisamos os paratextos das edições, buscando levantar discursos a respeito do próprio *Quixote*, do autor e do processo tradutório. Fizemos, ainda, um quadro esquemático que revelam os elementos que constam nesses paratextos, mais particularmente nos prefácios, posfácios e apresentações. Ao final, comparamos os vários discursos desses paratextos com o intuito de sintetizarmos as percepções dos tradutores e para contribuirmos com os estudos de recepção crítica do *Quixote* no Brasil.

Nos anexos, disponibilizamos as transcrições dos prefácios e posfácios para facilitar a consulta do leitor desta dissertação e para servir de aporte a futuras pesquisas. Além das transcrições, para melhor visualização e identificação das edições utilizadas, apresentamos as imagens das capas, contracapas, folhas de rostos, lombadas e colofão.

É importante salientar que nas análises dos paratextos realizamos um resumo do que cada prefaciador apresenta. De forma alguma, pretendemos concordar com seus discursos ou mesmo contradizer os estudos acadêmicos sobre a obra. Isto porque muitos desses prefaciadores não são especialistas nos estudos sobre Cervantes e o *Quixote*, mas leitores que nos deixaram suas impressões.

2 TRADUÇÕES ÀS EDIÇÕES BRASILEIRAS DO *QUIXOTE*

2.1 Os primeiros tradutores do *Quixote* publicados no Brasil: Viscondes de Castilho e Azevedo e de Pinheiro Chagas

O primeiro tradutor, Visconde de Castilho (1800-1875), nasceu em Lisboa. Tornou-se cego aos seis anos, mas isso não o impediu de ser escritor e profícuo tradutor, traduzindo obras do latim, francês e inglês. Sua colaboração na tradução do *Quixote* se resumiu ao início do romance, pois o visconde faleceu ao curso da tradução.

O segundo tradutor, Visconde de Azevedo (1809-1876), foi um homem com intervenção ativa no seu tempo. Participou, ainda jovem, nas lutas liberais, ao lado dos realistas. Foi, sobretudo, um sábio bibliófilo. Sua livraria era bastante conhecida. Foi sócio correspondente da Academia de Ciências de Lisboa e colaborador do Dicionário Bibliográfico de Inocência. Esse intelectual foi convidado a dar continuidade à tarefa de traduzir o *Quixote*. Já idoso, estava com sessenta e seis anos de idade, prosseguiu a tradução, mas só concluiu o primeiro livro.

Pinheiro Chagas (1842-1895), que apesar de não aparecer nos créditos das edições como um dos tradutores dessa obra, além de ter prosseguido à tradução do segundo livro do *Quixote*, fez um importante prefácio para a obra, porém não consta em qualquer edição brasileira. Além de tradutor, foi um prolífico escritor, jornalista e político português. Teve destaque em sua atuação como romancista, historiador, dramaturgo e como diretor de vários periódicos de Lisboa.

2.1.1 O *Quixote* pelas Edições Cultura

A pequena “Edições Cultura Brasileira”, propriedade do escritor Galeão Coutinho, era, primordialmente, uma editora de literatura, ainda que tivesse também uma linha importante de clássicos da filosofia (HALLEWELL, 2012, p. 505). Foi a primeira editora brasileira a publicar uma edição traduzida do *Quixote*.

Na edição de 1942, podemos observar os seguintes paratextos: uma capa em brochura em que há somente o sobrenome do autor, Cervantes, e o título reduzido da obra, *Quixote*, revelando que a editora reconhecia que se tratava de uma obra já apreciada pelo grande público.

Dentre os elementos paratextuais, podemos observar uma ilustração de Cervantes por Tarsila do Amaral e a folha de rosto da obra de 1605. Em seguida, temos a folha de rosto da edição em que vemos em destaque o título da obra *Dom Quixote de la Mancha*. Podemos ver a informação sobre a série (*Série Clássica de 'Cultura'*) e a coleção (“*Os mestres do pensamento*”). A última está sob a direção de José Pérez, também prefaciador da obra. Observamos a ausência do nome do autor, talvez porque a editora considere uma informação desnecessária. Porém, abaixo do título há a presença dos nomes dos tradutores, Visconde de Castilho e de Azevedo, omitindo o nome de Pinheiro Chagas. Vemos a menção da *primeira parte e volume 1*. Há o nome da editora, sua localização e o ano de publicação da edição, 1942.

Além destes, há um paratexto com os dados cronológicos da vida do autor, Miguel de Cervantes. Essa introdução sobre a vida do autor era importante nesse período, pois comumente eram feitas análises de obras literárias a partir da personalidade ou das passagens da vida de um autor. Na outra página, vemos um texto de Cervantes, não traduzido para o português, que não apresenta, porém, a referência. Há, ainda, alguns trechos retirados do romance..

2.1.1.1 Prefácio de José Pérez

Passaremos a analisar o prefácio de José Pérez, que possui trinta e seis páginas. Pérez foi um advogado paraense que se dedicou aos estudos cervantinos e conseguiu reunir bibliografia sobre o tema bastante significativa (VIEIRA, 2006). Em seu prefácio²², explica o que irá abordar ao longo do texto. Afirma que se trata de dois estudos, um biográfico, *Traçado da literatura clássica espanhola e Vida de Cervantes*, e outro interpretativo, *Uma interpretação do Quixote, Conferência*. Seus estudos tiveram o intuito de biografar a vida de Cervantes e deram uma visão introdutória ao leitor sobre a obra do autor. Pérez reaproveitou os ensaios que realizou entre 1935-36, porém, modificou as palavras para satisfazer os intuitos prolegomenares. Transcreveu passagens do próprio Cervantes nas quais ele se autobiografou.

O primeiro estudo, o biográfico, é dividido em duas partes, na primeira tratando do momento histórico e literário em que vivia Cervantes quando produziu o *Quixote*. Para isso, a primeira parte é subdividida nos seguintes subcapítulos: a terra, o clima, as raças, classes

²² Anexo A (página 114).

sociais, a língua, períodos literários. O último, por sua vez, é subdividido em três períodos literários: 1. Dos árabes, judeus e cristãos; 2. Que coincide com o Renascimento; e 3. Dos séculos Áureos.

O primeiro período literário, segundo Pérez (1942), é o medieval, ocorrido entre os séculos XI e XIV. Para o autor, houve uma preponderância árabe, bem como das maiores glórias do judaísmo espanhol e do judaísmo internacional. Quanto aos cristãos do período, não atingiram a culminância dos anteriores, porém, se celebrizaram pela constante presença do tema da Reconquista. Não existiu, nessa época, uma literatura espanhola propriamente dita, mas apareceu o livro “que deveria ser uma espécie de fonte inexaurível, palpitante, de movimento vital” (PÉREZ, 1942, p. 24), *El poema de Cid*.

Entre os séculos XIII e XIV apareceram os trovadores espanhóis, e o escritor de vidas de santos, Gonzalo Bercêo. Outra figura importante do período foi, para o pesquisador, Alfonso X, “El Sabio”, protetor da cultura e mecenas das letras, que compilou obras importantes da época e mandou fazer traduções da Bíblia, do Talmud, do Alcorão e ainda dos contos hindus de Calila e Diana, influenciadores da novela espanhola. Outros nomes relevantes foram o príncipe Don Juan Manuel, guerreiro escritor, Juan Ruiz, ou Arcipreste de Hita, Pedro Lopez de Ayala, “político, ilustre tradutor de Boccaccio” (PÉREZ, 1942, p. 25), e um dos mais célebres, o judeu Rabi Dom Sem Tob.

Pérez (1942) apresenta, em seguida, o segundo período da literatura espanhola, iniciado nos fins do século XIV, coincidido com o Renascimento. Para o autor, o grande momento histórico da Espanha incentivou as letras. A Península contribuiu com a mistura de novas e velhas formas de arte para a formação do que se costumou chamar, erroneamente, Renascimento. Entre os séculos XV e XVI houve preponderância da literatura francesa e mais particularmente da italiana, com nomes como Dante, Boccaccio e Petrarca, assim como a Espanha se configurou em um país representativo. Este foi, ainda, o período dos Cancioneiros, em que houve “compilações de trovas e poesias de corte, geralmente preciosas, artificiosas e demasiado engalanadas que louvam os feitos da nobreza” (PÉREZ, 1942, p. 27). Dos quais, alguns foram citados por Cervantes no *Quixote*. Nessa época, o acontecimento literário mais importante foi a publicação da *Celestina*, responsável por originar as maiores curiosidades da literatura espanhola: a novela picaresca e as novelas de cavalaria.

No que diz respeito ao terceiro período, denominado *séculos áureos*, ocorridos entre os séculos XVI e XVII, se deu num momento de grandes conquistas e riquezas incriveis para a Espanha. Essa nação apresentou nomes importantes para as variadas artes. Porém, no que se

trata da literatura, esteve em sua máxima culminância, com grandes poetas inspirados na poesia italiana ou até mesmo reagindo a ela. A novela de cavalaria foi bastante disseminada por meio de Amadis de Gaula. Desenvolveu o gênero novela pastoral, e incrementou a picaresca, baseado na *Celestina*. Vários autores desse período utilizaram esse gênero, como Quevedo e Cervantes. O último criou o personagem Ginez de Pasamonte no *Quixote*, que representava a figura do pícaro. Lope e Góngora, também souberam passear bem pelos gêneros: drama, épico, místico e lírico.

A segunda parte do prefácio trata especificamente da biografia de Cervantes, por isso recebe como título o nome do autor. Pérez, então, indaga-se como seria possível um homem que viveu em tal estado de penúria poder produzir uma obra “nas veias e artérias, da qual se encontra instilado o sangue mais puro e mais vivaz do gênio, expressiva da maior sabedoria e da alegria mais sonora e perfeita que se conhece?” (PÉREZ, 1942, p. 32).

A vida de Cervantes, pelas dificuldades que enfrentava, teve qualquer coisa de inacreditável. Pérez propõe, então, contá-la desde seu início, o nascimento do autor, até sua morte. Antes, porém, de ocupar-se de todos os percalços de sua vida, observa que o autor ficou por longo tempo em um manto de silêncio, pois somente em 1738:

[...] a rainha Carolina, mulher de Jorge II da Inglaterra que, ledora incansável, interessou-se pelo livro de aventuras do manchego e pela sensatez do escudeiro e expressou ao barão Carteret o seu assombro de não encontrar, nas edições inglesas do QUIXOTE, qualquer indicação a respeito do seu autor (PÉREZ, 1942, p. 33).

Somente após uma investigação nos arquivos da biblioteca que se iniciaram as pesquisas em torno da vida e da obra de Cervantes. Após tratar do aspecto curioso sobre o início das investigações da obra cervantina, Pérez passa, de fato, a apresentar um pouco da biografia de Cervantes.

Para o prefaciador, a postura do autor como soldado foi altamente heroica: “da sua heroicidade recompensou – o 2º Felipe espanhol: consta o soldo num caderno conservado nos arquivos de Simancas” (PÉREZ, 1942, p. 37).

A respeito de sua produção literária, Pérez afirma que a publicação da primeira parte do *Quixote* foi publicada em 1605 em Madrid, e que se tornou “o marco descomunal da literatura espanhola e uma das obras mais soberbas da tradição literária e política da humanidade” (PÉREZ, 1942, p. 41).

Lembra, ainda, da conhecida rivalidade com Lope de Vega. No que se refere à recepção da segunda parte do *Quixote*, foi recebida com as festas e homenagens que já haviam consagrado a primeira. O autor encontrou ânimo para escrever sua última obra *Los trabajos de Persiles e Segismunda*. Logo após isso, morreu, deixando um século inteiro de silêncio sobre o seu nome, mas que ressurgiu “com o fulgor de uma glória universal, que o coloca não só como o príncipe da prosa e do romance espanhóis, mas como uma das mais fortes cerebrações²³ de que se pode orgulhar a humanidade” (PÉREZ, 1942. p. 44).

Ao encerrar esse relato biográfico, Pérez passa a realizar uma interpretação do *Quixote*, baseada em seu livro *A Psicologia social do Quixote*. O *Quixote* era sua leitura de cabeça há muitíssimos anos, e por tanto lê-la decidiu partir para uma leitura sóciopsicológica. Para isso, baseou-se no ensino de Augusto Comte, porém, abandona qualquer interpretação positivista. Fotografa os ideais, sentimentos e consciência social do tempo de Cervantes.

Para Pérez, o momento que o autor viveu foi de transição do feudalismo para a ascensão da burguesia. Isso o levou a escrever um livro não somente para deleitar ou moralizar, mas para satirizar a sociedade feudal vasquejante e a ascendente burguesia revolucionária da época nos séculos XVI e XVII. Cervantes estava preocupado em representar a consciência das classes sociais. Para explicar como o autor fez isso, Pérez escreveu seu ensaio. Divide seu estudo em partes, de modo que se relacionassem à vida social do período.

Segue, em seu texto, o método hegeliano, estabelecendo uma tese (dom Quixote), uma antítese (Sancho) e a uma síntese (Sancho + dom Quixote). No primeiro caso, contrapõe a sociedade feudal à sociedade burguesa através da figura de dom Quixote, representando nobreza, ociosidade, sociabilidade e polidez; Sancho Pança, em contrapartida, representava vilania, carga trabalhosa, bruteza e calão, bem como outras características consideradas próprias da nobreza e outras próprias da burguesia ascendente.

Para Pérez (1942) Sancho era a figura central, viva e antitética, revolucionária do romance. As declarações do próprio Cervantes corroboram com essa ideia. A fusão entre o aproveitável da medievalidade com o novo burguês foi o início da síntese que se integrou na revolução francesa: “Sancho + dom Quixote”.

Antes de terminar seu prefácio, trata, ainda, de dois pontos: “A Literatura Universal no gênero do Quixote”; e “As mulheres do Quixote, como manifestações de classes sociais”, mas avisa que poupará a paciência e os tímpanos de seus semelhantes. Apresenta algumas citações

²³ O termo “cerebrações” está relacionado à atividade intelectual segundo o dicionário online Priberam.

de autores importantes que consideraram o *Quixote* como a grande obra da literatura universal: “SEM MODELO ANTERIOR, E SEM POSSÍVEL CÓPIA POSTERIOR” (PÉREZ, 1942. p. 44).

Percebemos que José Pérez tem uma leitura romântica da obra, pois a compara com a biografia do autor. Também enaltece os feitos de Cervantes. Sua interpretação da obra é pautada por um modelo hegeliano, como ele próprio afirma. Desconsidera, assim, o modelo político da época em que viveu Cervantes, buscando adequá-lo a uma leitura de luta de classes, própria ao fim do século XVIII e início do XIX. Sua interpretação, apesar de muito criteriosa e detalhada, não contempla os aspectos cômicos da obra e dos personagens. Trata os dois personagens principais, dom Quixote e Sancho Pança, como modelos de uma luta de classes, sendo o primeiro a representação da nobreza e o segundo do servo. Considera, ainda, Sancho como a representação do espírito revolucionário, do camponês explorado. Porém, não se observa, nessa obra, traços de uma luta política. Ao contrário, os personagens parecem ser avessos a questões revolucionárias, principalmente Sancho, que ao governar a Ilha Baratária age como um rei absoluto, decidindo sabiamente sobre as questões do reino. Portanto, observamos que José Pérez busca adequar a obra a uma interpretação política alheia ao momento histórico da produção da obra, o que torna sua leitura romântica e afastada dos critérios próprios de leitura do século XVII.

2.1.1.2 Introdução de Luiz Amador Sánchez

Na segunda parte do *Quixote* pelas Edições Cultura, observamos que as informações da folha de rosto se repetem nos dois volumes, porém, o ano é 1943.

Ainda, temos a introdução de Luiz Amador Sánchez, intitulada *Evocando “Don Quijote”*²⁴. Sánchez foi um ex-diplomata espanhol e professor da USP. O prefaciador afirma que um expatriado faz diversas evocações de sua terra, nesse caso, da Espanha. Louva o país que o acolheu, o Brasil. Passa a relatar, então, como, ao passear pelas ruas de São Paulo, se depara com uma edição brasileira do *Quixote*. Surpreende-se porque não havia encontrado essa obra no Brasil, enquanto que na Espanha se publicam edições do *Quixote* a cada seis meses, dos mais diversos tipos, eruditos ou populares. Afirma que está feliz por encontrar uma edição brasileira em São Paulo.

²⁴ Anexo B (página 134).

Começa a narrar um diálogo fictício que teria com dom Quixote na livraria. O personagem o cumprimenta e diz: “Pues sí, aquí me tienes, en São Paulo y hablando el idioma vernáculo”²⁵ (SÁNCHEZ, 1943, p. 9). O personagem louva aquela tradução, afirmando que é maravilhosamente traduzida por dois viscondes portugueses, também elogia o responsável por editá-lo, o brasileiro José Pérez, um homem culto, distinto, apaixonado pelas letras espanholas e pelo *Quixote*. Sánchez felicita o cavaleiro por ser o personagem de uma obra que tem sido traduzida nas diversas nações e que possui tantos admiradores de alta estirpe. Dom Quixote responde que sua maior felicidade é poder viajar por toda a órbita, ou seja, ser atual, contemporâneo e eterno. Está muito orgulhoso por ter surgido no Brasil, bem traduzido e editado. Despedem-se e o cavaleiro afirma que agora Sánchez já sabe onde é sua nova casa na América: Edições Cultura, traduzido em Língua Portuguesa pelos Viscondes de Azevedo e de Castilho e apresentado pelo cervantista José Pérez em dois volumes robustos. Pede, ainda, para que Sánchez reflita melhor a respeito da interpretação que fazem de sua loucura, “al fin de cuentas, quién es el que está más loco: el Mundo o yo, don Quijote?”²⁶ (SÁNCHEZ, 1943, p. 14).

Percebemos que Sánchez, nesse paratexto, louva a tradução dos viscondes. No prefácio, utiliza a voz fictícia de dom Quixote ao afirmar estar muito feliz por ter sido traduzido com todas as honras pelos Viscondes de Azevedo e de Castilho. O personagem ainda se alegra por ser apresentado pelo culto e distinto José Pérez.

Observamos, assim, que esse diálogo fictício entre Sánchez e dom Quixote serve para a realização de uma espécie de propaganda da edição. O leitor, ao se deparar com esse paratexto, terá as melhores referências da tradução dos viscondes, do prefaciador José Pérez, bem como do imortal *Quixote*. Assim, compreendemos que esse texto poderá influenciar a compreensão do leitor a respeito desses três aspectos: da tradução; do crítico que prefacia a edição; e do próprio texto literário.

2.1.2 O *Quixote* pela W.M. Jackson

A editora americana W. M Jackson Company é a pioneira no Brasil na venda direta de coleções de livros em prestações, o que na América do Norte se chama *subscription books*

²⁵ Pois sim, aqui estou em São Paulo e falando o idioma vernáculo. (Tradução nossa)

²⁶ A final de contas, quem é que está mais louco: o mundo ou eu, dom Quixote? (Tradução nossa)

Market, conhecida no Brasil como venda de porta a porta, pelo crediário. Atuava nessa linha de comércio livreiro em terras brasileiras desde 1911 (HALLEWELL, 2012). A respeito do segmento porta a porta ou crediário: “pode ser caracterizado no Brasil como um canal de venda e distribuição direta de livros em residências e escolas, com prestações fixas como forma predominante de pagamento” (NOJOSA, 2002, p. 3). A editora americana publicava coleções, obras completas e dicionários da editora. Também inspirou a formação de outras editoras brasileiras na venda de livros no sistema porta a porta (NOJOSA, 2002).

Seu modelo teve tanto sucesso que logo começou a expandir, tornando-se a sexta maior editora no Brasil:

A W.M Jackson, que adquirira, em 1941, suas próprias oficinas gráficas, a Gráfica Editora Brasileira, estava também em expansão: em 1969, controlava a Mérito e a Livro do Mês, do Rio de Janeiro, e a Gustavo Gilli, em São Paulo, cujo capital somado tornava-a a sexta maior empresa brasileira dedicada exclusivamente à edição de livros (depois da Nacional, José Olympio, Editora do Brasil, Saraiva e Forense) (HALLEWELL, 2012, p. 581).

O trabalho da W. M. Jackson era ousado, pois a editora assumia os riscos de produzir uma obra e de comercializá-la por meio de sua própria equipe de venda. Além disso, nenhum vendedor externo podia vender suas coleções e livros (NOJOSA, 2002). Na década de 1960, a W. M. Jackson deixa o mercado brasileiro, porém “seus vendedores montaram pequenos crediários em todas as cidades onde já existia uma tradição de venda da Jackson” (NOJOSA, 2002, p. 7).

Foi a segunda editora a publicar o *Quixote* no Brasil. Visto que a primeira edição, saiu a prelo pela *Edições Cultura*, em dois volumes, em 1942. A W. M. Jackson, no ano de 1948, publicou o *Quixote*, também em dois volumes, na coleção de quarenta volumes, *Clássicos Jackson*. Essa edição utiliza a tradução portuguesa dos Viscondes de Castilho, Visconde de Azevedo e de Pinheiro Chagas (apesar de só citar como tradutor o primeiro). Possui um prefácio do escritor, professor e crítico literário espanhol Frederico de Onís e foi reimpressa, segundo Cobelo (2009), em 1949, 1952, 1956, 1960, 1964, 1970.

Em 2007, a primeira edição eletrônica em português do *Quixote* digitalizou a versão realizada pela editora W. M Jackson Co. e incluiu partes faltantes com uma edição em espanhol da eBooksBrasil.

O exemplar analisado trata-se da reimpressão mencionada por Cobelo (2009) de 1952, ou seja, reimpressa quatro anos depois da primeira edição da W. M. Jackson. Quando

comparamos as informações disposta na dissertação de Cobelo (2009), podemos confirmar o número de páginas (quatrocentas e sessenta e cinco páginas) e o extenso prefácio de Frederico de Onís. No entanto, Cobelo (2009) afirma que não é informado o tradutor do texto para o português. Na reimpressão de 1952, entretanto, há indicação de que o texto é traduzido por Antônio Feliciano de Castilho, olvidando os outros dois tradutores que participaram dessa importante tradução portuguesa. Consideramos que seria relevante cotejarmos a primeira edição e suas reimpressões para verificar se essa informação está presente em todas, porém, pela dificuldade de encontrá-las, não foi possível, para esse momento, confirmar se essa indicação aparece nas outras reimpressões.

A capa da edição não possui texto ou imagem. Apenas na lombada podemos observar a indicação da coleção e de seu volume, o nome do autor, o título da obra e uma pequena ilustração indicando o selo da coleção. A capa, portanto, parece ter somente a função de proteger e não de decorar, a exemplo do que ocorria com as capas anteriores ao século XX. Isso pode denotar o caráter “popular” da edição do *Quixote* por W.M Jackson, visto que a produção de uma capa costuma ser um dos elementos do livro mais custosos (CARVALHO, 2008). No caso em questão, percebemos a intenção de a editora fazer uma considerável economia para a produção dessa edição. Isto porque, como já mencionamos, a W.M Jackson se popularizou através da venda de porta a porta, e os lucros eram divididos entre editora e seus vendedores, por isso o custo com a produção do livro não deveria demandar muita verba para haver um retorno financeiro satisfatório para os envolvidos na divulgação e venda das obras.

Na página de rosto, temos um ornamento em que se encontram as informações paratextuais. Na parte de cima, há a indicação da coleção, *Clássicos Jackson*. A respeito da coleção, Genette (2009, p. 26) afirma: “O selo da coleção, mesmo sob essa forma muda, é, pois, uma duplicação do selo editorial, que indica imediatamente ao potencial leitor que tipo ou que gênero de obra tem a sua frente”. No caso de *Clássicos Jackson*, como o próprio nome indica, se tratava de uma coleção composta por quarenta volumes de literatura canônica, da qual os dois livros do *Quixote* compõem os volumes oitavo e nono respectivamente. Essa indicação de volume é também encontrada na página de rosto.

A indicação do autor da obra não vem completa na página de rosto, Miguel de Cervantes Saavedra, mas somente Cervantes. Isso pode indicar que como autor é conhecido pelo grande público por seu sobrenome do meio, seria desnecessário trazer seu nome completo.

O título da obra ganha destaque *D. Quixote de La Mancha*, omite-se, no entanto, as primeiras partes que compõem os títulos originais do livro I e livro II da obra, “o engenhoso fidalgo” e “o engenhoso cavaleiro” respectivamente.

Há outra indicação de volume, dessa vez do volume do próprio *Quixote*. Um leitor que tivesse em mãos o *Quixote* por W.M. Jackson sem saber que fazia parte de uma coleção de quarenta volumes de clássicos, poderia imaginar que duas indicações de volumes se tratassem de um erro de impressão.

Há, também, na página de rosto, a indicação do tradutor, António Feliciano Castilho. Porém, omite-se que a tradução portuguesa foi na verdade realizada a três mãos, por Visconde de Castilho, Visconde de Azevedo e Pinheiro Chagas.

Há uma indicação de quem produziu o prefácio, Frederico de Onís. Essa referência do prefácio na página de rosto é incomum. É possível que ali apareça por se tratar de um estudioso importante, que pode trazer algum prestígio para essa edição. Além disso, é importante salientar que Frederico de Onís produziu esse texto introdutório especialmente para edição da W.M. Jackson.

Ao final, ainda, há indicação dos editores, W. M Jackson INC e os lugares onde se encontram suas filiais.

A edição não apresenta ilustrações. Por isso, consideramos um indício forte para demonstrar que se trata de uma publicação destinada a um público de menor renda, visto que as ilustrações costumam encarecer o processo de feitura de um livro. Também, não possui notas de nenhuma natureza, o que é incomum para uma obra publicada originalmente no século XVII. Normalmente, as edições traduzidas do *Quixote* possuem muitas notas, possivelmente, como tentativa de tornar algumas partes do texto mais compreensíveis para o leitor contemporâneo.

Dos paratextos originais da obra de Cervantes, só permaneceu o prólogo, pois os agradecimentos e poemas laudatórios foram suprimidos do aparato paratextual dessa edição da obra literária, bem como a página de rosto original, presente, por exemplo, nas Edições Cultura e na Editora 34.

2.1.2.1 Prefácio de Frederico de Onís

O prefaciador dessa edição, o professor e crítico espanhol Frederico de Onís (1885-1966), foi um pesquisador que viveu e trabalhou muitos anos nos EUA. Seu maior interesse

era aproximar a literatura espanhola da literatura hispano-americana. O prefácio²⁷ em questão é resultado de um estudo introdutório que produziu para a edição em espanhol da coleção *Clásicos Jackson*. Essa edição foi publicada em Buenos Aires (REGUERA, 2005).

Houve, portanto, uma tradução do prefácio de Frederico de Onís na edição brasileira do *Quixote* pela W. M Jackson. Porém, não consta, na edição, o tradutor desse paratexto.

Esse prefácio é um longo texto que apresenta fatos da vida de Cervantes e uma interpretação de sua obra e do próprio *Quixote*.

Onís considera o autor do *Quixote* “uma das mais altas figuras da humanidade” (ONÍS, 1952, p. 5). Porém, em contraposição, alerta que também se trata de um homem “corrente”, “médio e comum”. O intuito de relacionar sua vida com sua obra é, portanto “tratar de nos explicar, se possível, o processo de criação, e o de conhecer a fundo a vida de um homem corrente, representativo da humanidade anônima que formava a Espanha daquele tempo” (ONÍS, 1952, p. 5).

Em seguida, apresenta o contexto histórico da Espanha na época de seu nascimento, infância e juventude. Relata sua ida, em 1569, para a Itália. Essa viagem foi essencial para que Cervantes encontrasse “na Itália a literatura, a arte e o espírito do Renascimento, que assimilou tão profundamente como demonstra toda sua obra literária” (ONÍS, 1952, p.10).

Seu tempo como soldado deixou como marca para Cervantes o ferimento de seu peito e de sua mão esquerda, que ficou inutilizada para o resto da vida. Cervantes teria tanto êxito na vida como soldado, como teve, depois de alguns anos, na carreira literária. Em toda sua obra literária “está presente [...] a recordação de sua vida militar, dos feitos extraordinários em que participou e das experiências heróicas que provou” (ONÍS, 1952, p. 11).

Seu cativeiro durou de 1575 e 1580, a esse respeito Onís (1952, p. 11) afirma que “essa desgraça comum revelou as qualidades mais fundas e excepcionais de seu feitio moral.”. Quando regressou à Espanha, em 1580, passou a trabalhar em comissões temporárias a serviço do rei e dedicou-se à escrita da literatura. Em 1585, sua novela pastoril *A Galateia* foi publicada. No período de 1587 a 1604, renunciou sua vida literária devido aos seus muitos afazeres de trabalho e a sua família (já tinha uma esposa e filha). Porém: “No período anterior a 1587 havia logrado com sua *Galateia* e suas comédias e poesias um lugar de realce no mundo literário, travou amizade com escritores e actores, e gozou de estima dos melhores e do aplaudo do público” (ONÍS, 1952, p. 13).

²⁷ Anexo C (p. 139).

Cervantes só volta a reaparecer na cena literária em 1604. Ainda que não estivesse publicando antes desse ano, escreveu algumas poesias laudatórias. Os vinte anos em que esteve afastado de uma grande produção literária foram “anos perdidos”, mas o autor passou conhecendo várias partes da Espanha, bem como todo tipo de pessoa, desde criminosos, pícaros e caminhantes de toda laia. Esses conhecimentos e também os de linguagem e dos costumes são latentes no *Quixote*.

A parte de sua vida dedicada quase inteiramente à literatura é sua velhice. Nesse período, escreveu e publicou os dois livros do *Quixote* e outra obra que só veio a público após sua morte, *Persiles*.

A primeira parte do *Quixote* foi publicada em 1605, porém, antes disso “a obra teve alguma forma de circulação, porque desde agosto de 1604 há mais de uma menção sobre ela.” (ONÍS, 1952, p. 17). Foi nesse período, também, que houve troca de farpas entre Cervantes e Lope de Vega.

Segundo o crítico, apesar de fidalgo, Cervantes era pobre. Porém, contou com a ajuda de alguns poderosos para publicação de suas obras, “como o conde de Lemos e o arcebispo de Toledo, dom Bernardo de Sandoval y Rojas” (ONÍS, 1952, p. 18).

O autor foi considerado, durante algum tempo, menos culto que seus contemporâneos Lope de Vega, Calderón e Quevedo. Porém, os estudos modernos que Onís consulta provaram o contrário. Cervantes tinha um grande conhecimento de diversas leituras clássicas. Por isso, o crítico afirma:

adquiriu Cervantes o espírito da cultura antiga e moderna que faz com que sua obra seja uma síntese e superação do Renascimento. Dessa forma, se encontra nela o vestígio da *Odisseia* e Virgílio, de Bocácio e Petrarca, de Ariosto e Sannazaro, de León Hebreu e Erasmo, de La Celestina e Lope de Rueda, de Garcilaso e Luís de León, das novelas e obras de todo gênero, entre as quais não se deve olvidar os infinitos livros de cavalarias que enlouqueceram D. Quixote (ONÍS, 1952, p. 20).

Um erro comum na avaliação de Cervantes é, para o pesquisador, acreditar que toda a produção do autor não tem valor literário, excetuando, evidentemente, o *Quixote*. Esse erro não existiu entre os contemporâneos do escritor e é próprio do século XIX. Para o crítico, o *Quixote* é a obra-prima do autor, porém, toda sua produção tem uma coerência e pertence a uma unidade. Para Onís (1952):

A obra de Cervantes, diversa e contraditória, nasce toda do mesmo espírito criador, e, vista em conjunto, mostra a amplitude do gênio de seu autor, o homem que acumulou tantas leituras e tantas experiências vitais, e que não considerou nada alheio a sua arte; que, arraigando profundamente na literatura do passado e fecundado pela vida, criou uma arte nova capaz de conter em si a totalidade da vida e a literatura (ONÍS, 1952, p. 22).

Busca resgatar como os primeiros leitores compreenderam o *Quixote*. Para ele, esses leitores sentiram uma impressão enigmática, pois encontraram termos conhecidos ao mesmo tempo aplicados a um nome grotesco, *Quixote*. Esse contraste entre o conhecido e o desconhecido despertou a curiosidade no leitor.

O *Quixote* teria “adquirido imediatamente grande popularidade. Teve seis edições no ano de 1605, e foi traduzido para o inglês em 1612 e para o francês em 1614” (ONÍS, 1952). O *Quixote* é tão excelente que pode ser comparado a uma obra de Deus: “o *Quixote*, obra de arte, da qualidade da natureza, obra de Deus, que é sempre igual e sempre nova” (ONÍS, 1952, p. 23).

O *Quixote* é uma obra universal, pois “passou durante três séculos pela prova que dá a uma obra de arte seu valor universal: o facto de que cada homem, com as infinitas diferenças que os separam, tenha encontrado em sua história a visão que ele tem de si e dos demais.” (ONÍS, 1952, p. 24). Vai além, afirmando que “logrou expressar o essencial, eterno e imutável da natureza do homem e do universo” (ONÍS, 1952, p. 25).

Afirma que o *Quixote* é uma paródia literária de *Amadis de Gaula* e dos demais livros de cavalarias. Ultrapassa essa visão, porém, afirmando que “os livros de cavalaria vêm a ser assim o protagonista da obra, pois o fidalgo louco não é mais que o débil e insignificante apoio real de uma mente que está cheia daquela literatura de imaginação” (ONÍS, 1952, p. 25).

O herói dom Quixote, para Onís, é “o ponto de conexão e conflito dos dois mundos, o da poesia e da realidade” (ONÍS, 1952, p. 25). Ele cria um mundo de imaginação, mas confronta-o com suas aventuras da realidade. A loucura de dom Quixote é benigna, pois “dá vida a tudo o que toca e levanta tudo o que vê a um plano superior, ao desenvolvimento perfeito do que a coisa é” (ONÍS, 1952, p. 26). A loucura do fidalgo faz com que cada um interprete de uma forma a realidade, isso dá ao personagem “um valor humano incalculável, porque, ao seu contacto, conheceremos a fundo a variedade infinita de seres humanos” (ONÍS, 1952, p. 26).

As pessoas encontradas por dom Quixote através de todo o livro “representam em conjunto a sociedade espanhola de seu tempo; há nela, como em toda sociedade, todos os modos de ser humanos” (ONÍS, 1952, p. 26 e 27).

Sancho é, para o autor, junto com dom Quixote protagonista da obra, pois a loucura do cavaleiro também o afetou tal como aos demais homens e “lhe fez mostrar o mais fundo de seu carácter e natureza.” (ONÍS, 1952, p. 27). Há, assim, uma relação de unidade e conflito entre os dois personagens da obra.

Com o *Quixote*, Cervantes foi o responsável por criar o que se convencionou denominar no século XIX, romance. Onís acredita que “quando a novela chega a ser o gênero dominante no século XIX, as maiores criações do gênero cabem dentro do conceito da novela de Cervantes, e sua influência está presente em Flaubert, Dickens, Dostoiévski e Galdós” (ONÍS, 1952, p. 28).

As particularidades da novela de Cervantes ultrapassaram as que existiam até o momento de sua produção. Apesar de apresentar uma série de aventuras inacabáveis,

cada personagem é um mundo em si mesmo; [...] as aventuras acabam como começaram no terreno moral, [...] a aventura não é mais do que a forma mais simples, a célula mínima, da técnica que Cervantes usa para expressar a multiplicidade de planos que formam a realidade (ONÍS, 1952, p. 28).

Apesar de muitas características do primeiro livro do *Quixote* terem aparecido no segundo, há “também grandes diferenças no modo de se expressar e desenvolver a mesma concepção. Há na segunda parte uma segurança, depuração e elevação maiores que na primeira, [...] se respira ar elevado” (ONÍS, 1952, p. 29 e 30).

Os personagens, as ações e os problemas estão mais conscientes, intensos e mais puros. Além disso:

A identidade dos contrários chega à sua plena realização: encontraremos mais do que nunca no fundo da maldade a bondade, no da loucura o juízo, no do riso a tristeza, e no do fracasso a ressurreição, e Dom Quixote e Sancho chegarão ao mais alto da humanidade do fundo de sua loucura e tontice (ONÍS, 1952, p. 30).

O relato da vida de dom Quixote na novela de Cervantes transcorre em um curto período de meses, mas representa o curso total da vida humana. Sua saída no primeiro livro simboliza a juventude, “cheia de ilusões e de palavras de confiança cega em si mesmo e nos demais” (ONÍS, 1952, p. 31). No segundo livro, vemos:

o homem na maturidade, [...] a vida o fez desconfiado, medido e cauteloso, [...] ao mesmo tempo que seus ideais e aspirações se fizeram mais puros e mais firmes.” No fim da obra, “como na velhice, vem o processo de sua decadência e acabamento, que consiste na diminuição gradual de suas ilusões vitais (ONÍS, 1952, p. 31).

A morte de dom Quixote, criticada pelos pesquisadores da obra, por não ter morrido como o herói que sonhara, tem um sentido profundo e humano:

Dom Quixote na hora da verdade chega – chegou gradualmente – ao fundo de sua cordura, e vê sua vida toda, como devem vê-la os homens em tal transem sob outra luz, que revela seu valor ante a eternidade. Só nesse momento chegamos a saber qual é a essência humana de Dom Quixote, como pela primeira vez chegamos a saber como se chamava (ONÍS, 1952, p. 31).

Seu nome Alonso Quijano, o Bom, dá a verdadeira essência ao seu caráter, essência do cavaleiro dom Quixote. Essa bondade é também atribuída a Sancho. Por isso:

A bondade é a única coisa que não sofre retificação e que é válida através da loucura e do juízo, da vida e da morte; foi o laço que uniu tão estreitamente a Dom Quixote e Sancho até fazê-los um só, e é o que une a eles toda a humanidade (ONÍS, 1952, p. 32).

Frederico de Onís, nesse prefácio, traça uma longa análise sobre a obra de Cervantes, relacionando-a aos fatos ocorridos na vida do autor. Isso pode denotar que o prefaciador tinha uma leitura romântica e idealizadora da obra e de seu próprio autor, visto que Close (2010) afirma que é comum nesse tipo de interpretação realizar-se a relação simbólica entre a alma humana e a realidade. Como vimos, o crítico considera a genialidade de Cervantes e acredita que o *Quixote* tem caráter universal por alcançar a humanidade. Idealiza o protagonista da obra, o que confirma sua leitura romântica, pois esse tipo de idealização é uma tendência clara da crítica romântica (CLOSE, 2010). Atribui, inclusive, uma aura divina à obra em questão.

2.1.3 O *Quixote* pela Civilização Brasileira

Inicialmente, a Civilização Brasileira era um selo editorial utilizado pela Editora Nacional para abrigar parte de suas edições não didáticas e de ficção. Seu selo era restrito, não abrangendo mais de duas dezenas de títulos, em comparação com os quatrocentos e tantos da editora (HALLEWELL, 2012).

Um dos fundadores da empresa, Ênio Silveira, teve um papel importante no desenvolvimento da indústria editorial brasileira: “Sua contribuição em métodos administrativos, publicidade, produção gráfica e política editorial foi, no conjunto, quase tão importante em seu tempo quanto haviam sido as inovações de Monteiro Lobato.” (HALLEWELL, 2012, p. 588).

Quanto às inovações, a editora se ocupava em criar um aspecto moderno para os livros. Seu estilo serviu de modelo para outras editoras brasileiras de meados da década de 1960:

As capas passaram a usar desenhos que ocupavam toda a altura e largura do volume, em quatro cores, quase sempre com o registro do devido crédito ao artista no verso da página de rosto. O projeto tipográfico finalmente atualizou-se segundo o melhor costume moderno: particularmente os espaços em branco passaram a ser utilizados mais generosa e atraentemente do que até então, e um esforço real foi dedicado à elaboração do leiaute, pelo menos da página de rosto (HALLEWELL, 2012, p. 598).

Além de capas decorativas, era comum a editora embalar os livros de capa dura em “coloridas jaquetas”, ou seja, sobrecapas. Quando se tratava de uma versão mais barata, em brochura aparada, diversificava-se o produto, a fim de atender a diferentes demandas. Seus livros, em um período áureo (1959-1970), eram reconhecidos apenas pela lombada (LIMA; MARIZ, 2010).

A editora passou por um momento delicado quando sofreu um incêndio no início da década de 1970. Apesar de ter conseguido sobreviver, foi obrigada a operar em escala mais restrita. Durante o primeiro ano após o incêndio, ocupou apenas um pequeno escritório no bairro da Lapa (HALLEWELL, 2012).

Em 1975, foi extinta a Editora Nacional, como companhia independente. Isso colaborou com a continuidade da existência da Civilização Brasileira (CB), pois a esposa de Ênio Silveira, como herdeira de Octalles, foi uma das principais beneficiárias, em termos financeiros, da sua venda ao BNDE (HALLEWELL, 2012).

A CB, portanto, além de ter se materializado visualmente por meio de uma linguagem visual gráfica que carregava intensidade, experimentação, diversidade e expressividade

conceitual, estabeleceu-se também por um discurso institucional de valores progressistas (LIMA; MARIZ, 2010).

Quanto à edição do *Quixote* pela editora, percebemos que é composta por uma capa que possui uma ilustração de Gerhart Kraaz, responsável por ilustrar toda a edição. Não há outras informações na capa. Somente na lombada vemos o nome do autor “Cervantes” e da obra “Dom Quixote”. Ainda há o selo da editora.

Na folha de rosto, vemos o título da obra em destaque *Dom Quixote de La Mancha*. Em tamanhos menores, observamos o nome do autor, a indicação de tradução dos Viscondes (sem mencionar Pinheiro Chagas) e a menção de autoria das ilustrações. Visualizamos o selo da editora e a que coleção pertence à edição (*Coleção Monumentos da Cultura Universal*). Nessa edição, a primeira e a segunda parte do *Quixote* compõem apenas um volume. Há ainda um extenso prefácio de Otto Maria Carpeaux.

2.1.3.1 Prefácio de Otto Maria Carpeaux

Otto Maria Carpeaux (1900-1978) foi um ensaísta, crítico literário e jornalista austríaco naturalizado brasileiro.

No prefácio *Cervantes e o Dom Quixote*²⁸, observamos que o título remete claramente ao que vai tratar Carpeaux: a obra e o autor.

Para Carpeaux, a literatura espanhola foi uma das mais ricas do mundo, tanto no que diz respeito à quantidade quanto à qualidade. Apresenta um breve histórico dessa literatura. Porém, seu cume foi Cervantes, o autor do *Quixote*.

A tendência da crítica literária, que desconsidera os pormenores biográficos e psicológicos, históricos ou filosóficos, e só leva em consideração a obra literária, tornou, para o autor, o papel da crítica inviável. Porém, não deixa de tecer críticas ao cervantismo “ocupado e preocupado com detalhes sem maior significação” (CARPEAUX, 1983, p. 5). Somente a análise textual da obra produziu séculos de mera análise gramatical e de aborrecida preocupação léxico-lógica.

Considera, portanto, que não se pode ignorar a biografia de Cervantes ao se fazer a análise do *Quixote*. Por isso, dedica algumas linhas para tratar de aspectos da vida do autor. Percebemos, porém, que Carpeaux apresenta somente as informações bastante reconhecidas

²⁸ Anexo D (p. 162).

pelos cervantistas. Não fantasia ou idealiza a biografia do escritor. Como observamos no seguinte trecho: “Um contemporâneo definiu-lhe bem a personalidade: ‘viejo, soldado, gentilhombre y pobre’ Assim foi sua vida, assim foi sua morte” (CARPEAUX, 1983, p. 9).

Trata das condições de publicação das obras do escritor. Por vezes, tece críticas negativas a algumas delas, como, por exemplo, a *Galateia*, que, sob seu ponto de vista, ridicularizou o gênero pastoril. Sobre *Persiles y Segismunda*, acredita se tratar de um “romance de aventuras heroicas, em estilo empolado, exatamente à maneira dos romances de cavalaria que ele tinha, no *Dom Quixote*, tão intransigentemente condenado e ridicularizado” (CARPEAUX, 1983, p. 9).

Para Carpeaux, o *Quixote* é uma obra predileta da humanidade inteira, pois se difundiu rapidamente em vários países, e foi traduzida em todas as línguas.

Os personagens dom Quixote e Sancho Pança são conhecidos no mundo inteiro, e por isso inspiraram diversos artistas, desde pintores, músicos, e principalmente, da literatura universal.

Carpeaux resume o enredo da obra, apesar de afirmar não ser essa sua intenção, mas de tratar do problema da composição do romance. Sobre esse problema, alguns acreditam que o *Quixote* não possui um enredo coerente, mas tão somente um acúmulo de episódios desconexos. Porém, o pesquisador discorda de tal assertiva, afirmando que a obra tem composição rigorosa, seguindo a ordem dos romances de cavalaria que Cervantes pretendeu ridicularizar.

Dom Quixote é um personagem baseado na filosofia neoplatônica da Renascença, altamente idealista, enquanto Sancho Pança é prudente e bastante covarde. O idealismo do personagem principal se torna evidente nos diversos episódios da trama.

A obra de Cervantes possui, para o crítico, extrema originalidade, mas por ter sido tão familiar à humanidade talvez não mais se perceba isso. Por isso, não é possível afirmar que Cervantes tenha se baseado em qualquer outro personagem para criar dom Quixote.

A obra pode ser lida por diversos tipos de leitores, alguns encontram o cômico; e ainda pode servir à leitura para crianças: “O *Dom Quixote* pode ser lido por toda espécie de leitores e em níveis diferentes. Pode ser lido como romance burlesco, cheio de episódios cômicos que fazem rir o leitor” (CARPEAUX, 1983, p. 12).

Cervantes, ao escrever o *Quixote*, não pretendeu somente acabar com a divulgação dos livros de cavalaria, mas desejou extinguir sua autoridade ou “com a loucura ou semiloucura de tanta gente de considerar seus enredos como verdade histórica e até como verdade

contemporânea” (CARPEAUX, 1983, p. 13). Sua maior intenção, antes de tudo, é opor o idealismo livresco da realidade cotidiana que provoca fatalmente o riso, mas que também suscita a melancolia.

Carpeaux (1983) trata da “geração de 98”, um grupo de intelectuais espanhóis que se dedicaram à leitura e estudo do *Quixote*. Cervantes, segundo o autor, é considerado, pelo grupo, o profeta do desgraçado destino dos espanhóis. Unamuno, porém, reagiu a esse pessimismo. Considera o quixotismo²⁹ como “religião nacional da Espanha” (CARPEAUX, 1983, p. 14).

As interpretações mais importantes do *Quixote*, porém, foram feitas por estrangeiros. Uma dessas, do alemão Heine: “que se lê como prefácio de uma tradução alemã do *Dom Quixote*, publicada em 1837. A obra de Cervantes é o primeiro verdadeiro romance da literatura universal, o mais antigo romance que continua lido até hoje” (CARPEAUX, 1983, p. 14).

Quanto a produção de Cervantes em poesia, sua decepção nesse gênero se deu em decorrência de um acontecimento histórico, pois viveu em uma época em que se propagava um alto moralismo para as produções literárias. A obra de Cervantes, assim, reflete, segundo Carpeaux, ambiguidades e contradições íntimas difíceis de esclarecer.

Carpeaux dirige, ainda, muitos elogios às *Novelas exemplares*, afirmando que pode figurar dignamente ao lado do *Quixote*.

Voltando a questão das ambiguidades na obra do escritor, para Carpeaux (1983, p. 17): “a discrepância entre as aparências e a realidade é o tema principal de todo o romance moderno. Não por acaso é o *Dom Quixote* o primeiro romance da literatura universal: Cervantes colocou o problema essencial do gênero inteiro. É moderno, sempre moderno.”

Para o crítico, a loucura de dom Quixote nada mais é do que um protesto contra a sociedade.

Nesse prefácio, Carpeaux traça algumas leituras críticas feitas sobre o *Quixote*. Apesar de apresentar alguns elementos da vida de Cervantes, não se acomoda nesse aspecto buscando realizar uma interpretação biográfica do *Quixote*. Só utiliza desse recurso para dar explicações sobre as condições de escrita e o momento histórico que influenciou a escrita do autor. Acredita que o autor não pretendeu destruir os livros de cavalaria, mas sua autoridade entre os leitores. Também, considera correta a visão de Heine sobre o *Quixote* ser a gênese do

²⁹ Segundo o dicionário online *Priberam*, quixotismo é o mesmo que adotar ações e modos como os do personagem dom Quixote.

romance moderno. Apesar desse último traço, percebemos ³⁰ que Carpeaux se afasta de uma leitura romântica da obra, pois reconhece os fatos históricos e interpretações da época da escrita da obra como relevantes para uma análise. Considera o cômico um elemento importante, porém, não deixa de apresentar o lado dramático. Sua leitura, portanto, é pautada por critérios realistas.

2.2 Os tradutores Almir de Andrade e Milton Amado

A primeira tradução brasileira é a de Almir de Andrade e Milton Amado. Até a publicação da renomada editora José Olympio, somente se lia o *Quixote* no Brasil por meio do original espanhol ou por traduções portuguesas, principalmente, a dos Viscondes de Castilho e de Azevedo e Pinheiro Chagas.

Almir de Andrade (1911-1991) foi um intelectual brasileiro que se dedicou a produzir obras sobre psicologia, política e somente uma obra de ficção *Duas irmãs* (1944). Realizou traduções do inglês, do francês, e o *Quixote*, do espanhol, cuja tradução ficou incompleta.

Milton Amado (1913-1974), porém, foi “o verdadeiro responsável pela excelência da edição de José Olympio” (COBELO, 2009, p. 127) e da maior parte da tradução do *Quixote*.

Amado foi jornalista e cronista de vários jornais e também tradutor. Traduziu mais de trinta livros (do inglês, francês e espanhol). Uma de suas traduções mais famosas é a do *Corvo*, de Edgar Allan Poe (COBELO, 2009).

2.2.1 O *Quixote* pela José Olympio

O editor José Olympio estabeleceu sua editora com vinte e oito anos de idade, em 29 de novembro de 1931. No início, a produção da Livraria José Olympio Editora era constituída, em sua maior parte, de livros de formato pequeno, e, geralmente, de diagramação simples e agradável. Instituiu no Brasil as capas coloridas, normalmente reproduzidas na página de rosto.

³⁰ Nessa edição, não há discurso sobre tradução.

Sua editora teve grande êxito. Isso se deve ao fato de ter cultivado estreito relacionamento com os críticos. As apreciações dos críticos, “quando favoráveis, eram incorporadas às orelhas (uma inovação da época) do livro” (HALLEWELL, 2012, p. 496). Publicava livros de novos escritores brasileiros, mas passou a aumentar a proporção de títulos traduzidos. Um desses é a tradução brasileira do *Quixote*:

Tratava-se de esplêndida edição anotada, em cinco volumes, impressa em três cores, com as ilustrações de Gustave Doré (376 delas), fac-símiles de ambas as páginas de rosto do original do século XVII, além de um retrato em cores de Cervantes e um mapa colorido em que se mostram as andanças do cavaleiro. A tradução foi de Almir de Andrade e Milton Amado (HALLEWELL, 2012, p. 514, 515).

Para essa edição, José Olympio contratou o pintor brasileiro Candido Portinari para preparar uma série de ilustrações, porém o projeto não foi à frente, e as ilustrações só apareceriam alguns anos mais tardes em uma edição de poemas de Carlos Drummond de Andrade em homenagem ao romance.

Essa editora, bem como a W.M. Jackson Company, “ingressou naquilo que, na América do Norte, se chama *subscription books market*, ou seja, venda de porta em porta, pelo crediário” (HALLEWELL, 2012, p. 517).

Entre 1960 e 1970, a editora fortalecia-se cada vez mais: “Em 1960, tornara-se uma sociedade anônima de capital aberto, a primeira editora brasileira a ter suas ações cotadas regularmente na bolsa de valores” (HALLEWELL, 2012, p. 521).

No ano de 1974, passou a se dedicar às reimpressões, especialmente de autores mais importantes e de renome e de textos clássicos. Em 2001, já com seis mil títulos no catálogo, foi comprada pela Record (HALLEWELL, 2012).

A edição do *Quixote* pela José Olympio, publicada em 1952, foi traduzida por Almir de Andrade e Milton Amado. Saiu em cinco volumes e possui 375 ilustrações de Gustave Doré. Na capa, não há indicação de título ou nome do autor, somente apresenta uma pequena ilustração do cavaleiro e de seu escudeiro.

Na folha de rosto, vemos em destaque o título da obra, o nome do autor, a indicação dos tradutores, das ilustrações de Gustave Doré. Observamos que a edição consultada é a terceira saída em 1958 pela José Olympio.

O primeiro paratexto é um mapa da Espanha indicando o caminho percorrido pelo personagem nas duas partes da obra, realizado por G.Blow. Em seguida, há um trecho retirado

do prólogo de Cervantes para suas *Novelas exemplares*. Há imagens que ilustram o autor e o ilustrador. Apresenta-se o prefácio *Perfil de Doré*, por H. Hustin, em que o pesquisador trata da biografia de Gustave Doré, um dos mais importantes ilustradores do *Quixote*.

Após esses paratextos iniciais, há o prefácio de Câmara Cascudo e a introdução de Brito Broca.

2.2.1.1 Prefácio de Câmara Cascudo

Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), que nasceu em Natal, Rio Grande do Norte, foi um pesquisador do folclore brasileiro, advogado, etnógrafo, entre outros. Seu prefácio é intitulado *Com Dom Quixote no Folclore do Brasil*³¹.

Esse pesquisador inicia o prefácio relatando sobre um banco de pedra, localizado no Rio Grande do Norte, que tem por nome *Teresa Pança*. Esse banco foi assinalado nas cartas de navegação e honrado com a presença luminosa de um farol. Afirma que no Brasil e talvez na Íbero-América este é o único lugar que faz referência à “família imortal do *Dom Quixote*”.

Então, o pesquisador se propõe a acompanhar o engenhoso fidalgo através do Folclore brasileiro. Isto porque acredita que os registros que Cervantes encontrou nas últimas décadas do século XVI e início do XVII continuam a existir no Brasil.

Em seguida, indaga: desde quando é lido o *Quixote* no Brasil. Apesar de apresentar que a primeira remessa que chegou à América latina data de 1605, ano de publicação da obra, não há registro de sua chegada nesse período no Brasil. Porém, acredita que não havia um desconhecimento da obra no período colonial brasileiro. Para confirmar como o folclore seiscentista da Espanha se parece com o brasileiro, apresenta: 1. *Provérbios, adágios e frases feitas*; 2. *Usos e costumes*; 3. *Novelística*.

Essa “encruzilhada” entre Espanha dos séculos XVI e XVII com o Brasil do XX mostra que há um passeio comum.

2.2.1.2 Introdução de Brito Broca

³¹ Anexo E (p. 176).

Brito Broca (1903-1961) foi um respeitado jornalista brasileiro e crítico de literatura. Era um intelectual e conhecia muitíssimo de literatura francesa, além da brasileira. Também, “trabalhava incessantemente, desinteressadamente, acumulando um volume de conhecimento que logo difundia, como um dos maiores divulgadores de cultura que já teve este país.” (PIERRE, 2009, p. 8).

Nesse prefácio³², o autor inicia apresentando a biografia de Miguel de Cervantes. Percebemos que há um discurso enaltecido da figura do escritor, tanto quando trata da sua juventude como soldado, sendo considerado um herói, como em seu período como escritor. Também relaciona fatos da vida do autor com sua própria obra. Ao tratar, por exemplo, de seu cativeiro na Argélia, afirma que:

São cinco anos de trabalhos, torturas e sofrimentos, suportados com estoicismo e resignação cristã, e dos quais retira ele uma experiência que lhe será fundamental na criação literária. Mais tarde, através de toda a obra cervantina, vamos encontrar, com frequência, traços, evocações, marcos desse dramático episódio (BROCA, 1958, p. 61).

O heroísmo de Cervantes nesse período de cativeiro é relacionado ao “quixotismo” de seu herói. Isto revela uma leitura romântica do personagem dom Quixote.

Em sua carreira de escritor, seu primeiro trabalho foi a novela pastoral *A Galateia*, mas não obteve o sucesso esperado por Cervantes.

A apresentação da biografia de Cervantes, por vezes, é mesclada por impressões pessoais de Broca, sobre o que acredita que aconteceu na vida desse escritor. O que denota mais uma vez a romantização da vida de Cervantes: “De Cervantes, sabe-se que se bateu com extraordinária bravura. [...] Tornara-se um herói” (BROCA, 1958, p. 61).

Em suas viagens, segundo o pesquisador, o escritor obteve todo o material para montar o cenário e criar as personagens das *Novelas Exemplares* e do *Quixote*.

No cárcere, que viveu após ter problemas com irregularidades, escreveu o *Quixote*, que foi “sua mensagem de sonho, ironia e perdão para os homens.” (BROCA, 1958, p. 70).

Sobre as condições de publicação do *Quixote*, desde 1604 Cervantes recebeu a licença de imprimi-lo, porém não lhe foi fácil conseguir editor. O mau juízo que o escritor fez de Lope de Vega sobre a obra influenciou muito no ânimo dos editores. No entanto, quando foi publicado em 1605, teria se tornado um best-seller.

³² Anexo F (p. 191).

Porém, mesmo após o sucesso da publicação do *Quixote*, o escritor ainda passava por muitas dificuldades, e, novamente, Broca (1958, p. 72) relaciona a biografia do autor a de seu personagem: “as decepções de Cervantes começam a identificar-se com as de seu herói”.

Apresenta, também, as condições de publicação das *Novelas exemplares*, em 1612, que também obteve boa recepção, e a do *Quixote*, por Avalleneda. Sobre o último, afirma: “Tratava-se de uma contrafação grosseira com o objetivo único de explorar o êxito do romance de Cervantes, a quem Avellaneda denegria num prefácio insultuoso” (BROCA, 1958, p. 73).

Sobre a incursão de Cervantes no teatro, o próprio autor não considerou a possibilidade de competir com o grande autor dramático Lope de Vega. Por isso, o escritor se saiu melhor nas suas novelas. Inclusive, sua última obra literária, *Trabalhos de Persiles e Segismunda*, é, para Broca (1958), uma das maiores expressões do gênio do escritor.

O prefaciador apresenta as condições de publicação da segunda parte do *Quixote*. O autor permanecia em más condições financeiras e com pouco reconhecimento em seu país. Pouco tempo depois de publicar a segunda parte: “o criador sente que só lhe resta morrer quando já se ‘realizara’ plenamente na criatura” (BROCA, 1958, p. 76).

No gênero novelas de cavalaria, Cervantes realizou algo novo, criou um cavaleiro que diferente dos outros fazia rir. Assim, Broca (1958) se alia a um discurso que vê na obra a comicidade e não como uma representação ideal ou romântica, segundo diz, Cervantes: “despertava o riso agora ao falar-lhe à inteligência” (BROCA, 1958, p. 78).

Cervantes amava o gênero novelas de cavalaria, ao contrário do discurso comum que afirma que sua intenção era desferir um golpe de morte contra esse gênero. Pretendia, apenas, modificá-lo e zombar do leitor que acreditava piamente naquelas histórias. O personagem dom Quixote, apesar de ser cômico, não foi em nenhum momento ridículo, por isso, a intenção não era ridicularizar os livros de cavalaria. O *Quixote* foi realizado para ser um romance de cavalaria, mas ao mesmo tempo não é, pois “o autor superou genialmente todas as possibilidades do gênero, para dentro de novas dimensões realizar coisa inteiramente inédita: [...] o ponto de partida do romance moderno” (BROCA, 1958, p. 79). É pela genialidade de mesclar outros gêneros que o romance se tornou tão atual, e continua a ser lido e reinterpretado por diversas gerações.

A maior conquista do autor foi criar o que denomina de impressão de vida, ou seja, fazer com que o leitor se depare com a realidade geográfica, social e psicológica da Espanha do século XVI.

A oposição entre dom Quixote e Sancho era “entre o sonho e a realidade; o espírito e a matéria; o ideal e a estreiteza do comodismo burguês” (BROCA, 1958, p. 82). Essa concepção antitética seria um pouco simplista, pois Cervantes não criou esses personagens como opostos, mas estabelecendo um acordo. Os dois influenciavam-se mutuamente, fazendo com que Sancho, que era mais realista, adentrasse no mundo do sonho e o sonhador dom Quixote não vivesse em uma aura impermeável. Eles seriam a síntese de tendências díspares da natureza humana: “O Quixote e o Sancho mais propriamente se completam do que se repelem. Precisamos da quimera, mas não podemos viver só do sonho, porque estamos sujeitos a injunções terrenas” (BROCA, 1958, p. 82).

Sobre a suposta loucura de dom Quixote, Broca (1958) assegura que somente se dava no plano da cavalaria andante, no mais se mostrava um homem culto, inteligente e refinado. Porém, o personagem acreditava que vive em um mundo ideal, subjetivo.

Os personagens variam suas personalidades. No início, dom Quixote foi sonhador e idealista, mas ao final do livro começou a se deprimir, até que caiu na realidade e voltou a ser Alonso Quijana. Com Sancho Pança ocorre o inverso. Iniciou no plano da realidade, mas depois começou a adentrar no mundo do sonho, como quando se tornou o governador da ilha Baratária. Broca (1958) supõe que o escudeiro, após a morte de seu amo, não poderia mais acomodar-se à realidade de sua vila, mas voltaria a viver as aventuras.

Em seguida, Broca (1958) trata da recepção que o *Quixote* teve em vários países, e de como essa obra foi importante para a consolidação de folclores locais e do novo gênero romance, na Inglaterra do século XVIII. Inclusive, revela como a obra influenciou outras de importância para a literatura universal. Dedicou uma seção para tratar dessa influência aos escritores nos diversos países, e ao final, no Brasil.

Escritores como Antônio José da Silva, José de Alencar, Machado de Assis, Coelho Neto, Olavo Bilac³³, entre outros, foram influenciados pela trama quixotesca. Porém, Broca (1958, p. 94) afirma que até início do século XX faltava “um Dom Quixote brasileiro, uma revivescência indígena do herói de Cervantes, como já existem em várias literaturas: a alemã, a russa, a francesa, a inglesa.” Isso se concretizou por meio da personagem Capitão Vitorino Carneiro da Cunha do romance *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rêgo.

Ainda cita dois ensaios sobre a criação de Cervantes: *A psicologia social do Quixote*, de José Pérez e *Cervantes e os Moinhos de Vento*, de José Montelo. Finaliza afirmando que

³³ Vieira (2012) afirma que a conferência *Don Quixote*, de Olavo Bilac foi o primeiro estudo interpretativo do *Quixote* no Brasil.

não será demais que “patrícios nossos [...] venham a descobrir sentidos novos em tal livro” (BROCA, 1958, p. 95).

Como vimos, o prefácio de Brito Broca tem uma longa análise da obra de Cervantes. Apresenta sua biografia e muitas vezes, relaciona os episódios ocorridos na vida do autor com sua própria obra. Isso porque os aspectos biográficos são apresentados com certo idealismo. Broca não concorda com a versão, segundo ele, aceita por muitos, de que Cervantes pretendia desferir um golpe de morte contra os livros de cavalaria. Assegura que, na verdade, o autor somente pretendia modificá-lo. Considera o cômico na obra. Porém, não acredita que essa comicidade torna o personagem principal ridículo. Alia-se, portanto, ao discurso comum na interpretação romântica de que o *Quixote* seria o ponto de partida para o nascimento do romance moderno. Porém, é contrário à concepção antitética, vista no prefácio de José Pérez, que considera que dom Quixote e Sancho representam os opostos. Isto porque considera tal interpretação bastante simplista.

Assim, podemos compreender que há uma interpretação romântica na leitura de Broca, pois esse prefaciador busca relacionar à vida do autor ao personagem por ele criado e é também bastante idealista ao tratar sobre aspectos de sua biografia. No entanto, podemos, também, observar a interpretação realista quando Broca afirma considerar o cômico na obra, salientando, entretanto, que não vê dom Quixote como ridículo. Além disso, trata das condições de recepção do *Quixote* na Espanha, no Brasil e em diversos países. Propõe-se, ainda, a tratar das influências da obra na literatura brasileira, bem como, na crítica, apresentando os ensaios realizados por José Pérez e José Montelo. Nesse sentido, Broca ultrapassa uma visão romântica.

2.3 O tradutor Aquilino Ribeiro

A terceira tradução do *Quixote* publicada no Brasil é, curiosamente, de um português. O escritor Aquilino Ribeiro (1885-1963) “assina mais de setenta obras, entre contos, novelas, romances, estudos etnográficos, biografias, ensaios, impressões de viagem, literatura infantil.” (COBELO, 2009, p. 130). Além disso, foi responsável por diversas traduções. Traduzia de línguas que conhecia pouco.

Nessa tradução do *Quixote*, Aquilino Ribeiro próprio afirma ter o intuito de nacionalizar a obra. Talvez, por isso, sua tradução não tenha obtido muito sucesso no Brasil.

Sendo tão somente publicada pela Difel, empresa de capital suíço e português, constituída em São Paulo (COBELO, 2009).

2.3.1 O *Quixote* pela Difusão Européia do Livro

A Difusão Européia do Livro foi fruto da conexão com a casa comercial de Paris Garnier, por isso, durante algum tempo, foi nomeada Livraria Briguiet-Garnier. Isso durou até 1951, quando a (Difel) assumiu a filial da Garnier no Brasil (HALLEWELL, 2012).

Ênio Silveira, editor da Civilização Brasileira, decidiu associar-se à Difel em 1981. Assim: “a Civilização Brasileira passaria a ser a distribuidora no Rio de Janeiro das edições da Difel e esta ficaria responsável pelas vendas da Civilização em São Paulo.” (HALLEWELL, 2012, p. 663).

Atualmente, a Difel é um selo da Record (HALLEWELL, 2012).

A edição do *Quixote* pela Difel é traduzida pelo português Aquilino Ribeiro. Possui dois volumes, notas de Maurice Bardon, introdução de Julio García Morejón e prefácio do tradutor.

Na capa, observamos em destaque o título da obra e o nome do autor abreviado, a indicação de volume, da coleção, *Clássicos Garnier*, e a editora. Ainda vemos uma ilustração.

Na folha de rosto, vemos o título em destaque, o nome do autor, a indicação do tradutor Aquilino Ribeiro, da introdução de Julio Garcia Morejón, das notas de Maurice Bardon. Observamos que a edição é da coleção *Clássicos Garnier*, dirigida por Vitor Ramos. Há o selo da editora e o ano da edição, 1963.

2.3.1.1 Introdução de Julio García Morejón

O prefácio a ser analisado é *Cervantes e o “Quixote”*³⁴, de Julio García Morejón (1929-2017), que foi professor catedrático de Língua e Literatura Espanhola e Hispano-Americana da USP.

Para Morejón (1963), todas as grandes literaturas modernas tiveram seus momentos áureos, mas a Espanha teve por tempo prolongado. Este tempo áureo se iniciou com os

³⁴ Anexo G (p. 225).

primeiros vislumbres do século XVI e foi até a metade do século XVII. O Renascimento espanhol nasceu e se desenvolveu com características próprias. Durante 150 anos, a Espanha teve seus maiores escritores e todos os gêneros chegaram à culminância. Sobre os escritores daquele período, afirma: “Pois bem, sendo tão numerosos e de tanto valor e tão universais os escritores espanhóis do Século de Ouro, Miguel de Cervantes Saavedra ocupa o lugar de maior destaque.” (MOREJÓN, 1963, p. 7). Cervantes soube condensar, nessa obra, as vertentes mais universais da alma humana.

Morejón (1963) baseia-se no esquema dual sobre a obra de Miguel de Unamuno (que se filia a uma leitura romântica da obra). Elabora, em seguida, um pequeno resumo da biografia de Miguel de Cervantes.

Segundo o catedrático, a fama do *Quixote* relegou ao esquecimento, por muito tempo, as demais criações cervantinas, principalmente, sua produção poética. Porém, sua produção nesse gênero possui valor e, para Morejón (1963), Cervantes tem todos os atributos de um grande poeta.

O escritor, também, tinha decidida vocação para o teatro. Na produção nesse gênero, destacam-se suas entremezes: “Mesmo que não tivesse escrito o *Quixote*, Cervantes, só por seus entremezes, seria digno de ocupar um lugar importantíssimo na história da literatura espanhola e universal” (MOREJÓN, 1963, p. 11).

Ao tratar sobre sua produção como romancista, Morejón (1963) tece críticas à *Galateia*, por se tratar de um romance pastoril, extremamente divorciado da realidade. Elogia, porém, as *Novelas Exemplares*, pois forma um grupo homogêneo com o *Quixote* e *Persiles e Segismunda*. A última, afirma, era uma obra idealista no mais alto grau e só estava atrás, em qualidade, do *Quixote*.

Morejón (1963) passa a relacionar o *Quixote* à situação espanhola daquele período da escrita do romance. Essa obra era a mais humanamente dramática que concebeu uma imaginação, apesar de seu humorismo peculiar. Havia uma luta entre dom Quixote, o cavaleiro louco, com a fatalidade da História. Isso constituiu o drama quixotesco. Havia, ainda, um ideal universal propagado por Cervantes nessa obra: “Porque, em D. Quixote, Cervantes encarnou o Cavaleiro da Fé, que era a fé de seu povo, a fé que desejava para a Humanidade inteira” (MOREJÓN, 1963, p. 15).

Para Morejón (1963), baseando-se em Unamuno, dom Quixote era uma figura de muito mais vida do que outra qualquer da história verdadeira, pois essa criação incorporar-se-ia definitivamente à História.

Trata brevemente das condições de produção e publicação dos dois livros do *Quixote* e de sua recepção nos diversos países.

Essa obra, para o crítico, foi elaborada para ser uma paródia dos livros de cavalaria, mas ultrapassa essa classificação. Foi a perfeita novela de cavalaria, “deu o primeiro e não superado modelo do romance realista moderno” (MOREJÓN, 1963, p. 17).

Apresenta a posição sobre a obra de vários críticos. Cervantes, segundo esses críticos, conseguiu abarcar todas as facetas. Porém, é universal a seguinte concepção:

conseguiu condensar, numa obra novelesca, as coordenadas existenciais do mundo, numa antinomia que se tornou famosa e cujos polos necessariamente têm que ir atraindo-se como acontece na criação de Cervantes, para que se obtenha a síntese essencial do espírito humano (MOREJÓN, 1963, p. 17).

Acredita que essa obra é tão universal que todos os povos conseguem ver seu próprio reflexo naquelas páginas sublimes. É, segundo o autor, a Bíblia profana da humanidade.

Percebe duas interpretações seguidas pela crítica tradicional da obra. A primeira considera que o autor pretendeu pôr fim aos livros de cavalaria. A segunda encara-a em sua transcendentalidade, e busca uma definição do homem “capaz de ajustar-se a todas as latitudes da sensibilidade humana.” (MOREJÓN, 1963, p. 17). A primeira interpretação perdeu espaço, pois Cervantes ultrapassa a paródia de livros de cavalarias.

Ao tratar da loucura da personagem, alerta que não era uma loucura real, mas que dom Quixote estava em uma “dimensão de bom senso diferente, individualizado, único, que se levanta do vulgar ao transcendente, num plano de ideias que ultrapassam o material e a lógica do mais estreitamente terreno” (MOREJÓN, 1963, p. 19). Acredita que os espanhóis daquele tempo não chegaram a vislumbrar a grandeza daquela criação, pois viam-na como simples obra de ficção. Não conseguiram extrair a filosofia do homem hispânico, mas se por um lado os espanhóis não conseguiram retirar esses valores universais, por outro, os pensadores estrangeiros o fizeram. Ingleses, franceses, e os românticos alemães, pensaram sobre os valores universais dessa obra.

Ao voltar ao contexto espanhol, afirma que o interesse por esta obra começou com o cervantista Díaz de Benjumea, no século XIX. Com esse pensador, se estava a um passo da crítica que os escritores do início do século XX ergueram ao redor do *Quixote*. Cita alguns importantes como Miguel de Unamuno, Ramiro de Maeztu, Ruben Darío e Américo Castro.

Defende que Cervantes assimilou os processos expressivos anteriores do que havia de melhor na literatura no *Quixote*, “de grande sabedoria e envolvente humanidade, onde se fundem os mais diferentes caminhos de ensaio da formação espiritual e estética da Espanha” (MOREJÓN, 1963, p. 22)

Ao final, trata sobre sua tradução portuguesa. Lembra que a obra de Cervantes foi editada, em Portugal, diversas vezes em espanhol e português. Sendo a primeira muito reconhecida e popular no Brasil e em Portugal, porém, peca, segundo acredita, por ser retórica e enfática. Por isso, é lançada uma nova tradução: do “grande escritor português contemporâneo, talvez o maior que Portugal possui hoje, Aquilino Ribeiro” (MOREJÓN, 1963, p. 22).

A intenção desse tradutor foi de nacionalizar a língua e o estilo do *Quixote*. Não se limitou a substituir a sintaxe de Cervantes por formas portuguesas similares, mas pensa um *Quixote* genuinamente lusitano: “Sempre que Cervantes o permite, Aquilino Ribeiro injeta a mais típica seiva portuguesa na linguagem, acudindo ao riquíssimo veio do povo, à fala viva do povo” (MOREJÓN, 1963, p. 23).

Morejón (1963) acredita que Aquilino teve sucesso na empresa de nacionalizar o *Quixote*. Pondera que o leitor vai se surpreender com a ousadia do tradutor. Isto porque o tradutor utilizou uma linguagem de cunho regional, de caráter popular, que pode, inclusive, parecer obscena. Afirma que prefere as traduções feitas “das entranhas da própria essência idiomática que se transplanta a obra estranha” (MOREJÓN, 1963, p. 23). Porém, isso só é possível quando os tradutores são grandes escritores, como o é Aquilino Ribeiro.

Avisa ao leitor “dessa versão” que gozará de uma das experiências mais arriscadas e originais que já se realizou em Portugal, no campo das traduções, porém não seria defraudado, pois após a leitura da obra perceberia que “concretizou-se o fenômeno da nacionalização de uma obra de arte literária, propósito que norteou o tradutor ao iniciar sua empresa” (MOREJÓN, 1963, p. 23).

Percebemos que o discurso de Morejón tem um tom altamente idealizador e romântico, pois trata do valor universal e humanitário da obra e de Cervantes. E ainda desconsidera que seja uma “simples” paródia dos livros de cavalaria, mas que se ajusta às sensibilidades humanas. Afirma que a loucura de dom Quixote não era real, mas uma dimensão de bom senso individualizado. Trata de sua admiração pela leitura dos românticos alemães, bem como de Miguel de Unamuno, que apresentaram uma leitura afastada da interpretação realista.

Quanto ao seu discurso sobre a tradução de Aquilino Ribeiro, afirma concordar com a nacionalização da obra que se propôs o tradutor e acredita que toda tradução deveria seguir esse percurso, desconsiderando o ideal de que a tradução deve ser “fiel” ao texto base.

2.2.1.3 Prefácio do tradutor Aquilino Ribeiro

O português Aquilino Ribeiro inicia seu prefácio³⁵ indagando ao leitor se seria possível nacionalizar o *Quixote*. Afirma que já houve em português algumas traduções razoáveis dessa obra, porém, tece críticas a todas elas. Suas críticas se referem a sua falta de crença numa tradução literal, pois para esse tradutor: “Traduzir um livro não consiste apenas em vertê-lo para termos equivalentes noutra língua; é amoldá-lo ao clima e estética deste idioma, como se lhes fosse congênito” (RIBEIRO, 1963, p. 26).

A respeito de sua tradução do *Quixote*, alerta ter levado em consideração que o personagem dom Quixote por vezes utiliza uma linguagem popular e, por outras, acadêmica. Observa que há, em suas construções, contradições. Porém, sua tradução pretende representar a fala arterial do povo. Julga ter cumprido seu dever agindo assim. Em seguida, pergunta-se porque se deu a traduzir o *Quixote*. Afirma que o fez por seu amor pela obra. Porém, alerta que não faz a tradução de outras, pois traduzir seria abdicar de sua personalidade. Acredita o ato de traduzir não exige nenhuma virtude mental, mas ao contrário, de muita paciência e conhecimento de duas línguas.

Salienta que se deu a liberdade de traduzir os versos que havia na obra, ainda que considere a poesia intraduzível. Revela, além disso, que por considerar Cervantes um poeta, teve medo de traduzi-lo, porém, o fez com certa timidez e até desajeitadamente.

A respeito de seu discurso sobre sua tradução do *Quixote*, Aquilino Ribeiro explicita não se preocupar em ser fiel às construções realizadas pelo autor. Seu objetivo é claro: nacionalizar o *Quixote*, não importando se para isso fará mudanças drásticas ao estilo do autor da obra.

2.4 O tradutor Eugênio Amado

³⁵ Anexo H (p. 243).

O segundo tradutor brasileiro do *Quixote* é Eugênio Amado (1942-), filho de Milton Amado, responsável pela primeira tradução brasileira da obra junto com Almir de Andrade.

Eugênio Amado foi um funcionário público que decidiu ingressar na carreira de tradutor após encontrar uma tradução inacabada de seu falecido pai. Traduziu mais de vinte livros do inglês, francês e espanhol, apesar de nunca ter frequentado uma escola de línguas (COBELO, 2009).

Além de traduzir o *Quixote*, “Eugênio traduz, pela primeira vez no Brasil, o livro de *Dom Quixote de La Mancha*, de 1614, assinado por Alonso Avellaneda.” (COBELO, 2009, p. 133).

2.4.1 O *Quixote* pela Itatiaia/Villa Rica

A editora mais conhecida de Belo Horizonte é a Livraria Itatiaia Editora, de Pedro Paul de Senna Madureira e Edison Moreira. Essa editora é conhecida por publicar clássicos, como *A Divina Comédia*, de Dante e *Dom Quixote*, de Cervantes. Destaca-se por sua preocupação com o aspecto estético dos livros produzidos (HALLEWELL, 2012).

O dono da editora, Pedro Paulo Senna Madureira, encomendou uma nova tradução do *Quixote*, a ser feita por Eugenio Amado. A edição foi um sucesso de vendas, esgotou-se e foi reeditada mais de uma vez (COBELO, 2009).

A editora Villa Rica (antiga Itatiaia)³⁶ reimprimiu, em 1991, essa tradução. Em 2005, fez uma nova edição da obra cervantina. Dessa vez, o tradutor revisara a tradução e acrescentara notas. Porém, essa edição foi pouco divulgada na mídia (COBELO, 2009).

Sobre os aspectos editoriais desta última edição, observamos que a capa possui uma ilustração, apresenta o nome do autor e o título.

Há também um prefácio do tradutor Eugênio Amado sob o pseudônimo Lucílio Mariano Júnior. Passaremos à análise.

2.4.1.1 Prefácio do tradutor sob pseudônimo

³⁶ Soubemos que a Itatiaia e a Villa Rica se tratam da mesma editora por meio do artigo *Crítica: Nova tradução aproxima clássico “Dom Quixote” do leitor atual*, de Laura Janina Hosiasson (2013). Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/04/1269360-critica-nova-traducao-aproxima-classico-dom-quixote-de-leitor-atual.shtml>.

No prefácio *Aos leitores jovens*³⁷, Mariano Junior (2005), pseudônimo do tradutor Eugênio Amado, felicita o jovem leitor por ter enfrentado o desafio de ler o *Quixote*. Considera difícil, nesses tempos, encontrar gente dessa idade que tenha tal coragem. Por ser corajoso, acredita que esse leitor jovem facilmente se identificaria com o personagem central da obra.

Cita Garcia Morejón, de quem procede a afirmativa de que todos se veem nas páginas de Cervantes. Para Mariano Jr., só os corajosos e determinados se enxergam assim. Indaga, então, seu leitor sobre o que o levou a tomar a decisão de ler o *Quixote*. Propõe-se a levantar algumas hipóteses, como a de que teria lido *Dom Quixote das crianças*, de Monteiro Lobato, e por isso teria se interessado pela obra completa; seria uma pessoa que gosta de enfrentar desafios; teria lido que o *Quixote* foi considerado, em 2001, o melhor livro de ficção de todos os tempos; teria tomado conhecimento de que esse livro seria o segundo mais editado do mundo; teria sido induzido por um professor ou parente; ou o teria feito por sua própria vontade.

Avisa ao leitor que só teria a ganhar por ter lido esse livro, pois se trataria de uma obra diferencial, objeto de encanto de vários artistas, intelectuais de todo o mundo.

Em seguida, indaga como se deveria ler o *Quixote*. Apesar de não querer dar uma fórmula, acredita que deveria ser apreciado devagar. Dá um conselho, que o leitor pule todos os paratextos pertencentes a obra original, e só se detenha em uma leitura dinâmica do prefácio do livro, que permitiria captar os pontos essenciais da obra, o espírito da época, e outras referências importantes. Lembra que no período de Cervantes, os livros de cavalaria foram um verdadeiro vício mundial. Mas alerta que faltou ao prefácio explicar em que consiste a La Mancha.

Afirma que a gozação aos livros de cavalaria que Cervantes alega ser o objetivo do livro constitui apenas um aspecto e que os leitores descobririam muitas outras riquezas.

Alerta que o leitor não deve avaliar o livro pela primeira página, pois certamente não lhe agradaria de início, mas deve prosseguir com a leitura. A partir disso, seu ponto de vista mudaria. Explica o porquê desse inicial “desconforto” nas primeiras páginas do livro: se trata de uma sátira dos “livros de cavalaria” da época, que estavam cada vez mais confusos e pedantes. Afirma, porém, que encontraria melhores motivos de riso nas páginas seguintes. Mas considera se tratar de uma das obras mais sérias e profundas já escritas até hoje.

³⁷ Anexo I (p. 248).

Ao final, felicita novamente o leitor e convida-o para ingressar ao clube de fãs incondicionais do *Quixote*, composto por figuras célebres mundiais, e até mesmo alguns não tão inteligentes, como o próprio prefaciador do livro.

Percebemos que o tradutor, nesse prefácio, se dirige a um público mais jovem. Não se atém a analisar profundamente o conteúdo da obra, mas avisa não se tratar de uma simples paródia dos livros de cavalaria e ainda se revelar uma obra séria e profunda, apesar de também tratar do riso.

2.4.1.2 Prefácio do tradutor

Em seguida, há um prefácio³⁸ que trata sobre a vida e a obra de Miguel de Cervantes. É o próprio tradutor, Eugênio Amado, que apresenta o resumo da biografia do autor. Nela, apresenta como foram heroicos os atos do autor nas batalhas das quais participou. Acredita que o autor sempre foi uma pessoa que cultivou seus ideais, tanto nas Armas como nas Letras. Alerta, porém, que teve má fama de mau pagador e pessoa de moral pouco rígida em relação aos costumes. Amado (2005), no entanto, discorda baseado em “documentos fidedignos” que comprovam que o autor era um indivíduo bondoso, tolerante, discreto e profundo conhecedor da natureza humana.

Amado (2005) considera que a obra de Cervantes constitui a síntese magistral da literatura ibérica. A má situação política econômica da Espanha fez surgir, entre os escritores da época, a representação de um mal-estar social, expressando-se no estilo literário barroco. Cervantes também teve o mesmo sentimento de desencanto pela situação da Espanha. Enquadrou-se, segundo Amado, na época do “Segundo Renascimento” e mostrou suas influências na literatura.

Naquele período literário, os escritores hesitaram entre escrever tramas reais ou tramas ideais. Para Amado (2005), baseado em Edward Riley, o *Quixote* representa uma relação harmônica entre esses dois modos de fazer literário. Cervantes, assim, conseguiu utilizar-se de vários gêneros existentes na época. Considera o *Quixote* como o início da “novela moderna”, ou seja, do romance.

Acredita que o gênero criado por Cervantes não teve seguidores na Espanha, mas na Inglaterra, com o surgimento de *Tom Jones*, de H. Fielding, já em 1749.

³⁸ Anexo J (p. 251).

Lembra que o autor não tinha consciência de que o *Quixote* era sua obra-prima. Nem mesmo os espanhóis se deram, de imediato, conta disso. Foram os alemães, ingleses e franceses que atribuíram importância ao livro. Após isso, a Espanha passa a considerá-la sua grande obra nacional, momento em que iniciaram os estudos a seu respeito. Ainda cita grandes estudiosos da obra de Cervantes: Garcia Morejón e Miguel de Unamuno.

Assina o prefácio com suas iniciais: *E.A.*

Percebemos, nesse prefácio, uma visão idealizadora da figura de Cervantes. Isto porque o prefaciador apresenta-o como um herói das armas e um escritor excepcional, injustiçado em sua época e em seu país. No entanto, percebe as influências do período da escrita da obra na produção cervantina, o que o afasta, parcialmente, de um olhar romântico sobre o livro.

Trata, ainda, das condições de recepção da obra na Espanha e em outros países. Apresenta o *Quixote* como o início do romance. O que denota, mais uma vez, o caráter romântico dessa interpretação.

2.5 O tradutor Sérgio Molina

Sérgio Molina (1964-) nasceu em Buenos Aires, mas imigrou para o Brasil aos dez anos de idade. Começou a traduzir do espanhol em 1986.

Sua tradução do *Quixote* é mais comentada na celebração do quarto centenário (2005). Isto porque a editora soube explorar bem a figura de seu tradutor levando-o a quase todos os eventos ligados ao quarto centenário da obra (COBELO, 2009).

2.5.1 O *Quixote* pela Editora 34 (Livro I)

A editora 34 teve sua gênese a partir de um projeto de um grupo de universitários, responsáveis pela revista trimestral *34 Letras*. Essa editora publica principalmente textos de filosofia, ainda que seu acervo abranja história, psicanálise, política, economia, artes, literatura e humor (HALLEWELL, 2012).

Na capa dessa edição de 2002, no primeiro volume, vemos em destaque o título da obra *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, acima o nome do autor, Miguel de Cervantes de Saavedra. Há a indicação de que se trata do primeiro livro, o nome do tradutor, a informação de que é uma edição bilíngue, e que há gravuras de Gustave Doré. Apresenta-se, ao final, o nome da editora. É importante salientar que esta é a primeira tradução que respeita o título original e traz o nome completo de Cervantes.

Em seguida, observamos a folha de rosto, em que além dos elementos presentes na capa, encontramos a menção da apresentação da cervantista brasileira Maria Augusta da Costa Vieira.

2.5.1.1 A apresentação do *Quixote* feita por Maria Augusta da Costa Vieira

Maria Augusta da Costa Vieira é Professora Titular da Literatura Espanhola junto ao Departamento de Letras Modernas, da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo e pesquisadora do CNPq. Tem extensa contribuição para o campo de estudos de recepção do *Quixote* no Brasil.

Na *Apresentação de D. Quixote*³⁹ de autoria de Vieira (2002), podemos observar um estudo sobre a obra em questão. A própria autora alerta sobre quais são as intenções de sua apresentação: chamar a atenção para alguns aspectos da obra; discutir a condição do leitor do *Quixote*; analisar como a obra foi interpretada ao longo do tempo e como foi recebida no Brasil. Desconsidera, porém, a ideia de apresentar análises literárias ou comentar episódios, pois isto, para a autora, invade o território do leitor.

Após essa breve introdução, Vieira (2002), então, inicia seu ensaio. O diálogo que instaura é com o leitor, mais particularmente com aquele que toma contato pela primeira vez com a obra. Convida-o a ler a obra sem nenhum constrangimento, pois considera uma grande vantagem lê-la com a idade mais madura e livre das ideias pré-concebidas motivadas pelos estudos feitos nos quatrocentos anos de sua existência. Isto porque as interpretações, nesse longo período, variam, privilegiando em alguns momentos o personagem e sua comicidade, e em outros seu idealismo, o que produz um sentido trágico.

Observa que, por não se tratar de uma leitura obrigatória para o público brasileiro, muitos leitores têm contato tardio com a obra. O que, para Vieira (2002), torna a experiência muito mais encantadora, pois os permite descobri-la. Além disso, afirma que se trata de uma

³⁹ Anexo K (p. 257).

leitura que demanda cuidados especiais ao leitor, pois é um texto aberto às diferentes idades e formas de compreensão.

A própria questão da leitura, observa, é central na obra, pois a partir de suas inúmeras leituras d. Quixote foi levado à loucura. Isto aproxima o leitor ao texto, e faz com que acompanhe não somente as aventuras do cavaleiro, mas também observe os aspectos da criação literária.

Vieira (2002) passa a abordar outro ponto: a questão da linguagem na obra. Observa que na literatura espanhola do século XVI há uma preocupação generalizada de que a escrita reproduza a fala. Acreditava-se que isso dava maior naturalidade à língua, abandonando certas artificialidades. Quando Cervantes publica o *Quixote*, já no início do século XVII, essa preocupação foi substituída por outra exatamente contrária, que busca alargar a distância entre o referente e a metáfora. O que dificulta, assim, a compreensão, e designa as obras para poucos leitores. Cervantes, porém, trouxe, para sua obra, a naturalidade requerida no século XVI, e ainda ridiculariza a erudição pedante.

A autora afirma que os prólogos de Cervantes se configuram em importantes momentos privilegiados de princípios estéticos de sua escrita, visto que o autor não deixa outros escritos além de sua obra literária. No prólogo da primeira parte, isto é mais evidente. Observa que, neste paratexto, o autor prima pela originalidade se comparado com as convenções literárias que vigoravam na época. Além disso, considera esse prólogo, na verdade, um “antiprólogo”, devido a sua estrutura paródica do gênero. Reproduz a mesma estrutura da própria obra que também é uma paródia, no caso, dos livros de cavalaria. A autora afirma que o leitor pode ter diferentes impressões ao ler o prólogo. Na primeira vez, pode se enganar com a falsa modéstia do autor, mas em uma segunda leitura, mais atenta, percebe que esse recurso de modéstia excessiva é utilizado apenas para atingir determinados propósitos estéticos. Ao invés de optar por um prólogo repleto de ornamentos e citações de eruditos, Cervantes cria uma segunda voz que o “auxilia” na composição do prólogo. Observa, ainda, que muitas ideias que aparecem no prólogo voltam a aparecer dentro da própria obra.

A respeito das interpretações que foram feitas do *Quixote* ao longo do tempo, Vieira (2002) observa que os estudos sobre essa obra seguem o mesmo destino de outros clássicos da literatura universal: 1) aquele que busca desvelar os sentidos do texto a partir dos princípios que reinavam na época de sua composição; 2) aquele que acomoda a obra clássica à contemporaneidade e às perspectivas atuais, regulando-se a leitura pela sua interpretação

atual. Os dois, para a autora, trazem consigo problemas. O primeiro erra por se reduzir a um público especializado, dificultando a divulgação da pesquisa. O segundo se equivoca pelo anacronismo, carente de conteúdo histórico. Para Vieira (2002), no entanto, o *Quixote* pode se adequar às duas tendências.

Nos séculos XVII e XVIII, observa, a leitura pauta-se pelo destaque à paródia dos livros de cavalaria. A partir do Romantismo Alemão, isto se altera, passa-se a ler no texto a gênese de um novo gênero literário – o romance – e o cavaleiro começa a ser interpretado a partir das questões essenciais do homem moderno. A autora acredita que essa interpretação foi fecunda e se propagou ao longo do tempo. Cita Miguel de Unamuno como um radicalista dessa posição.

Já no século XX, houve outro redirecionamento com os trabalhos de Ortega y Gasset e Américo Castro. Essa nova leitura, que inaugura o cervantismo moderno, pauta-se “no afastamento da leitura centrada obsessivamente no herói e o destaque para o sistema coerente que organiza todo o repertório de Cervantes” (VIEIRA, 2002, p. 19).

A autora traz a discussão ocorrida no século XX, entre os defensores de uma leitura que retomava a comicidade para o *Quixote* e aqueles que se filiavam a uma leitura romântica, que privilegiavam a interpretação trágica na leitura da obra. Muitos críticos da filiação romântica acreditam que esse tipo de leitura se afasta enormemente do que orientava o texto cervantino naquele período. Para a autora, essa visão moderna do *Quixote* apresenta implícita a preocupação com a textura artística da obra, em contraposição à abordagem romântica que se ocupa dos grandes temas e interpretações. Critica ainda a abordagem romântica por ter abandonado a principal intenção de Cervantes: combater os livros de cavalaria.

Para Vieira (2002), a loucura quixotesca não é um anacronismo, levando em consideração o próprio conceito que se atribuía à loucura nos tempos de Cervantes. Era vista, segundo afirma, até meados do século XVII, como uma boa dose de divertimento. Somente após esse período, os loucos passam a ser afastados da sociedade. Por isso, percebe que há certo preconceito pela leitura romântica ao tratar da loucura de dom *Quixote*, observando esse tema com olhos diferentes daqueles do período que viveu Cervantes. Além da loucura, o cômico também teve outro sentido e é equiparado ao “sério”. Somente no século XVII, com a hierarquia dos gêneros, o cômico é rebaixado ao limiar literário. Vieira (2002) considera, portanto, que a interpretação romântica de visualizar num “louco rematado” o trágico é tão paradoxal quanto encontrar “razão no desatino”.

A autora afirma que houve leituras do *Quixote*, por vezes dispersas ou expressas à surdina, feitas no Brasil. Muitas delas distanciadas das tendências mais difundidas do cervantismo mundial. Vieira (2002) observa que a recepção do *Quixote* no Brasil pauta-se principalmente pelas ideias de Unamuno, o que faz prevalecer uma leitura idealista, romântica e completamente independente da base histórica da obra, buscando adequar a sua leitura às ideias brasileiras. Salieta que não considera Machado de Assis como influenciado pela leitura do *Quixote*, pois essa é uma história mais longa e complexa.

Ao final, afirma que é um privilégio ter contato com a obra a partir desta primorosa edição, que apresenta aspectos do texto que não se encontravam nas demais traduções feitas para a língua portuguesa. Observa que a tradução mais difundida no Brasil, a dos Viscondes de Castilho e Azevedo (não menciona Pinheiro Chagas), dificulta a apreensão do leitor. Enquanto a edição que a autora prefacia tem diversas qualidades como: apresentar o texto-base da mais criteriosa edição, dirigida por Francisco Rico, publicada pelo Instituto Cervantes; contar com a colaboração de vários cervantistas; dirigir-se tanto ao leitor especializado quanto àquele não familiarizado aos aspectos da obra; oferecer a primeira edição bilíngue da obra.

Em seguida, há uma *Nota à presente edição*, tratando de quais textos em espanhol do *Quixote* serviram de base para integrar o volume, pois a obra apresenta em notas de rodapé a versão em espanhol do texto cervantino.

O discurso de Vieira (2002) sobre a obra é realista, pois a pesquisadora busca em critérios próprios ao período da escrita de Cervantes as bases de sua interpretação, acrescida de sua extensa fortuna crítica. Ao contrário do que se poderia pensar, a pesquisadora não desconsidera a leitura romântica do texto cervantino, mas observa seus limites.

2.5.1.2 Posfácio do tradutor

Após terminar o texto literário, aparecem, ao final do volume, outros elementos paratextuais. O primeiro é o posfácio⁴⁰ do tradutor Sérgio Molina. Nele, o tradutor adverte que, após dez anos da primeira publicação de sua tradução, seria a hora de fazer um breve balanço desse livro, apontar as diferenças da nova edição e seus porquês.

⁴⁰ Anexo L (p. 272).

Alerta que em posfácios das edições anteriores declarou negar-se a dar uma receita de leitura do *Quixote*, bem como tratou das principais dificuldades que a obra cervantina impôs à tradução. Lembra ter detectado um fato singular na história do *Quixote*, ela só seria traduzida duzentos anos após a publicação do original. No momento em que Portugal se ocupava de diferenciar-se do castelhano. Percebendo que os dialetos brasileiros até hoje se aproximariam do português seiscentista, optou que o melhor fosse adequar-se ao modelo estilístico de textos clássicos luso-brasileiros dos séculos XVI e XVII. O que também pesou para essa escolha, afirma, foi a musicalidade do texto cervantino, semelhante à do barroco luso-brasileiro.

Acredita que ousou em aplicar essa tese, pois foi aplicada em traduções anteriores. Para Molina (2002), a resposta positiva veio por meio dos leitores, que consideravam uma grata experiência ler “uma versão vernácula de *D. Quixote*”. O tradutor afirma que traduções posteriores a sua seguiram a mesma opção. Dá o exemplo da tradução de José Luiz Sanchez e de Carlos Nougé, no Brasil. Esses e outros tradutores se preocuparam em recobrar seu estilo acordado com os da literatura da época.

Também afirma ter apontado seu diferencial por não ter tentado “corrigir” Cervantes, desconsiderando a ideia repercutida de que o autor do *Quixote* escreve mal. Os tradutores que costumavam corrigir Cervantes, segundo Molina (2002), amputam a ambiguidade irônica, achatam o relevo narrativo e sonegam boa parte do jogo com o leitor.

Acrescenta a essas afirmações que o texto de Cervantes, pela grande quantidade de erros tipográficos e lapsos editoriais, é extremamente problemático. Por isso, afirma ter optado por se basear na edição de Francisco Rico, pois a entende como a mais confiável. Porém, em certo momento, percebeu que ainda aquela não era definitiva. Por isso, passou a comparar as diferenças entre as edições. Suas opções para essa edição se refletem tanto no texto em castelhano como na tradução. Avisa ter revisado as notas explicativas, incorporando dados mais precisos, além de acrescentar outras.

Molina (2002) acredita que todos os elementos paratextuais que acompanham o livro acarretam uma inevitável interferência sobre a leitura, mesmo que o próprio tradutor deseje que o contato do leitor seja o mais “limpo” possível. Afirma que para traduzir e editar o *Quixote* é necessário ter à disposição a massa de informações de estudiosos ao longo do tempo, imprescindíveis para a compreensão do texto. Essa edição se agrega a esses discursos. Porém, pensa que cabe ao leitor decidir aquilo que mais preferir. Registra seus agradecimentos ao final do texto.

Percebemos que Molina (2002) não realiza uma tradução preocupada em respeitar totalmente o estilo de Cervantes. Optou, segundo informa, por traduzir o texto baseado no modelo dos textos clássicos brasileiros dos séculos XVI e XVII para dar-lhes musicalidade.

Em seguida, vemos um texto sobre o autor, outro sobre o ilustrador e finalmente sobre o tradutor, apresentando dados biográficos e da carreira dessas figuras que fazem parte da composição dessa edição.

Na contracapa, ainda, há uma citação de Dostoiévski e um pequeno texto sobre a edição.

2.5.2 O *Quixote* pela Editora 34 (Livro II)

No segundo Livro, vemos a mesma composição da capa do primeiro volume. Porém, há uma pequena alteração no título, pois enquanto o primeiro é intitulado *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, o segundo tem por título *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, tal como apresentados na edição de Francisco Rico.

Na folha de rosto, há uma particularidade, a menção de que há uma “Apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira”.

2.5.2.1 Apresentação à segunda parte do *Quixote* feita por Maria Augusta da Costa Vieira pela Editora 34

No paratexto *Apresentação da segunda parte de d. Quixote*⁴¹, de Maria Augusta da Costa Vieira, vemos outro ensaio da pesquisadora a respeito da obra cervantina. A autora adverte que no primeiro livro do *Quixote* não está claro ao leitor se houve uma continuação da obra. Somente em 1613, afirma, surgiram notícias de que Cervantes pretendia publicar a segunda parte. O autor anuncia essa intenção no prólogo das *Novelas exemplares*.

Vieira (2012) acredita que esse anúncio de continuação da obra abre espaço para que outro autor decida criar sua própria continuação do romance: o “*Quixote apócrifo*”, como denominado por alguns críticos, assinado por Alonso Fernández de Avellaneda. Esse autor

⁴¹ Anexo M (p. 276).

utiliza, na verdade, esse pseudônimo, mas sua verdadeira identidade ainda é um mistério. Acredita, porém, que a publicação de Avellaneda rende a Cervantes uma série de artifícios engenhosos para sua composição, como pode-se observar na obra, sobretudo, a partir do capítulo LIX.

Observa que há mudança no título da obra da segunda parte, pois enquanto a primeira é intitulada *O engenhoso figalço...*, a segunda denomina-se *O engenhoso cavaleiro...* Isso pode ser explicado porque no primeiro Alonso Quijana só é introduzido na ordem da cavalaria no capítulo três. No segundo livro, a intenção foi diferenciar-se do *Quixote* de Avellaneda, que manteve o primeiro título. Percebe outras alterações no frontispício. Na dedicatória da segunda parte, consta o nome do Duque de Béjar e não mais o do Conde de Lemos. Também, a declaração de autoria “*Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de la primera parte*” (VIEIRA, 2012, p. 13).

Vieira (2012), no entanto, alerta que continuações apócrifas são comuns na época de Cervantes, por isso, o caso do *Quixote* não pode ser considerado um “privilégio”. Isto porque as noções de originalidade e imitação literária daquele período eram bem diferentes das atuais. Eram corriqueiras as imitações de obras de outros autores. Isto, inclusive, proporcionava diálogos implícitos sobre as formas de composição. A própria obra de Cervantes, alerta, evidencia que um texto surge de vários outros. Cita o caso que aconteceu com Mateo Alemán, autor de *Guzmán de Alfarache*, que também era uma continuação apócrifa por um autor sob o pseudônimo Mateo Luján de Saavedra. Quando o autor verdadeiro publica sua segunda parte não critica o falso autor, ao contrário, rende-lhe elogios. Cervantes, ao contrário, não se mostra contente com o autor da continuação “apócrifa”.

A pesquisadora passa a discutir a respeito da figura de Avellaneda. Afirma que a suposição predominante, proveniente da pesquisa de Martín de Riquer, é a de que o autor do *Quixote* é Jerónimo de Pasamonte, um soldado que militou ao lado de Cervantes na batalha de Lepanto, este personagem era uma figura extremamente religiosa. Riquer afirma que Cervante criou, no *Quixote*, um personagem com o nome de Ginés de Pasamonte, um malfeitor. Isso deixou Jerónimo de Pasamonte extremamente incomodado, levando-a a publicar uma segunda parte do *Quixote* em resposta à afronta. Esse personagem reapareceu na segunda parte da obra, inclusive. Outro pesquisador, Riley, porém, discorda da proposição de Riquer.

Vieira (2012), no entanto, parece concordar com Riquer, e afirma que se o motivo era de fato vingança, visto que Avellaneda não poupava farpas e críticas contra Cervantes no seu prólogo. Queixando-se, até, de ofensas que recebeu.

Ao tratar mais especificamente sobre o prólogo da segunda parte, a pesquisadora afirma que Cervantes preferiu não mencionar o nome de Avellaneda em seu prólogo para não o imortalizar. Porém, todo o prólogo está centrado nele, e o leitor cumpre o papel de confidente e intermediário, encarregado de fazer chegar à Avellaneda os dois contos que narram histórias de loucos e de cães.

Observa que a presença de Lope de Vega é identificável nos três prólogos, nos dois de Cervantes e no de Avellaneda. Nos do primeiro, o autor recebe elogios cheios de ironia. Enquanto que no do último, o autor é muito louvado.

Acredita que há diferenças perceptíveis nos dois prólogos de Cervantes. No prólogo do primeiro livro, o autor buscou captar a benevolência do leitor. No do segundo livro, o chamou de “leitor ilustre (ou plebeu)”, instaurando um tom irônico. Ainda alerta que o desapontou, pois não iniciou seu prólogo com “vinganças, ralhos e vitupérios”. Vieira (2012) acredita que Cervantes traçou o perfil de Avellaneda como de um traidor e perturbado.

Após isso, Cervantes passa a narrar os dois contos sobre loucos e cães. Para a pesquisadora, o primeiro é leve como o ar; o segundo, pesado como uma pedra. Recuperam uma forma de relato comum na vida social dos séculos XVI e XVII ibéricos. Esse tipo de conto tem o objetivo de provocar o riso por meio de jogo de palavras, metáforas e outros recursos que constituem a “sutileza do engenho”.

Para Vieira (2012), o louco do primeiro conto é Cervantes, pois não causa maiores prejuízos ao cão, mas puro divertimento ao público; e o louco do segundo conto é Avellaneda, pois sua atitude perversa contra o cão causa-lhe graves consequências visto que o dono do cão vinga-se. A mensagem de Cervantes para Avellaneda é, portanto:

que não se deve insistir em escrever livros quando estes, além de ruins, são mais duros que os penhascos, como a rocha que o louco despenhava indiscriminadamente sobre qualquer cão e, em particular, sobre um cão específico e de dono zeloso (VIEIRA, 2012, p. 22).

A autora observa que os contos de loucos não terminam nos prólogos, pois no início da segunda parte o leitor tem contato com outro. Além disso, acredita que todo o início da segunda parte está entremeado pelo tema da loucura. Isto porque Cervantes deve ter se incomodado com o tipo de loucura impresso em dom Quixote por Avellaneda, diferente da loucura que o autor lhe imprimiu. Vieira (2012) afirma que a loucura quixotesca encontrou familiaridade com a erasmista, em que o louco não perde a faculdade do entendimento, embora viva em muitos momentos o sonho cavaleiresco. Defende que dom Quixote conviveu

com esse tipo de devaneio por ter tido o privilégio de “morrer são e viver louco”, conforme dizem os versos de seu epitáfio.

Vieira (2012) percebe outras diferenças em relação aos personagens da primeira para a segunda parte. Observa que o próprio tradutor ficcional, Cide Hamette, encontra diferenças no modo de falar de Sancho. O tradutor é ainda mais ousado e divertido; faz comentários críticos, queixas, desabafos; revela incertezas sobre a narrativa e, surpreendentemente, prevê, no último capítulo, que o *Quixote* viverá “longos séculos”.

Na primeira parte, o cavaleiro e seu escudeiro saem errantes em busca de aventuras. Na segunda, saem com metas estabelecidas. Em relação ao espaço, na primeira há mais campos abertos e caminhos, enquanto que na segunda predominam residências, hospedagens, palácios e algo semelhante a salões. O dinheiro, no segundo livro, ganha mais destaque, revelando que o cavaleiro passa a aceitar a viver no seu tempo.

Na segunda parte, dom Quixote dá conselhos e dialoga mais do que na primeira. De modo que, observa Vieira (2012), sua existência se traduz mais em palavras do que em obras.

Dulcinéia deixa de ganhar caráter étéreo no segundo livro, para receber consistência física, ainda que isso fizesse parte do engano de Sancho. Sancho está mais instruído nas leis da cavalaria, ainda que continue a apresentar seus traços de camponês rústico.

Na segunda parte, em vários momentos se encontra a referência ao *Quixote* de Avellaneda. O que Vieira (2012) considera mais surpreendente, no entanto, é o diálogo que o personagem dom Quixote estabelece com seus próprios leitores da primeira parte publicada – Sansón Carrasco e os duques, o que instaura “um movimento paradoxal entre verdade histórica e verdade poética.” (VIEIRA, 2012, p. 25). Observa, ainda, que além de o *Quixote* continuar a criar uma rede de diálogos com formas discursivas de seu tempo, também dialoga com sua emulação e, sobretudo, consigo mesmo.

Na página seguinte, há um pequeno texto da autora em que se dirige ao caro leitor. Diz-lhe que, assim como advertiu na primeira parte, sua intenção não foi sugerir interpretações para a obra, pois acredita que isso priva o prazer da leitura. Pretendeu trazer algumas referências históricas relativas ao modo de composição da época de Cervantes, também, mostrar algumas tensões que giravam em torno da obra e apresentar como elas se resolveram por meio da utilização de artifícios históricos e poéticos. Para isso, considera que o prólogo da segunda parte do *Quixote* é exemplar, tanto por sua resposta à Avellaneda como por sua composição, regida pela agudeza, e por um discurso engenhoso.

Como vemos, novamente, Vieira (2012) realiza uma interpretação realista, buscando resgatar historicamente os acontecimentos que possam ter influenciado a produção cervantina para contextualizar sua interpretação.

Há, em seguida, uma *Nota à presente edição* que tem as mesmas referências que aparecem no primeiro livro. No final do livro, há os mesmos textos do primeiro livro sobre o autor, o ilustrador e o tradutor. Na contracapa, há uma citação de Jorge Luis Borges sobre o *Quixote* e um pequeno texto que louva a obra e a tradução feita por Sérgio Molina.

2.6 Os tradutores Nougé e Sanchez

O espanhol José Luiz Sanchez (1963-) é graduado em tradução e interpretação, professor na Universidade Gama Filho e autor de cinco dicionários de português-espanhol. Traduziu, para o espanhol, obras de autores brasileiros, como Machado de Assis, José de Alencar, Clarice Lispector etc (COBELO, 2009).

O brasileiro Carlos Nougé (1952-) também atua como professor em diversas instituições, dentre as quais a Universidade Gama Filho. Traduziu textos do espanhol, latim, francês e inglês, incluindo uma gama extensa de traduções de alguns clássicos da literatura (COBELO, 2009).

Os dois tradutores trabalharam na tradução do *Quixote* se correspondendo à distância, pois, na ocasião, estavam em países diferentes.

2.6.1 O *Quixote* pela Abril

A Editora *Abril*, de propriedade de Victor Civita, é considerada “o símbolo da indústria do livro nos anos de 1970”. Nesse período, tinha um grande investimento na venda de edições em fascículos. A respeito das edições em fascículos temos que:

Os fascículos não eram, portanto, nem livros nem *coleções propriamente ditas*. Eram *coleções em fascículos*, ou seja, folhas avulsas ou ‘livros em capítulos’ que poderiam se transformar em livros de uma coleção, o que de fato acontecia na maioria das vezes. (PEREIRA, 2010, p. 309)

Esse tipo de venda de livros, que atinge o comprador que deseja completar um conjunto e mandar encaderná-lo, teve um grande sucesso em meados do século XX no Brasil. Em seu auge, a Abril utilizava as redes de bancas de jornal que tinha à disposição – cerca de dezoito mil em todo o país – para vender o total de 150 mil exemplares por fascículo. (HALLEWELL, 2012), ou seja, não tinha problema quanto à distribuição, como afirma Pereira (2010, p. 307): “praticamente desde sua fundação, a Abril tinha a seu dispor um dos melhores sistemas de distribuição do Brasil, senão o melhor, o que a deixava livre do principal ‘problema’ do livro brasileiro: a própria distribuição”.

Por ter a sua disposição uma grande rede de distribuição, a Abril conseguia produzir grandes tiragens, e, desta forma, diminuir o preço dos seus livros (SOUZA; CRIPPA, 2014).

A Abril Cultural (o setor da família Abril responsável, entre 1968 e 1982, pela venda de livros nas bancas de jornal) alcançou êxito também com obras não ficcionais, geralmente, traduções de obras estrangeiras. Isto os levou a publicar, inclusive, autores brasileiros (HALLEWELL, 2012). A editora, também, lançou a marca editorial *Grandes Sucessos*, garantindo que o leitor teria sempre à disposição uma boa leitura. Criou, além disso, os clubes dos livros. Foi através do seu Círculo do Livro que a Abril provocou, na década de 1980, um dos maiores impactos exercidos até então sobre a venda de livros no Brasil (HALLEWELL, 2012).

Victor Civita tinha o comprometimento de assinar cada prefácio das edições saídas por sua editora, utilizando-o como um instrumento no processo de convencimento do cliente/leitor. Representava os leitores modernos e tratava da função da leitura (PEREIRA, 2010). Inicialmente, o preço das edições da Abril saíam mais baixos, porém aumentou-se seu valor à medida que inovações gráficas foram sendo introduzidas, como mapas e fotos (PEREIRA, 2010).

Em 1982, após uma briga familiar, a Abril, o maior empreendimento editorial da América Latina, foi dividido entre os filhos de Victor: Roberto ficou com as revistas e o nome da editora Abril; e Richard com os livros e fascículos da Abril Cultural (renomeada como Nova Cultural) e os outros ramos do grupo (BORGES, 2009, p. 127). A editora de livros (A antiga Abril Cultural) transformou-se na Nova Cultural, com uma subsidiária, a Best Seller, constituída, em 1986, pelo filho Richard. (HALLEWELL, 2012, p. 815).

A edição do *Quixote* foi publicada em 2010 pela Abril, em sua coleção *Clássicos*. Essa edição utilizou a mesma tradução, saída pela editora Record em 2005. Trata-se da tradução realizada pelos professores Nougé e Sanchez. Apesar de estar em dois volumes, não se trata

da primeira e da segunda parte do *Quixote*, mas somente de uma divisão do livro I, como observa Cobelo (2015).

Na capa da edição do primeiro volume, observamos o título em destaque *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*, o nome do autor, a indicação do volume, da coleção e da editora. Há ainda a presença das ilustrações na capa.

A folha rosto acrescenta às informações da capa a indicação da tradução de Carlos Nougé e José Luís Sanchez.

Há, ainda, nesse volume, uma nota dos tradutores e um posfácio que trata da vida e obra de Miguel de Cervantes, divididos no primeiro e no segundo volumes.

2.6.1.1 Nota dos tradutores

Nougé e Sanchez⁴² afirmam que a tradução ideal é aquela que deixa transparecer o texto fonte, como um vidro sob uma moldura. O que faz que a tradução desapareça para o leitor, assim como ao tradutor.

Contra este ideal de tradução, erguem-se obstáculos intransponíveis, dentre os quais, o tempo e a importância da obra. Indagam-se, como traduzir uma obra escrita há quatrocentos anos, realizada por aquele que fundou o romance e que não pode ser comparado a nenhum outro escritor desse gênero, por exceder em qualidade. Pensaram, então, em que português deveriam verter a obra. Como não desejavam adaptar, não utilizaram o português moderno. Então, decidiram traduzir a partir de uma “equação de três incógnitas”: “Como escreveria Cervantes o *Quixote* no português de sua época, mas sem perder o sabor hispânico de então, e, ainda, de modo compreensível para o leitor de hoje?” (NOUGÉ, SANCHEZ, 2010, p. 13).

Consideram que esse seu ideal de tradução é, também, inalcançável, mas deve ser buscado incansavelmente. Devido a este ideal, não podem desaparecer como tradutores, por isso, incluem um grandiosíssimo número de notas de rodapé e a Apresentação, para oferecer aos leitores algumas notas prévias, dentre as quais estão: 1) Todas as notas desta edição são dos tradutores; 2) Os topônimos e os nomes das personagens históricas foram adaptados ou preservados segundo o mais tradicional de Brasil ou de Portugal; 3) Alguns prenomes e cognomes foram também adaptados em alguns casos; 4) Alteraram os epítetos famosos *Dom Quixote de La Mancha* e *Dulcinéia del Toboso* por *Dom Quixote da Mancha* e *Dulcinéia do Toboso*, respectivamente; 5) De maneira geral, mantiveram o estilo de escrita de Cervantes; 6)

⁴² Anexo N (p. 289).

Procuraram usar palavras que entraram no vocabulário da língua portuguesa até o século XVII; 7) Traduziram os provérbios por equivalentes em português de modo literal ou quase, acrescentando nota quando necessário; 8) Buscaram traduzir os poemas presentes na obra de modo a conservar a métrica e a rima, mas esse objetivo foi parcialmente abandonado; 9) Ponderam, finalmente, que essa tradução foi levada a bom termo por se tratar de um trabalho conjunto de um tradutor brasileiro e outro espanhol, que já tinham longa experiência na tradução da grande literatura.

Agradecem a Meritxell Almarza por sua exaustiva leitura dessa tradução, a Rosa Elena Nougé por suas valiosas sugestões a respeito da tradução e a Ana Grillo que fez o copidesque que proporcionou o precioso remate “de todo esse trabalho conjunto, tão humilde, quão amoroso.” (NOUGUÉ, SANCHEZ, 2010, p. 16). Ao final, os tradutores assinam esse prefácio.

Como percebemos, os tradutores afirmam buscar a fidelidade ao texto fonte, utilizando uma linguagem mais próxima da época de Cervantes. Utilizam meticulosidade em seus métodos na tradução e são cuidadosos para não se afastarem do texto fonte.

2.6.1.2 Nota complementar *A perda do Jerico*

O volume II⁴³ do livro não apresenta paratextos preliminares, a capa e a folha de rosto têm a mesma configuração do primeiro volume.

Ao final, há uma nota complementar: *A perda do Jerico*⁴⁴. Nesta nota, os tradutores afirmam que houve uma falha de Cervantes, pois apresenta o roubo do Jerico num capítulo e em seguida traz novamente à narrativa como se nada houvesse acontecido. Lembram que, na segunda edição, Cervantes tentou consertar isso, acrescentando duas passagens que davam uma explicação. Os tradutores justificam essa falha do escritor por não ter podido fazer uma revisão que lhe permitisse harmonizar as diversas alterações acrescentadas de última hora. É importante salientar, porém, que a opinião de que houve uma falha por Cervantes na questão do roubo do asno não é unânime entre os pesquisadores da obra.

⁴³ Cobelo (2009) menciona que o volume II dessa edição não se trata do Livro 2 do *Quixote*, é somente o volume II subdividido duas partes. Isto porque não houve tradução da segunda parte por Nougé e Sanchez. Não houve, porém, menção a isso nos paratextos do livro.

⁴⁴ Anexo O (p. 292).

De qualquer forma, os tradutores afirmam que nada disso afeta a fluência do *Quixote*, que possui todas as qualidades para ser considerado o fundador e o ápice do romance moderno. As pequenas imperfeições são ofuscadas pela luz e sublimidade do todo, como acontece com todas as obras imorredouras do gênio humano.

2.6.1.3 Posfácio *Vida e obra*

Em seguida, há um posfácio⁴⁵, subdividido em: o autor; a obra; os personagens. O autor desse paratexto não assinado, segundo a ficha catalográfica da edição, presente nos dois volumes, é Heitor Ferraz. O posfácio está dividido nos dois volumes: no primeiro, temos o discurso sobre o autor; no segundo, sobre a obra e os personagens. Porém, para fins didáticos, analisaremos o posfácio em um só bloco.

A primeira parte do posfácio trata do autor. O prefaciador acredita que cada leitor do *Quixote* é, também, um pouco seu reinventor, pois todos os comentaristas dizem que nenhum leitor tem a mesma interpretação sobre a obra cervantina e que os críticos não concordam em relação à maioria dos aspectos fundamentais da obra. Salienta, porém, que uma das leituras principais da obra é a dos românticos alemães Schelling e dos irmãos Schlegel.

Cita Harold Bloom que menciona os “exuberantes admiradores” do *Quixote*, como Fielding, Sterne, Goethe etc. No Brasil, há, também, nomes importantes, como Machado de Assis e Carlos Drummond de Andrade.

Para o prefaciador, os atos de ler e reinventar andam juntos. Os grandes autores da literatura universal recriam suas versões do *Quixote*, como fez Dostoiévski em sua obra *O idiota*, e Jorge Luis Borges, em seu conto “Pierre Menard, autor de Quixote”.

Afirma que essa admiração e tentativa de reinvenção da obra de Cervantes ocorreram, ainda, durante o período de vida do autor. Cita o famosíssimo caso do *Quixote*, por Alonso Fernández de Avellaneda.

Para o prefaciador, não é exagerado dizer que para Cervantes escrever o *Quixote* foi necessária uma vida inteira, pois somente depois de muitas tribulações e aventuras pessoais, o escritor pôde trazer à luz da imprensa essa obra. Observa que na própria obra é possível encontrar traços biográficos da vida do autor, como no episódio da história do Cativo. Lembra que Miguel de Cervantes tem uma vida de muitas aventuras, mas que não é por meio das

⁴⁵ Anexo P (p. 296).

armas que se consagrou, mas pelo manejo da pena. Prossegue, fazendo uma breve biografia do autor, que não nos interessa discorrer aqui por se tratar de algo recorrente em outros prefácios já tratados antes. Salientamos, no entanto, seu embasamento na biografia realizada por Jean Canavaggio, intitulada *Cervantes*.

Na segunda parte, trata do prefácio que se refere à obra. O prefaciador afirma que, ao longo dos quatrocentos anos de sua existência, o *Quixote* teve por diversas interpretações. Para ele, isto é esperado, visto que se trata de um clássico, e um clássico nunca termina o que tem para dizer.

Afirma que este livro é o romance do romance, pois parodia os antigos romances de cavalaria. Trata-se, assim, de um universo inteiramente ficcional, ainda que Cervantes utilize o mundo real, histórico das Espanha do século XVI na narrativa. Essa interpretação é baseada em uma citação do escritor peruano Mario Vargas Llosa. Ainda, cita a estudiosa cervantina Maria Augusta da Costa Vieira, que trata dos momentos principais da história da recepção do romance: “o primeiro vai da publicação até o final do século XVIII; e o segundo, do século XIX a meados do XX.” (FERRAZ, 2005, p. 364). No primeiro período, é considerada uma sátira ao gênero novelas de cavalaria, enquanto que no segundo momento começa a ser destacada sua enorme capacidade na criação de um novo gênero literário: o romance. No século XX, influenciados pelo romantismo, os críticos propõem uma nova leitura a fim de resgatar elementos fundamentais da composição da obra.

O prefaciador afirma que todo o começo do *Quixote* traça uma caricatura dos romances de cavalaria. Dom Quixote é um cinquentão que, ao passar anos lendo esse tipo de literatura, acaba se tornando louco e pensa ser um cavaleiro andante. Isto, para o prefaciador, é uma forma de resgatar a Idade de Ouro desses heróis, ocorrida em pleno fervor da Idade Média, muito antes da escrita da obra por Cervantes. Observa que foi nessas histórias de cavalaria que surge o amor cortês. O autor mais importante que tratava desse tema é Chrétien de Troyes. Esse tema aparece no *Quixote* por meio da idealização da amada do cavaleiro andante. Acredita que, com o passar o tempo, a cavalaria ia perdendo sua força, e que foi sendo substituída pela figura do soldado. Porém, permanece o ideal de cavalaria agregando-se ao ideal humanístico, de generosidade e de proteção aos mais fracos. Assevera que o grande modelo literário do gênero de histórias de cavalaria é *Amadis de Gaula*, uma das leituras prediletas de dom Quixote, lido não somente para entretenimento, mas como código de conduta e inspiração pelos seus leitores.

Em seguida, a última subdivisão do prefácio trata dos personagens da obra. Observa que os romances dos quais tratou no subcapítulo anterior, sendo um deles *Amadis de Gaula*, servem de horizonte para a produção do *Quixote*, auxiliando na criação dos personagens que compõem a obra, porém Cervantes os utiliza de forma satírica: o Rocinante, de aparência extremamente magra; Dulcineia, uma pobre lavradora; Sancho uma figura tosca e ingênua.

Observa que o ingrediente cômico entra em cena logo nos primeiros capítulos: no episódio da estalagem, quando dom Quixote é declarado cavaleiro pelo estalajadeiro. As aventuras do cavaleiro não demoram a ocorrer. A primeira ocorre quando o personagem vê um lavrador surrando seu criado, e então dom Quixote o ameaça, e apesar de o lavrador ter concordado, não cumpre sua palavra e dá uma surra maior ainda em seu criado. O prefaciador ainda resume algumas outras aventuras de dom Quixote para confirmar como o autor buscava utilizar a comicidade e também como toda a primeira parte do romance segue o modelo de *Amadis de Gaula*, inclusive com a inserção de várias e fascinantes histórias secundárias que, segundo acredita, são de extrema importância para a narrativa principal.

Cita Ian Watt ao afirmar que o modelo da ação do romance é muito simples e se dá, sempre, entre um estímulo visual mal interpretado por dom Quixote e o senso de realidade de Sancho que o alerta do erro.

Acredita que todas as narrativas interpoladas no livro são contaminadas pela visão do cavaleiro andante. Baseia-se, para isso, mais uma vez, na visão de Mario Vargas Llosa, que afirma ser dom Quixote capaz de mudar as pessoas ao seu entorno e à própria realidade por meio de sua loucura.

Termina o prefácio apresentando as duas leituras possíveis para a obra. Se baseado nos românticos alemães, o *Quixote* seria a síntese artística da prosa e da poesia, do mundo popular e aristocrático e, sobretudo, do ideal e da realidade. Se a visão realista for mais conveniente, prefeririam destacar o lado cômico e paródico, bem como a loucura do cavaleiro da triste figura. O leitor de hoje, então, carrega essas leituras e ainda outras como a do próprio Mario Vargas Llosa. Para o prefaciador, no entanto, ler o *Quixote* em qualquer época é encontrar uma beleza ímpar, uma novidade que se renova a cada leitor e a cada leitura.

Há, mais uma vez, um teor idealizador sobre a figura de Cervantes, relatando-o como alguém altamente heroico, como na seguinte passagem: “Mesmo febril, Cervantes na hora da batalha, sai do catre e enfrenta heroicamente o inimigo” (FERRAZ, 2010, p. 383). Além disso, é visto como um escritor sem par. Porém, apesar de percebermos esse tom romântico ao tratar sobre o autor, também vemos que o prefaciador considera o teor cômico da obra e

apresenta os estudos da cervantista Maria Augusta da Costa Vieira, que trata do viés realista. O prefaciador, assim, trata dessas duas interpretações do *Quixote* em seu prefácio.

2.7 O tradutor Ernani Ssó

Ernani Ssó (1953-) nasceu em Bom Jesus, RS. Entrou para a faculdade de Jornalismo, porém desejava ser escritor. Escreve livros para adultos, mas afirma preferir os infantis, por serem mais difíceis de escrever. Tem uma carreira consolidada como tradutor, tendo traduzido mais de 60 livros.

2.7.1 O *Quixote* pela Companhia das Letras

A editora Companhia das Letras foi fundada em abril de 1986 por Luiz Schwarcz. Antes de fundar sua própria editora, Schwarcz foi membro da editora Brasiliense a partir de finais da década de 1970 até 1986. Essa editora era especializada em coleções, mas também abria espaço para publicar obras sobre a realidade nacional, enfocando, porém, em autores mais à esquerda, como o geógrafo Josué de Castro e o historiador Caio Prado Junior. Porém, a Brasiliense só ganhou maior notoriedade a partir de 1975, sob a direção do filho de Caio Prado Junior, Caio Graco Prado. Sua estratégia passou a se ancorar na publicação de livros pequenos para o público jovem, de qualidade material e, conseqüentemente, com preços baixos. Sua coleção de maior sucesso de vendas é a *Primeiros Passos* (KORACAKIS, 2006).

A estratégia da editora era formar o jovem leitor da década de 1980, período da abertura política no Brasil, que estava interessado em determinadas opções intelectuais, políticas. Era oferecida uma verdadeira biblioteca libertária, repletas de autores “revolucionários”, como uma alternativa ao regime militar (KORACAKIS, 2006).

Esse contexto editorial serviu de escola a Luiz Schwarcz, que logo se tornou auxiliar de Caio Graco Prado, participando ativamente da história de sucesso da Brasiliense. Em 1986, no entanto, sai desse projeto para fundar sua própria editora, a Companhia das Letras. Essa editora teve uma rápida ascensão, enquanto a Brasiliense sofreu uma queda de prestígio no final dos anos 1980. Schwarcz, entretanto, não teve só a Brasiliense como inspiração para fundar sua própria editora, como afirma Koracakis (2006) *apud* Costa (2002, p. 1), outras editoras serviram para sua inspiração:

ela é o resultado de um mix de experiências anteriores: a preocupação gráfica e também de conteúdo da Nova Fronteira, nos tempos de Sérgio Lacerda, a ousadia da Record em tratar o livro como um produto comercial e as inovações da Brasiliense, na época buliçosa da redemocratização.

Sorá (1997) *apud* Korcakis (2006) observa que o nome da editora, na verdade, não é Companhia das Letras, mas editora Shwarcz. Isso porque no Brasil só se pode utilizar a palavra “companhia” por empresas de capital aberto, constituídas através de sociedade anônima. Acredita que Shwarcz pode ter preferido não divulgar o nome oficial da empresa e denominá-la Companhia das Letras para se diferenciar de outras editoras tradicionais que adotaram os nomes de seus fundadores, como José Olympio, Martins Fontes ou Jorge Zahar. Também optou por não apresentar uma designação nacionalista, como Brasiliense, Civilização Brasileira, Tempo Brasileiro ou Companhia Editora Nacional, pois isto poderia reduzir a editora a uma nova forma de pensar o país. O nome da editora tem a função de destacar sua intenção: “superar a dicotomia entre o ‘feijão e o sonho’ e construir uma experiência onde lucro, qualidade literária e relevância cultural e acadêmica possam caminhar no mesmo sentido.” (KORACAKIS, 2006, p. 51).

Essa editora destaca-se no mercado nacional, pois se volta “*para leitores sofisticados, com base no raciocínio* segundo o qual ‘a coerência da linha editorial’ tem mais valor do que ‘as oportunidades do mercado’” (HALLEWELL, 2012, p. 730 e 731, *grifos do autor*).

Hallewell (2012) observa que a Companhia das Letras destaca-se pela qualidade dos textos que escolhe para compor seu acervo de obras. Além disso, dedica cuidado às traduções e apresenta bom gosto na apresentação do aspecto material do livro, como a composição das capas e apresentação gráfica e artística como um todo.

Koracakis (2006) observa que quando a Companhia das Letras surge no mercado editorial brasileiro traz uma novidade: pretende conciliar profissionalismo com a relevância cultural e literária das obras que publica, unindo, assim, a dimensão empresarial à cultura. Na virada do século XX para o XXI torna-se indicação de qualidade dos livros que edita e uma possibilidade de consagração literária e lucros para seus autores. Por seu sucesso na cena editorial brasileira, na segunda metade da década de 1980, a editora passou a incomodar seus concorrentes diretos, que também estabeleciam um catálogo literário de qualidade, como a José Olympio, a Civilização Brasileira, a Brasiliense, e, também, as grandes editoras com catálogos híbridos, que misturavam obras literárias de qualidade com obras meramente comerciais, como as editoras Nova Fronteira e Record.

A editora apresenta um número variado de selos que abarcam vários tipos de leitores, desde o infantil, com a coleção *Companhia das Letrinhas*, até a coleção de pocket books pela *Penguin-Companhia*. Sabe-se que a editora Penguin comprou 45% da Cia das Letras e foi formada outra empresa. Em 2010, criaram o selo Penguin-Companhia, “que passou a editar, em português, obras estrangeiras do catálogo Penguin Classics, além de uma série de clássicos brasileiro”⁴⁶. É importante mencionar que o selo Penguin é renomado mundialmente. A respeito da história dos Penguins, temos que:

Os *Penguins* originais de Allen Lane, de 1935, na Inglaterra, eram vendidos por meio da cadeia de bazares da F. W. Woolworth Company a seis *pence*: doze vezes menos que os seis *shillings* que naquela época se cobravam por um romance encadernado. (HALLEWELL, 2012, p. 741)

Em entrevista à Folha de São Paulo, em 2005, Luiz Shwarcz reconhece que o formato de bolso passou a ter maior credibilidade após o investimento da L&PM e revela que antes da iniciativa dessa editora, em 1997, os livros desse formato não eram tão bem recebidos no Brasil:

Historicamente, o livreiro não recepcionava bem o livro de bolso. Como os exemplares eram mais baratos ele não demonstrava interesse em receber margens menores por produto. A experiência da L&PM mostra que isso mudou. (MACHADO, 2005 *apud* SOUZA; CRIPPA, 2014, p. 203)

No ano de 2012, a editora lança uma tradução inédita do *Quixote* pela coleção *Penguin-Companhia*, realizada por Ernani Ssó. A edição, apesar de ser em uma versão em pocket book (geralmente um formato mais econômico), não deixa de apresentar o mesmo primor de outras obras da editora. É apresentada em dois volumes, ornada por uma cinta⁴⁷. Tanto as capas dos volumes como a cinta foram projetadas por Alceu Chiesorin Nunes. As capas foram premiadas com o Jabuti (3º lugar).

Na folha de rosto da obra, são apresentados em destaque o nome do autor e o título da obra. Abaixo, em fonte menor, aparece o que será encontrado de paratexto: no primeiro volume, a nota e o prefácio de Ernani Ssó e a introdução de John Ruthford; no segundo

⁴⁶ Revista Época. Disponível em:

<http://colunas.revistaepoca.globo.com/menteaberta/2011/12/05/editora-penguin-compra-45-da-cia-das-letras/>. Acesso em 10 mar. 2016.

⁴⁷ A cinta, sobrecapa ou banda é o que Genette considera os “annexes de la couverture”). Desempenha uma função promocional. E o leitor pode eliminá-las depois de adquirir o seu exemplar. (RIBEIRO, 2012).

volume, os posfácios de Jorge Luis Borges, traduzido por Davi Arrigucci Jr, e Ricardo Piglia, traduzido por Alexandre Rodrigues Guimarães. Abaixo, centralizado, aparece o selo *Penguin* e a editora Companhia das Letras.

Ainda encontramos, na edição, as biografias dos: autor da obra, tradutor brasileiro, tradutor americano e dos dois prefaciadores.

2.7.1.1 Nota e prefácio do tradutor Ernani Ssó

O paratexto, intitulado *Nota sobre o texto*⁴⁸, é, na verdade, uma nota do tradutor. Nela, Ernani Ssó explica em que baseou sua tradução. Segundo ele, seguiu a edição do *IV Centenário*, feita pela Real Academia Espanhola e a edição de John Jay Allen. Porém, considera que há nelas alguns erros. Para a correção desses erros, alega ter utilizado a edição de R. M. Flores, de 1998, para The University of British.

Justifica a opção pelo uso de algumas formas que são já consagradas em português como “dom Quixote de la Mancha” e “Dulcineia del Toboso”. Afirma, também, que utilizou mais parágrafos do que Cervantes. Em relação às formas de tratamento, seguiu a grafia do autor. Revela ter inserido entre colchetes as explicações para o mítico reaparecimento do burro de Pança.

Avisa que excluiu os textos burocráticos e as dedicatórias de Cervantes. Utilizou as notas das edições de Rico e Allen, e alerta, ainda, ter feito raríssimas notas, utilizando-as tão somente “[n]as situações mais complicadas ou curiosas de tradução.” (SSÓ, 2012, p. 10).

O seguinte paratexto, denominado *Reflexões de um escudeiro de Cervantes*⁴⁹, trata-se de outro prefácio do tradutor. Nele, Ernani Ssó continua a dar explicações ao leitor sobre o processo da tradução.

Ernani Ssó afirma que não sofreu a tentação de ser Pierre Menard⁵⁰ e tão pouco Jorge Luis Borges, ou seja, não pretendeu fazer uma tradução literal do texto e tão pouco intencionou mudá-lo totalmente. Apenas desejou ser Sancho Pança, auxiliando Cervantes em travar suas batalhas em português. Tentou, segundo alega, ser o mais fiel e submisso, mas não

⁴⁸ Anexo Q (p. 308).

⁴⁹ Anexo R (p. 309).

⁵⁰ “Pierre Menard, autor do Quixote” é um conto do escritor Jorge Luis Borges. Nesse conto, o personagem Pierre Menard reescreve o *Quixote*, mas sua intenção era que sua reescrita coincidissem palavra por palavra com o *Quixote* de Miguel de Cervantes.

deixou de ser ladino para escapar de algum aperto. Para o tradutor, o aperto no caso do *Quixote* se refere, principalmente, ao fator tempo.

Para Ssó (2012, p. 12), “cada língua tem seus ritmos e seus modos de dizer”, por isso, uma tradução literal pode não condizer com fidelidade. Acredita que grande parte das traduções brasileiras de obras em espanhol acabaria cometendo o mesmo erro: “o uso doportunhol”.

Pondera que a tentação de reescrever o texto de Cervantes seria compreensível, principalmente pelo “estilo desleixado do autor”. Discorda daqueles que veem, em seus defeitos, virtudes. Porém, para ele, “o cavaleiro e sua história valem muito mais que as belas palavras de Quevedo” (SSÓ, 2012, p. 13).

Por isso, apesar da tentação não tem coragem de fazer grandes mudanças ao texto, pois acredita que “uma tradução é meio como andar na corda bamba. Pode-se fazer uma ou outra pirueta, mas saltar da corda, mesmo para cair de pé com a elegância devida, é outro espetáculo” (SSÓ, 2012, p. 13).

Sua primeira preocupação no quesito tradução são com as metáforas de dom Quixote, pois acredita que não basta manter o sentido, é necessário mantê-lo com todas as ambiguidades do texto fonte. Observa que, por vezes, para manter a mesma fluência do texto em espanhol para tradução em português “é preciso alterar a ordem da frase, cortar uma palavra ou acrescentar outra” (SSÓ, 2012, p. 14), tudo isso com pulso firme e coração leve.

Em seguida, Ernani Ssó compara um trecho de uma tradução realizada pelos Viscondes e Pinheiro Chagas a sua tradução. Afirma que não foi nada cerimonioso e não deixou a frase em questão achatada como a dos tradutores portugueses.

Acredita que a maior parte das traduções em português tem o estilo apagado, o que para ele não é a melhor forma de tradução. Observa, no entanto, que se compararmos as várias traduções do *Quixote* seria possível observar coincidências. Isso é natural devido à proximidade entre as línguas. Acrescenta que, devido à subjetividade dos tradutores, se torna fácil criticar qualquer uma delas.

Garante que não traduz as expressões idiomáticas literalmente, mas quando há uma expressão original busca uma expressão equivalente em português. Opta por não transcrever a explicação e também não mantém a expressão e, em seguida, coloca a esclarecimento em nota de rodapé, pois acredita que essa segunda alternativa soa meio esquisita.

Acredita que os inumeráveis ditados de Sancho deram-lhe maior trabalho, e ainda mais, os rimados.

Pondera que traduzir o *Quixote* para português arcaico, somente para especialistas, não é uma solução. Porém, tão pouco modernizar a linguagem a ferro e fogo o é. Então, se pergunta: “como manter a atmosfera de antiguidade e ao mesmo tempo ser legível?” (SSÓ, 2012, p. 18). Ao comparar sua tradução com a de John Rutherford para o inglês, acredita ter sido bem mais conservador.

Sobre o léxico escolhido, assevera que utilizou, preferencialmente, palavras da época de Cervantes ou anteriores, algumas do século XVIII e do século XIX, mas nenhuma do XX.

Justifica suas escolhas pelos usos de algumas palavras em vez de outras que aparecem em outras traduções. Afirma que essas escolhas “dependeram, na maioria dos casos, da ambiguidade da palavra e um tanto – que Deus me ajude – do meu ouvido” (SSÓ, 2012, p. 19).

Defende que o tradutor deve apelar às notas somente em último caso, por isso, economiza-as o máximo que pode.

Também observa outro assunto delicado na tradução: os poemas são difíceis de traduzir, pois uns são sérios e outros de gozação. Referente a eles, preferiu não se arriscar, optando por “uma tradução apenas informativa, com o original em nota para benefício dos curiosos” (SSÓ, 2012, p. 22).

Percebemos, portanto, que apesar de afirmar ter buscado ser fiel ao texto fonte na sua tradução, por seu próprio discurso nesse paratexto, Ernani Ssó salienta em alguns momentos que não se poupou em fazer alterações ao texto matriz para que o deixasse mais compreensível ao leitor.

2.7.1.2 Introdução de John Rutherford

O seguinte paratexto é a introdução⁵¹ de John Rutherford (1941-), tradutor do *Quixote* para o inglês, pela *Penguin Books*. Apesar de também ser um prefácio de tradutor, possui características bem diferentes do prefácio de Ernani Ssó, pois em sua introdução Rutherford não discursa sobre o processo de tradução e suas dificuldades, mas apresenta um ensaio sobre o *Quixote*.

Inicia tratando do prólogo da primeira parte. Para Rutherford, Cervantes pensava numa ficção breve, talvez um conto, como se refere nos primeiros capítulos. No entanto,

⁵¹ Anexo S (p. 318).

depois que a ficção deslança passa a chamá-lo de *libro e historia*. A história pretende ser, mais ou menos, uma fábula moral, devido sua recorrência constante à paródia para atacar os livros de cavalaria, mas “se transformou, à medida que ia sendo escrita, no primeiro romance moderno” (RUTHERFORD, 2012, p. 28).

Mesmo o conteúdo moral pensado, inicialmente, por Cervantes, pode ser considerado duvidoso. No período em que vivia Cervantes, os livros de cavalaria já não eram considerados uma ameaça moral, pois já tinham sido superados pelo florescimento da literatura da Idade de Ouro espanhola. Assim, a nova ameaça moral era o teatro. De qualquer forma, Cervantes preocupava-se em atribuir a sua obra um propósito moral. Isto porque temia que as instituições de autoridade proibissem ou censurassem o livro.

Para Rutherford (2012, p. 29), no entanto, “tudo indica que Cervantes se interessa mais pelo prazer que pela instrução”. Isso pode ser confirmado em sua obra, pois seu livro, que prometia destruir os livros de cavalaria, é justamente aquele que mantém viva sua lembrança.

Os críticos acadêmicos erram, segundo acredita, ao esperar que o *Quixote* seja rigorosamente estruturado, visto que se trata de uma obra episódica. O primeiro desenvolvimento da narrativa é “prover Dom Quixote de um escudeiro”. As conversas entre cavaleiro e escudeiro não são comuns em livros de cavalaria, mas contribuem para que não seja somente um romance de aventuras, mas que se torne uma comédia de caráter. Inicialmente, pode-se supor que Dom Quixote e Sancho seriam típicas figuras de diversão burlesca, derivadas da literatura espanhola do período, pois são abundantemente inadequados para seus papéis. Contudo, à medida que a narrativa se desenvolve, “cada qual começa a mostrar características contraditórias” (RUTHERFORD, 2012, p. 30). Dessa forma, os dois personagens ganham complexidade.

O episódio dos moinhos de vento ocorre tão rapidamente porque “a história mal estava começando a se expandir, ainda não evoluíra de *cuento* para *história*” (RUTHERFORD, 2012, p. 30). É justo na segunda etapa que há um desenvolvimento espontâneo da narrativa, a partir da inserção de outros narradores. Inicialmente, há somente um narrador anônimo que não tem muita importância. No entanto, aparece o enigmático segundo autor, o mentiroso historiador mouro Cide Hamete Benengeli e ainda “seu nada confiável tradutor mourisco” (RUTHERFORD, 2012, p. 31). Ainda que essa seja uma estratégia de Cervantes para criar oportunidades de jogos literários, Rutherford (2012, p. 31) acredita que se trata de mais uma

paródia dos livros de cavalarias, “geralmente apresentados como traduções espanholas de documentos antigos”.

A partir do capítulo IX da primeira parte, Sancho e os outros narradores são incorporados, e Cervantes continua escrevendo ininterruptamente. Assim, não examina as incoerências internas. Mais adiante na história, acrescenta jocosidade à linguagem de Sancho, que passa a caracterizar-se por uma fala acumulada de provérbios. Porém, o autor não retorna ao romance para colocar os provérbios na boca de Sancho desde o seu aparecimento. Rutherford (2012, p. 32) justifica essa omissão: “Está escrevendo um romance cômico efêmero de consumo popular, não uma obra clássica erudita para o estudo minucioso e a análise das futuras gerações de críticos doutos.”

Ao longo da história, Cervantes interpola alguns contos, mas eles têm frágeis vínculos com a narrativa principal e podem ser facilmente dispensados pelo leitor, ainda que possuam qualidades próprias. Cervantes termina a primeira parte, deixando o romance em aberto para uma possível posterior participação em certas justas de Zaragoza. É possível que estivesse sugerindo que outra pessoa desse prosseguimento à história, o que era comum acontecer com os livros de cavalaria.

Rutherford, ao tratar das condições de publicação da primeira parte do *Quixote*, afirma que era uma edição “açodada, malfeita”, publicada entre o fim de dezembro de 1604 e o início de janeiro de 1605. Porém, a narrativa se torna um sucesso popular imediato. Por perceber essa popularidade, Cervantes decide dar continuidade à história e levar o cavaleiro a Zaragoza.

Na segunda parte, Cervantes introduz, no romance, a publicação e popularidade da história do cavaleiro. Para Rutherford (2012; p. 33): “Assim, agora dom Quixote descobre que é o herói que ele tão improvavelmente almejava ser, e Sancho também goza de uma fama inesperada”.

No segundo livro, dom Quixote atrai a simpatia e piedade do leitor, bem como o escárnio, devido às piadas a que é sujeito. Seu escudeiro Sancho Pança passa de simplório para um homem de talento. Isto porque ganha a confiança de seu senhor, o que lhe permite enganá-lo e manipulá-lo. Outro episódio que torna evidente seu talento é aquele em que assume o governo da Ilha Baratária.

Rutherford, então, passa a tratar das condições de publicação da segunda parte. Quando Cervantes, já fatigado, estava escrevendo seu segundo livro, foi avisado da publicação de outro *Quixote*, dessa vez, por Alonso Fernández de Avellaneda. A irritação de

Cervantes por saber dessa publicação fica expressa no seu prólogo, o que o leva a incluí-lo na trama, evidenciando a espuriedade do relato de Avellaneda. Isso impele Cervantes a conduzir o fim de sua história, e, dessa vez, conclui de modo categórico e definitivo.

Cervantes reconstrói a narrativa buscando frisar o caráter de “livro engraçado”. Isso porque, em sua época, “o riso era a reação autodefensiva contra a descoberta de flagrantes desvios de beleza e da harmonia da natureza divina” (RUTHERFORD, 2012, p. 35). Porém, nos dois últimos séculos, as experiências angustiantes que se podia lidar com o auxílio do riso encolhem, e hoje se prefere o eufemismo desprovido de humor e o politicamente correto, muito diferente do que se observava no tempo de Cervantes.

O romance não é somente um livro engraçado, mas é uma “exploração da ética da graça e da incerta linha divisória entre loucura e lucidez” (RUTHERFORD, 2012, p. 35). A ficção autorreferente nem de longe é uma invenção do século XX, como pensam alguns críticos e teóricos contemporâneos, mas já existia no *Quixote*.

Observamos, portanto, que o tradutor Rutherford tem uma visão pautada por critérios realistas sobre o *Quixote*, vendo-o como uma história engraçada, que causa o riso. Difere, assim, de uma perspectiva comum durante os séculos XIX e início do XX, na qual o *Quixote* era visto como um romance idealista, e em que o personagem dom Quixote foi totalmente romantizado. Também, percebemos uma preocupação histórica, pois Rutherford adequa o romance às questões do tempo em que foi produzido.

A respeito da tradução, apesar de não ser o enfoque de tradutor, fica evidente sua intenção de reconstruir a narrativa frisando o caráter cômico da obra.

2.7.1. 3 Posfácio de Jorge Luis Borges

No segundo volume dessa edição do *Quixote*, há dois posfácios, o primeiro de Jorge Luis Borges e o segundo de Ricardo Piglia

Jorge Luis Borges (1899 a 1986) foi um importante escritor argentino de ascendência judaico-portuguesa. Além de escritor, foi poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta.

No posfácio⁵² de Jorge Luis Borges, que na verdade se trata do ensaio “Magias parciais do Quixote”, publicado na obra *Outras inquisições*, pela Companhia das Letras, Borges promove uma comparação entre o *Quixote* e outras obras da literatura universal, como

⁵² Anexo T (p. 325).

a *Iliada* e a *Eneida*. Para o autor argentino, em comparação a esse e outros clássicos, o *Quixote* é realista, mas não utiliza um realismo próprio do século XIX. Segundo pensa o autor, Miguel de Cervantes busca contrapor “a um mundo imaginário e poético o mundo real e prosaico.” (BORGES, 2012, p. 637). Observa que Cervantes se opõe às vastas e vagas geografias presentes em *Amadis*, apresentando “os caminhos poeirentos e sórdidas estalagens de Castela.” (BORGES, 2012, p. 637). Para Borges, há uma contradição na criação de Cervantes, pois ao mesmo tempo em que o autor espanhol não considera que a Espanha, do século XVII, seja passível de representações poéticas, é, justamente, o escritor responsável por criar a poesia da Espanha daquele período.

Para Borges, no plano da obra, Cervantes vetou o maravilhoso. O sobrenatural só surge de modo sutil, e, por isso, torna-se eficaz. Observa que Cervantes “se compraz em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro.” (BORGES, 2012, p. 638). Para exemplificar essa afirmação, cita alguns episódios da narrativa que apresentam, muitas vezes, duas “realidades” que se chocam no interior da obra cervantina. Essas ambiguidades, segundo Borges, resultam na segunda parte da obra em que “os protagonistas já leram a primeira; os protagonistas do *Quixote* são, também, leitores do *Quixote*” (BORGES, 2012, p. 639). Para evidenciar que Cervantes não foi o único a utilizar esse tipo de artifício, Borges cita outros exemplos da Literatura, como *Hamlet*, de Shakespeare, *Ramáiana*, de Valkimi, *Mil e uma noites*, importante coletânea de histórias fantásticas, de autor desconhecido, que contém a ideia de uma história dentro de outra: o rei todos os dias ouve os relatos Xerazade, e, então, na noite 602 “ouve da boca da rainha a sua própria história.” (BORGES, 2012, p. 640). Ainda cita um exemplo da filosofia, da obra *The World and the Individual*, em que há, também, uma interpolação na cartografia da Inglaterra. Ao final do posfácio, Borges (2012, p. 640) lança a pergunta: “Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as 1001 noites no livro *As mil e uma noites*? Por que nos inquieta que dom Quixote seja leitor do *Quixote* e *Hamlet* espectador de *Hamlet*?”. Então, provoca que essas inversões sugerem que assim como os personagens de ficção podem ser seus próprios leitores ou espectadores, os verdadeiros leitores ou espectadores podem ser fictícios.

Percebemos que o escritor Jorge Luís Borges analisa a obra de modo realista, pois percebe características intrínsecas à sua estrutura. Observa o realismo utilizado por Cervantes e a sua construção da narrativa. Não há um discurso idealista da obra.

2.7.1.4 Posfácio de Ricardo Piglia

O seguinte posfácio⁵³ é do autor, também argentino, Ricardo Piglia (1940-2017). Piglia publicou diversos contos e romances, bem como livros não-ficcionais. Trata-se de um ensaio publicado na *Revista 18*, chamado *Notas sobre a máquina voadora*. Nesse posfácio, o enfoque maior do autor é sobre o aspecto da tradução. Para ele, a tradução é um dos capítulos essenciais da história da literatura.

Segundo Piglia, a narração, por transmitir seus sentimentos e emoções, permite sobreviver às traduções, mesmo aquelas não tão excelentes. Para o autor, as figuras do leitor e do tradutor são essenciais no *Quixote*. Dentre as diversas línguas para o qual foi traduzido, primeiro para o inglês, em seguida para o francês, depois para o italiano, e assim “o livro já começou a circular em todas as línguas” (PIGLIA, 2012, p. 642). Inclusive, para o chinês, com uma tradução feita a partir de um relato, que deu origem à *História de um cavaleiro louco*. Para Piglia, essa tradução para o chinês representa que um livro consegue transmitir algo além de qualquer modificação ocasionada pela tradução.

Piglia, então, trata um pouco da tarefa que o tradutor tem, ou seja, reduzir os sentidos múltiplos de um texto para somente um. Isto, é claro, produz alguns equívocos. No entanto, observa que o tradutor é o único que verdadeiramente lê o livro, pois tem de estar seguro sobre sua tradução. Para Piglia, a tarefa do tradutor se torna mais complicada porque um texto de ficção sempre tem algum erro, e uma decisão do tradutor pode ser equivocada. Cita o exemplo do autor Jorge Luis Borges, que ao traduzir *Palmeiras Selvagens*, de William Faulkner, entra em conflito com o texto matriz, por não concordar com o estilo do texto, passando a contá-lo de modo diferente do autor. Acredita que na história da literatura deve ser incluída a história das traduções, pois as traduções são capazes de gerar outros textos, produzindo efeitos sobre aqueles que as leem.

Observa, no entanto, que é antagônica a experiência de tradução da poesia se comparada à narrativa, pois, na poesia, é impossível fazer traduções, mas tão somente versões “que nem sempre se aproximam da eficácia verbal que tem o poema” (PIGLIA, 2012, p. 643).

Voltando à questão da narrativa, cita o exemplo de *Finnegans Wake*, de Joyce, um romance, que, na sua visão, é impossível de traduzir.

Outra situação que observa é a questão dos escritores que traduzem a si mesmos, intervindo em seus textos, e até aqueles que mudam de língua na sua escrita literária.

⁵³ Anexo U (p. 328).

Em seguida, passa a tratar de um escritor que admira: Witold Gombrowicz. Afirma que esse autor, que viveu no período da Segunda Guerra Mundial na Argentina, somente ganha notoriedade em 1947, com a tradução para o espanhol de *Ferdydurke*. Para Piglia, essa tradução é totalmente onírica, em contrapartida é um dos grandes acontecimentos da história da literatura, porém, foi realizada em um bar. O que ainda causa à Piglia maior admiração é que Gombrowicz aprendeu espanhol em espaços secretos e em certas formas de vida social, com prostitutas e marinheiros, o que fez dele, segundo acredita, um homem maduro, mas obrigado a falar como uma criança.

Reflete que o castelhano é uma língua menor na circulação cultural do século XX, se comparada às línguas dominantes, inglês e francês. Porém, sugere que não são essas línguas, construtoras da tradição, que estão no centro da circulação literária.

Ao final, afirma que a tradução é uma máquina voadora, responsável pelos grandes intercâmbios e circulações secretas. E, novamente, observa que necessariamente a tradução intervém na própria literatura.

Piglia, ao tratar sobre tradução, reflete que deve ter maior consideração na história da literatura, pois observa grande dificuldade nesse ofício. Acredita que o tradutor deve reduzir os diversos significados a somente um. Isto evita barreiras para outras compreensões dos leitores. Assim, acredita que a tradução deve manter o texto fonte.

2.8 Os prefácios, os posfácios e as apresentações nas edições do *Quixote* no Brasil

Após apresentarmos os tradutores e as análises das edições, consideramos necessário realizar quadros explicativos sobre nossas interpretações. Dessa forma, acreditamos que haverá uma melhor visualização. Além disso, esperamos que esses quadros possam embasar análises de outras edições do *Quixote*, não contempladas aqui. Poderemos acrescentar ao nosso *corpus*, por exemplo, outros paratextos, como as notas de rodapé, que apresentam importantes discursos sobre a obra e sua tradução. Bem como analisar os paratextos, além daqueles das edições traduzidas, das versões e adaptações do *Quixote* no Brasil.

No primeiro quadro, apresentamos os tradutores, os apresentadores, os prefaciadores e os posfaciadores das edições analisadas na presente pesquisa. No segundo quadro, apresentamos os discursos que encontramos nos paratextos das edições analisadas. No terceiro quadro, resumimos os discursos sobre a tradução nos paratextos das edições.

Quadro 1 – Tradutores e edições utilizadas na pesquisa

Tradutores	Edições utilizadas na pesquisa
Viscondes de Castilho e de Azevedo e Pinheiro Chagas	Edições Cultura (1942; 1943); W.M. Jackson (1952); Civilização Brasileira (1983)
Almir de Andrade e Milton Amado	José Olympio (1958)
Aquilino Ribeiro	Difusão Europeia do Livro (1963)
Eugênio Amado	Itatiaia/Villa Rica (2005)
Sérgio Molina	Editora 34 (2002; 2012)
Nougué e Sanchez	Abril (2010)
Ernani Ssó	Companhia das Letras (2012)

Quadro 2 – Edições; Paratextos; Discursos sobre a obra

Edições	Paratextos	Discursos sobre a obra
Edições Cultura	Prefácio José Pérez	Idealista/romântica; Realista
	Introdução de Luiz Amador Sánchez	Não possui
W.M Jackson	Prefácio de Frederico de Onís	Idealista/romântica
Civilização Brasileira	Prefácio de Otto Maria Carpeaux	Realista
José Olympio	Prefácio de Câmara Cascudo	Não possui
	Introdução de Brito Broca	Idealista/romântica; Realista
Difusão Europeia do Livro	Introdução de Julio García	Idealista/romântica

	Morejón	
	Prefácio de Aquilino Ribeiro	Não possui
Itatiaia/Villa Rica	Prefácio do tradutor sob pseudônimo	Idealista/romântica; Realista
	Prefácio do tradutor	Idealista/romântica; Pautada por critérios próprios ao momento da escrita de Cervantes
Editora 34	Apresentações Maria Augusta (Livro I e Livro II)	Realista
	Posfácio do tradutor	Não possui
Abril	Nota dos tradutores	Não possui
	Nota complementar	Idealista/romântica
	Posfácio <i>Vida e Obra</i>	Apesar de percebermos o tom romântico ao tratar sobre o autor, também vemos que o prefaciador considera o teor cômico da obra e apresenta os estudos da cervantista Maria Augusta da Costa Vieira, que trata do viés realista.
Companhia das Letras	Notas de Ernani Ssó	Não possui
	Introdução de John Ruthford	Realista
	Prefácio de Jorge Luis Borges	Realista

	Prefácio de Ricardo Piglia.	Não possui
--	-----------------------------	------------

Fonte: Elaborada pela autora

Quadro 3 – Edições; Paratextos; Discursos sobre a tradução

Edições	Paratextos	Discursos sobre a tradução
Edições Cultura	Prefácio José Pérez	Não possui
	Introdução de Luiz Amador Sánchez	Louva a tradução dos Viscondes de Castilho e de Azevedo e Pinheiro Chagas.
W.M Jackson	Prefácio de Frederico de Onís	Não possui
Civilização Brasileira	Prefácio de Otto Maria Carpeaux	Não possui
José Olympio	Prefácio de Câmara Cascudo	Não possui
	Introdução de Brito Broca	Não possui
Difusão Européia do Livro	Introdução de Julio García Morejón	Considera que Aquilino empreendeu bem sua tarefa de nacionalizar o texto. Não compreende que o tradutor deva ser fiel ao texto base.
	Prefácio de Aquilino Ribeiro	Revela que sua intenção era nacionalizar o texto de Cervantes para Portugal. Afasta-se de um ideal de traduzibilidade perfeita.
Itatiaia/Villa Rica	Prefácio do tradutor sob pseudônimo	Não possui

	Prefácio do tradutor	Não possui
Editora 34	Apresentações Maria Augusta (Livro I e Livro II)	Não se preocupa somente em seguir o estilo do autor, mas optou, por traduzir o texto baseado no modelo dos textos clássicos brasileiros dos séculos XVI e XVII, em dar-lhe musicalidade.
	Posfácio do tradutor	Busca a fidelidade ao texto fonte, utilizando uma linguagem mais próxima da época de Cervantes. Por ser um profissional da tradução, pode-se compreender o porquê desse tipo de opção tradutória.
Abril	Nota dos tradutores	Não possui
	Nota complementar	Não possui
	Posfácio <i>Vida e Obra</i>	Justifica alterações no texto matriz.
Companhia das Letras	Notas de Ernani Ssó	Afirma ter traduzido com o intuito de dar o caráter de texto cômico, ou seja, deve ter realizado alterações ao texto fonte.
	Introdução de John Rutheford	Não possui
	Prefácio de Jorge Luis Borges	Acredita que o tradutor tem liberdade para modificar o texto fonte.
	Prefácio de Ricardo Piglia.	Não possui comentário sobre a tradução realizada pelo tradutor do <i>Quixote</i> , todavia, apresenta todo o seu prefácio sobre questões de tradução.

Fonte: Elaborada pela autora

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como observamos, há dois tipos de interpretações que, normalmente, têm sido feitas sobre o *Quixote*, a saber: 1) Realista, que se adequa ao momento histórico da escrita de Cervantes, considerando os aspectos pertinentes naquele período; 2) Idealista e romântica, que desconsidera as interpretações próprias ao século XVII e adequa a obra aos interesses contemporâneos.

Para compreender os discursos encontrados nos paratextos de dez edições do *Quixote*, baseamo-nos nos estudos de Close (2010) e de Vieira (2012). Percebemos, por meio dessas análises, que os dois discursos, realista e romântico, são encontrados nesses prefácios. Considerou-se, inicialmente, que haveria preponderância da ideia romântica, pois a ideia da loucura heroica de dom Quixote foi largamente propagada no imaginário dos leitores, diretos e indiretos⁵⁴. Seria mais simples, portanto, que os editores, tradutores ou críticos recuperassem essa interpretação em seus paratextos. Entretanto, observamos que a leitura realista, que recorre ao tempo da escrita de Cervantes para realizar a análise, é também bastante recorrente, mesmo que, em alguns momentos, os prefaciadores realizem idealizações sobre Cervantes ou das condições de escrita da obra.

A respeito do que os tradutores ou editores relatam em seus paratextos sobre a tradução do *Quixote*, percebemos que a maioria considera importante fazer algumas alterações ao estilo de escrita de Cervantes e até ao conteúdo da obra, justificando que, dessa forma, se tornaria mais acessível ao leitor. Em contrapartida, Sérgio Molina alega que buscou ser “fiel” ao texto matriz, e até mesmo ao estilo de escrita da época, o que denota que esse tradutor compreende que a tradução deve ser “fiel” ao texto base. Já o tradutor Aquilino Ribeiro faz o oposto, traduziu o *Quixote* com o intuito de nacionalizá-lo. Revela, assim, que adaptou a obra conforme seus interesses e não preocupado em apresentar certa “fidelidade” ao texto em espanhol. Ricardo Piglia, ao fazer suas considerações sobre o ato de traduzir, considera o tradutor como um dos melhores leitores do texto original. Defende, sobretudo, que a tradução intervém na própria literatura e é bom que, por isso, a história das traduções seja incluída na história da literatura.

Porém, nem todas as edições analisadas apresentam discursos sobre as traduções. Normalmente, quando há algum apontamento, do editor ou do próprio tradutor, sobre a

⁵⁴ Alguns leitores leem o *Quixote*, são leitores diretos. Outros somente conhecem alguns aspectos sobre a obra por terem escutado ou visto adaptações, são leitores indiretos.

tradução, geralmente, se louva aquela como a melhor. Além disso, os tradutores costumam revelar ter modificado o estilo de escrita de Cervantes. Poucos seguem uma tradução “fiel” ao texto matriz. Isto denota que o texto cervantino, em terras brasileiras, foi, em muitos casos, se modificando.

Pudemos observar, no decorrer desse percurso investigativo, que os paratextos escritos às edições do *Quixote* podem orientar os leitores a interpretações sobre o texto e a entender aspectos da tradução. Diferente do que se costuma pensar, os paratextos não são elementos menores na conjuntura de uma obra. São extremamente relevantes. Podemos questionar: quantos leitores ao se depararem com um paratexto não se interessaram ainda mais a ler uma obra? Ou quantos não desistiram da leitura? Quantos ao deixar o prefácio para o final, não se decepcionaram por ter compreendido o texto de modo diferente do prefaciador? Quantos podem ter se irritado ao descobrir que o tradutor não buscou seguir à risca o texto fonte? Ou então, quantos não desistiram da leitura, por julgá-la muito distante do ato da leitura? Enfim, essas suposições não poderiam ser respondidas nesse trabalho. Porém, essas questões não devem ser desprezadas ao se fazer uma história da leitura, ao se realizar uma história do leitor. Afinal, consideramos que antes de serem editores, tradutores, prefaciadores, os escritores desses paratextos são leitores. Como leitores, nas funções que exerceram nessas edições, influenciaram a outros na compreensão do importante clássico universal: o *Quixote*.

Como vimos, nesses paratextos há pelo menos dois tipos de leituras sobre essa obra, já estudadas criteriosamente por Close (2010) e Vieira (2012), a saber, um discurso idealista e romântico e uma interpretação realista, voltada para os critérios próprios ao período de escrita de Cervantes. Essas interpretações guiaram a leitura de diversos leitores que tiveram acesso às edições. Indagamos, portanto: quantos desses leitores não criaram adaptações dessa obra? Quantos não recontaram aos seus filhos ou alunos, guiados por uma dessas compreensões?

Enfim, percebemos que esses paratextos puderam nos suscitar reflexões importantes acerca da recepção crítica do *Quixote* no Brasil e a respeito dos aspectos de sua tradução. Consideramos, porém, que há ainda um sem par de edições, tanto traduções quanto adaptações, que precisam ser cotejadas para a análise de seus paratextos, a fim de coletar importantes discursos críticos feitos sobre a obra, a fim de compreender quais *Quixotes* lemos no Brasil.

REFERÊNCIAS

AMADO, Miguel de Cervantes Saavedra: vida e obra. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Belo Horizonte: Itatiaia/Villa Rica, 2005.

ANDRADE e AMADO. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**: volume 1. São Paulo: José Olympio, 1958.

AUGUSTI, Valéria. Coleções editoriais de baixo custo e traduções de romances franceses no acervo do Grêmio Literário Português do Pará. **Letras**. Santa Maria, v. 23, n. 47, p. 21-36, jul./dez. 2013. Disponível em: <<http://cascavel.ufsm.br/revistas/ojs-2.2.2/index.php/letras/article/view/11753/0>>. Acesso em: 21 jan. 2016.

BESSONE, Tania. A história do livro e da leitura: novas abordagens. **Floema**. v. 3, n. 5, p. 97-111, out. 2009. Disponível em: <<http://periodicos.uesb.br/index.php/floema/article/viewFile/130/294>>. Acesso em 21 jan. 2016.

BORGES, Bárbara. **Um novo cenário para o negócio do livro**. São Paulo: Com-Arte, 2009.

BORGES, Jorge Luis. Magias Parciais do Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

BRAGANÇA, Aníbal; ABREU, Márcia (Orgs.). **Impresso no Brasil. Dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Editora Unesp; Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, 2011. Resenha de: LABANCA, Gabriel Costa. Cultura impressa: edição, circulação e leitura no Brasil. **Topoi**, v. 12, n. 23, p. 213-216, 2011. Disponível em: <http://www.revistatopoi.org/numeros_anteriores/topoi23/topoi23_14_r3_cultura_impressa.pdf>. Acesso em: 19 mai. 2015.

BROCA, Brito. Introdução. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**: volume 1. São Paulo: José Olympio, 1958.

BURKE, Peter. Traduzindo histórias. In: BURKE, Peter; HSIA, R. Po-Chia (org). **A Tradução cultural nos primórdios da Europa Moderna**. Trad. Roger Maioli dos Santos. São Paulo: UNESP, 2009. p. 143-162.

CARNEIRO, Teresa Dias. **Contribuições para uma teoria do paratexto do livro traduzido**: caso das traduções de obras literárias francesas no Brasil a partir de meados do século XX. 2014. 398f. Tese (Doutorado em Letras/Estudos da Linguagem), PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2014. Disponível em: <http://www2.dbd.puc-rio.br/pergamum/tesesabertas/1012062_2014_completo.pdf>. Acesso em 23 mai. 2016.

CARPEAUX, Otto Maria. Cervantes e o Dom Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

CASCUDO, Câmara. Com Dom Quixote no Folclore do Brasil. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**: volume 1. São Paulo: José Olympio, 1958.

CASTILHO e de AZEVEDO. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**: Primeira parte. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

CARVALHO, Ana Isabel Silva. **A capa de livro**: o objecto, o contexto, o processo. 2008. 98 f. Dissertação (Mestrado em Design da Imagem) – Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2008. Disponível em: < <http://mdi.fba.up.pt/investigacao/anacarvalho.pdf>>. Acesso em: 20 mai. 2015.

CAVALHEIRO, J. NASCIMENTO, D., MELO K., FERREIRA P., UCHIYAMA W. A Recepção do *Quixote* no Brasil. In: CAVALHEIRO, Juciane (Org.). **Leituras de Cervantes e releituras do Quixote**. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

CERTEAU, Michel de. Ler: uma operação de caça. In: _____. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. A ordem dos livros. In: _____. **A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII**. Brasília: Ed. Universidade de Brasília, 1994.

_____. Paratextos e preliminares. In: _____. **A mão do autor e a mente do editor**. São Paulo: Unesp, 2014.

_____. **Do palco à página**: publicar teatro e ler romances na época moderna (séculos XVI – XVIII). Trad. Bruno Feitler. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2002.

_____. “Escutar os mortos com os olhos”. **Estudos avançados**, v. 24, n. 69. São Paulo, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 25 jun. 2013.

_____. O mundo como representação. **Estudos Avançados**. v. 11, n.5, 1991. Disponível em:

_____. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, Lynn. **A nova História Cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERRAZ, Heitor. Miguel de Cervantes e O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha: Vida e obra. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2010.

CLOSE, Anthony. **La Concepción Romántica del Quijote**. Barcelona: Crítica, 2010.

_____. Las interpretaciones del Quijote. In: CERVANTES, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. 2. ed. Dirigida por Francisco Rico. Barcelona: Ed. Crítica, 1998. CXLII – CLXV. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a.htm. Acesso em: 02 nov. 2015.

COBELO, Silvia. **As adaptações do Quixote no Brasil (1886-2013): Uma discussão sobre retraduações de clássicos da literatura infantil e juvenil**. Tese (Doutorado em Letras). Programa de Pós Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana, orientado por Maria Augusta da Costa Vieira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-11092015-150808/en.php>. Acesso em: 29 abr. 2017.

_____. **Historiografia das traduções do Quixote publicadas no Brasil: Provérbios do Sancho Pança**. 2009. 253 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Programa de Pós Graduação em Língua Espanhola e Literatura Espanhola e Hispano-americana, orientado por Maria Augusta da Costa Vieira, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8145/tde-02022010-140637/en.php>. Acesso em: 20 mai. 2015.

_____. DARNTON, Robert. O que é a história dos livros? In: _____. **O beijo de Lamourette: Mídia, Cultura e Revolução**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

EDIURO. **A empresa**. Ediouro: 2013. Disponível em: <http://www.ediouro.com.br/novo/a-empresa>. Acesso em: 18 de jan. 2016.

FAGUNDES, Carla Ceci Rocha; SANTOS, Rosa Borges dos. **Texto e paratexto: por uma proposta editorial**. In: CONGRESSO NACIONAL DE LINGUÍSTICA E FILOLOGIA, 16., 2012, Rio de Janeiro. **Anais...** Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012, p. 2696- 2702.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestos: a literatura de segunda mão**. Extratos traduzidos por Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edufmg, 2006. Disponível em: <http://www.letras.ufmg.br/site/publicacoes/download/palimpsestosmon-o-site.pdf>. Acesso em: 14 set. 2015

_____. **Paratextos editoriais**. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

HALLEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**: sua história. Trad. M. da Penha Villalobos; L. L. de Oliveira; G. G. de Souza. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=0b6ZYZWrQtnsC&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=false>>. Acesso em: 19 mai. 2015.

KORACAKIS, Teodoro. **A companhia e as Letras**: Um estudo sobre o papel do editor na Literatura. Tese (Doutorado em Literatura Comparada). Rio de Janeiro: UERJ, 2006. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=198655>. Acesso em: 21 jan. 2016.

LIMA, G. C.; MARIZ, A. S. Editora Civilização Brasileira: novos parâmetros na produção editorial brasileira. In: BRAGANÇA, A.; ABREU, Márcia (Org.). **Impresso no Brasil**: Dois séculos de livros brasileiros. São Paulo: Unesp, 2010. p. 253-270.

LYONS, Martyn. **Livro**: uma história viva. São Paulo: Senac, 2011. Trad. Luís Carlos Borges

MANGUEL, Alberto. A forma do livro. In: _____. **Uma história da leitura**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

MARIANO JUNÍOR, Lucílio. Aos leitores jovens. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Belo Horizonte: Itatiaia/Villa Rica, 2005.

MARTINS, Márcia do Amaral Peixoto. **A instrumentalidade do Modelo Descritivo para a Análise de Traduções**: O caso dos Hamlets Brasileiros. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). São Paulo: PUC, 1999(a). Disponível em: <http://www.dbd.puc-rio.br/shakespeare/pdfs/hamlets_brasileiros.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2015.

MOLINA, Sérgio. Posfácio do tradutor. Apresentação de D. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**: Primeiro livro. São Paulo: Editora 34, 2002.

MOLLIER, Jean-Yves. A história do livro e da edição: um observatório privilegiado do mundo mental dos homens do século XVIII ao século XX. **VARIA HISTORIA**. Belo Horizonte, v. 25, n. 42: p.521-537, jul/dez 2009.

MOREJÓN, Julio García. Cervantes e o “Quixote”. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

NOJOSA, Urbano Nobre. Segmento porta a porta: o livro em busca do consumidor-leitor In: CONGRESSO ANUAL EM CIÊNCIA DA COMUNICAÇÃO, 25., 2002, Salvador. **Anais...** Salvador, 2002. Disponível em: <
http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2002/Congresso2002_Anais/2002_COMUNICACOES_NOJOSA.pdf>. Acesso em: 19 mai 2015.

NOUGUÉ, Carlos; SÁNCHEZ, José Luis. Nota complementar: A perda do Jerico. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2010.

_____. Nota dos tradutores. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2010.

ONÍS, Frederico de. Prefácio. In: CERVANTES. **D. Quixote de La Mancha**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952. 465 f. v. 1. (Clássicos Jackson, v. 8).

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria. “Na nossa terra, em se plantando, elefante dá”: Editora Abril (1950-2006) e livros vendidos em bancas de jornal. In: BRAGANÇA, A.; ABREU, Márcia (Org.). **Impresso no Brasil: Dois séculos de livros brasileiros**. São Paulo: Unesp, 2010. p. 303-316.

PÉREZ, José. Prefácio de José Pérez. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha: Primeira parte**. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

PIERRE, Arnaud. O insubstituível Brito Broca. In: **Ângulo**, n. 119, out./dez. 2009, Vale do Paraíba. Disponível em: <
<http://publicacoes.fatea.br/index.php/angulo/article/viewFile/276/231>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

PIGLIA, Ricardo. Notas sobre a máquina voadora. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 2.

REGUERA, José Montero. **La huella cervantista americana de la escuela filológica española**. Olivar, 2005, ano 6, n. 6. Disponível em: <
<http://www.scielo.org.ar/pdf/olivar/v6n6/v6n6a03.pdf>>. Acesso em: 18 mai. 2015.

RIBEIRO, Ana. À volta dos livros: o que revelam as cintas. In: **Revista Galega de Filoloxía**, n. 13, p. 85-120, mai. 2012. Disponível em: http://ruc.udc.es/dspace/bitstream/2183/12102/1/RGF_13_2012_art_4.pdf. Acesso em: 23 set. 2014.

RIBEIRO, Aquilino. Nacionalizar D. Quixote?. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

RUTHERFORD, John. Introdução. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 1. . Trad. Ernani Ssó

SOUZA, William E. R.; CRIPPA, Giulia. A diversidade e popularização do livro e o surgimento e desenvolvimento de coleções de bolso no Brasil. **Famecos: mídia, cultura e tecnologia**. Porto Alegre, v. 21, n. 1, p. 186-207, jan./abr. 2014.

SSÓ, Ernani. Nota sobre o texto. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 1.

_____. Reflexões de um escudeiro de Cervantes. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 1.

TORRES, Marie-Hélène Catherine. **Traduzir o Brasil Literário: Paratexto e discurso de acompanhamento**. Trad. Marlova Asseff. Tubarão: Copiart, 2011.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Apresentação de D. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha: Primeiro livro**. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____. Apresentação da segunda parte de d. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha: Segundo livro**. São Paulo: Editora 34, 2012.

_____. A recepção crítica do *Quixote* no Brasil. In: _____ (org.). **Dom Quixote: A letra e os caminhos**. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Leituras de *Dom Quixote de La Mancha* no Brasil. In: _____. **A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do *Quixote* no Brasil**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2012.

_____. **O dito pelo não dito: paradoxos de *Dom Quixote***. São Paulo: Edusp, 2015.

ANEXO A⁵⁵ - PÉREZ, José. Prefácio de José Pérez. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**: Primeira parte. São Paulo: Edições Cultura, 1942.

Dois estudos já publicados, um biográfico – “Traçado da literatura clássica espanhola e Vida de Cervantes” – e outro interpretativo – “Uma interpretação do *Quixote*, Conferência” – sirvam de introdução ao imortal monumento cervantino. Estudos minuciosos, tenho-os preparados em torno a Cervantes e a sua obra, e que continuam os que desde 1935 venho publicando. Mas não caberiam como notas prefaciativas destas grandes obras que tenho prologado e cujo espírito é geral e simples: apenas biografar e dar um visão introdutória ao leitor. E ainda considerando de pé aqueles pequenos ensaios de 1935-36, e certo de que só poderia dar a mesma ideia com as outras palavras, resolvi reaproveita-los. Eles satisfazem os intuitos prolegomenares a que se destinam os meus prefácios.

Mas, para completar, com precisão ideal, uma ideia física e moral de Cervantes, transcrevi passagens de suas obras em as quais ele, melhor do que ninguém, soberbamente, se auto-biografa e que podem ser lidas às páginas 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13 e 14.

TRAÇADO DA LITERATURA CLÁSSICA ESPANHOLA E VIDA DE CERVANTES

I

TERRA

I. Despencando-se dos Pirineus, rumo ao mar, em forma de quadrado, ao Ocidente Sul da Europa, fica a antiga Ibéria. Essa posição privilegiada, devia corresponder a um destino heroico. Escola de navegadores, completaria a carta geográfica do Universo.

... e se mais mundo houvera lá chegara.

O CLIMA

II. Clima amorável, oscilando nos graus médios. Panoramas de beleza peregrina, embutidos numa natureza lírica. Terra fértil, onde a relha do curvo arado não se cança em balde. Regada de correntes fluviais em todas as direções dos quadrantes, amolecendo a gleba

⁵⁵ É importante esclarecer ao leitor que as transcrições dos paratextos foram corrigidas segundo a nova ortografia da Língua Portuguesa, com o intuito de padronizarmos a escrita. Só não o fizemos quando se tratava de nomes próprios e de citações inseridas pelos prefaciadores. Além disso, as notas de rodapé que pertencem aos paratextos foram mantidas, porém, para diferenciá-las das nossas notas, colocamos, em vez da numeração progressiva, o seguinte: (*).

para as sementeiras. Rica de minérios, já a audácia fenícia lhe vinha revolver as entranhas, de alta antiguidade. Sierras e pasturas umbrosas e ridentes. Ritmo constante e harmonioso de todas as estações.

AS RAÇAS

III. Pois nessa terra seducente, feita cadinho de fusões raciais, mesclaram-se as gentes mais diversas. Remotíssimos iberos. Celtas. De um primitivo conúbio de ambos, saíram os híbridos celíberos. Semitas: fenícios navegadores, judeus traficadores, cartagineses batalhadores, antes de C., e, no século VII deste, árabes conquistadores. Gregos. Romanos. Ários: bárbaros louros do Norte. Amarelos: açapados e ferozes da Mongólia. Do visigodo, que ficou na terra, convertido ao cristianismo, formou-se o núcleo primitivo, de que brotaria o tipo definido, nos guerrilheiros celulares de Pelaio. E nem se diga que o negro não entornou, também, o seu sangue, no tacho da fusão peninsular. Levado nos porões das naus e das caravelas, que flibusteavam as costas africanas, nem só português se tomou de amores pelas Vênus de ébano. Desse fundir incessante nasceu uma gente forte e rija. Os descobrimentos lhe revelarão as fibras de aço fundido.

O que saiu da fornalha diluidora de todas as linhagens raciais, que foi a Ibéria, di-lo a glória econômica, política e cultural dos muitos séculos de esplendor de uma civilização, que marca os seus graus culminantes nos califatos, nos descobrimentos marítimos e nas fulgurantes espiritualidades renascentistas. Que desmentindo mais peremptório às tolices do privilégio das etnias sem mesclas, dos Hitlers de todos os tempos”... E que, jamais, as aglutinações sanguíneas obstaram o florir dos valores permanentes da inteligência humana. Deu-os a Roma o robusto solo espanhol, com Sêneca e Luciano, de Córdoba, com Quintiliano, de Calahorra, com Marcial, o satírico, de Catalayud, e Columela, de Cadiz. Ao cristianismo, as mais universais expressões do seu pensamento, de que baste a memória do padre Suarez, se não servisse para confirma-los, fora do pensamento religioso, as mais rútilas manifestações literárias, cultivadas nos conventos de todas as ordens monásticas: Lope, Tyrso, Quevedo, Tereza, os místicos, os picaristas, o próprio Cervantes professando, 3 anos antes de morrer, talvez por garantia final a uma vida crivada de atribulações. Ao Islã nas majestosas produções dos Averróes, dos Avincenas, dos Avincebrones. Ao Judaísmo, nas mais ínclitas manifestações do puro pensamento israelita, de todos os tempos, verdejando nas habilidades sofisticadas de Maimonidas, no lirismo de Ha-Levi, no elegíaco malaguenho Aben-Gabirol, no predecessor racionalista de Spinoza, o pensador Aben-Ezra. – Se for a Arte que se

considere, principalmente a que se exhibe na arquitetura, entoando, num perene canto lírico, a glória dos seus idealizadores, os palácios de sonho e encanto, das Scherazades de luar e balada, que o gênio prodigalizou às cidades famosas de Espanha.

CLASSES SOCIAIS

IV. Terra de agricultores, guerreiros e navegadores, conformou-se-lhe, em estrutura de granito, uma sociedade bipartida em classe e esgalhada em subclasses hierarquizadas, ainda agravando-se a diferenciação social, nas tessituras metálicas das disparidades religiosas. Disparidades que formam como as arquitraves societárias do mundo histórico e político sobre que se levanta o totalitarismo econômico e social da Idade Média. No ápice da pirâmide social, as cimas comerciais, judeus; agrícolas, árabes; latifundiários, cristãos, empedrados, todos, em suas muralhas litúrgicas, muito embora vinculando-se num fundo ideológico geral, que se pavimenta nas justificações ideológicas e políticas de Aristóteles, pedestal comum de Maimonidas, de Averróes, de quanto publicista cristão aparece, depois que Santo Tomás escolheu o imortal peripatético por alma do seu sistema. E que, apesar das divergências de aspecto, o fundo das idealidades era o mesmo: o pensamento estrutural da sociedade dividida em classes, necessitando de uma só justificação, e a encontrando na Bíblia e em Aristóteles, que ambos proclamam a necessidade e a legitimidade natural do trabalho escravo e servil. Este, característico da Idade Média.

A LÍNGUA

V. Derivada do latim popular, falado pelas hostes dos conquistadores romanos que invadiram a Península, formou-se uma língua que, em seu pleno desenvolvimento, atingiu uma perfeita flexibilidade vocabular, uma impressiva sonoridade, uma rematada maleabilidade sintática. Nela se fizeram sentir influências helênicas – eruditismo – germânicas, árabes – no jota gutural, e em prefixos como al e palavras de comércio e arte – francesas e italianas. Dialectos se formaram, como o catalão, o valenciano, o malhorquino, o galego – próximo do português – o castelhano, o andaluz, o basco.

PERÍODOS LITERÁRIOS

1- ÁRABES. JUDEUS. CRISTÃOS.

VI. Por uma questão metodológica, costuma-se dividir por períodos qualquer literatura. A espanhola atravessa vários, sendo o primeiro, o medieval, colocado entre fins do

séc. XI e o séc. XIV. – Nota-se preponderância árabe, com Avenpace, Averróes, o extraordinário comentador de Aristóteles e uma das mais completas afirmações do ateísmo universal e que tão grandes influências exerceu até mesmo sobre o pensamento cristão de Alberto, o Grande, Avicébron, o original autor d’ “A fonte da vida e da ciência”. – Deste período, também, são as maiores glórias do judaísmo espanhol e do judaísmo internacional com Maimonidas, que tão grande expressão alcançou no pensamento do seu povo, que a gratidão da posteridade israelita se manifestou no célebre dístico consagradorio: - “De Moisés a Moisés houve apenas um só Moisés”. Quer dizer, entre Moisés Maimonidas, o cordovez, e Moisés, o do Sinai, não há diferenças na grandeza, de tal forma se confundem os dois homens de mesmo nome.

Poetas como Ha-Levi, de que dizia Don Marcelino, que era “o lírico mais notável de quantos floresceram de Prudêncio a Dante.” –

Escritores e trovadores cristãos desse período, que embora não atinjam as culminâncias dos anteriores, celebrizam-se pelo seu ardente amor à crença dos seus maiores, o seu incontido amor à terra e a sua vontade de possuí-la sozinhos, e, daí o tema constante dos seus escritos prosaicos e poemáticos – a Reconquista.

Esse período, embora no primeiro século ainda não se possa falar de uma literatura espanhola propriamente dita, é aquele, no qual ela se afirma e aparece o livro que deveria ser uma espécie de fonte inexaurível, palpitante de movimento vital, “El poema de Cid” (1140), relato fabuloso da vida legendária de um guerreador cristão, cuja maior preocupação é por em cheque o árabe, o célebre Don Rodrigo de Vivar, El Campeador, espécie de herói vindicador e nacionalista. Ao Cid segue, versando ainda sobre o mesmo herói, “La Cronica rimada del Cid” que chama a si a responsabilidade inicial dos Romanceiros. Durante os séc. XIII e XIV aparecem os trovadores espanhóis, aristocráticos ou populares. (Mester de Clerecia e Mester de Joglaria) e a figura curiosa de Gonzola Bercêo, escritor de vida de santos. – Silhueta de relevo nos fastos da literatura espanhola dessa época, é a de Alfonso X, “El Sabio” (Sec. XIII). Pouco feliz em político e na guerra, soube alcandorar-se aos foros da posteridade pelo seu grande amor à cultura que fomentou, pessoalmente, da maneira mais ampla e carinhosa. Protetor, mecenas das letras, compilou “Las Cantigas de Santa Maria”, a “Cronica General”, as “Partidas” (Corpo de leis), os “Livros de Saber de Astronomia”, e mandou fazer as traduções da Bíblia, do Tamuld, do Alcorão, e dos contos hindus de Calila y Dina, que exerceram influência considerável na formação da novela espanhola. – Deste período é, também, o príncipe Don Juan Manuel, guerreiro e escritor, que compôs o “Libro de Patronio o

del Conde Lucanor”. – Nesse tempo cultivava-se já o gênero histórico de que é exemplo a narrativa das cruzadas, chamada “Gran Conquista de Ultramar”. – Dessa época, também, é o célebre “El Caballero Cifar” – uma das primeiras novelas cavaleirescas. – Fazem parte ainda deste período, Juan Ruiz, mais conhecido pela alcunha clássica de Arcipreste de Hita, com o seu livro cheio de delicadezas e de picaresco – “Libro de Buen Amor”. Por seu espírito zombeteiro e erótico, esteve preso, durante treze anos, por ordem do Arcebispo de Toledo. – Aparece, então, o primeiro grande lírico da língua – Pedro López de Ayala, político, ilustre tradutor de Boccaccio, que penetra na Espanha por sua mão e começa uma espécie de reinado intelectual. Como nome dos mais célebres, o do judeu moralista Rabi Dom Sem Tob.

2º PERÍODO

VII. Nos fins do século XIV começa um segundo novo período da história da literatura espanhola, coincide com o Renascimento e tem cintilações iriadas. A decadência mourisca, por efeito da vitória cristã, dá aos adeptos do Nazareno o brilho, que, no primeiro período, pertencera aos Agarenos. Em poucas palavras se poderá sintetizá-lo: Derrota de mouros. Expulsão de judeus. Descobrimientos marítimos. Vastas possessões ultramarinas, veiculadoras, para as metrópoles, de riquezas fabulosas, que deram em consequência o poderio universal da Península. Esse bem-estar material acumulado em consequência dos descobrimientos e das terras conquistadas, deram em resultado, em Espanha e Portugal, a formação de uma civilização cujo brilho é dos mais admiráveis conhecidos até então. Incentivaram-se as letras com a invenção da imprensa e sua consequente adoção em Valência, Barcelona, Saragoça. Fundamentam-se grandes universidades como a de Alcalá de Henares, em 1508, e reerguem-se velhos centros universitários como o de Salamanca, já existente desde 1200. – As naus dos descobrimientos peninsulares e os judeus e árabes expulsos carregam o nome, a língua e o gênio espanhóis aos recantos mais afastados do mundo. – Novas formas de arte, de mistura de temas novos e velhos formam o contingente cultural com que a península contribui, para o período erroneamente chamado Renascimento. Diz-se erroneamente, porque não há renascimento, há um recrudescimento de entusiasmo pela cultura, mas que não implica, de nenhuma forma, na imitação dos modelos da antiguidade clássica. Em que imitaram os espanhóis os tipos de arte, letras e ciências da antiga Hélade? O temário da sua sapiência, sua filosofia, sua arte e sua literatura encontraram-se, ou nas fontes de inspiração cristã medieval, ou nos manadeiros copiosos dos fatos que assombravam o mundo desse tempo. Literariamente considerado, o século que transcorre entre o XV e o XVI

leva a égide da influência francesa e, principalmente, italiana, com os nomes de Dante, Bocaccio e Petrarca, traduzidos ao espanhol e seus dialetos e se caracteriza por um intercâmbio entre os dois países mais representativos da época, Espanha e Itália. – E o período dos Cancioneiros: compilações de trovas e poesias de corte, geralmente preciosas, artificiosas e demasiado engalanadas que louvam os feitos da nobreza. Célebres são os de “Íñigo de Mendoza” (1480), “Juan de Encina” (1486), e o mais estimado de todos, o de “Jorge de Montemayor” (1554). Cervantes, na queima dos livros do fidalgo, achou que “La Diana”, desse autor, são daqueles “que não merecem ser queimados” porque, “são livros de entendimento, sem prejuízos de terceiros (QUIXOTE, P. 1. – C.6). Dessa série também é o de “Lopez Maldonado” de quem Cervantes dizia pelos lábios do Cura, que “seus versos em sua boca admiram a quem os ouve, e é tal a suavidade da voz com que os canta, que encanta. Algo longa são as églogas. Porém, nunca o bom foi muito...” (Idem). – Poetas que dão impulso à língua: Vilena, Manrique, como os maiores, Historiadores e moralistas: Fernan Péres de Gusman, Diego Enrique del Castillo, Hernando del Pugar. Novelistas como Alonso Martinez de Toledo.

Dessa época o acontecimento literário mais importante, é a publicação d’*A Celestina* e das novelas de cavalaria, das quais as melhores e mais estimáveis são: *Amadis de Gaula*, *Tirante el Blanco*, *Palmerim de Oliva* e *Palmerim de Inglaterra*. *A Celestina* é o marco que firma a literatura espanhola no seu bifrontismo de teatro e novela, com que se apresenta esse livro. Além disto, origina a maior curiosidade da literatura espanhola que é a novela picaresca. Aparecida em 1499, é de estilo acabado, gênero complexo, variação de cômico e burlesco, e fundo trágico-dramático. Este período anuncia os triunfos aurorais dos chamados séculos de ouro da literatura espanhola.

3º PERÍODO. SÉCULOS ÁUREOS.

VII. Como nos áureos dias árabes, mais rutilantes ainda, com as riquezas incriveis canalizadas das terras conquistadas, vinga-se a cristandade espanhola do brilho islâmico, com o fulgor dos seus dias de ouro, que cintilam maravilhosamente, nos séculos XVI e XVII. A arte, apesar das evidentes influências italianas, apresenta um aspecto de grandiosidade e perfeição de que se lavram certidões nas catedrais e no monastério do Escorial, arquitetado por Juan de Herrera. A escultura tem feitio curioso devido a ser trabalhada, principalmente, em madeira. A pintura tem um representante exímio que, devido às perfeições, no retrato, leva o cognome de divino: Morales. A pintura propriamente dita dá nomes eternos de El Grego,

Zurbarán, Velasquez, Murillo. A música também tem os seus cultores com Juan del Encina, Salinas y Vitoria. – E um período em que florescem as ciências. – A literatura atinge às suas máximas culminâncias. Poetas como Garcilazo de la Veja (1503-1536), e Diego Hurtado de Mendoza (1503-1575), e Gutierrez de Cetina, de fortes ressaibos italianos. Poetas anti-italícos, reagindo, nacionalisticamente, contra a prepotência italiana na literatura espanhola: Cristobal de Castillejo, Antônio de Villegas e Jorge de Montemayor. – O Romanceiro tem uma grande extração. – A historia é cultivada com grande intensidade e as suas mais expressivas manifestações são os nomes do cura Las Casas, o humano, o nobre defensor dos índios americanos, Gonzales Fernandez de Oviedo, Cortez, que Cervantes chamava o cortezíssimo, conquistador sem entranhas, mas historiador de fama – A novela de cavalaria dissemina-se como verdadeira praga sob os auspícios do Amadiz de Gaula. – Desenvolve-se um gênero agradável e ingênuo de literatura, a chamada novela pastoral, de que a maior expressão é – *A Diana* – do português Jorge de Montemayor, muito influenciado pelas pastorais italianas, de que a mais lídima e célebre representação ficou ligada ao nome de Sannazzaro. Incrementa-se a maior curiosidade da literatura espanhola: - a picaresca, cujos antecedentes clássicos encontraram-se no “Sonho de um galo” de Luciano, e no “Asno de Ouro” de Apuleio. As antecedências propriamente espanholas desse gênero literário, acham-se no já citado liro do Arcipreste de Hita e na Celestina. Os livros de maior projeção da picaresca são: “La lozana Andaluza”, de Francisco Delicado, “El galardo Escaraman” de Pedro de Urdemallas, “Crotalon”, de Cristobal de Villalon, “Las aventuras de Bachiller Trapasa”, de Solórsano, “Lazarrilo de Tormes”, de Hurtado de Mendoza, “El Buscon” de Quevedo, “El Diablo Cojuelo”, de Vélez de Guevara, “Rinconete y Cortadillo”, de Cervantes, “Gusman de Alfarache”, de Mateu Aleman, “La Picara Justina”, de Fray Andrés Perez e o “Estebanillo Gonzalez”. No próprio QUIXOTE aparece o pícaro, na figura de Ginez de Pasamonte.

Do século XVI ao XVII surgem as formas literárias perfeitas e os escritores literários não menos perfeitos: o drama, a épica, a mística, e a lírica. Lope, Góngora, Cervantes. A lírica se representa na figura suavíssima de Fray Luiz de León, tradutor de Jó, Herrera, El Divino, (1534-1597), sevilhano, fundador da escola andaluza. Caracteriza-se por uma invulgar riqueza de expressão, abundância de imagens, linguagem garrida e pulcra. Góngora (1561-1627) cordovez, tão considerado por Isabel, a Católica, que, tendo adoecido, certa vez, mandou-lhe a rainha dos seus médicos para que o tratassem, E o esteta máximo do verso espanhol. Ornamental!... Orquestral!... Modifica-se, com este poeta, a própria língua espanhola!... Os

irmãos Argensola (Lupércio e Leonardo). – LOPE DE VEGA, como poeta se caracteriza pela translucidez da imagem, das frases, dos períodos, da sonoridade máxima do idioma. Tem a transparência das águas de fonte e dos cristais de rocha. E “el angel de la poesia española...”. Como teatrólogo, a sua produção é caudal e perfeita e vai influenciar, daí por diante, toda a literatura desse gênero, não só da sua terra como da Europa e do mundo. Dele dizia Cervantes que um “momento da natureza”. – QUEVEDO, o prosador excelso e puríssimo que com “El Buscón” se afirmou um dos mais perfeitos estilistas do mundo. Na épica surge o nome de Ercilla, o poeta de Araucana, contemplado por Cervantes, entre os poucos livros de D. Quixote que escaparam à fogueira. A historia dá o nome de Garcilazo de la Vega. Como a expressão maior do florescimento cristão na Espanha, unindo a fé religiosa ao ideal político, desenvolve-se a literatura mística que já tinha, dentro do judaísmo, dado as suas primeiras manifestações com a Cabala, e León Hebreu. Mas apresenta as suas melhores expressões no cristianismo com Fray Luis de Granada (1504-1588), a celeberrima Sta. Tereza (1515-1582), o seu discípulo Fray Juan de la Cruz, e Fray Luiz de Leon. A política se apresenta na figura de Baltazar Gracian e Antônio Pérez. O teatro se desenvolve com Lope de Rueda, Juan de la Cueva, e o já citado Lope de Vega. Criadores de tipos imortais com Tirso de Molina, o modelador de D. Juan, no “Burlador de Sevilla”. Poetas como Vélez de Guevára e teatrólogos do tomo descomunal de PEDRO CALDERON DE LA BARCA, “mestre divino, em cujas obras, diz Schlegel, o enigma da vida não só se encontra formulado, como, também, resolvido.” E, afinal, Cervantes de quem nos ocuparemos no parágrafo seguinte (2).

III

CERVANTES

I. Falando-se de Cervantes é de se perguntar:

Como é possível que um homem, acorrentado aos elos da mais romanesca penúria, pudesse produzir uma obra, nas veias e artérias da qual se encontra instilado o sangue mais puro e mais vivaz do gênio, expressiva da maior sabedoria e da alegria mais sonora e perfeita que se conhece?

A vida de Cervantes, pelas dificuldades que a cumularam, tem qualquer coisa de inacreditável. Quase nem se pode aceitar que houvesse de sobreviver a tão insólita má estrela. A miséria, as gravuras das odiosidades e das perseguições, a luta diária e dificultosa pelo pão, deixam o biógrafo perplexo e como diante de uma novela impossível.

Exibam-se as cenas preeminentes dessa película forte que foi a vida...

... del manco sano y famoso todo...

II. Falecido a 23 de abril de 1616, no mesmo ano e naquele mesmo dia em que faleceu Shakespeare, apesar da fama que já em vida lhe deram os seus trabalhos literários – poesias, novelas, teatro, - e, principalmente o QUIXOTE, o destino e os homens se conjuraram contra ele e o manto do silêncio se desdobrou sobre o seu nome, envolvendo-o mais de um século. – Foi a rainha Carolina, mulher de Jorge II da Inglaterra que, ledora incansável, interessou-se pelo livro de aventuras do manchego e pela sensatez do escudeiro e expressou ao barão Carteret o seu assombro de não encontrar, nas edições inglesas do QUIXOTE, qualquer indicação a respeito do seu autor. Isto em 1738! O barão dirige-se a Gregório Mayans, e lhe pede consulta os manuscritos dos arquivos e das bibliotecas e escreva uma biografia honrada do grande espanhol. De então, data o início das investigações em torno à vida de Cervantes e pululam os biógrafos – grandes e pequenos – e os intérpretes – grandes e pequenos – a tal ponto que é impossível contar o número dos escritos sobre o imortal Cervantes. (*)⁵⁶

III. Antes que Juan Iriarte, em 1748, descobrisse, na Biblioteca Real de Madrid, uma lista impressa em Granada em 1581 e na qual se contém os nomes de resgatados espanhóis ao jugo islâmico de Argel, com os lugares de nascimento, muito se discutiu a respeito do local e da data do de Miguel. Mas, entre esses resgatados está Cervantes como nascido em Alcalá de Henares, pondo termo à luta que se travou entre diversas cidades espanholas – reproduzindo a querela grega em torno a Homero – para saber a qual caberia a honra de berço de Cervantes: Madrid, Sevilha, Lucerna, Cartagena, Alcacer de São João. Nesta lista, que continha os nomes de 85 liberados espanhóis, figurava, como já se disse, o de Miguel de Cervantes, de trinta años, natural de Alcalá de Henares.

IV. Nobre de origem, nas cabeceiras remotas de sua família figura um cavaleiro que acompanha d. Fernando à conquista cristã de Sevilha. Filho de d. Rodrigo de Cervantes e dona Leonor de Cortinas, também de cepa fidalga, apesar dessa nobreza, encontrava-se decaída ao tempo de Miguel, quarto filho do casal. A pobreza acompanhou a família e com especialidade ligou-se a Miguel numa companhia permanente, exemplo quase sem igual de estranha persistência.

Em Alcalá de Henares, hoje famoso filho, vizinha à cidade madrilenha, em dias tão certos de outubro de 1547, nasceu Miguel de Cervantes Saavedra. Os seus primeiros anos são obscuros. Pensa-se que os passou em estudos na universidade da sua cidade natal. Aparece o seu nome como compositor de um soneto em honra de Isabel de Valois, falecida rainha de

(*) O autor, também, conta-se como dos exegetas do imortal novelista, com o seu livro – “A Psicologia Social do *Quixote*”.

Espanha e incluindo numa polianteia composta em honra à memória da morta pelo mestre de Miguel, o padre Lopes de Hoyos. Apertado pelas dificuldades de ordem financeira ou talvez pelas dificuldades de ordem judicial, por haver ferido, em desafio singular, ao cavaleiro Antônio de Segura, ligou-se como secretário, ao legado pontifício de Roma na Espanha, o cardeal Aquaviva e com ele, como seu camareiro, rumou à Itália em 1569. Aqui começa a sua vida acidentada. Na companhia do cura andou mais ou menos dois anos. Mas a inquietude – que era o seu traço marcante – fá-lo abandonar o padre e enfileirar-se como soldado na companhia D. Diego de Urbina, que comandava um dos três regimentos componentes do exército espanhol estacionado na Itália sob o comando geral de D. Miguel de Moncada.

O Islã, em galeras de intrépidos e temários corsários, infestava, espalhando o terror da cristandade do Mediterrâneo, as circunvizinhanças da Itália oriental e de Chipre. Salim II, monarca turco, invade esta ilha – que pertencia a Veneza – e apossa-se de Nicosia, sua capital. A Itália treme. Concerta, então, um pacto de guerra contra o ismaelita audaz. E o papa, Venez e Felipe II, o torvo e monossilábico demônio do Escorial congregam-se para a santa luta: Doze galeras papalinas e quarenta e nove felipinas, às ordens de Juan Andrea Doria, juntam-se para defender a ilha do assalto islâmico. Mas encapulam-se as ondas e lhes barram a singradura, quase tragando as barcaças dos cristãos congregados.

Assim era nessa época: resíduos medievais das lutas de classes tomando formas de lutas religiosas.

Cervantes presenciou, como soldado dessa expedição, o fracasso da armada. Devido à vitória que lhe deram os elementos, desmanda-se o ismaelita e atreve-se a mais, pondo a tremer a confraria cristã da Europa. Combina-se, então, nova liga entre Pio V e Felipe II e após meses de preparativos, de que, também, não descuidaram os do crescente, procuram-se os adversários.

E de parte a parte, num transbordamento de velhos ódios alimentados e insopitáveis, caçam-se, como tigres esfomeados, o turco e o cristão. A esquadra da cristandade leva o comando de D. Juan de Áustria, filho adúltero do universal e medieval Carlos V. O inimigo traz a chefia dos mais temíveis corsários e flibusteiros argelinos e otomanos. E a 7 de outubro de 1571, encontram-se as armadas inimigas às bocas do golfo grego de Lepanto. Trava-se a peleja medonha. E a vitória, desta vez, inclina-se para o lado cristão. Apressam-se 160 galeões turcos. Exterminam-se 3.000 combatentes do Crescente. Aprisionam-se 10 mil. Libertam-se 15 mil cristãos condenados a fazer força no bojo das galeras orientais. Uma febre

alta – calentura, como se chamava então, nesse célebre dia, que reproduziu a vitória de Carlos Martel em Poiter, transformando o adúltero de Carlos V num digno similar do rei franco, detinha Cervantes num catre da galera La Marquesa. Mas impacientou-se o espanhol e insiste em participar da furiosa rinha. Pede 12 homens e lh'os dão. Lança-se onde mais acesa ia a luta. Recebe três arcabuzadas, duas no peito e uma na mão esquerda, que o transformaria “nel manco sano” da posteridade. Ferido e exangue não abandona a luta até que se convenceu de que o triunfo favorecia a liga cristã. Dessas feridas de que ficaria com as cicatrizes e os defeitos permanentes, sempre se honrou e quando a crueldade de um inimigo até hoje desconhecido, o injúria pela falta de mão, sabe responder: “O que não pude deixar de sentir é que me chame de velho e de manco, como se houvesse estado em minha mão o poder de deter o tempo, e por mim não passasse, ou se a minha manquedade nascera em alguma taberna, e não na mais alta oportunidade que viram os passados e presentes séculos e esperam ver os futuros. Se minhas feridas não resplandecem aos olhos de quem as vê, ao menos são consideradas na estima dos que sabem onde as encontrei...” (P. II. – Prólogo)

Da sua heroicidade recompensou – o 2º Felipe espanhol: consta o soldo num caderno conservado nos arquivos de Simancas.

Em 1573 faz parte do exército de D. Lope de Figueiroa. Em fins desse ano, às ordens do duque de Sesa, percorre as principais cidades italianas, então na preamar das fulgurâncias renascentistas: Gênova, Florença, Milão, Veneza, Ferrara, Parma, Nápoles, Palermo. Desejoso de voltar a Espanha, consegue licenciar-se do exército espanhol da Itália e mune-se de cartas, uma das quais escrita por D. Juan de Austria e endereçada ao rei e a outras personalidades destacadas da política espanhola desses dias. Nelas deposita as suas melhores esperanças. Elas lhe dariam as mais negras desilusões. E foi que, rumando à Espanha, em companhia de seu irmão Rodrigo, na galera “El Sol” lhe sai ao passo uma chusma de corsários argelinos. Luta. Resistência heroica. Inútil, porem. Aprisionados Cervantes e seus companheiros vão ter as mãos avaras e férreas de Dali-Mami.

A sua ação em Lepanto e os seus cinco anos de cativo em Argel relata-os, em traçados de estilo movimentado, na novela, que intercala na primeira parte do QUIXOTE e que constitui os capítulos XXXIX, XL e XLI – do Capitão Cativo.

E um relato do seu inquebrantável amor à liberdade, da sua tenacidade de granito, da sua alma desinteressada, pois, sempre, soube chamar a si a responsabilidade das conjurações fracassadas, procurando, sempre, isentar os companheiros dessas responsabilidades. As cartas referidas acima, e que constituíam o melhor das suas esperanças, formaram o pior das suas

desditas: porque Mulei Hamid – el moro más cruel y más valiente que tuvo el mundo – apossando-se delas, quis ver em Cervantes um prisioneiro que lhe podia render um suculento resgate. Percebendo as intenções do feroz corsário, Cervantes arquiteta planos rocambolescos de evasão. Mas quantas vezes os arma, a sorte, adversa e madrasta, os demancha. Liberados alguns companheiros, aproveitou Miguel a oportunidade para transmitir à família a notícia da sua penúria algemado à negra escravidão. Vendendo o que pôde, a família mandou quantias para libertá-los, porém, só serviram para a libertação de Rodrigo. Levou este a incumbência de demover o rei de Valência, Malhorca e Iviça e alforriar os que ficavam. Resolveu-se este a aceder aos pedidos dos seus correligionários e, fretando um bergantim, fez-se à vela, rumo a fundeadouro da costa argelina, onde, nas cavas de um rochedo, esconderam-se alguns cristãos fugados, entre os quais Miguel. Aproxima-se a chalupa salvadora, mas, presentindo-a a moirama, dá o alarma e tudo se desfaz na mais terrível realidade, pois, reaprisionados, são metidos nos “banhos de Argel” – de que comporia, mais tarde, uma descrição viva na sua peça “Los tratos de Argel” e onde, apesar de tudo, o seu ânimo não se quebra e onde acha ainda propósito para compor versos e tentar outras fugas. Em vão. Condenados à morte, juntamente com outros cativos, pelo rei de Azan, a quem fora vendido, salvaram-no pelo resgate, dois padres trinitários, fray Juan Gil e Antonio de la Bella, que por ele pagaram 1700 pesetas ou seja, ao câmbio nacional dos nossos dias, 3:000\$000, que para a época expressava uma fortuna fabulosa. Isto foi a 19 de setembro de 1580. – Soldado e aventureiro incansável volta ao exército e toma parte na batalha da ilha de S. Miguel que decide da independência portuguesa. Continua no exército até 1583, ano em que publicou “La Galatée”, abandonando as armas para sempre. Em dezembro de 1585 casa-se com dona Catalina de Palácios Salazar y Vosmediano, de nobre mas empobrecida família de Esquivias, onde os recém-casados fixam residência. Então, entusiasmado pela literatura, procura conseguir dela, ao menos, dirá mais tarde, uma “salada de pepinos”. Entra pelo teatro e escreve comédias que são representadas em Madrid, mas que não lhe deram a almejada “salada pepinos”. Publicou “Los tratos de Argel”, “Numancia” e outras, de que até nós, só chegaram os nomes: “La batalla naval”, “La gran Turqueza”. Premido pelas dificuldades deixou Esquivias e trasladou-se a Sevilha, grande empório na época, - “Amparo de pobres y refugio de desdichados”. Aí se faz intermediário de negócios e como tal emprega-se com Diego Antonio de Guevara, provedor da Armada, dá-lhe o cargo de comissário de Sevilha em 1588. No desempenho de suas funções esteve em Mostagan e Oran. Nesse cargo permanece até 1589. Em 1590 D. Miguel de Oviedo encarrega-o de igual mister. Mas viu Cervantes que pouco ou nenhum proveito lhe

traziam tais serviços. Pede um emprego vago nas Índias. Como resposta, obteve esta: “Busque por acá en que se le haga merced”. Em 1592 foi preso em Castro del Rio por ter vendido 300 fanegas de trigo sem ordem. Apelou da sentença condenatória para “las rendas reales” que eram devidas por Granada e outras províncias, entregou a um mercador, Freire de Luna, a quantia de 7.500 reais o qual com ela desapareceu tendo Cervantes de pagar o prejuízo. Devido lhe ter sido pedido contas imediatas, ao serem dadas, indicam um descoberto de 2.641 reais e como não pudesse cobri-lo é de novo preso, em Madrid. Nesse mesmo tempo – setembro a dezembro de 1597 – a justiça espanhola o deteve no cárcere de Sevilha. Livre, ainda foi conservado em funções importantes que, no dizer dos seus biógrafos, vale por uma confirmação da sua honradez. – Desse tempo são, a novela picaresca, modelo em seu gênero, “Rinconete y Cortadillo”; “La tia fingida”; “El zeloso extremeño”; “La hespanhola inglesa”; “El bachiller vidriera”. De 1590 a 1603 não há notícias da sua vida. Parece que andou pela Mancha. Neste último ano aparece em Valladolid, espécie de Versalhes da época, e onde se instalara a corte do 2º. Felipe. Em 1604 termina a primeira parte do QUIXOTE e em princípios de 1605 o lança à publicidade e com ele o marco descomunal da literatura espanhola e uma das obras mais soberbas da tradição literária e política da humanidade. Nesse ano nasceu o III Felipe e pelas festas havidas, que tiveram a presença do conde de Houtinghan, embaixador de Jacó I da Inglaterra, e de que parece foi cronista o próprio Cervantes, numa “Relación de lo sucedido em la ciudad de Valladolid desde el punto del felicíssimo nacimiento del príncipe D. Felipe Domenico Vitor, nuestro señor, hasta que se acabaran las demonstraciones de alegría que por el se hicieran”. Essa crônica é que deu lugar ao célebre epigramático soneto de Gongora contra Cervantes:

*Parió la reina: el luterano vino
 Con seiscientos herejes y herejuas;
 Gastamos un millón en quince días
 En darle joyas, hospedaje y vino:
 Hicimos um alarde o desatino,
 Y unas fiestas, que fueron tropelias,
 Al anglico legado y sus espías
 Del que juró la paz sobre Calvino:*

*Bautizamos al niño Domenico,
 Que nació para serlo en las Españas;*

Hicimos un sarao de encantamiento;

Quedamos pobres, fue Lutero rico:

Mandáronse escribir estas hazañas

A Don Quijote, a Sancho y a su jumento.

Cai-lhe o ódio dos contemporâneos. O grande Lope de Vega, nas sua comédia “Amar sem saber a quem” alude a Cervantes:

“Inês – Dom Quixote de la Mancha – deus perdôe a Cervantes! – foi um desses exóticos que a tradição fez célebre”, etc.etc.

Mas Cervantes, depois de tê-lo considerado um “monstro da natureza” lança-se contra ele a este soneto diz tudo:

- Lope dicen que vino. – No es posible.

- Vive Dios que pasó por donde asisto!

- No lo puedo creer. – Por Jesuscristo! Que no os miento. – Callad, que es imposible,

- Por hijo de Dios que sois terrible!

- Digo que es chanza – Andad, que, voto a [Cristo] entró por Carcarena. – Quién lo ha visto?

- Yo lo vide. – No hay tal, que es invisible.

- Invisible, Martin? Eso es Engaño, por Lope de Vega, es hombre, y hombre como yo, como vos, y Diego Diaz.

- Es grande? – Sí, será de mi tamaño.

- Sí no es tan grande, pues, como es su nombre cágame en vos, en él e en sus poesías.

Para cúmulo das suas desventuras, em 1505, nas proximidades da sua casa, matam a Espoleta, cavaleiro navarrino, a quem Cervantes, por misericórdia humana, assistiu em seus últimos momentos. Mas não podendo a justiça determinar quem assassinara o cavaleiro, prendeu a Miguel de Cervantes e o deteve mais de mês, acusado de ser o assassino. A maledicência explora o fato e se ceva contra o homem de gênio. Em 1606 reimprime, corrigida e melhorada, a primeira parte do QUIXOTE. Dessa época em diante procura dedicar-se ao mister literário e a haver dele tudo o do que se prover. Em 1614, publica “Viaje al Parnaso” onde descreve magistralmente a sua pobreza. Em 1615 publica as sua oito

célebres comédias. De 1614 em diante afunda-se na segunda parte do Quixote. Mas, qual não é a sua surpresa ao verificar que um aventureiro lhe pretende roubar as glórias da segunda parte, em uma apócrifa continuação conhecida pelo nome de “El Quijote de Avellaneda”! Estava Cervantes pelo meio da segunda parte quando se publica o “Quijote” de Avellaneda. Daí em diante não cessa de zurrir a sombra do falso QUIXOTE e a posteridade literária lhe fez justiça, consagrando definitivamente o seu QUIXOTE e considerando o de Avellaneda apenas como um modelo de embuste e desonestidade literária. Em fins de 1615 publica a segunda parte que é recebida com as festas e as homenagens que já haviam consagrado a primeira. Beira os 68 anos. E ainda se encontra com as forças para escrever um último trabalho – “Los trabajos Persiles e Segismunda”, obra prima literária, e no prefácio da qual, no cair do túmulo, escreve as páginas mais cheias de graça e consolo que jamais saíram da pena de um agonizante. Poucos dias antes de morrer endereça uma carta ao conde de Lemos, seu protetor, onde fala de que “el tempo es breve, las ansias crescen, las esperanças menguan; y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir”.

Morre a 23 de abril de 1616, cercado de sua família e de amigos religiosos que o consolam da sua vida crivada de atribulações, e sobre a qual passaria um século de silêncio, para ressurgir com o fulgor de uma glória universal, que o coloca não só como o príncipe da prosa e do romance espanhóis, mas como uma das mais fortes cerebrações de que pode orgulhar a humanidade.

JOSÉ PÉREZ

Senhoras.

Senhores:

Pese, embora, à dessorada sociologia subjetiva, os acontecimentos históricos são determinados, primitiva e decisivamente, pelos movimentos de massas. E, ao contrário do que até há bem pouco tempo se ensinava, o homem, agente ativo da história – porque ela se realiza através dele – por maior que seja, reflete, sempre e apenas, as necessidades do clima ambiental. A sua ação ou o seu pensamento carecerão de eficácia, quando não espelhem as tendências sociais da sua época, ou não correspondam ao sentido da maioria. E é exprimindo esse sentido, com maior intensidade, que os homens se tornam grandes e revestem-se daquela magnitude, com que os sagra a posteridade. Esta lhes reconhece a adequada oportunidade, por sintetizarem, com mais força, os anseios da época em que viveram, traduzindo-os a clarões de gênio.

Foi levado por estas reflexões que cheguei a formar o pensamento de escrever o meu livro, cuja publicação está para breve – A PSICOLOGIA SOCIAL DO QUIXOTE.

Leitura constante e quase ritualística, o QUIXOTE serve-se à cabeceira, há muitíssimos anos, num permanente prazer espiritual.

Do seu “mucho leer”, vim a dar na firme ideia – não sei se como o cavaleiro, cheguei a “perder el juicio” (risos) – de interpretá-lo sócio-psicologicamente.

E, então, detendo-me com demorada atenção no ensino de Comte, aceitável, neste particular, pelo sociólogo mais contrario ao positivismo...

... as opiniões literárias, convenientemente analisadas, podem oferecer-nos o reflexo fiel e instrutivo do estado geral do espirito humano em cada época... (“Cours de philosophie positive” – V. 4º. – pgs. 33 – Nota 1 – Paris – 1869).

Cheguei a concluir, que a esta norma geral de análise sócio-literária, ainda devia ajuntar, quando se trata de homens como Cervantes, a plena, propositada e deliberada consciência de que se possuem tais mentalidades, de fotografarem ao vido os ideais, os sentimentos, a consciência social do tempo em que viveram. Donde se me resultou a íntima convicção de que Cervantes, existindo na fase do descambar do feudalismo e do conseqüente ascender burguês, mais do que escrever um livro de eternos deleites literários, de perenes satisfações morais ou inacabáveis motivos de graça e ironia, teve em mira, especialmente, **ESCREVER UMA OBRA POLÍTICA, SERVINDO-SE DA MAIOR E MAIS FULMINANTE SÁTIRA QUE SE CONHECE, E ENTOAR O “in-extremis” DA SOCIEDADE FEUDAL VASQUEJANTE E O “in-excelsis” DA BURGUESIA REVOLUCIONÁRIA E ASCENTE DA SUA ÉPOCA, NOS SÉCULOS XVI E XVII,**

No meu ensaio, estabeleço:

Por isso mesmo, ficou sendo o seu maior livro. O poema prodigioso em que o gênio de Cervantes descreveu, para a perpetuidade histórica, o dramático processus da decomposição feudal, nos delírios do fidalgo manchego, e o advento social da burguesia, nas golpeantes irreverências do seu estupendo escudeiro. Nas personagens e nos lances da obra, esculpiu o Saavedra os anseios, os ideais, a vida, a visão de interesses, e, finalmente...

... A CONCIÊNCIA ESPECIFICADA DOS HOMEMS EM DADAS CONDIÇÕES SOCIAIS...

... como entende Antônio Labriola, seja a psicologia social.

O buril de Cervantes rasgou, salientes e características, a feição e a CONSCIÊNCIA das classes sociais, à época em que compunha o seu poema da burguesia revolucionária, bronzificadas, especialmente, nos dois heróis centrais da sua portentosa novela.

Eis o tema central do meu ensaio.

Se consentis, aqui vos leio um sumário do livro a publicar-se:

Precedi-o de uma INTRODUÇÃO em que abordo: - o QUIXOTE como obra de classe: - a dialética do romance: - a sua verdadeira interpretação: - o gênio produto ativo de classe social e de meio ambiente; a época de Cervantes; o *Renascimento* como preamar da cultura feudal aburguezante; - as aspirações políticas e sociais de Saavedra; - os livros de cavalaria; - as passagens probantes e incisivas em que se encontram as lutas de classes do tempo, relatadas no EL INGENIOSO HIDALGO; - o espírito e a ação revolucionária da burguesia ainda integrado no Terceiro Estado e seu principal fermento de agitações políticas e sociais; - o elogio de Cervantes.

No texto segui o método de exposição hegeliano, e estabeleci:

TESE = DOM QUIXOTE

ANTÍTESE = SANCHO

SÍNTESE = SANCHO + DOM QUIXOTE

Nos dois primeiros confrontei, em rigorosa simetria, a sociedade feudal e a sociedade burguesa, nos seus requisitos econômicos sociais e psicossociais. Contrapuz à nobreza de Dom Quixote, a vilania de Sancho; - a ociosidade do fidalgo, a carga trabalhosa do servo; - à sociabilidade e polidez do cavaleiro, a bruteza e o calão do homem massa; - o reacionarismo feudal do senhor de “adarga e espada”, ao espírito revolucionário do camponês explorado; - à CORAGEM e ao ORGULHO do cavaleiro – rasgos psico-sociais do feudal, - o RACIONALISMO e o INDIVIDUALISMO - traços sóciopsicológicos do burguês, representados em Sancho; - à fé e à religiosidade do cavaleiro, generoso e valente, a incredulidade e o ceticismo daquele escudeiro que nunca se conformara das cargas de pauladas – dessas tristes pancadarias de cego, dessas sururús de meia noite – em que o metia o amo, e que, de boa mente, na sua desconfiança de tudo (ainda quando estivesse com a razão mas contra ela se erguesse a força), haveria de repetir a velha copla dos antigos cristãos espanhóis:

Vinieron los sarracenos

Y nos molieron a palos,

Pues Dios ayuda a los malos

Cuando son más que los buenos (Risos).

Ao idealismo reacionário de um, opus a velhacaria destrutiva de outro; - aos conselhos ideais para bem governar; de Don Alonso Quijano El Bueno, a tempestade de provérbios de socarão e interesseiro de Sancho, tempestade que fez Tereza Pança dizer a Sanchica que Sancho era tão pai dos provérbios, como dela, Sanchica, e ao delicioso CURA, que os Panças nasceram com um saco de rifões às costas (Quixote P. II – C. 50). – (Risos)

Considerarei a Sancho a figura central, viva, ANTITETICA, revolucionária do romance. E nisto parece que estou na boa companhia do próprio Cervantes, quando declara:

... decir gracias y escribir donaires es de grandes injenios; la más discreta figura de la comédia es el bobo, porque no ha de ser el que quiere dar a entender que es simple. (Quixote – P. II – C. 3)

Num último capítulo, estudei a herança do feudalismo à burguesia – principalmente na sua porção psicossocial – o que tanto vale, à fusão do aproveitável da medievalidade, com o novo burguês que surgia para o mando da sociedade de classe dos nossos dias. E um começo de síntese, que se integrará na revolução francesa, ou SANCHO + DOM QUIXOTE.

SENHORES:

Breve é o tempo que determinei, de início, para vos falar, o que não me permite fazer ou dizer-vos algo que não esteja no corpo do meu ensaio. Não fosse o respeito que dedico à paciência humana, ao tempo alheio, e aos tímpanos dos meus semelhantes, e discorreria sobre dois pontos:

A LITERATURA UNIVERSAL NO GÊNERO DO QUIXOTE

Em que, desde Aristófanos até la Sage, Rabelais, Gogol, Dickens, Daudet, o “Vida e hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor, compuesta por él mismo”, Mark Twain, Schalon Halehem, a meu ver o mais original dos cômico-humoristas depois de Cervantes, que descreveu com a veia do gênio os conformados infortúnios bíblicos do leiteiro Tobias, a suportar as calamidades de uma mulher de cabelos na venta e as rixas inacabáveis de doze filhas apalermadoras, o refinado Ramón Gómez de La Serna, o nosso delicioso Eça, o

nosso ático Machado e o moderníssimo Llia Erenburg, para compará-los a Cervantes, a fim de que se visse a superioridade inatingível do manco mágico. (1)⁵⁷

E, também, vos dissertaria sobre...

AS MULHERES DO QUIXOTE, COMO MANIFESTAÇÕES DE CLASSES SOCIAIS

Formosas, quando de classe rica; cebolentas, quando de classe pobre. Assim, teríamos Maritornes, criada da “venda que Dom Quixote imaginou ser castelo” e onde, amaciaram os ossos e a Sancho as enxudias, a pisoadas e a respeitáveis condilações, (risos), teríamos a essa Maritornes, causa de tantos ponta-pés e esmurações, como a descreve Cervantes...

... ancha de cara, llena de cogote, de nariz roma, del un ojo tuerto, y del otro no muy sano; (risos) no teria siete palmos de los piés a la cabeza, y las espaldas, que algún tanto le cargaban, la hacían mirar al suelo, más de lo que ella quisiera (Risos) (Quixote – P. I – 14)

A própria Dulcineia, em verdade, não passava da braçada Aldonza Lorenzo...

... la mejor manor para salar puercos que otra mujer de toda la Mancha (QUIXOTE – P. I – C. 9)

Porem de Doroteia, lavradora abastada, diz Cardênio, o louco de amor, gabando-lhe a excelsa formosura: - “Esta ya que nos és Lucinda, nos és persona humana, sino divino” (P. I – C. 28)

E assim vão elas passando no romance expressivas de suas classes sociais. Umas, pobres e exploradas, tortas e vesguetas, mal-odoradas de cabelo e alho. Outras, ricas ou bem abastadas, como “pérolas e pão candial” – é do enamorado cavaleiro esta imagem, aplicado à doce alucinação da sua Dulcineia – evolvendo-se em espirais de resinas perfumosas. Separava-as, num antagonismo irremediável, a divisória das classes.

Mas, deste meu desejo, só fica a indicação, como, aliás, das demais outras teses, aqui, apenas, enunciadas, porem que desenvolvi no meio ensaio baseadas e demonstradas no...

LIVRO...que da admiração basbaque de Montesquieu arrancou este inciso lapidar:

... os espanhóis têm apenas um bom livro – o que mostrou o ridículo de todos os outros... (2⁵⁸).

(*) Confundi, num só tipo literário, como se vê, dois gêneros diferentes: o de *cavaleiro-aventureiro* e o do *pícaro*. E que se não pode desconhecer: 1.º) que ambos são tipos sociais que vão à aventura, seja *Dom Quixote* ou *El Buscón*; 2.º) a veia cômico-humorística dos seus criadores.

LIVRO de que Saint Beuve dizia

... tornou-se um livro da humanidade; entrou para sempre na imaginação de todos... (3)⁵⁹

LIVRO ... que nas páginas eloquentes de um dos mais recentes biógrafos de Cervantes, o senhor Mariano Tomás.

... haria olvidar a los demás libros de su autor y aun de tantos otros autores... (4)⁶⁰

LIVRO... que a meu ver, representa na literatura universal, o que vale a “ETICA” de Spinoza, nos domínios do pensamento filosófico:

SEM MODELO ANTERIOR, E SEM POSSÍVEL CÓPIA POSTERIOR.

(Aplausos)

(*) “Le seul de leurs livres qui soit bon, est celui qui a fait voir le ridicule de tous les autres” – LETTRES PERSENEES – LXXVIII. Rochel no seu livro – CERVANTES INE’DIT – interpreta, aliás, como resulta do próprio texto da citada carta, o pensamento de M.: “Montesquieu dit que c’est le seule livre qui possèdent les Espagnols” – p. 254.

Também Emile Charles resume, pela mesma forma, o pensar dêsse eminente escritor francês que tão famoso se tornou não só pelas CARTAS PERSAS, como, especialmente pelo ESPÍRITO DAS LEIS: “Les Espagnols n’ont qu’un bon livre, celui qui a montré le ridicule de tous les autres”.

De fato, outra coisa não se deduz da Citada Carta, porque nela M. chega mesmo a dizer que os espanhóis, não conseguiram, a não ser no QUIXOTE, manifestar a riqueza de seu espírito.

(*) “Les nouveaux lundis” – Tomo VIII.

(*) “Vida y desventuras de Cervantes”.

ANEXO B - SÁNCHEZ, Luiz Amador. “Evocando Don Quijote”. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*: Segunda parte. São Paulo: Edições Cultura, 1943.

“Evocando Don Quijote”

Una de tantas evocaciones que se suman a las del expatriado español por estas hospitalarias tierras de America. La patria es madre. Abandonada o, alejado de ella, está aún vivo el calor de su caricia maternal. La patria de uno, es evocación constante en el mundo hecho de tantas patrias, en este mundo en que vivimos ahora. Nosotros admiramos esta del Brasil, como si fuese la nuestra. Nos commovemos con los afectos mútuos del Brasil y de sus hijos, El expatriado es como un huésped extranjero bien acogido en el hogar de otra familia. Para nosotros, este hogar, hoy, tiene una madre que es el Brasil y, unos hijos que son brasileños. Nos han ofrecido cariñosamente; techo (el cielo que se alumbra de noche con el Crucero del Sur); luz de un sol que fecunda esta tierra inmensa. Nos han ofrecido la vida, en este hogar donde hoy trabajo, pan, alegrías y, tristezas como en todos los hogares y, siempre, seguridad. La que prestan las casas protegidas por las leyes cívicas y un espíritu de libertad legislada. Vivimos como en nuestra propia casa, con los mismos respetos y observando los mismos deberes para no merecer la sanción de la ley punitiva. Nos vamos integrando en la nueva familia, vamos recuperando el ritmo de nuestra existencia violentamente perturbado. Mas, la herida de la separación está aún reciente. Las heridas tardan en cerrarse, en caracterizarse; depende de los hondos y de los anchos. La cicatriz apagará todo, será como una losa que cubre una tumba que encierra el pasado. El dolor se irá extinguendo y con el tiempo nos dejará. El tiempo es el gran curandero de todas las llagas morales. Cuando hayamos enterrado, definitivamente, le esperanza; el recuerdo será otro. El que perdure será menos fuerte, menos vehemente. Ya no será la herida, será la cicatriz, seña insensible y, tendremos que hacer pequeños esfuerzos para recordar que la seña en la carne fue un dolor pasado. Después, hasta la huella impresa se confundirá con las epidermis envejecida, con sus arrugas. El musgo irá ocultando la losa. Hasta que, al fin, también nosotros nos inclinaremos, irremisiblemente y fatalmente hacia la tierra que es la última madre de todos.

Mientras nos restituimos o no a la antigua familia, vivimos agradecidos en esta en que nos ha abierto las puertas de su casa. Y todo es evocación. Envidiamos los cariños que esta madre joven prodiga a sus hijos, al igual que los recibíamos nosotros de la madre vieja. El pasado es este que contemplamos ahora: manifestaciones populares, desfiles apoteósicos, entusiasmo ciudadano, vistosas formaciones, coloridos de banderas, pasión de las

muchedumbres en arrebatos de fé, de patriotismo o, en pugilatos olímpicos. Es el amor de la familia que nos produce envidia. El extranjero agradecido, contempla y se sobrecoge. Quiere apartarse discretamente para no molestar con su presencia de intruso, la alegría íntima. Mas no es tan fácil aislarse así. Estos dulces recuerdos, son tristes, no hay duda. Y el caso es que la culpa de esa tristeza nuestra de ahora lo ha tenido “Don Quijote”. Otra evocación de la patria lejana que nos ha traído esta patria del Brasil. Era natural. Calcule el lector que paseando más o menos melancólicamente por las calles de la ciudad hemos sorprendido en los escaparates de las librerías un nuevo libro de edición brasileña: “Don Quijote” de Cervantes. Una última edición del “Quijote”. Para ti, caro lector, el hallazgo no revestirá más complicaciones; para nosotros sí. Es España otra vez en el ambiente. En España se publican ediciones, (o se publicaban), de la obra genial, digamos... cada seis meses. Desde luego anualmente casi todas las casas editoras españolas han lanzado el “Quijote”. Es como una tradición o un deber de patriotismo cultural. El motivo es indiferente, la ocasión siempre propicia. Ediciones populares de tamaño vario; de lujo con grabados de Durero o con ilustraciones modernas en colores, o estilizadas o, comunes; ediciones en miniatura preciosas joyas del arte del libro, ediciones fastuosas de homenaje, especiales de las entidades de toda índole cual la que editó el Centro del Ejército y de la Armada en Madrid, el año de 1935 u otras, de las Academias, de los Ateneos o de las Universidades. Ediciones comentadas, eruditas, como la que se publicó en 1928, edición crítica del “Quijote”, en siete volúmenes por Don Francisco Rodríguez Marín, un cervantista eminente de España. Y así, siempre. A un español, medianamente ilustrado, le agrada tener dos o tres ejemplares del “Quijote” de distinta edición. Vas comprendiendo lector por qué nos ha complicado la existencia este nuevo apareamiento del libro de Cervantes en las librerías de São Paulo? En Madrid, por ejemplo, nos paseábamos por la calle, mirábamos las exposiciones de los libreros e inmediatamente admirábamos una nueva impresión del “Ingenioso Hidalgo”. Ahora, nos ha sucedido cosa semejante. Nos detuvimos en una librería del centro de la ciudad y nos sorprendió el encuentro. Nos saludamos con recocijó mientras la gente a nuestro lado, pasaba por la acera a sus quehaceres. Y, hablamos con “Don Quijote”.

- Vive Dios! Voto a tal! Es posible? Ilustre manchego, tú... por aquí?
- Pronto nos ha reconocido.
- Es que no perdéis la costumbre de los juramentos y de las interjecciones. Su hubiese sido un brasileño, se hubiese contentado, pacíficamente, con un amable:

“Como vai você?” sin fuertes exclamaciones. Pues sí, aquí me tienes, en São Paulo y hablando el idioma vernáculo.

- Traducido, eh?
- Sí, pero muy contento porque estoy maravillosamente traducido y aristocráticamente traducido. Nada menos que por dos nobles del preclaro solar lusitano. Los Vizcondes de Castillo e de Azevedo. Yo, cuando salgo de la patria es con todos los honores.
- Que suerte tienes!
- Estoy seguro que hablo este idioma mejor que tú y apenas acabo de salir a la luz, en estas tierras.
- Qué duda cabe si te traes la prosa de los Vizcondes portugueses de tal jerarquía literaria!
- Además estoy presentando a este público, magníficamente. Por un brasileño culto, distinguido, apasionado por mí. Tiene un nombre típicamente español: José Pérez.
- Lo conozco, Sê que te admira y que lo ha estudiado con el entusiasmo y el afecto de un cervantófilo de la época. Es de la estirpe del esclarecido licenciado Márquez Torres. Le recuerdas?
- Cómo no? El licenciado Francisco Márquez Torres que aprobó con un elogio superlativo mi Segunda Parte, en el año 1615, era capellán y maestro de pajes de Don Bernardo de Sandoval y Rojas, cardenal arzobispo de Toledo. Era hijo legítimo de Bartolomé Márquez y de Luisa de Murcia, vecinos de Baza (Granada), nació en aquella ciudad y fue bautizada en su iglesia parroquial de Santiago a 4 de abril de 1574. Fue un buen latinista y gozó de poca salud, no obstante lo cual llegó a cumplir ochenta y dos años. Como ves, me sé muy bien la biografía de los que se entusiasmaron con miz hazañas.
- Pues a ese licenciado, se le llama hoy el Patriarca de los Cervantófilos. Cuantos notables admiradores has tenido a pesar de tu Triste Figura, escuálido caballero de la Mancha! En todas las lenguas y en todos los climas. Con qué acierto presagiabas tu porvenir! Ya lo dijiste, hace tres siglos: “No ha de haber nación mi lengua que no me traduzca”. Y qué comentaros; españoles como el sabio director que fue de la Biblioteca Nacional, Rodriguez Marín; como Cristóbal Pérez Pastor y Juan Givanel. Más, gente erudita está del mil ochocientos... y extranjeros como el ilustre inglés Juan Bowle, otro Patriarca de los glosadores de tu existencial

inmortal! Qué se experimenta con la inmortalidad mi querido Caballero de los Leones?

- Habría para estar charlando un siglo y yo no he perdido el hábito del discurso. Pero entre las mejores satisfacciones se encuentra la de poder asomarse a todas las épocas, la de poder viajar por todo el orbe, la de poder sentir las palpitaciones del mundo incansable en fin, la de ser siempre “Actual” y “Contemporáneo”. Ser eterno.
- No te cansas.
- No, porque comprendo que sigo siendo necesario... La inmortalidad se transforma en un deber porque nos reclaman siempre los hijos de los hombres. Somos una lección que hay de estar enseñando constantemente. No creas, los inmortales, no cesamos de trabajar y, a veces, sufrimos un poco...
- También?
- También. Pero ya no es la pena vuestra, es el sentimiento de ver la desgracia ajena que nunca más será la nuestra. Pero hoy, yo estoy muy contento con la “mortalidad” y con la “inmortalidad”. Me agrada conquistar amigos y admiradores. Los inmortales seguimos también siendo vanidosos. Y estoy orgulloso de este otro, entusiasta que, en lengua de Camoens (compañero en el Olimpo de los Dioses), me ha lanzado en esta brillante tierra del Brasil. Como ves, no soy un Quijote cualquiera que surge ahora en São Paulo, hablando mal la lengua y desprovistos de cartas de presentación al estilo de las que yo agradezco. No me has leído ahora?
- Yo no te he leído nunca en idioma extranjero. Me ha sido imposible concebirte a ti, con tus razones y tu locura y a Valor y la Fé y, sobre todo la Justicia. Te dejo, me están mirando como un sospechoso, aquí parado, hablando solo, creyéndome un perturbado. Hasta la vista Ingenioso Hidalgo.
- Dios te guarde! Y ya conoces mi nuevo domicilio en América: Ediciones “Cultura” de São Paulo, Brasil. Traducido en pulcra lengua portuguesa, con lealtad y talento por los vizcondes de Castillo y de Azevedo, presentado por el insigne cervantófilo, José Pérez. En dos volúmenes robustos pero muy manejables.
- Lo dicho, hasta la vista mi inolvidable don Quijote e saludo a Sancho.
- Lo que no te perdono es la alusión que has hecho, insistentemente a mi locura. Llévate este tema de meditación para casa, así te entretienes en tu nostalgia y en tu

melancolía. Al final de cuentas, quién es el que está más loco: el Mundo o yo, don Quijote?...

Luiz Amador Sánchez

São Paulo, septiembre de 1942.

(Artículo publicado en O ESTADO DE SÃO PAULO, corregido y aumentado por el autor)

ANEXO C - ONÍS, Frederico de. Prefácio. In: CERVANTES. **D. Quixote de La Mancha**. Rio de Janeiro: W. M. Jackson Inc. Editores, 1952. 465 f. v. 1. (Clássicos Jackson, v. 8).

PREFÁCIO

A Vida de Cervantes. – O autor do *Quixote*, Miguel de Cervantes Saavedra, por ter escrito tal obra, é uma das mais altas figuras da humanidade; no campo da criação literária não há mais alta, e seus pares, através de toda a história, são contados com os dedos de uma só das mãos. Entretanto ao falar dele devemos afastar, por falsa, a ideia romântica de que em seu caso, como no dos outros poucos homens cuja obra tem essa qualidade única e incomparável, esta nasce da causa de ser um homem diferente, em sua natureza dos demais. Cervantes, mais que nenhum dos grandes gênios de projeção universal, foi em sua vida mortal o que chamaríamos um homem corrente, muito assinaladamente de sua pátria e de seu tempo. Foi um homem médio e comum, cuja vida, semelhante a de tantos outros, cairia no esquecimento; só o valor de suas grandes criações literárias fez com que os eruditos investigassem essa vida até os últimos pormenores, o que agora oferece a nós um duplo interesse; o de relacioná-la com sua obra para tratar de nos explicar, se possível, o processo de sua criação, e o de reconhecer a fundo da vida de um homem corrente, representativo da humanidade anônima que formava a Espanha daquele tempo. Se a vida de Cervantes é um tecido de fatos que nos parecem extraordinários, a ponto de que tenha sido escrita como uma novela, é, mais por força de sua personalidade, porque participa da grandiosidade, heroicidade e dramatismo que eram caráter comum e ordinário do meio em que se desenvolveu e que têm igualmente as vidas conhecidas ou desconhecidas de tantos outros homens daquele tempo. O caráter individual que Cervantes sem dúvida possuía, acompanha-o através dos grandes feitos colectivos em que participa como um entre muitos, e só em sua obra literária encontra sua expressão única e incomparável.

Fundo histórico. – Nasceu em Alcalá de Henares em 1547. Não se sabe exatamente o dia de seu nascimento; só é fora de dúvida que foi batizado no dia 9 de Outubro. Entretanto o local e data de seu nascimento têm grande significação. Nasceu no centro da Espanha, em Castela a Nova, entre Castela a Velha, ao norte, região arcaizante, e Andaluzia, ao sul, que vinha a ser com uma Castela novíssima, cujas cidades, sobretudo Sevilha, eram o ponto de confluência de toda a Espanha para as novas empresas nacionais, principalmente as relacionadas com a expansão além-mar. A história conhecida da família de Cervantes, por seu sobrenome, tem sua origem e solar remoto na Galícia, porém os antepassados conhecidos de

Cervantes, a partir de seus bisavós, aparecem já radicados em Sevilha e Córdoba desde 1480, data provável do nascimento de seu avô, o licenciado Juan de Cervantes. Família fidalga e letrada, move-se constantemente entre Castela a Nova e Andaluzia, nas cidades entre Valhadolid e Sevilha, desempenharam: Sevilha, Córdoba, Alcalá, Cuenca, Guadalajara, Ocaña, Plasência, Baena, Osuna, Madrid, Valhadolid, área onde se desenvolveu, também em viagens e mudanças perpétuas, a vida do nosso Miguel de Cervantes.

A data em que nasceu, 1547, está no centro da grande crise que em meados do século XVI significou a terminação da época revolucionária e criadora que costumamos chamar Renascimento, e o principio de uma nova época, conservadora, que em parte reage contra os extremos e consequências da época anterior e em parte os organiza, consolida e continua em formas novas. Esta época é a que uns historiadores, apegando-se ao religioso – de primeira importância nesse tempo – chamam de Contra-Reforma, e outros, objetivando o artístico, denominam de Barroco. Na Espanha a diferença entre essas duas épocas é a que há entre o reinado do Carlos V e o do Filipe II. Cervantes nasce no fim do reinado do Imperador, quando está terminando a grande obra de unidade nacional e de expansão universal iniciada pelos Reis Católicos, tanto no geográfico e no político, como em todos os aspectos da cultura. A época dos sessenta anos anteriores é a das grandes invenções e descobrimentos no mundo físico terrestre e no mundo do espírito, e se caracteriza pela diversidade de intentos de inovação, o poder de assimilação de todo o estranho, e uma aspiração à integração das diferentes correntes da cultura, passadas e presentes, em uma unidade superior, nacional e universal ao mesmo tempo. Até no religioso, embora seja caráter essencial dessa época a concepção política da unidade da Nação e o Estado como unidade religiosa é que desde Isabel e Cisneros se trabalhou pela reforma religiosa nos costumes e a conciliação dos protestantes e a unidade da Cristandade, e que conviveram na Espanha naquele tempo as tendências religiosas mais diversas – erasmistas, protestantes, iluministas, protegidas as primeiras pelos mais altos círculos da nação, inclusive os inquisitoriais. Antes do nascimento de Cervantes já se havia levado a cabo a cisão do protestantismo e a divisão da cristandade, ou seja, da Europa, o que Carlos tentara evitar, e a infância de Cervantes coincidiu com a retificação da política do Imperador, nascida da convicção do fracasso de sua vida, expressada em suas palavras e em sua abdicação e retirada para Yuste (1556). Entretanto somente no tempo de seu filho foi levada a cabo a perseguição e supressão do protestantismo em Sevilha e Valhadolid (1559-1562), e dos erasmistas, cujos fatos culminantes são o processo do arcebispo de Toledo, Bartolomeu Carranza (1559), e a publicação do índice de livros

proibidos, no mesmo ano. A Companhia de Jesus havia sido definitivamente fundada em 1540.

Todos esses fatos, entre muitos outros, significam o princípio de uma nova época, a de Filipe II, que é a em que Cervantes irá viver. A Espanha se encerra em si mesma, nos imensos limites de seu império, e se dispõe a organizar a luta defensiva e ofensiva pela unidade e a ortodoxia, para salvar-se e salvar o que pudesse, sozinha contra todos. O horizonte da vida nacional se estreita, o ímpeto da época anterior, concentrado agora nas forças da unidade, lança os espanhóis para o alto, até o cume a que chamaríamos o Século de Ouro. A Espanha se organiza definitivamente, e pela primeira vez tem um centro visível o país que até Carlos V tivera seu centro móvel nos pontos extremos de suas atividades fronteiriças: em 1559 Filipe II torna à Espanha para não mais sair do país, e em 1560 estabelece sua corte em Madrid, que, salvo uma breve mudança para Valhadolid, foi desde então a capital das Espanhas. Madrid foi também o centro da vida de Cervantes, embora por longos anos vivesse em zonas distantes, participando nas atividades fronteiriças do império espanhol.

Meninice e Juventude. – Este fundo histórico e geográfico informa e determina toda a vida de Miguel de Cervantes, como a de seus compatriotas e contemporâneos. Era o quarto filho de um médico cirurgião, médico praticante de baixa categoria, Rodrigo de Cervantes, e de Dona Leonor de Cortinas, pais de sete filhos. O nascer em uma família fidalga e pobre faz de Cervantes um homem médio, nem muito alto nem muito baixo, pois a classe dos fidalgos, entre a dos cavalheiros e a dos vilões e trabalhadores manuais, era uma numerosa classe média, bem e trabalhadores manuais, era uma numerosa classe média, bem mais pobre que rica, que imprimia caráter, em maior grau que nenhuma outra, à sociedade de então nas cidades e nas aldeias. Fidalgos, eram, como Cervantes e D. Quixote, os inumeráveis espanhóis cristãos-velhos, sem mistura de mouros ou judeus, de avós de solar conhecido que por sua posição e serviços vinham gozando de certos privilégios e isenções. Os fidalgos, como seu nome indica (filhos de algo), haviam tido posses; mas no século XVI, decaídos em sua maioria, sua pobreza chegou a ser comum e proverbial. A fidalguia, sem embargo, continuava impondo, ao lado de certos direitos e preeminências, as exigências do ponto de honra familiar na educação, no vestuário e na profissão. Por isso o menino Miguel, como seu irmão Rodrigo (nascido em 1550), apesar da pobreza de seu pai, receberam sem dúvida desde sua infância a educação que os preparou para se dedicarem às armas e às letras.

Sabe-se pouco da infância e juventude de Cervantes; mas esse pouco basta para reconstruir no essencial sua vida nessa época. Seguiu ele a sorte de sua família, que, por não

ser boa, a levou a mudar frequentemente de lugar. Sabe-se que quando Cervantes tinha quatro anos a família deixou Alcalá para ir a Valhadolid em 1551, que em 1561 estava em Madrid, em 1562 devia ter ido para Sevilha, onde seguramente estava em 1564-1565. Daí voltou a Madrid, onde vivia em 1566-1568. Nestas e talvez em outras cidades, todas pertencentes à área que era centro da vida nacional, procurou o pai, ao que aparece sem grande êxito, terreno propício para o exercício de sua profissão e manutenção de sua família, e o filho encontrou as primeiras experiências que entraram em sua formação até completar os vinte anos.

Não se sabe com segurança onde Cervantes fez seus estudos; não consta que estivesse matriculado em Alcalá nem em Salamanca, embora tenha tido desta que “provocava a vontade de tornar a ela a todos os que haviam gozado da aprazabilidade de sua vivenda”; talvez tenha assistido ao Estudo da Companhia de Jesus em Sevilha, do qual fez um grande elogio em uma de suas obras. A única informação segura é que em 1568 o “mestre” Juan López de Hoyos, douto humanista que dirigia o Estudo de Madrid chama à Miguel de Cervantes “meu amado discípulo”, e que este compôs, “em nome de todo o Estudo”, uma elegia dedicada à morte da rainha Isabel de Valois, que, com outras três poesias do mesmo Cervantes, foi publicada na *Historia y relación* que Hoyos fez da morte e exéquias da esposa de Filipe II. O elogio de López de Hoyos, bom humanista da época anterior, e a posição saliente de Cervantes no Estudo, ao mesmo tempo que provam que Cervantes estava aos vinte anos atrasado em seus estudos, devido sem dúvida a que os fizera de maneira irregular e intermitente, demonstram que havia nele uma capacidade potencial, de estudante superior, que não chegou a desabrochar na terminação de uma carreira universitária. As poesias que escreveu aos vinte anos são o princípio de sua carreira literária e mostram que levava em si desde muito jovem a capacidade potencial de ser um bom escritor.

Itália. – Seus estudos e sua carreira literária foram interrompidos quando em 1569 partiu para a Itália. Não está esclarecido por que empreendeu esta viagem: coincide a data de sua ida com uma ordem para prender a um Miguel de Cervantes por “haver feito certos ferimentos em António de Sigura, andante desta corte”, e coincide também com a vinda à Espanha do legado especial do papa, Júlio Acquaviva, logo depois cardeal, de quem Cervantes foi camareiro em Roma. Em fins do mesmo ano, estando já Cervantes em Roma, se faz em Madrid, por petição de seu pai, informação de sua limpeza de sangue e fidalguia. As dúvidas justificadas que se têm expressado sobre os primeiros destes fatos, difícil de conciliar com os outros dois, deixam em pé o mais importante, ou seja, que Cervantes, próximo aos vinte e um anos, empreendeu a viagem à Itália, que era o caminho normal dos espanhóis

daquele tempo para o estrangeiro. Suas obras estão cheias de casos semelhantes ao seu, e a recordação de suas impressões juvenis da Itália, de suas cidades, de suas mulheres, de seus vinhos, está viva nele até a extrema velhice e reaparece muitas vezes envolvida na luz risonha e cheia de plenitude vital que ele chama a liberdade da Itália. Mas além dos gozos da vida, o literato potencial que havia em Cervantes encontrou na Itália a literatura, a arte e o espírito do Renascimento, que assimilou tão profundamente como demonstra toda sua obra literária.

Soldado. – Pouco tempo depois, em 1570, empreende o outro caminho normal dos espanhóis de seu tempo, exemplificado em tantos personagens de sua obra: alista-se como soldado, e toma parte, entre outras ocorrências, na batalha de Lepanto (1571), uma das maiores da história, onde ficou destruído o poderio naval do império turco, ameaça constante da Europa ocidental. Cervantes participou anonimamente, como um entre tantos soldados, naquela ação, “a maior ocasião que viram os passados séculos nem esperam ver os séculos vindouros”; entretanto conhecemos sua atuação pelas declarações de testemunhas presenciais, e sabemos que se negou a seguir o conselho de seus chefes e amigos, que por estar enfermo e com febre lhe pediram se recolhesse, respondendo: “Senhores, em todas as ocasiões que até hoje em dia se não oferecido de guerra a Sua Majestade e se me há ordenado, tenho servido muito bem como soldado, e assim agora não farei menos embora esteja enfermo ou com febre. Mais vale pelejar ao serviço de Deus e de sua Majestade e morrer por eles, que recolher-me sob a coberta”, e solicitando o lugar de maior perigo, lutou com bravura, tendo sido ferido no peito e na mão esquerda, que ficou inutilizada para o resto de sua vida. Participou depois em outras ações, não tão gloriosas, e continuou sendo soldado até 1575. Em sua carreira militar chegou a ser “soldado adiantado”, e sabemos que seus méritos foram apreciados por seus chefes. D. João de Áustria e o duque de Sesa, vice-rei da Sicília, deram-lhe cartas de recomendação por ocasião de sua volta à Espanha, pedindo o primeiro lhe fosse confiado o comando de uma companhia. Seria capitão, se tivesse continuado na milícia; havia demonstrado possuir a fibra do homem de guerra até um grau heroico, e assim como antes havia dado provas de que levava em si a capacidade potencial de ser um grande estudante e um grande escritor, agora deu de que possuía a de ser um grande soldado. Interrompeu sua carreira militar, como antes a de estudante e a de escritor; mas quando reatou esta última e a ela consagrou todas as suas energias na plenitude de sua velhice em toda sua obra literária está presente por todas as partes a recordação de sua vida militar, dos feitos extraordinários em que participou e das experiências heroicas que provou

Cativo. – Em 20 de Setembro de 1575 partiu para Espanha na galera *Sol* com seu irmão menor, Rodrigo, que, como ele, havia seguido na Itália a carreira das armas, que continuou mais tarde em Flandres, onde morreu em ação de guerra no ano de 1600. Miguel seguiu outro destino, mas nesse momento sofreram os dois a mesma desgraça de perder a liberdade, ao serem aprisionados por piratas turcos berberes. O cativo (que Rodrigo sofreu até 1577 e Miguel até 1580), embora sendo um dos maiores males que podem acontecer ao homem era, contudo, demasiado frequente então para que possa dar à vida de Cervantes um caráter excepcional o fato de tê-lo sofrido. Homens e mulheres de todas as condições, e entre eles muitos dos escritores da época o sofreram também e trataram dele suas obras como o fez Cervantes. Cervantes foi um cativo a mais revelou as qualidades mais fundas e excepcionais de seu feitio moral. Ele que se havia distinguido como estudante, como escritor e como soldado, sobressaiu agora entre seus companheiros de desgraça por virtudes humanas do mais alto valor moral. O relato de suas façanhas durante o cativo em Argel, feito por testemunhas presenciais na ocasião de sua libertação e por Frei Diego de Haedo em uma *Topografia e historia general de Argel* escrita em 1604 e publicada em 1612, é como uma novela de aventuras extraordinárias nas quais Cervantes atua sempre como protagonista. Na luta desesperada pela liberdade própria e de seus companheiros dirigiu quatro tentativas de evasão destinadas ao fracasso pela traição e deslealdade de outros. Nelas Cervantes usou sua inventiva de escritor, para tramar os planos de fuga; seu valor de soldado para arrostar os perigos; sua fidalguia, ao tomar sobre si a responsabilidade dos atos de todos na hora do castigo; sua paciência, tenacidade e serenidade no meio de tantas e tão grandes dificuldades; sua grandeza de ânimo, para levantar-se dos fracassos e para sofrer a traição e a ingratidão humanas. No entanto, como dizem alguns testemunhos, compunha poesias, e, com efeito, daquela época (Agosto de 1577) é uma das melhores que escreveu, a Epístola a Mateo Vásquez, secretário do rei Filipe. Tinha “em extremo – diz outra testemunha – especial graça em tudo, porque é tão discreto e avisado que poucos há que se lhe comparecem”. A esta superioridade nascida de tão várias qualidades, se devia a autoridade que teve sobre os cristãos cativos, e cremos que também o respeito e simpatia que despertou em seu senhor o rei de Argel, Azam Paxá, cruel com todos menos com ele, como disse no *Quixote*: “Só se deu bem com ele um soldado espanhol chamado Saavedra, o qual, com haver feito coisas que ficarão na memória daquelas gentes por muitos anos, e todas para alcançar a liberdade, nunca lhe bateu, nem mandou bater, nem lhe disse palavra má; e pela menor coisa das muitas que fez temíamos todos que fosse empalado, e assim temeu ele por mais de uma vez”.

Enquanto isso sua pobre família na Espanha fazia os esforços possíveis para conseguir o resgate de seus filhos, e pôde reunir o dinheiro suficiente para comprar a liberdade de Rodrigo, cujo resgate era menor que o pedido por Miguel, considerado pessoa de maior importância pelas cartas que trazia. Por fim, depois de muitos esforços, foi resgatado pelas padres trinitários a 19 de Setembro de 1580. Destes cinco anos de cativeiro ficou nele toda a matéria oriental que há em suas comédias e novelas, e algo mais profundo, que chegou até as raízes de sua alma: a experiência da dor e da maldade, que o fez aprender para sempre “a ter paciência nas adversidades”.

Volta à Espanha. – A 24 de Outubro de 1580 embarcou Cervantes para Espanha, e esse dia assinala o princípio de uma nova fase em sua vida. Aos trinta e três anos volvia à sua pátria, depois de onze anos de ausência, cheios de experiências e aventuras extraordinárias que acabamos de descrever com a brevidade necessária. Itália, Lepanto, Argel lhe deram a oportunidade de procurar o belo, o heroico, o grande, e sua alma esteve à altura máxima daquelas circunstâncias. Agora, com o melhor de sua vida já passado, restituído à sua terra, começa para ele uma nova vida, que vai caracterizar-se, em contraste com a anterior, por estar rodeada de circunstâncias ordinárias e vulgares. Tinha até si o problema básico, comum a todos os homens, de conseguir lugar e modo de viver. Começou esta luta cotidiana pela vida, sem dúvida, com otimismo e confiança, apesar da má situação de sua família, com a qual se reúne em Madrid. Seus serviços, acreditados por informações feitas por ocasião de seu regresso, lhe davam direito a solicitar empregos na administração, como era costume entre os soldados, e assim obteve algumas comissões temporárias a serviço do rei. Mas entre 1583 a 1587 se dedicou principalmente à literatura, escrevendo então a *Galateia*, novela pastoril, impressa em 1585, e vinte ou trinta comédias, a maioria perdidas, que foram representadas com sucesso em Madrid. Por esse mesmo tempo teve uma aventura amorosa, a única conhecida de sua vida, da qual nasceu uma filha natural, Isabel de Saavedra, seu único descendente, que por morte de sua mãe, chamada Ana Franca (ou Francisca) de Rojas, foi recolhida por seu pai em 1599. Pouco depois, em 12 de dezembro de 1584 se casou em Esquivias (Toledo) com dona Catarina de Salazar Palácios, fidalga manchega, dezanove anos mais moça que ele, que trouxe ao matrimônio um pequeno cabedal, porém não deu a Cervantes nem filhos nem companhia. Embora radicado em Esquivias, viaja frequentemente a Madrid e Sevilha, levado por assuntos literários e outros negócios em que se ocupa para ganhar a vida. Seu pai morre em 1585, e sua mãe e irmãs lutam com o eterno inimigo: a pobreza.

O esforço destes anos para resolver o problema da vida, constituir uma família e consagrar-se à literatura acabou em fracasso, pois em 1587 o vemos entrar em um largo período de vida errante e de renúncia às suas ambições literárias, premido pela necessidade de ganhar a vida. “Tive que ocupar-me de outras coisas: deixei a pena e as comédias”, diz ele singelamente para escrever o período de sua vida que começou em 1587 e terminou com a composição do *Quixote*, antes de 1604, dos quarenta aos cinquenta e sete anos. No período anterior a 1587 havia logrado com sua *Galateia* e suas comédias e poesias um lugar de realce no mundo literário, travou amizade com escritores e atores, e gozou de estima dos melhores e do aplauso do público. Nunca deixou completamente de escrever nem interrompeu de todo sua relações e amizades literárias, mas a partir de 1587 sua vida foi absorvida quase totalmente por aquelas coisas em que teve de se ocupar.

Comissário. – Em 1587 se transferiu para Sevilha a fim de desempenhar comissões oficiais sucessivas como coletor de trigo, azeite e outros víveres para o aprovisionamento de armada que Filipe preparava contra a Inglaterra. A distância entre esta época de sua vida e a anterior se mede pela diferença que há entre a parte que toma nas duas grandes batalhas navais de seu século: na gloriosa de Lepanto direta e heroicamente, na da Invencível Armada, destinada ao fracasso, obscuramente na retaguarda. Lope de Vega, em troca, dezesseis anos mais moço que ele, participou diretamente da grandeza do desastre, e esses menos dezesseis anos que separam os dois maiores escritores de Espanha e as duas maiores batalhas, significam na história da Espanha o fim da ascensão e o princípio da decadência do poderio nacional.

O trabalho de Cervantes como comissário árduo, odioso e mal pago; embora o tenha desempenhado com honradez e eficiência teve todo gênero de conflitos, por um lado com a gente que resistia ao pagamento dos tributos, e por outro com a burocracia administrativa a que tinha de prestar contas. Os pormenores de sua atuação, que por ser oficial estão recolhidos em documentos, formam um tecido tedioso de fatos que se referem à rotina de seu cargo e aos tropeços constantes que encontrou em seu exercício. Foram os maiores a excomunhão em que incorreu por haver confiscado trigo de propriedade da Igreja (1587-1588); mais adiante a quebra do banco onde tinha depositados os fundos de suas arrecadações (1595), e sempre, a dificuldade e demora na prestação de contas, que o enredaram em tantas e inacabáveis tramitações judiciais e o levaram a ser encarcerado em várias ocasiões: em 1592 em Castro del Rio, em 1597-1598 e em 1601 ou 1602 em Sevilha, prisão esta última que pode relacionar-se melhor que as outras com a concepção do *Quixote*. Em meio destes tropeços e

dificuldades, devidos à má fortuna mais que a culpabilidade, continuou desempenhando novas comissões até 1595. Antes, em 1590, havia sentido o cansaço daquela maneira de viver e quis sair dela solicitando um ofício nas Índias, que lhe foi negado com a fórmula: “Procure por aqui em que se lhe faça mercê”. Sonhou também em salvar-se na literatura, e fez um contrato com o ator Rodrigo Osório, comprometendo-se a lhe entregar seis comédias, que seriam pagas a cinquenta escudos cada uma, sempre ao ser representada parecesse “uma das melhores que se não representado em Espanha”. Tudo inútil: sua vida era uma carreira para baixo e teve que continuar vivendo-a em meio da rede que o envolvia.

Obscuridade e miséria. – Quando chega ao fundo e perde seu emprego em 1595 e é encarcerado em 1597, escasseiam as notícias de sua vida, que vai se fazendo cada vez mais obscura até que reaparece em Valhadolid em 1604. A falta de documentos durante esse período é o fato mais significativo dele, porque a melhor prova de que era um homem caído é o fato de que não outorgue documentos. Os poucos que há, por sua mesma insignificância, lançam claridade sobre o carácter negativo de sua existência desfeita: os que se referem a sua vida privada são dois em 1598, um em que necessita de fiador para comprar a crédito onze varas de tela para vestir-se, e outro, com fiador também, para um negócio de compra de biscoitos, que se propunha vender. Tudo prova que vivia na miséria em Sevilha, a grande cidade da qual ele disse “que é amparo de pobres e refúgio de desditados, que em sua grandeza não só cabem os pequenos, mas não se cansa de ver os grandes”.

Mas ao lado desses escassos documentos, que provam a miséria abjeta a que Cervantes chegou nestes dez anos, de 1595 a 1604, entre os quarenta e oito e cinquenta e sete anos de sua idade, há outro gênero de documentos, suas obras literárias, que provam como em meio daquela triste situação renasce e aumenta sua capacidade criadora. Algumas das poesias que agora escreve são como um clarão da ironia funda e complexa que vai constituir o caráter essencial de suas grandes obras posteriores: tal o sarcástico soneto dedicado ao duque de Medinasidónia (1596) e o “riente” dedicado ao tumulo de Filipe II em Sevilha (1598). E quando no final desse período de queda há três anos, de 1601 a 1603, que os biógrafos assinalam como uma lacuna na vida de Cervantes, porque durante esse período não se sabe nada sobre ele, essa lacuna se enche luminosamente sabendo que então estavam escritas ou se escreviam algumas das novelas exemplares, e que o fim de fruto desta obscuridade e silêncio foi nada menos que a primeira parte do *Quixote*. A vida e o caráter de Cervantes logram pleno sentido e expressão nesta sua capacidade de levantar-se do mais baixo ao mais alto, e poder rir com o sorriso mais nobre, sereno e consolador. Ao chegar o momento em que, velho, pobre

fracassado, não podia esperar nada do mundo exterior, se refugia dentro de si mesmo e encontra no fundo de sua alma os recursos íntimos inalienáveis para criar-se um mundo poético próprio em que se salva a si mesmo e salva tudo o que a vida havia depositado nele. Porque em sua obra está vivo e transfigurado tudo o que em sua longa vida havia vivido, conhecido e experimentado, tanto na primeira época em que provou o grande, o extraordinário e o heroico, como na segunda, em que conheceu em todas as suas formas o baixo, o cotidiano e o vulgar: um e outro envoltos em uma mesma luz serena, compreensiva e humana.

Os vinte anos, aparentemente perdidos, que gastou na maior parte em Sevilha e seus arredores e suas viagens a Esquivias e Madrid, lhe deram o conhecimento íntimo da Espanha que suas obras refletem, e que faz com que se as considere como uma pintura perfeita da sociedade espanhola. O tipo de vida que levou o obrigava a estar em contato com toda classe de pessoas, nas grandes cidades, - como Sevilha, a Babilônia cosmopolita de então, e Madrid, a nova corte e centro de toda Espanha, - e nos povoados e aldeias de Castela e Andaluzia. Em suas prisões conheceu os criminosos e pícaros; em suas viagens, os arreeiros, vendeiros e caminhantes de toda laia. A essa soma de experiências diárias se deve a familiaridade e intimidade de seu conhecimento da linguagem e costumes dos inumeráveis personagens que povoam suas obras, e seu aprofundamento no caráter nacional e humano de homens e coisas. Tudo isso que se chama seu realismo lhe vem dessa época.

A velhice. – A primeira parte do *Quixote* assinala o princípio de uma nova época, a última, da vida de Cervantes. É a parte de sua vida consagrada quase inteiramente à literatura: não tendo outra coisa que fazer, dedicou-se a escrever, e em esses poucos anos desde 1605, data da impressão da primeira parte do *Quixote*, até 1617, quando depois de sua morte se publica o *Persiles*, aparecem suas obras capitais em rápida sucessão, que se acelera conforme se aproxima o fim de sua vida, em 1616. Sua alma estava cheia dessas obras que terminou e de outras que promete em seus prólogos e dedicatórias, e que não sabemos se chegou a escrever.

Neste tempo vivia na corte, que esteve em Valhadolid até 1606 e depois dessa data em Madrid. Não se sabe com certeza quando Cervantes abandonou definitivamente Sevilha e quando se estabeleceu em Valhadolid com sua família, como o encontramos em 1605. Sabe-se que sua irmã Andreia residia em Valhadolid em princípios de 1603, e isto faz presumir que por esse tempo ou pouco depois Cervantes se reuniria com sua família, com a qual viverá o resto de seus dias. A licença para impressão da primeira parte do *Quixote* está datada de Valhadolid em 25 de setembro de 1604, e o livro foi publicado em Janeiro de 1605, em

Madrid. Anteriormente a obra teve de alguma forma circulação, porque desde Agosto de 1604 há mais de uma menção sobre ela. É dessa data uma carta de Lope de Vega em que este, antes de amigo de Cervantes, lhe dirige um duro ataque, motivado sem dúvida pelas alusões claras ou veladas no *Quixote* há contra Lope de Vega e sua arte. Tanto a amizade como a inimizade demonstram que Cervantes, ainda em seus tempos de maior desgraça, era pessoa de relevo no mundo literário.

O modo como Cervantes vivia ao tempo da publicação do *Quixote* e depois, conhecemos intimamente graças a um processo em que ele e a sua família se viram envolvidos. Em 27 de Junho de 1605 um cavalheiro de nome dom Gaspar de Ezpeleta foi ferido em uma rixa na rua e levado para uma casa próxima onde morreu dois dias depois sem declarar quem era o causador de sua morte. O juiz da causa faz indagações, toma depoimento de todos os moradores da casa e ordena sua detenção. O processo, que se lê como uma novela de aventuras contemporânea, termina sem que o mistério seja esclarecido, e não deixa dúvida alguma a respeito da inculpabilidade das pessoas que viviam na casa em questão, entre as quais se encontravam Miguel de Cervantes e sua família. Entretanto nos faz saber, com os pormenores de uma investigação judicial, a natureza do meio familiar e social em que Cervantes viveu nos últimos anos de sua vida, ao tempo em que escrevia suas grandes obras literárias. Vivia em uma casa nos arrabaldes da cidade, como correspondia a sua pobreza, perto do Matadouro e do Hospital da Ressurreição, cena do imortal colóquio dos cães Cipião e Berganza. Sua família, toda feminina, era constituída por suas irmãs Andréia, viúva, a Madalena, beata, “minha irmã em engenho e em desditas”, sua sobrinha Costança, filha de Andreia; sua filha Isabel de Saavedra, e uma criada; sua melhor estaria em Esquivias. Nos demais cômodos da casa viviam outras pessoas de situação social semelhante: viúvas de escritores, como Esteban de Garibay e Pedro Láinez, e outras senhoras que, com diferenças de idade, tinham em comum serem pessoas que haviam decaído, que mantinham relações e amizade com pessoas de melhor posição, e cuja conduta em alguns casos era equívoca e duvidosa quanto à sua moralidade. Das mulheres da família de Cervantes sua filha Isabel é quem desperta suspeitas nesse sentido, embora testemunhos bem intencionados expliquem que as pessoas que entravam em casa de Cervantes, iam vê-lo “por ser homem que escreve e trata de negócios, e que por sua habilidade tem amigos.”

Em conclusão, Cervantes vivia como podia, debatendo-se inutilmente por afastar de si o duro inimigo da pobreza, a que não devemos dar importância maior que a que tem. É verdade que se aferrou a ele até o fim de seus dias, e que quando em 1615 era famoso em todo

o mundo por suas obras, o licenciado Márquez Torres, ao ser interrogado sobre Cervantes pelos cavalheiros que acompanhavam o embaixador de França, se viu "obrigado a dizer que era velho, solado, fidalgo e pobre", resposta que produziu este comentário: "Se a necessidade o há de obrigar a escrever, praza a Deus que nunca tenha abundância, para que com suas obras, sendo ele pobre, faça rico a todo o mundo". A pobreza não faz de Cervantes um ser excepcional, pois era demasiado comum na Espanha de seu tempo, e como ele disse, se acirrava "com os fidalgos e bem-nascido mais que com a outra gente". A literatura não dava para viver, e outros escritores contemporâneos levaram uma vida igualmente incerta e difícil. Não teve tanta sorte ou habilidade como alguns outros para conseguiu a proteção de pessoas influentes; mas esta não lhe faltou inteiramente, e graças a que recebeu de alguns poderosos, como o conde de Lemos e o arcebispo de Toledo, dom Bernardo de Sandoval y Rojas, juntamente com outros recursos a que se socorria premido pela necessidade, pôde continuar vivendo e escrevendo suas obras, de uma arte cada vez mais alta e mais pura. Em 1613 saíram à luz as *Novelas Exemplares*, em 1614 a *Viagem do Parnaso*, em 1615 as *Oito comédias e oito entremezes* e a segunda parte do *Quixote*. A 19 de Abril de 1616 escreveu a dedicatória do *Persiles*, sua última obra, "posto já o pé no estribo" para a morte, que ocorreu quatro dias depois, no dia 23. Na mesma dedicatória sonha ainda o milagre de prolongar sua vida para terminar outras obras, e no prólogo, depois de predizer sua morte próxima em consequência da hidropisia de que padece, se despede com este sonho de vida futura: "Tempo virá, quiçá, em que juntando este fio partido, diga o que aqui me falta e o que ser convinha. Adeus, graças; adeus, donaires; adeus, regozijadas amigos: que eu me vou morrendo, e desejando ver-vos contentes na outra vida".

Retrato de Cervantes. – O único retrato autêntico que possuímos é o que nos deixou escrito de sua pena no prólogo às *Novelas Exemplares*:

"Este que aqui vedes, de rosto comprido e magro, de cabelo castanho, fronte lisa e desembaraçada, de olhos alegres e nariz curvo, embora bem proporcionada; as barbas de prata, que não faz vinte anos eram de ouro; os bigodes grandes, boca pequena, os dentes, nem pequenos nem crescidos, porque não tem senão seis, e esses mal acondicionados e pior colocados, porque não têm correspondência uns com os outros; o corpo entre os dois extremos, nem grande nem pequeno; a cor viva, antes clara que morena; algo carregado de espáduas e não muito ligeiro de pés; este digo que é o autor de *A Galateia*, de *Don Quixote de la Mancha* e o que fez a *Viagem do Parnaso*... e outras obras que andam por aí perdidas e sem nome de seu autor: chama-se comumente Miguel de Cervantes Saavedra."

A este retrato físico corresponde o caráter moral que se deduz dos fatos de sua vida, que temos procurado resumir, e de suas obras, onde constantemente fala de si próprio, diretamente ou através dos personagens que criou. Capaz de muitas coisas, as ensaiou todas e não deu remate a nenhuma, exceto tardiamente à atividade literária, em que sua vida, tão rica das mais variadas experiências, e sua personalidade, tão complexa e original, adquirem unidade e sentido em diversas obras do mais alto valor estético.

Cultura de Cervantes. – Uma das contradições que o caráter complexo de Cervantes mostra é a que há no tocante à sua formação intelectual e literária, à cultura adquirida, que está, naturalmente, no fundo de sua própria obra. Por uma parte parece ser um homem de escassa cultura, por não haver em sua juventude feito estudos avançados em nenhuma disciplina, e haver gastado o resto de sua vida, como vimos, nas condições menos propícias para o estudo.

Comparado, não já com os sábios humanistas, filósofos ou juristas de seu tempo, mas com literatos como Lope de Vega, Quevedo ou Calderón, seu saber não pode parecer senão escasso, e se compreende o que queria dizer um seu contemporâneo ao chamar-lhe “engenho leigo”. Esta ideia tem continuado até nossos dias junto com a aceitação do valor genial do homem e de sua obra, segundo a qual Cervantes é visto, como Shakespeare, como um gênio inconsciente ou idiota, e sua obra como um milagre ou casualidade. Por outra parte, os estudos modernos têm provado, como não podia deixar de ser, que as obras de Cervantes refletem leituras amplíssimas, e entroncam nas correntes de cultura mais vivas e diversas, de seu tempo e do anterior. A seu modo e apesar de tudo, Cervantes, levado por aquela sua inclinação de ler até os papéis que encontrava na rua, leu todos os livros que encontrou em sua língua castelhana e na italiana, aprendida na sua juventude, nas quais, embora não soubesse, como sabia, latim, podia ler as obras da Antiguidade e as dos autores do Renascimento. Direta ou indiretamente, pois, com sua capacidade genial para distinguir o essencial e assimilá-lo, adquiriu Cervantes o espírito da cultura antiga e moderna que faz com que sua obra seja uma síntese e superação do Renascimento. Dessa forma se encontra nela o vestígio da *Odisseia* e Virgílio, de Bocácio e Petrarca, de Ariosto e Sannazaro, de León Hebreu e Erasmo, de La Celestina e Lope de Rueda, de Garcilaso e Luís de León, das novelas e obras espanholas de todo gênero, entre as quais não se deve olvidar os infinitos livros de cavalaria que enlouqueceram D. Quixote.

Unidade de sua obra. – Outro erro comum na avaliação de Cervantes tem sido acreditar que o *Quixote* é, não já sua obra superior, senão seu único acerto; isto é, que

Cervantes, posto a escrever, se equivocou sempre, e só uma vez, ao escrever o *Quixote*, acertou da maneira maravilhosa que toda a humanidade reconhece. E esta crença, tão difícil de acreditar, se apoia dizendo o lugar-comum de que Cervantes, buscando o êxito e o lucro de que tanto necessitava, se dedicou primeiro a ensaiar os gêneros literários da moda, como as novelas pastoris, poesias e comédias, até que um dia descobriu seu verdadeiro caminho no que no século XIX se chamará de realismo, e escreveu o *Quixote*, sua obra imortal. Este erro não o cometiam seus contemporâneos e é próprio do século XIX: ao mesmo tempo que se exaltava o *Quixote* ao ponto mais elevado da literatura universal se reduzia a nada as outras obras de Cervantes.

Não há dúvida em que o *Quixote* é superior às demais obras de Cervantes, mas a superioridade não consiste em renegar das obras anteriores senão em incluí-las numa unidade superior. As poesias e o pastoril formam parte integrante e essencial do *Quixote*, dentro deste há novelas de todo gênero, antes e depois dele escreveu Cervantes suas várias novelas exemplares, entre a primeira e a segunda parte do *Quixote* voltou a suas comédias e a suas poesias, e depois da segunda parte do *Quixote* escreveu os *Trabalhos de Pérsiles e Segismunda*, sua obra mais desenfreadamente idealista, que não se concebe bem como pôde ser escrita ao mesmo tempo que a segunda parte do *Quixote*.

No *Quixote* está todo Cervantes, e por isso se compreende que esta obra tenha excluído e suplantado as demais, que representam contraditoriamente lados parciais que no *Quixote* se integram e harmonizam. Cervantes oscilou através de sua vida entre as formas de literatura poética e idealista e as formas de literatura crítica e realista que antes existiam, e se sentiu atraído igualmente pelas duas. Às vezes as cultivava separadamente; às vezes as faz conviver dentro de suas coleções de novelas ou comédias; às vezes as unifica dentro da mesma obra, sendo então o tema essencial dela a resolução desta contradição. As poesias que escreveu através de toda sua vida, muitas das quais fazem parte de suas novelas, especialmente a *Galateia* e o *Quixote*, não o colocam entre os grandes poetas de seu século, embora algumas sejam excelente, porém demonstram formas da poesia culta ou popular do século XVI. A *Galateia* é lirismo e é retórica, e significa a assimilação bem lograda dos termos pastoris do Renascimento: o amor à natureza, com toque pessoais, psicológicos, realistas e autobiográficos; todo ele entrará, como tema e como estilo, a fazer parte do *Quixote*. Suas comédias, embora tão poucas em número, mostram seu intento de abrir caminhos novos, o que lhe dá um lugar de primeira importância no teatro anterior a Lope de Vega: de modo pessoal escreve comédias de mouros e cristãos, de santos, de capa e espada,

cavalheirescas, o dos entremezes, leva o gênero ao cume, e supera a quantos o tenham cultivado antes e depois: em pequeno, os entremezes de Cervantes têm a qualidade das melhores cenas do *Quixote*. O mesmo ocorre com as *Novelas Exemplares*, algumas das quais pertencem, como o *Quixote*, à literatura universal. Tradicionalmente os tratadistas as classificam em dois grupos opostos: as realistas e as idealistas; mas nas chamadas realistas há diferenças essenciais de forma e de estética entre *Rinconete e Cortadillo*, *O ciumento estremado*, *o Licenciado Vidriera* e *O colóquio de cães*, e outras como *A cigana* ou *A ilustre fregona* pertencem tanto a um grupo como a outro e em rigor são uma fusão dos caracteres das duas. As *Novelas Exemplares* em conjunto e algumas individualmente oferecem, comparadas com toda a literatura novelística anterior, uma novidade e originalidade tais que só com o *Quixote* podem comparar-se por sua qualidade estética. Na *Viagem de Parnaso*, entre os elogios aos poetas conforme a moda literária desta classe de obras, há em prosa e verso passagens críticas, morais e autobiográficas do melhor Cervantes. E sua última obra, o *Persiles*, que ia ser ou o pior livro ou o melhor que se tenha composto, teve tão grande êxito no século XVII, e caiu depois no esquecimento, até que modernamente voltou a ser lido, reabilitado pelos que nele encontram a maior perfeição de estilo ou o intento de criação de uma arte nova e pura.

A obra de Cervantes, diversa e contraditória, nasce toda do mesmo espírito criador, e, vista em conjunto, mostra a amplitude do gênio de seu autor, o homem que acumulou tantas leituras e tantas experiências vitais, e que não considerou nada alheio a sua arte, que, arraigado, profundamente na literatura do passado e fecundado pela vida, criou uma arte nova capaz de conter em si a totalidade da vida e a literatura..

O Quixote. – *O Quixote* é um livro que desde o título devia produzir nos leitores uma impressão enigmática: *O engenhoso fidalgo Dom Quixote da Mancha* é um título que recorda pela forma o de muitos outros livros em que se cantava a vida de cavaleiros, santos, pícaros e outros heróis da história ou da ficção. Daria portanto a impressão de ser mais um livro como os familiares e conhecidos. Mas nas palavras que definem o personagem em questão há uma rara mescla de coisas demasiado conhecidas e familiares na vida, porém não tratadas nos livros – *o fidalgo*, *a Mancha* – com outras que não se sabia bem o que significavam – *engenhoso* – aplicado ao fidalgo, e *Dom Quixote*, nome que soava a grotesco, inexistente em um lugar tão conhecido como a Mancha. Havia, sem embargo, nestas palavras, como em todo o título, algo conhecido que faria ressaltar o desconhecido, algo que permitia entender o título, embora aos poucos. Este contraste entre a clareza de algumas palavras e a sombra duvidosa de

outras, no título que parecia tão simples, daria imediatamente ao leitor a impressão de que se tratava de alguma coisa nova e nunca vista, e despertaria sua curiosidade. Ao entrar na leitura do livro com o desejo de encontrar a solução do enigma, o leitor se encontrava com o que a cada passo aumentava e diversificava infinitamente a clareza e com ela a sombra, e não sabia a que se ater a respeito de nada. Sem embargo, guiado pelo fio das coisas claras seguia até o fim, interessado nos fatos que se conta e regozijado pelas situações cômicas que esses fatos criam.

O livro adquiriu imediatamente grande popularidade. Teve seis edições do ano de 1605, e foi traduzido para o inglês em 1612 e para o francês em 1614. Seguiram-se outras edições desta primeira parte, e em 1615, dez anos depois, apareceu a segunda parte; logo começou a ser publicada a obra completa (1617), e se cumpriu a profecia de Cervantes de que não haveria “nação nem língua em que não seja traduzido”. Cervantes viu ademais na atitude do público de seu tempo o que haveria de ser verdade em todos os tempos: “Minha história – disse – é tão clara, que não há nela coisa que dificulte: as crianças a manuseiam, os moços a lêem, os homens a entendem, os velhos a celebram, e, finalmente, é tão trilhada, tão lida e tão sabida de todo gênero de pessoas, que apenas avistam um rocim fraco, logo dizem: Ali vai Rocinante.” A obra era e tem sido sempre para todos; mas somente sua leitura repetida através das idades da vida pode fazer-nos chegar a seu gozo pleno e compreensão – experiência testemunhada pelos seus melhores leitores de todos os tempos e lugares -. Cada nova leitura nos leva a descobrir novas facetas e dimensões na obra, que ampliam e enriquecem nossa visão anterior, sentindo ao mesmo tempo que não chegamos nem chegaremos nunca a seu fundo insondável. Participa nisso o *Quixote*, obra de arte, da qualidade da natureza, obra de Deus, que é sempre igual e sempre nova.

Cervantes tinha consciência de que sua arte significava muito mais do que o que havia na superfície, que todos viam e apreciavam, e assim o exprimiu em diversas ocasiões. Se se lê e aplaude Cervantes como autor cômico, ele dirá a seus leitores qual é seu sentido profundo do cômico, antecipando-se à concepção moderna do humor, como a manifestação suprema da arte literária: “Dizer graças a escrever donaires é de grandes engenhos; a mais discreta figura da comédia é a do bobo, porque não há de ser ele que dê a entender que é simples. A história é como coisa sagrada; porque há de ser verdadeira, e onde está a verdade está Deus, em quanto à verdade.” E quando pouco antes de morrer nos deixa no prólogo do *Persiles* seu testamento literário e ouve de um estudante aldeão os elogios que diziam e continuaram a ser ditos eternamente: “Sim, sim, este é o manco são, o famoso, o escritor alegre, e, finalmente, o

regozijo das musas”, contesta, avisando inutilmente a posteridade: “Esse é um erro em que têm caído muitos afeiçoados ignorantes; eu, senhor, sou Cervantes, mas não regozijo das musas, nem nenhuma das demais ninharias que disse”.

A humanidade tem continuado repetindo estas e outras ninharias; mas ao mesmo tempo tem ido lentamente dando razão a Cervantes, penetrando cada dia mais no sentido de sua arte e descobrindo novos valores na sua obra. O *Quixote* passou durante três séculos pela prova que dá a uma obra de arte seu valor universal: o fato de que cada homem, com as infinitas diferenças que os separam, tenha encontrado em sua história a visão que ele tem de si e dos demais. Desta maneira a obra cresceu prodigiosamente aos olhos dos homens, e hoje é para nós, até para as pessoas incultas, não só a letra contida nas páginas de um volume mas a soma de ideias, interpretações e reações de seus leitores de todas as épocas e países; o que a posteridade viu nela e nos legou, acumulado em uma tradição que forma parte de nós mesmos, e empresta à nossa visão uma amplitude e riqueza muito maior que a que seus contemporâneos puderam ter. Alguns se perguntam então: Cervantes viu ou previu ao escrever sua obra tudo o que a posteridade tem visto nela? Pergunta ociosa, que se podia fazer a respeito de todos os clássicos, que igualmente têm sido objeto de leitura e interpretação constante da posteridade. Sem dúvida Cervantes não podia prever as futuras formas da cultura humana; mas não há dúvida tão pouco de que ele, na forma de sua própria cultura, criou uma obra poética consistente em uma visão do homem e da vida que provou ser válida e verdadeira para sempre; isto é, que logrou expressar o essencial, eterno e imutável da natureza do homem e do universo. Por isso cada época e cada homem se tem acercado ao livro com sua pergunta e seu problema, e o livro tem respondido simples e convincentemente. E Cervantes, cuja função era criar como poeta sua própria obra, e não explicá-la como crítico, mostra, sem embargo, quando fala dela, que tinha consciência de seu valor e significação, antecipando-se aos juízes posteriores e constantemente superando-os.

O *Quixote*, como seu título indica, é à primeira vista uma paródia literária, e tem como fundo o *Amadis de Gaula* e os demais livros de cavalarias, que foram muito populares entre toda a classe de pessoas durante o século anterior e cuja leitura nos disse o autor que se propunha desterrar. Este propósito, importante é que esta literatura fantástica, última floração da matéria e espírito cavaleiresco da Idade Média salvos em uma nova forma ao começar a Idade Moderna, está sempre presente na obra de Cervantes como motivo da loucura do fidalgo da Mancha, que consistiu em propor-se imitá-los. Encheu-se-lhe a fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, veio a acreditar que era verdades aquelas invencionices sonhadas, e

se dedicou a pô-las em prática, isto é, a viver como se fossem verdade. Os livros de cavalarias vêm a ser assim o protagonista da obra, pois o fidalgo louco não é mais que o débil e insignificante apoio real de uma mente que está cheia daquela literatura de imaginação. Quando depois sabemos mais dos livros que havia lido e levava na imaginação, vemos que eram não só de cavalarias senão de todos os gêneros de poesia e de ficção. É portanto a poesia que mediante a loucura do fidalgo vai submeter-se à prova pragmática de ver como se comporta ao tirá-la do mundo da imaginação e do prazer estético e confrontá-la com as aventuras da realidade. O resultado é o choque de dois mundos, que se resolve em múltiplas situações cômicas em resultado de sua incongruência e absurdo. O herói, Dom Quixote, vem a ser assim o ponto de conexão e conflito dos dois mundos, o da poesia e o da realidade: o da poesia, fixo, puro e luminoso, na mente do herói, como nas criações que leu; o da realidade, cambiante, turvo e heterogêneo, como a vida em torno a ele. O entrelaçamento destes dois mundos em suas múltiplas formas, será tema constante através da obra. O mundo da poesia não se limita às obras literárias que Dom Quixote leva na cabeça, mas se dilata até abarcar toda a capacidade humana, comum a loucos e sensatos, de imaginar, sonhar, mentir, esperar e querer, todos os modos de ilusão e ideal que o homem leva em sua alma e que são o impulso e a razão de sua vontade de fazer e de viver.

A loucura do fidalgo é vital e generosa; dá a vida a tudo o que toca e levanta tudo o que vê a um plano superior, ao desenvolvimento perfeito do que a coisa é. As coisas se transformam aos seus olhos no que deveriam ou quereriam ser. Ele mesmo, ocioso e passivo até os cinquenta anos, começa a viver, nasce com novo nome quando fica louco, e igualmente nascem para nova vida as armas mofadas dos avós, o rocim fraco, e a moça lavradora a quem amara timidamente. O mesmo ocorrerá com tudo que encontre em seu caminho: as vendas serão castelos, as rameiras damas, os vilões cavalheiros, os moinhos gigantes, e assim indefinidamente. Tudo isto que a princípio se manifesta em contradições simples e cortantes como equívocos do fidalgo louco que provocam o riso, vai gradualmente complicando-se, de modo que o leitor, o mesmo fidalgo e os demais que encontra em seu caminho, não estão seguros de qual é a verdadeira realidade. A cada momento a realidade se desdobra em múltiplas interpretações, sem que nenhuma triunfe sobre as demais. Cada ser humano reaciona de um modo diferente ante a loucura de Dom Quixote, e assim este vem a ser como uma pedra de toque que faz com que cada homem revele o mais fundo de ser caráter e natureza. Esta outra qualidade de sua loucura dá ao personagem, que nos parecia ser um

anormal sem mais interesse que o de um caso clínico, um valor humano incalculável, porque ao seu contato, conheceremos a fundo a variedade infinita dos seres humanos.

Dom Quixote sai de casa em busca de aventuras, e o que lhe vem ao encontro são as coisas e seres humanos que a casualidade põe em seu caminho, nem mais nem menos que aos demais homens. As pessoas que encontra através de todo o livro são variadíssimas, e se pode dizer que representam em conjunto a sociedade espanhola de seu tempo; há nela, como em toda sociedade, todos os modos de ser humanos. Com a maioria das pessoas, como na vida, tem um contato passageiro; com outras, mais detido; com alguns, seus parentes e vizinhos, toda a vida, e com um, seu escudeiro. Sancho Pança, tem uma relação estreita, íntima e constante. Sancho une o seu destino ao de seu amo, e vivem passo a passo a mesma vida. “Junto saímos, junto fomos e juntos peregrinamos; uma mesma sorte tem corrido para os dois: se a ti te mantearam uma vez, a mim me moeram uma centena, e isto é o que te levo de vantagem.”, lhe diz seu amo. Por isto Sancho é, juntamente com Dom Quixote, herói e protagonista da obra: a loucura de seu amo atuou sobre ele da mesma forma que sobre os demais homens, lhe fez mostrar o mais fundo de seu caráter e natureza, e como isto foi a cada passo da vida dos dois, a relação de conflito e unidade que existe entre eles, e que é a essência do caráter de Dom Quixote e da obra, é necessária e permanente. A princípio parecem opostos e o são até o fim; mas o que os une desde o princípio crescerá até a identidade que o cura expressa, quando diz que “parece que forjaram os dois da mesma forma, e que as loucuras do senhor sem as necessidades do criado não valiam um real”; identidade que nos admira e emociona nas passagens mais profundas e humanas da obra.

Estes personagens da realidade, inclusive Dom Quixote e Sancho, estão pintados na obra de Cervantes e nela vivem de uma maneira desconhecida da arte anterior. Consiste em um modo dinâmico de vê-los aparecer e desenvolver-se ante nossos olhos e os seus no processo e função de viver e revelar gradualmente seu próprio ser em uma série de ações e reações em relação aos homens e às coisas.

Começam por surgir do nada com alguns traços físicos ou morais, muito poucos, assim como os que formam a impressão que deixa em nós uma pessoa que vemos pela primeira vez e por alguns momentos; depois o personagem age e vive, e seus atos, gestos e palavras vão revelando outros traços que ampliam e completam sua fisionomia, confirmando e às vezes retificando os anteriores, até que o personagem tenha dado de si tudo o que seja possível pela sua participação na obra. Quer dizer, a existência dos personagens consiste em um fazer-se, ou desfazer-se, em uma série de atos que são uma revelação não só para nós

como também para eles mesmos. Dom Quixote e Sancho chegam a seu desenvolvimento pleno e total porque os conhecemos através de uma quantidade de contatos, ações e reações, e porque o primeiro chega até o fim natural do homem – a morte – quando a vida adquire seu pleno sentido.

Tudo isto que estamos dizendo do *Quixote* é próprio e característico do que depois vai se chamar novela, gênero literário que não existiu no mundo antigo e que Cervantes inventou. Quando a estética do século XIX alargou sua concepção da arte literária para incorporar os novos gêneros criados pelos modernos, Cervantes ocupou o primeiro lugar na criação da novela, como seu contemporâneo Shakespeare na do drama moderno. E quando a novela chega a ser o gênero dominante no século XIX, as maiores criações do gênero cabem dentro do conceito da novela de Cervantes, e sua influência está presente em Flaubert, Dickens, Dostoiévski e Galdós.

A novela de Cervantes se desdobra em uma série inacabável de aventuras, forma herdada das narrações antigas; mas as aventuras do *Quixote* são diferentes das antigas, porque, como dissemos, os personagens que nelas intervêm atuam de diferentes pontos de vista que abarcam a totalidade da realidade presente. Cada personagem é, portanto, um mundo em si mesmo; cada um vive em sua própria atmosfera, e por isso as aventuras acabam como começaram no terreno moral, que não é afetado pelos efeitos do choque físico. As aventuras e dão nas almas, e seu verdadeiro sentido está no que se fala e dialoga antes e depois do que se faz. Entretanto a aventura não é mais do que a forma mais simples, a célula mínima, da técnica que Cervantes usa para expressar a multiplicidade de planos que formam a realidade. Prontamente, na primeira parte, interrompe a série de aventuras sucessivas para introduzir outra forma de unidade muito mais ampla na qual se superpõem ou se ajustam uns mundos em outros verticalmente. Quando Dom Quixote e Sancho foram convidados pelos cabreiros partimos da realidade da malhada, que chega a reduzir-se ao detalhe do punhado de bolotas sobre o qual se concentra a atenção de Dom Quixote, para passar à evocação clássica da Idade de Ouro, depois penetramos no mundo da arte popular como zagal que canta o romance dos seus amores, daí ascendemos ao plano irreal das novelas pastoris do Renascimento com o pastor estudante Crisóstomo, que morreu de amores, para alcançar depois o cimo do amor platônico no discurso de Marcela, a formosura perfeita, e cair dessa altura quase irrespirável ao plano do amor animal quando o pobre Rocinante teve a ilusão de refocilar-se com as éguas dos iangueses.

Mais ampla ainda é a grande aventura do elmo de Mambrino, que desde seu início serve de fio condutor através da multidão de coisas que ocorrem, e que dá unidade e culminância à primeira parte do *Quixote*. A realidade ficou reduzida a um objeto pequeno e vulgar, uma bacia de barbeiro, que podem carregar consigo e examinar repetidamente a seu gosto. Passam e passam aventuras diversas, e se vão deixando atrás; só a bacia fica permanentemente, e reaparece para suscitar discussões intermináveis entre Dom Quixote e Sancho acerca de sua realidade, que se resolvem em atitudes psicológicas pelas quais se chega ao acordo crescente através da crescente dissensão, quando Sancho disse: “este elmete, que não parece senão bacia de barbeiro”, ou a chama “baciélmo”, e quando seu amo diz: “isso que a ti parece bacia de barbeiro me parece a mim o elmo de Mambrino, e a outro lhe parecerá outra coisa”. Enquanto isso penetram na obra, ao lado dos seres reais e convivendo com eles, os personagens de ficção, e cada um conta sua história rara, peregrina e extraordinária, cada um com seu tema, os vários temas da bela literatura de imaginação, e esses fios diversos e separados se vão juntando na venda, lugar de passagem como a vida, que chega a encerrar dentro de suas paredes todo o mundo heterogêneo da realidade e todo o formoso mundo da ficção. A grande sinfonia dos temas poéticos encontra sua plena harmonia e unidade na loucura de Dom Quixote quando este preside na cena a todos os heróis de ficção e faz a guarda para proteger “o grande tesouro de formosura que naquele castelo se encerrava”. Mas a verdadeira realidade dos mundos encerrados na venda se produz quando afinal surge ante todos a bacia, ponto mínimo da realidade em torno da qual gira todo aquele caos, máquinas e labirinto de pessoas e coisas, unidos na unidade profunda da ação.

Tudo o que foi dito se aplica tanto à primeira como à segunda parte da obra; mas entre as duas partes há, não só dez anos de distância, senão também grandes diferenças no modo de se expressar e desenvolver a mesma concepção. Há na segunda parte uma segurança, depuração e elevação maiores que na primeira, e em toda ela se respira ar elevado. O processo de criação e crescimento, que é o método estético do *Quixote*, chegou à sua culminância, e agora tanto o autor, como o leitor e os personagens mesmo, têm plena consciência de seu sentido, e os problemas que a obra delineou se reduzem ao essencial. Os personagens e suas ações adquirem um novo desdobramento e uma nova dimensão ao verem-se e serem vistos, desde sua realidade na segunda parte, como personagens literários na primeira, e no fim sofrem novo desdobramento, como personagens da segunda parte escrita por Avellaneda. Mas no essencial os personagens, as ações e os problemas são os mesmos, apenas mais conscientes, mais intensos e mais puros.

A identidade dos contrários chega à sua plena realização: encontraremos mais que nunca no fundo da maldade a bondade, no da loucura o juízo, no do riso a tristeza, e no do fracasso a ressurreição, e Dom Quixote e Sancho chegarão ao mais alto da humanidade do fundo de sua loucura e tontice. O individualismo exaltado de Dom Quixote e o popular de Sancho que os faz tão espanhóis, como tudo o mais que são – chegará a bastar-se a si mesmo com a pura intenção: “Poderão os encantadores, roubar-me a ventura; mas o esforço e o ânimo será impossível”, ou com o esforço puro: “até agora não sei o que a força dos meus trabalhos conquistou”; ou com o absoluto desprendimento de Sancho: “nasci nu, nu me encontro; não perco nem ganho”. E quando na segunda parte provam o êxito nas aventuras da casa dos duques – tão erroneamente entendidas pelos críticos quixotistas e não cervantistas -, que fazem acreditar a Dom Quixote que é verdadeiro cavaleiro andante e a Sancho que é verdadeiro governador, chegam os dois à sua máxima grandeza fazendo com que as burlas se convertam em verdades e renunciando voluntariamente ao êxito – o maior fracasso – para recobrar sua liberdade.

A liberdade, pois, reside no fundo último das aspirações vitais de Dom Quixote e Sancho; mas como é absoluta, é inacessível. A desproporção entre o querer e o ser é infinita. E assim, quando no capítulo LVIII, Dom Quixote se sente em seu meio ao sair da casa dos duques e vê-se na planície rasa, livre e desembaraçado de tudo, sem nada mais que as infinitas possibilidades abertas ante ele, e afirma a liberdade como a suprema aspiração do homem, o vemos cair em uma série rápida de quedas mortais de uma em outra das possibilidades que a vida oferece ao homem: desde o plano da santidade, aspiração ao absoluto e eterno, suscitado pelas imagens dos santos, ao da beleza humana física e moral, suscitado pelas formosuras pastoras contrafeitas, e deste ao da natureza bruta, indiferente a todos os ideais humanos, representado pelo tropel dos touros que o derriba e pisoteia.

Este fracasso é tão fundo que Dom Quixote já não pode levantar-se dele, e nesse momento começa seu descenso gradual até a morte. O relato de sua vida na novela de Cervantes transcorre em um curto período de poucos meses, mas simboliza em seu processo rápido o curso total da vida humana: Dom Quixote sai ao mundo, como a juventude, cheio de ilusões e de palavras, de confiança cega em si mesmo e nos demais; quando torna a sair na segunda parte mostra, como o homem na maturidade, que o aprendizado, que é a vida, o fez desconfiado, medido e cauteloso, e o ensinou a ter consciência de suas limitações, ao mesmo tempo que seus ideais e aspirações se fizeram mais puros e mais firmes; agora por fim, como na velhice, vem o processo de sua decadência e acabamento, que consiste na diminuição

gradual de suas ilusões vitais. Para Cervantes o viver consiste em nascer, que é ir nascendo, e morrer, que é ir morrendo; e se antes vimos como a vida de Dom Quixote era fazer-se, agora o veremos desfazer-se. E morre exatamente quando sua última ilusão se acaba. “Nos ninhos de então não há pássaros este ano”.

A morte de Dom Quixote – criticada pelos quixotistas, que, não entendendo completamente Cervantes, queria que Dom Quixote morresse como um herói antigo afirmando sua fé em seus ideais – tem mais profundo e mais humano sentido. Dom Quixote na hora da verdade chega – chegou gradualmente – ao fundo de sua cordura, e vê sua vida toda, como devem vê-la os homens em tal transe, sob outra luz, que revela seu valor ante a eternidade. Só nesse momento chegamos a saber qual é a essência humana de Dom Quixote, como pela primeira vez chegamos a saber como se chamava. Aquele homem de carne e osso que ao aparecer no primeiro capítulo não sabíamos se se chamava Quijada, Quesada ou Quejana, e que sob o nome de Quixote viveu as inumeráveis aventuras de sua vida contadas nesta grande novela “sem afastar-se um ponto da verdade”, tinha seu nome verdadeiro e definitivo, que aparece na hora de sua morte: Alonso Quijano, o Bom. E a essência verdadeira e última de seu caráter, a que dá unidade a sua loucura e a sua cordura, a que o faz igual “tanto enquanto foi Alonso Quijano simplesmente, como quando foi Dom Quixote da Mancha” é a bondade. E Sancho, de quem o que primeiro sabemos é que era “homem de bem”, fica confirmado nesta verdade essencial de sua humanidade, quando seu amo na hora da morte afirma: “e se quando eu estava louco, fui parte que se lhe desse o governo de uma olha, pudesse agora, que estou em meu juízo, dar-lhe o de um reino, dar-lho-ia”, porque sua bondade o merece. A bondade é a única coisa que não sofre retificação e que é válida através da loucura e do juízo, da vida e da morte; foi o laço que uniu tão estreitamente a Dom Quixote e Sancho até fazê-los um só, e é o que une a eles toda a humanidade.

Frederico de Onís

ANEXO D - CARPEAUX, Otto Maria. Cervantes e o Dom Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1983.

CERVANTES E O DOM QUIXOTE

Otto Maria Carpeaux

A literatura espanhola é uma das mais ricas do mundo. Com respeito à quantidade, não cede a nenhuma outra. E a qualidade? A história das letras castelhanas começa com o *Cantar de mio Cid*, a mais venerável das epopeias nacionais da Idade Média, seguido por sua antítese humorística, o *Libro de buen amor*, do Arcipreste de Hita. A enigmática *Celestina* é a primeira obra propriamente moderna da literatura universal. Aos grandes poetas Garcilaso de la Vega, Fray Luis de León, Góngora e Quevedo seguem os grandes dramaturgos, Lope de Vega, Ruiz de Alarcón, Tirso de Molina e Calderón, o romance picaresco de Alemán, tantos outros. No século XIX, a literatura espanhola renasceu com Mariano José de Larra, talvez o maior dos jornalistas, com o poeta Gustavo Adolfo Bécquer, com os romances de Pérez Galdós e Alas. Enfim, em nosso tempo, basta lembrar poetas como Unamuno, Antonio Machado, Juan Ramón Jiménez, García Lorca, Jorge Guillén e Miguel Hernández, romancistas como Pio Baroja, Pérez de Ayala e Camilo José Cela. Será que uma literatura tão rica e imensamente variada teve jamais um cume assim como aqueles que os italianos veneram em Dante ou os ingleses em seu Shakespeare? Teve. Pois conforme consenso unânime dos séculos um determinado escritor mereceu o título de “*príncipe de los ingenios españoles*”: é Cervantes, o criador de *Dom Quixote*.

Uma tendência bastante forte da crítica literária moderna manda abstrair de todos os pormenores biográficos e psicológicos, históricos ou filosóficos, para concentrar a atenção unicamente para a obra literária, para o texto no papel. Em tese, está certo. Mas a realidade torna, muitas vezes, inviável esse caminho. É verdade que o chamado cervantismo, ocupado e preocupado com detalhes sem maior significação, barrou muitas vezes o acesso à obra do escritor. Mas também é verdade que no passado a atenção exclusiva ao texto produziu séculos de mera análise gramatical e aborrecida preocupação léxico-lógica. Já esta está superada essa fase. No entanto, nem as intenções de um autor – e não somente de um autor do passado remoto – nem as tendências dominantes do seu ambiente deixam de marcar a obra que seria menos compreensível sem o estudo daquelas. Cervantismo ou quixotismo? Não é alternativa para escolha. *Dom Quixote* seria ainda mais enigmático, mais misterioso do que ele é, se

ignorássemos que Cervantes nasceu e passou a mocidade da época do Rei Filipe II e que escreveu sua obra-prima quando a Espanha entrou, no reinado de Filipe III, na decadência.

Dom Miguel de Cervantes Saavedra nasceu em 1547 em Alcalá de Henares, hoje uma cidade arruinada, então um centro de estudos universitários. Passou a infância em Valladolid, estudou em Sevilla (talvez com os jesuítas), depois em Madrid: seu professor foi Juan López de Hoyos, um dos grandes eruditos da época e cujo nome ainda encontraremos mais tarde. Até então, a tendência dominante na cultura espanhola fora o erasmismo, isto é, o catolicismo tolerante e crítico conforme os ensinamentos do grande humanista Erasmo de Rotterdam. Mas nos anos de 1560, a Inquisição já tinha suprimido essa tendência, considerada herética; e quando Cervantes foi, em 1569, a Roma, a liberdade (e o libertinismo) da Itália renascentista deve ter sido para ele uma surpresa. Entrou, como soldado, no exército do rei da Espanha, e seu grande dia, o maior dia da sua vida, foi a batalha naval de Lepanto, a 7 de outubro de 1571, quando as forças armadas e espanholas, sob o comando do célebre Don Juan D'Áustria, bateram os turcos: a última vitória da cristandade unida. Cervantes foi, na batalha, seriamente ferido, e passou meses no hospital de Messina. Depois, impaciente, voltou para o serviço militar, combateu com Túnis e, provido de recomendações às mais altas personalidades, por causa de sua bravura, quis voltar à Espanha, quando foi, em alto-mar, aprisionado por piratas turcos da Argélia. Seu novo dono, o renegado grego Ali Mami, considerou-o, por causa daquelas cartas de recomendação, como personalidade muito importante; pediu por ele um resgate tão alto que ninguém na Espanha pensava em pagá-lo: os gritos de socorro do preso não foram levados a sério em sua pátria. Como escravo de Hassan Pacha, bei de Argel, que o tinha comprado, Cervantes conspirava entre os outros presos e empreendeu nada menos que cinco tentativas de evasão e fuga, que fracassaram todas, mas pelas quais mereceu, pelo menos, o alto respeito dos cativos e dos próprios argelinos. Enfim, o monge trinitário Juan Gil conseguiu reunir o dinheiro necessário para pagar o resgate, e em outubro de 1580 Cervantes voltou à Espanha. A época heroica de sua vida terminara.

Sobre os anos seguintes estamos bem informados. Sabemos que Cervantes manteve relações com certa Ana Franco, que lhe deu uma filha ilegítima. Mas logo depois casou com Catalina de Salazar y Palacios, da qual também teve uma filha; e as coisas tornam-se mais incertas quando sabemos que Cervantes passou só pouco tempo em companhia da esposa, passando a viver separado dela. Não parece ter sido um temperamento muito erótico, apesar dos suspiros amorosos que enchem sua primeira produção literária, o romance pastoril *Galatea*, que, apesar de corresponder à moda do tempo, não obteve sucesso, tampouco como

as oito comédias que escreveu sem conseguir coloca-las no palco. Sobretudo, ignoramos de que maneira Cervantes ganhava a vida durante esses anos de liberdade recuperada; soldados inválidos não tinham vez na Espanha desses tempos de triunfo imperial.

O império espanhol tinha alcançado, desde 1580, sua maior expansão: a própria Espanha; Portugal; as imensas colônias espanholas (e portuguesas) nas Américas (inclusive o Brasil), do rio da Prata até a Califórnia; e, na Europa, os Países Baixos (as atuais Bélgica e Holanda) e a Itália, além de muitas bases na África e na Ásia. A esse poder formidável correspondia, dentro do país, o ilimitado absolutismo monárquico, exercido pelo Rei Filipe II com pontualidade burocrática e com o apoio da Igreja da Contra-Reforma, cada vez mais intolerante, inquisitorial. Mas esses poderes todos eram impotentes contra a inflação galopante, causada pelas despesas militares e pela importação repentina de grandes quantidades de ouro e prata das Américas. A ociosidade da aristocracia e do clero associaram-se ao desemprego do povo para produzir uma miséria nunca vista: parcela considerável da população era de pícaros, isto é, mendigos e vagabundo que viviam de expedientes e pequenos crimes e cuja vida aventurosa forneceu a temática e a matéria aos autores de romances “picarescos”. Talvez o próprio Cervantes tenha sido, entre 1580 e 1585, espécie de pícaro; mas enfim o projeto da Armada Invencível lhe ofereceu melhores – mas não boas – oportunidades.

Apesar da expansão já desmesurada do seu império, o Rei Filipe II desejava conquistar a Inglaterra, a cujo trono tinha direitos muito discutíveis. Para esse fim foi construída uma grande esquadra, a Armada (que depois, em 1588, terá um fim inglório), e a reunião de recursos materiais para essa expedição marítima foi negócio que atraiu muita gente. Em 1585 Cervantes encontra-se em Sevilha, em cargo semi-oficial para requisitar abastecimentos para a Armada, azeite e trigo na Andaluzia. Esse trabalho era pouco lucrativo e tanto mais fecundo em incidentes desagradáveis. Certa vez foi Cervantes preso pela Inquisição e chegou a ser excomungado porque suas requisições se tinham estendido a propriedades eclesiásticas. Irregularidade financeiras dos seus colaboradores e contratantes levaram-no duas vezes à prisão, onde passou, em Sevilha, três meses. Para justificar-se, em face do reino, onde vivia com sua irmã e com as duas filhas em situação material muito precária. Nessas circunstâncias foi escrita e se publicou em 1605 a primeira parte do *Dom Quixote*.

O soldado heroico de Lepanto e o escravo altivo e indomável de Argel tinha encontrado uma realidade nada heroica e nada ideal: a Espanha do novo Rei Filipe III já se encontrava em decadência. Às dificuldades financeiras e processuais do escritor juntou-se

mais uma, de natureza criminal: perto de sua casa, em Valladolid, foi encontrado o cadáver de um homem assassinado, crime que a polícia atribuiu a relações do morto com uma das habitantes femininas da casa; toda a família passou certo tempo na prisão, até se esclarecer o caso. *Dom Quixote* teve sucesso, muito sucesso; chegou a ser lido e admirado até na França, cujas elites letradas estavam então sob forte influência espanhola. Mas livros não produziam, na época, direitos autorais e os mecenas aristocráticos, de nomes pomposos, aos quais o autor dedicava suas obras, não se mostraram muito generosos. Mas o *Dom Quixote* também deu aborrecimentos: um certo Alonso Avellaneda, inspirado pelo sucesso da primeira parte do romance, publicou uma apócrifa segunda parte, e Cervantes precisava fazer os maiores esforços para não ser confundido com o falsificador. Apesar de tudo isso e apesar das permanentes dificuldades financeiras, nosso escritor continuou tenazmente lutando pelo sucesso literário. Em 1613 publicou o volume da doze *Novelas ejemplares*, uma das suas obras principais, perfeitamente digna de figurar ao lado do *Dom Quixote* e à qual ainda terei oportunidade de voltar. Menos felizes eram suas tentativas dramáticas: não conseguiu competir com o famoso e fecundíssimo Lope de Vega, embora suas peças não sejam sem interesse: *O Captivo de Argel*, por exemplo, com elementos autobiográficos, ou *Numancia*, tragédia altamente patriótica, mas de um classicismo algo frio. Também pensava Cervantes em escrever uma segunda parte da *Galatea*, embora já tendo ridicularizado o gênero pastoril. Fez melhor em publicar em 1615 a autêntica segunda parte do *Dom Quixote*. Nesse mesmo tempo, já gravemente enfermo, também escreveu a mais misteriosa das suas obras: *Persiles y Sigismunda*, romance de aventuras heroicas, em estilo empolado, exatamente à maneira dos romances de cavalaria que ele tinha, no *Dom Quixote*, tão intransigentemente condenado e ridicularizado. Foi sua última obra. Já quase agonizante escreveu a dedicatória ao Conde de Lemos, na qual cita uma famosa balada popular:

*“Puesto ya el pie en el estribo,
Con las ansias de la muerte,
Gran señor, esto te escribo...”*

Cervantes morreu em 23 de abril de 1616. Um contemporâneo definiu-lhe bem a personalidade: *“Viejo, soldado, gentilhombre y pobre”*. Assim foi sua vida, assim foi sua morte.

No mesmo dia, em 23 de abril de 1616, morreu longe de Madrid, em Stratford-Avon, William Shakespeare. A coincidência das datas já tem inspirado especulações fantasistas, de

modo que vale a pena retificá-la. A Espanha tinha adotado, em 1582, o novo calendário gregoriano, decretado pelo Papa Gregório XIII; mas a Inglaterra protestante só o quis adotar em 1752, de modo que a verdadeira data da morte de Shakespeare é o 4 de maio de 1616.

Surpreende a difusão rápida da obra máxima de Cervantes. Ainda em sua vida saíram na Espanha nada menos que treze edições, o que é, para a época, um sucesso inédito. Ainda em vida de Cervantes saíram – e isso talvez seja mais surpreendente – uma tradução para o inglês (em 1612) e duas traduções para o francês (em 1612 e 1614). Até hoje é o *Dom Quixote* um dos livros mais traduzidos do mundo: já saiu em todas as línguas; e nas principais línguas de cultura, muitas vezes em cada uma delas. O número de edições em espanhol, então, é incontável. É uma obra predileta da humanidade inteira.

Certa vez, Unamuno censurou asperamente o fato de que o *Dom Quixote* é, pelo menos na Espanha, mais conhecido que lido. A culpa seria da escola e dos professores que abusam da obra máxima para martirizar os alunos com análise gramaticais. O mesmo destino é o de Dante na Itália e o de Shakespeare na Inglaterra. No entanto, Dom Quixote e Sancho Pança são personagens que o mundo inteiro, até talvez os menos letrados, conhece. Tornaram-se proverbiais. Têm inspirado inúmeros artistas, basta citar as ilustrações de Doré e sobretudo o grandioso quadro de Daumier; uma ópera não bastante apreciada (*Don Quichotte*) de Massenet, na qual muitos entre nós ainda admiravam o desempenho de Fiódor Chaliapin no papel principal; um poema sinfônico de Richard Strauss. Mas sobretudo foi avassaladora a influência da obra na literatura universal.

Antes, só havia romances em versos, de grande interesse histórico, mas hoje tão ilegíveis como os romances de cavalaria cuja fama o próprio Cervantes erradicou. O *Dom Quixote* é propriamente o primeiro romance, em prosa, que continua lido até hoje. Sua influência é evidente em obras tão diferentes como *Tom Jones* de Fielding, *Almas mortas* de Gógol, em Dickens, em romances de Balzac e Flaubert, no *Idiota* de Dostoiévski, até no *Ulysses* de Joyce. É o romance dos romances.

Não tenho intenção nenhuma nem teria sentido a tentativa de resumir o enredo do *Dom Quixote*. Mas é indispensável falar do problema da composição do romance; pois a nós outros, de hoje, não parece haver composição nenhuma, ao ponto de alguns já terem simplesmente negado a existência de um enredo coerente do romance. *Dom Quixote* seria mera acumulação de episódios sem nexos entre eles. Parece sim, mas não é exato; e a tentativa de alguns tradutores modernos (sobretudo ingleses) de abreviar o romance, que é bastante comprido, de “abreviar” a obra, suprimindo episódios que lhe parecem “dispensáveis”, é um

crime de lesa-majestade. Na verdade, o *Dom Quixote* tem composição rigorosa: os episódios se seguem na mesma ordem como nos romances de cavalaria que Cervantes pretendeu caricaturar e satirizar. Não percebemos isso por culpa do próprio Cervantes, pois foi ele que se tornou ilegíveis para sempre aquelas obras que nós outros, por causa disso, desconhecemos. No texto, a estrutura coerente da obra é evidente: pois em todos os episódios o problema é o mesmo: a luta de Dom Quixote contra a realidade que é incompatível com suas leituras de romances tão fantásticas como os de cavalaria. No entanto, a obra não é nunca monótona. Apenas, certos episódios tornaram-se, com o tempo, tão proverbiais que se gravaram na memória coletiva da humanidade, enquanto outros precisam ser lidos e relidos. O caso é o mesmo de Dante, sobre o qual Tommaseo dizia: “Ler Dante é um dever; relê-lo é uma necessidade”. Eis mais um motivo para dispensar qualquer tentativa de resumir o “enredo”. O que é indispensável é colocar Dom Quixote no seu ambiente natural e humano, o andaime ou armadura do enredo.

Dom Quixote, um fidalgo pouco abastado, vive na Mancha. Para compreender o romance, seria bom conhecer essa região, que o grande crítico espanhol Azorín tem descrito com realismo carinhoso, seguindo – conforme o livro – o caminho das saídas de Dom Quixote: uma região da meseta castelhana, plana e poeirenta, povoada apenas de camponeses pobres mas altivos; nas aldeias são o vigário e o barbeiro as únicas pessoas com que o fidalgo pode eventualmente conversar, e nas estradas só se encontram tropeiros, montados nas suas mulas e descansado nas *ventas*, albergues modestos que só oferecem pão, cebolas e um vinho azedo. Nesse ambiente vive Dom Quixote, solteirão já envelhecido, não tendo nada que fazer, uma vida inútil e ociosa. Tem, como diríamos hoje, um *hobby*: a leitura. Comprou todos os romances de cavalaria, leu-os com a maior atenção e com entusiasmo, as aventuras de Amadis de Gaula, as histórias de cavaleiros nobres que promoveram a justiça e ajudaram as donzelas desoladas e que, armados apenas com a lança, montados no corcel valoroso, lutaram sem medo contra gigantes brutais e feiticeiros maldosos, vencendo-os todos. Leu tudo isso com a credulidade do homem medieval que acreditava na verdade literal de tudo que está escrito (pensa-se no verso ingenuamente medroso do hino *Dies irae* em que os pecados das criaturas e as acusações perante o Juízo Final são registrados num “livro escrito”: “*liber scriptus proferetur...*”). Enfim, os romances de cavalaria são para Dom Quixote uma Bíblia profana: acredita que tudo isso existe no presente e, em torno dele, na Mancha.

Mas como Mancha não oferece, na realidade, nenhuma oportunidade para encontrar gigantes, feiticeiros e donzelas em desgraça, resolveu Dom Quixote recriar soberanamente o

mundo mágico dos seus livros. Elegeu Dulcinéia del Toboso, uma moça vulgar de aldeia vizinha, que nem sequer conhecia pessoalmente, para fazer o papel de sua amada platônica, assim como os heróis dos romances de cavalaria precisam ter para, em nome e para a honra dela, realizar seus feitos. Empenhou uma lança enferrujada como arma invencível. Montou um cavalo velho e faminto ao qual deu o nome romântico de Rocinante. Escolheu o camponês Sancho Pança, que tinha fé cega no seu dono cavaleiro, como escudeiro. E saiu da aldeia, em busca de aventuras.

Por motivo especial é necessário destacar o primeiro episódio: numa *venta* ou *posada* à beira da estrada, que Dom Quixote acredita ser um castelo, deixa consagrar suas armas pela criada e outros personagens ainda menos graduados e – conforme o hábito dos cavaleiros andantes – passa a noite em vigília, armando-se espiritualmente para os perigos que encontrará em defesa de sua fé e dos que sofem pela injustiça dos poderosos e a violência dos malfeitores. Frequentemente se dedica à exposição desse idealismo, inspirado pela filosofia neoplatônica da Renascença, em boa parte das suas conversas com Sancho Pança, que acredita em tudo aquilo mas também espera ganhar, pelos feitos heroicos do seu dono, uma recompensa confortável, talvez a governança de uma ilha. Sancho não é, portanto, como se acreditava antigamente, o “reverso da medalha”, o homem prosaico ao lado do idealista fantástico. Mas é, sim, prudente e bastante covarde para se opor às intencões mais monstruosas do seu dono; e seu hábito de responder a coisas acima do seu entendimento com objeções em puro linguajar popular castelhano transforma o *Dom Quixote* em verdadeiro tesouro de provérbios espanhóis.

No resto, o primeiro episódio já é característico: surpreendendo um camponês que castiga barbaramente seu jovem criado André, Dom Quixote intervém em prol da justiça e parte satisfeito, sem saber que depois da sua intervenção vigorosa o castigo injusto continuará com força redobrada.

Esse idealismo enganado pela realidade dos fatos continuará, em formas das mais variadas, nos episódios seguintes. Resta lembrar o ataque de Dom Quixote, lança em punho, aos moinhos de vento que se lhe afiguram gigantes maldosos; a luta com um rebanho de ovelhas, considerado erroneamente como exército de inimigos; o assalto ao barbeiro itinerante ao qual Dom Quixote arranca seu instrumento profissional, a bacia, acreditando ter conquistado o maior dos troféus, o elmo de Mambrino; a libertação de um grupo de criminosos presos e escoltados, que respondem com pouca gratidão; e seguem outros episódios, cada vez mais fantásticos. Enfim, depois de tantas derrotas e desilusões, o cavaleiro

abandona as aventuras para seguir outra moda literária do seu tempo: esta vez, pretende levar a vida bucólica dos pastores de Arcádia. Mas já é tarde demais para experimentar novas decepções. Dom Quixote recobra a razão. Enfrenta a última realidade. Faz o seu testamento e morre como gentil-homem cristão assim como vivia.

A obra de Cervantes é familiar à humanidade há quase quatrocentos anos. Por isso não se sente bastante a extrema originalidade de sua invenção. Em toda a literatura universal anterior a 1605 não se acha obra nenhuma que tenha enredo parecido com o do *Dom Quixote*. Menéndez Pidal, talvez o maior de todos os filólogos espanhóis, desenterrou numa suposta fonte: o *Entremés de los romances*, de 1597, em que um cavaleiro, caindo do cavalo, responsabiliza o animal pela sua derrota; mas é só uma cena isolada. Outros pensam em influência do poeta italiano Teófilo Folengo; mas seu poema épico *Baldus*, escrito em latim macarrônico, é uma sátira àspera contra o feudalismo, portanto de mentalidade totalmente diferente. Também já foram feitas tentativas de procurar modelos do personagem: Dom Quixote teria sido prefigurado por Don Luis Quijada, o secretário meio maluco do Imperador Carlos V; ou pelo grande poeta Torquato Tasso, que enlouqueceu; ou termos medievais, de um monarca europeu contra os mulçumanos. Mesmo se fosse possível verificar uma dessas hipóteses, não nos diria nada sobre a obra de Cervantes que é *sui generis*.

O *Dom Quixote* pode ser lido por toda espécie de leitores e em níveis diferentes. Pode ser lido como romance burlesco, cheio de episódios cômicos que fazem rir o leitor. Conta-se que, ainda em vida de Cervantes, o Rei Filipe II viu numa rua de Madrid um estudante que, lendo um livro, se riu muito, ao que o monarca observou: “Certamente, este homem está lendo o *Dom Quixote*”. Do mesmo modo, a obra pode ser lida por crianças, e existem realmente muitas versões abreviadas e expurgadas do romance para a leitura infantil. Isto quer dizer que a obra pode ser lida, embora só com prazer limitado, quando já se ignoram os alvos imediatamente atingidos: os romances de cavalaria.

Amadis de Gaula e os outros romances de cavalaria já eram anacronismo no século XVI, quando ainda eram a dominante moda literária na Espanha. Foram, inicialmente, versões tardias das lendas medievais do Rei Artur e da Távola Redonda e de outras lendas de origem céltica. Transformaram-se, com o tempo, em idealizações da mentalidade feudal, que sobreviveu na península Ibérica durante muito mais tempo que no resto da Europa. No século XVI, correspondiam ao heroísmo militar espanhol a serviço da Contra-Reforma católica. Mas parece que no tempo de Cervantes a moda já estava em decadência: os romances de cavalaria tinha decaído a leitura popular, a *best-sellers* vendidos, nas feiras. E foi esta a intenção

imediate de Cervantes, conforme ele próprio diz: “Destruir a autoridade descabida que exercem no mundo e entre o povo os livros de cavalaria.” Mas como explicar esforço literário e artístico tão grande como representa o de inventar Dom Quixote e Sancho Pança e escrever as duas partes do *Dom Quixote* só para acabar com a divulgação de uns livros mal escritos que logo cairão em descrédito total?

A intenção de Cervantes era certamente mais profunda: não quis acabar com os livros de cavalaria, mas – conforme sua frase já citada – com a autoridade que eles exerciam: com a loucura ou semiloucura de tanta gente de considerar seus enredos como verdade histórica e até como verdade contemporânea. Cervantes quis acabar com a fé insensata na “verdade” literal de certos livros, com a fé medieval na autoridade de certos livros escritos e talvez de todos os livros, pelo menos dos livros de ficção não confessada; e opor ao cavaleiro fantástico e ao seu escudeiro a realidade, embora um pouco exagerada, do fidalgo castelhano Dom Quixote e do camponês castelhano Sancho Pança. É o contraste entre o idealismo livresco e a realidade cotidiana que provoca fatalmente o riso: o humor e, também, a melancolia da decepção que acompanha o humorismo. Eis a intenção confessada de Cervantes. Mas a prova de que atrás dessa intenção ostensiva se esconde mais outra, mais profunda, essa prova encontra-se na própria folha de rosto da primeira edição do *Dom Quixote*.

“*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, compuesto por Miguel de Cervantes Saavedra*”, diz o título. Depois, a dedicatória a um mecenas, cujos títulos nobiliárquicos parecem dignos de um herói de romance de cavalaria: “*Al Duque de Béjar, Marqués de Gibraleón, Conde de Benalcazar y Bañares, Visconde de la Puebla de Alcázar, Señor de las villas de Capilla, Curiel y Burguillos*”. Seguem as indicações bibliográficas: “*Año 1605. Com privilegio, en Madrid, por Juan de la Cuesta*” (é o nome do censor). “*Véndese en casa de Francisco de Robles, librero del Rey.*” Mas no meio dessa folha de rosto vê-se um escudo com os dizeres seguintes, em latim: “*Post tenebras, spero lucem*”.

“Depois das trevas, espero a luz.” Evidentemente, esse lema indica um mistério. Mas que mistério?

Em suas *Meditaciones del Quijote*, Ortega y Gasset diz: “*No existe libro alguno cuyo poder de alusiones simbólicas al sentido universal de la vida sea tan grande, y, sin embargo, no existe libro alguno en que halleemos menos anticipaciones, menos indicios para su propia interpretación*”. E pergunta: “*Habrà un libro más profundo que esta humilde novela de aire burlesco? Y, sin embargo, quién es el Quijote?... Para nosotros, es el problema de su destino*”. É apenas natural que para os espanhóis esse destino seja o da própria Espanha.

Quando em 1898, depois da perda dos últimos restos de seu imenso império e em face da evidente decadência da pátria, os espanhóis tomaram consciência do seu destino, os homens de então, a chamada “geração de 98”, leram o *Dom Quixote* como se nunca o tivessem lido. A loucura heroica de Dom Quixote afigurava-se-lhes símbolo da louca aventura que tinha oposto a Espanha absolutista e fanaticamente católica ao mundo inteiro, arruinando-a. Cervantes teria sido o profeta do desgraçado destino dos espanhóis. Rebelando-se contra esse pessimismo profundo, Unamuno exaltou, paradoxalmente, o quixotismo como “religião nacional da Espanha”, como oposição irreduzível da Vida espanhola contra a Razão seca e mortífera dos outros, como oposição que, embora sabendo da força dos gigantes, os vencerá pela força da loucura que os desmascara como meros moinhos de vento. Apesar de tudo: lutaremos e venceremos! A obra de Unamuno, *Vida de Don Quijote y Sancho*, é um livro impressionante. Mas não foi escrito para nós outros. Pois não podemos admitir que Cervantes só tenha tratado do problema da Espanha. Como disse bem Ortega, o *Dom Quixote* é “*dedicado al sentido universal de la vida*”. Perguntamos: qual é a luz que Cervantes espera ver depois das trevas?

As interpretações mais conhecidas do *Dom Quixote* são as de estrangeiros: cito, como exemplos, o grande romancista russo Turguêniev, que considerava a obra como história da derrota da fé num mundo sem fé; e, em nosso tempo, o poeta inglês Auden, que reconheceu em Dom Quixote o tipo do *christian gentleman*, talvez sem perceber que esse “*christian gentleman*” é o “*miles christianus*” de Erasmo de Rotterdam – ainda voltarei a essa identificação, cheia de graves consequências.

Entre todas as interpretações mais antigas da obra destaca-se especialmente a do poeta alemão Heine, que se lê como prefácio de uma tradução alemã do *Dom Quixote*, publicada em 1837. A obra de Cervantes é o primeiro verdadeiro romance da literatura universal, o mais antigo romance que continua lido até hoje. É uma obra em prosa, e esse fato é da maior importância. Antes da data fatídica de 1605, todos os grandes poetas escreveram suas obras em versos; e como o mais prestigioso gênero literário em versos, sempre foi considerada a epopeia. Cervantes, porém, é o primeiro grande escritor da literatura universal que preferiu a epopeia em prosa: o romance. Desses fatos tirou Heine a conclusão de que o verdadeiro tema do *Dom Quixote* é a derrota da poesia pela prosa. Dom Quixote é o último ou um último representante da poesia de tempos idos. Mas é derrotada pela implacável prosa da realidade. A poesia, com todas as suas imaginações fantásticas, é derrubada assim como Dom Quixote, o Cavaleiro da Triste Figura, caiu do seu cavalo Rocinante, caricatura do cavalo alado Pégaso.

O caso nos faz rir, mas não sem deixar, atrás de si, uma melancolia nostálgica. E essa harmonia do ridículo e do melancólico é o humor cervantino.

A interpretação de Heine parece até hoje a melhor, mas sob a condição de se acrescentar certas considerações de natureza histórica à instituição do poeta alemão.

As forças às quais Dom Quixote se quer opor limitam, todas elas, a liberdade humana: o Estado e sua polícia, a Igreja, as atividades econômicas, as diferenças sociais. Mas em vão. Não existe mais, em 1605, a liberdade dos cavaleiros andantes – em outras palavras, o poder dos senhores feudais –, que não reconheciam nenhuma autoridade superior à sua e que consideravam seus castelos como invioláveis. “*My house is my castle*”, diz até hoje o inglês, “minha casa é meu castelo”, e essa liberdade foi inicialmente proclamada por senhores cujas casas eram castelos. Mas não existem mais, em 1605, castelos na Mancha. O que existe, são *ventas* ou albergues, mas uma *venta* não é um castelo, e o fim da liberdade e o fim da poesia. É este o panorama social que serve de fundo ao enredo do Dom Quixote. É o mundo contra o qual Dom Quixote protesta; e essa qualidade contestatória do romance também terei oportunidade de voltar.

Então, Cervantes teria sido inimigo da poesia? O caso não é tão simples assim. Nada em torno do *Dom Quixote* é simples. Cervantes fez muitos versos; sentia uma vocação de poeta; e embora todas as suas obras propriamente poéticas fossem de valor reduzido, não quis nunca admitir essa derrota. Sua atitude em face da poesia foi fruto de uma grande decepção: dir-se-ia, de uma decepção histórica.

Cervantes, nascido em 1547, ainda na época do Imperador Carlos V, cresceu na atmosfera da liberdade espiritual (e até licenciosa) da Renascença italiana, cujo braço militar era a Espanha católica, de um catolicismo tolerante, contaminado por ideias erasmianas: era um *miles christianus*, que lutou heroicamente na Batalha de Lepanto. Mas quando Cervantes escreveu o *Dom Quixote*, a liberdade renascentista estava sufocada pelos rigores da Inquisição e a grandeza da Espanha, já derrotada pelo naufrágio da Armada Invencível, empalideceu nos campos de batalha de Flandres. O império, imenso ainda mas já abalado nos seus fundamentos, retraiu-se para o isolamento. *El-rey* não era mais o centro do mundo cristão, mas, sim, um monarca de poderes absolutos que só reconhece, acima dele, o poder da Igreja, reformada (ou contra-reformada) pelo Concílio de Trento.

As consequências dessa derrota e dessa imensa decepção histórica também eram literárias. Na época da Contra-Reforma, iniciado pelo Concílio de Trento, os comentaristas da *Poética* de Aristóteles, homens como Robertello, Vincenzo Maggi, Mazzoni e tantos outros,

só podiam admitir uma literatura purificada pelo moralismo de Trento e da escolástica renovada. O grande Tasso foi uma vítima de perseguições aristotélico-moralísticas. Toda a literatura italiana, da época de Tasso e Guarini, refugiou-se na hipocrisia. Também na Espanha. As protestações com que Cervantes, no prefácio das *Novelas ejemplares*, quer justificar os fins morais dessa sua obra também são inspiradas por certa hipocrisia; pelo menos assim as chama o grande hispanista Américo Castro, que, em sua obra de 1925, descobriu o erasmismo secreto de Cervantes; é a mais importante contribuição que nossa época forneceu para a melhor compreensão do *Dom Quixote*.

Ainda por volta de 1530, toda a Igreja da Espanha estava contaminada pelas ideias do grande humanista de Rotterdam: uma reforma por assim dizer liberal da Igreja, mesmo ao preço de sacrificar o rigor dos dogmas definidos. Marcel Bataillon, ao qual devemos a redescoberta do erasmismo espanhol, provou que por volta de 1525 até Don Alonso Manrique, arcebispo de Sevilla e inquisidor-geral da Espanha, era adepto de Erasmo. Depois, a reação tridentina sufocou esse movimento, não propriamente herético, mas dissidente. O conformismo venceu inteiramente. O próprio Bataillon ainda acreditava que na segunda metade do século XVI o erasmismo espanhol já estava extirpado. Mas Américo Castro, em *El pensamiento de Cervantes*, conseguiu demonstrar a sobrevivência de um erasmismo subterrâneo durante muitas décadas depois. López de Hoyos, o mestre com quem Cervantes estudou, era erasmista impenitente, ao ponto de citar, sem medo, frases de Erasmo em assembleia pública de sacerdotes. E seu ex-aluno e discípulo Cervantes cita e elogia, num trecho do *Dom Quixote*, o livro de devoção *Luz del alma*, de Fray Felipe de Meneses, este também erasmista confesso.

O erasmismo de Cervantes é hoje um fato incontestável; até um homem tão cauteloso como o grande crítico Dámaso Alonso está de acordo com a tese de Américo Castro. Apenas, não convém exagerá-la. Chegou-se a ver no primeiro episódio do *Dom Quixote*, na consagração das armas na *venta*, espécie de paródia de cena parecida na vida do Santo Inácio de Loyola. Cervantes era, certamente, bom católico, embora não gostando dos frades nem de certas superstições populares. Sua religiosidade não era dogmática: deixou aberta a porta à possibilidade de alternativas. E essas alternativas aparecem mesmo no *Dom Quixote*.

Quando Dom Quixote se prepara para atacar os moinhos de vento, Sancho Pança adverte: “*Mire vuestra merced que aquellos que allí se parecen no son gigantes, sino molinos de viento*”. O mesmo verbo “parecer” volta quando Dom Quixote arrancou ao barbeiro itinerante um objeto brilhante que se lhe afigura ser o precioso elmo de Mambrino e em que

Sancho reconhece uma simples bacia de barbeiro – mas dessa vez é o próprio Dom Quixote que usa o verbo: “*Es que a ti parece bacia de barbeiro, me parece a mi yelmo de Mambrino, y a outro parecerá otra cosa.*” É a expressão perfeita de um perspectivismo que não admite afirmações dogmáticas. É o reconhecimento da ambiguidade de todos os fenômenos deste mundo. *Dom Quixote* também é uma obra ambígua e reside nisso a dificuldade de sua interpretação. O próprio Cervantes é um escritor conscientemente ambíguo.

Assim como não podemos verificar com toda certeza as intenções de Cervantes ao escrever o *Dom Quixote*, assim toda a obra literária do escritor reflete ambiguidades e contradições íntimas que é difícil esclarecer. Cervantes dedicou o esforço maior de sua vida a escrever um livro que ridiculariza e condena os romances de cavalaria. Mas no fim da vida escreveu e publicou *Persiles y Segismunda*, que, embora com enredo diferente das ficções em torno de Amadis, é um grande, quase dir-se-ia um grandioso romance de cavalaria, cheio de aventuras fantásticas e escrito no estilo altissonante próprio do gênero. Como foi possível isso?

Não é o único caso dessa natureza em sua carreira literária. Depois de ter escrito o romance pastoril *Galatea*, Cervantes tornou-se adversário desse gênero, tão artificial como o dos romances de cavalaria; na maior das *Novelas ejemplares*, no “*Coloquio de los perros*”, descreve vivamente o contraste gritante entre as fantasias bucólicas da literatura pastoril e a realidade miserável da vida rural espanhola. Também pode ter pensado assim ao atribuir ao Dom Quixote quase agonizante a última loucura de tornar-se “pastor”. Mas esse mesmo Cervantes incluiu no *Dom Quixote* dois episódios pastoris (a história de Marcela e Crisótomo e a história das bodas de Camacho), contados com inteira seriedade; e no fim da vida, antes de terminar *Persiles y Segismunda*, manifestou a vontade de escrever uma segunda parte da *Galatea*. Como é possível isso?

Já me referi à excepcional importância das *Novelas ejemplares*, que são a outra grande obra de Cervantes, digna de figurar ao lado do *Dom Quixote*. As doze novelas são de enredos e estilos muito variados, e os cervantistas modernos, em primeira linha Joaquín Casaldueiro, não têm poupado esforços para explicar a diversidade dessas novelas e esclarecer a ordem em que foram escritas e devem ser lidas. O primeiro grupo é o de novelas idealistas, em estilo então chamado “italiano”, histórias cheias de aventuras surpreendentes: “*La española inglesa*” e “*La fuerza de la sangre*” poderiam ser intercaladas, com toda seriedade, em *Persiles y Segismunda*, sem o menor vestígio de mentalidade burlesca. O segundo grupo, que se chama hoje “ideo-realista”, tem enredos parecidos, nos quais porém intervém a realidade

deste mundo: “*La gitanilla*”, “*La ilustre fregona*” e, com realismo mais feroz, “*El celoso extremeño*”. Aparece, depois, para surpresa do leitor, “*Rinconete y Cortadillo*”, novela picaresca em que os ladrões conversam como se fossem senhores nobres (“*Es vuesa merced, por ventura, ladrón?*”), quase um *Dom Quixote* às avessas. Enfim, “*El casamento enganoso*”, em que toda a realidade é mentira sem, por isso, ser poética, e “*El colóquio de los perros*”, em que o humorismo melancólico, diferente do romance, não exclui a condenação dolorosa de todo o gênero humano e de todas as suas instituições. As *Novelas ejemplares* são o universo inteiro de Cervantes; o elmo de Mambrino e a bacia do barbeiro e o que “*a outro parecerá otra cosa*”. Nesse mundo de Cervantes há lugar para tudo e tudo é verdade. Em numerosas epígrafes de episódios do *Dom Quixote* sempre volta a afirmação de tratar-se de “*verdadeira historia*”. Para Cervantes, gênio de imparcialidade quase divina, tudo tem sua razão de ser e tudo é realidade. Mas a Realidade – e Cervantes sabe disso – é intrinsecamente contraditória.

Essa contraditoriedade é o tema do *Dom Quixote*, personificada nas figuras contraditórias de Dom Quixote e Sancho Pança. O humor de Cervantes supera dialeticamente essas contradições, mas sem reconciliá-las. Pois Dom Quixote e Sancho Pança não conseguiram distinguir a aparência e a realidade. Só depois das trevas espera-se ver a luz. “*Post tenebras, spero lucem*”.

A discrepância entre as aparências e a realidade é o tema principal de todo o romance moderno. Não por acaso é o *Dom Quixote* o primeiro romance da literatura universal: Cervantes colocou o problema essencial do gênero inteiro. É moderno, sempre moderno. Um crítico espanhol contemporâneo, Ricardo Aguilera, chama a atenção para o episódio dos presos que Dom Quixote liberta em nome de uma Justiça superior à Justiça do Rei; é verdade, acrescentamos, que paga por esse feito um preço alto. É o preço do protesto, mas por causa desse preço não se deixa de protestar.

Esse sentido do *Dom Quixote* já foi antecipado por Unamuno, quando desprezava o escritor “razoável” Cervantes para exaltar o cavaleiro andante como um louco que, por ser louco, tem razão contra os outros. Em toda a literatura espanhola pós-cervantina não conheço frase tão tipicamente quixotesca como esta de Bergamín: “Um louco é um homem que perdeu tudo, menos a razão”. E hoje, Michel Foucault, o historiador da loucura, refere-se, num trecho memorável de *Les mots et les choses*, a Dom Quixote como exemplo de louco que tem razão, sua própria razão. Talvez não com sua loucura, mas certamente com seu protesto.

ANEXO E - CASCUDO, Luís da Câmara. Com Dom Quixote no Folclore do Brasil. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha**: volume 1. São Paulo: José Olympio, 1958.

Com Dom Quixote no Folclore do Brasil

Luís da Câmara Cascudo

Na costa Atlântica do Rio Grande do Norte, entre o baixo Gracimbora e o baixo da Santa Cruz, dentro do canal de São Roque, tão famoso na cartografia dos séculos XVI e XVII, está um banco de pedra na latitude de 5°, 24' Sul e longitude de 35°, 18' Oeste. Nesse baixo inaugurou-se em 1940 uma coluna cilíndrica de dez metros em cimento armado, com listas horizontais negras e brancas e um farol automático atira dez lampejos brancos por minuto, num alcance de nove milhas, cortando a escuridão da noite tropical.

Esse baixo tem o nome de *Teresa Pança*, a mulher de Sancho Pança.

Nas cartas modernas de navegação e mesmo nas mais recentes edições do *Roteiro* (Rio de Janeiro, 1948), menciona-se naturalmente Teresa Pança mas desapareceu outro nome noutro baixo vizinho. Num *Roteiro* inglês, *The South America Pilot*, parte I, 156, London, 1911, lia-se na descrição do *San Roque Channel*: “...the channel is, however, navorred in this part no three-quarters of a mile by Pança and Theresa Pança banks, which nearly dry at low water”.

Esse segundo Pança desapareceu. Teresa Pança já se mencionava em meados do século XIX segundo o *Roteiro da Costa Norte do Brasil desde Maceió até o Pará*, pelo prático Felipe Francisco Pereira, 63, Pernambuco, 1877.

Não me foi possível identificar as origens dos nomes. Nos antigos registros de incidentes marítimos, naufrágios e encalhamentos, não deparei navio que se denominasse Pança ou Teresa Pança. Certo é que a mulher de Sancho Pança batiza a um banco de pedra na costa do Rio Grande do Norte, assinalado nas cartas de navegação e honrado com a presença luminosa de um farol.

Em todo o Brasil e creio que possivelmente para Ibero-América este é o único topônimo que liga um recanto de terra americana, em título oficial, à família imortal do *Dom Quixote*.

Com tais credenciais de simpatia é natural que acompanhe o engenhoso fidalgo manchego através do Folclore do Brasil nos registos fixados na história de sua vida

aventurosa e heroica. Esses elementos que Cervantes encontrou na Espanha, nas últimas décadas do século XVI e primeiras do século XVII, continuam existindo no Brasil, vivos na memória verbal e nos costumes do povo brasileiro que amanhecia para a História quando o *Dom Quixote* se divulgou pela Europa e pelo Mundo.

Desde quando é lido no Brasil o *Dom Quixote*? Rodriguez Marín apurou que a primeira remessa do *Dom Quixote* para a América foi em 1605, poucas semanas depois de publicar-se a primeira parte do *El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Pedro González Refolio apresentou à Inquisição para exame quatro caixas de livros em uma das quais viajariam 5 *Don Quixotte de la Mancha*. Viajariam no navio São Pedro y Nuestra Señora del Rosario, mestre Juan de Alsusta, que devia tomar parte na frota de Tierra Firme de que ia como general D. Francisco del Corral y Toledo. Os livros iam para Puerto Belo. O exame é datado de 25 de fevereiro de 1605. *Dom Quixote* saíra cinco ou seis semanas antes. O indispensável mestre Rodriguez Marín informa que antes de terminar o ano de publicação (1605) a começos do seguinte 1606, *había en las tierras americanas cerca de mil e quinientos ejemplares de ella*.

Não encontrei registro no Brasil seiscentista mas não é crível o desconhecimento do Engenhoso Fidalgo para os olhos coloniais brasileiros.

Com *Dom Quixote* viaja-se lentamente através de usos e costumes brasileiros, talqualmente vivera na sua jornada valente na Espanha velha.

PROVÉRBIOS, ADÁGIOS & FRASES FEITAS

Castillo de Lucas contou 263 rifões no *Dom Quixote*, sendo 200 na segunda parte. Alguns se repetem e assim vamos aos 300. Castillo de Lucas, cervantista eminente, estudou o *Dom Quixote* em vários ângulos, inclusive o médico. Tipologicamente *Dom Quixote* é leptossomático na classificação de Kretschmer, astênico ou longilíneo noutros autores. Sancho Pança é pícnico, temperamento ciclóide.

Adágios, provérbios e frases feitas que vivem no Brasil são os seguintes:

PARTE PRIMEIRA

(O algarismo romano indica o capítulo)

VII – Van por lana y vuelven tresquilados; ídem II, XIV, XLIII.

VII – allá esas pajas; dácame esas pajas; daca las pajas; ídem XXIX, II, XLI – Por dê cá esas palhas; por dê-me essas palhas.

XIII – una golondrina solo no hace verano.

XVI – La alabanza propia envilece – Elogio en boca propia é vituperio.

XXI – Donde una puerta se cierra, otra se abre.

XXI – bien lo que dice, mejor lo que hace.

XXI – Cogió las de Villadiego – “Dar as de vila-diogo” é fugir. Estudaram a frase no Brasil, Castro Alves e João Ribeiro. Em Portugal, Gonçalves Viana. Villa Diego é lugar na província de Burgos, Espanha.

XXII – Quien canta, sus males espanta. Virgílio, *Geórgicas*, I, 293: *Écloga*, IX, 61, 64. “Quem chora ou canta, fadas más espanta”, dizia Gil Vicente, *Diálogo sobre a ressurreição*.

XXV – No se ha de mentar la soga en casa del ahorcado; ídem IIª, XXVIII – Em casa de enforcado não se fala em corda.

XXX – Tantas veces va el cantarillo a la fuente...

XXXVII – Al freir de los huevos lo verá.

L – Veámonos, como dijo un ciego a otro – Veremos, como dizia o cego.

SEGUNDA PARTE

X – Viva la gallina, aunque sea con su pepita; ídem LXV. – Viva a galinha com sua pevide.

V – La mujer honrada, la pierna quebrada, y en casa; ídem XLIX – Perna quebrada e mulher honrada fiquem em casa.

VII – Más vale un toma que dos te daré; ídem XXXV. Ocorria no *Refranes que dicen las viejas tras el fuego* atribuídos ao marquês de Santilhana, 1398-1458: Faré, faré; más vale un toma que dos te daré.

VII – La Muerte es sorda – Quando Deus quer a Morte é surda (para rezas).

VII – con lo mio me ayude Dios.

VII – el pan comido y la compañía deshecha. Idênticamente no *Refranes* de Santillana. No Brasil: Festa acabada, músicos a pontapés; Pão comido, amigo despedido ou saído.

IX – en cada tierra su uso – Cada terra com seu uso e cada roca com seu fuso. Richard Jente, *Proverbia communia*, Bloomington, 1947, regista longa bibliografia. Babel: *Quot regiones, tot mores*. Chaucer: *In sondry londes, sondry bem usages*.

X – Donde no piensan, saltan la liebre – Donde não se espera daí é que vem.

X – Mensagero sois, amigo, no mereceis culpa, non – Portador não merece pancada.

Reminiscência dos direitos concedidos aos arautos e mensageiros.

X – todas las cosas tienen remedio, si no es la muerte; ídem XLIII, LXIV – Só não há remédio para a morte.

X – Díme com quien andas, decirte he quién eres.

XII – más vale pájaro en mano que buitre volando. Identicamente no *Refranes* de Santilhana, 1508. Conhecido no Oriente pelos árabes. Ampla bibliografia em Jente. Mais vale um pássaro na mão que dois voando. É o 135º do *Proverbia communia*.

XIII – la codicia rompe el saco; ídem XXVI.

XIII – si el ciego guía el ciego, ambos van a peligro de caer en el hoyo (Mateus, XV, 14).

XIV – que parecéis, como se parece un huevo a otro.

XIX – cada oveja con su pareja.

XIX – Diós, que da la llaga, de la medicina – Deus dá o mal e dá o remédio.

XIX – y en una, y aun en un momento, se cae la cada – Lá um dia a casa cai.

XX – Tanto vales cuanto tienes, y tanto tienes cuanto vales; ídem XLIII. Vale quem tem. “El dinero es alcalle”, dizia o Arcipreste de Hita. “Dineros son calidad”, Lope de Vega. “Que solo a quien le tiene, honor se tiene”, Quevedo. “O que o dinheiro não arrumar/ Não tem mais arrumação”, verso popular.

XX – estaré yo mascando barro. – Estarei comendo terra. Morto e sepultado.

XXI – valer un ojo de la cara; Dan por ella un ojo; ídem XXXIII. João Ribeiro articula a frase à punição da perda dos olhos aos vencidos ou certos criminosos. O valor da vista dá imagem do custo. Custou os olhos da cara; valia os olhos da cara, etc.

XXI – El buey suelto bien se lame. Também registado no *Refranes* de Santilhana. Boi sôlto lambe-se todo.

XXII – En manos está el pandero, que le sabrá bien tañer – Em boa mão está o pandeiro.

XXV – En buena mano está, compadre...

XXIX – Sacáse fuerza de flaqueza – Fazer das fraquezas força.

XXIX – Haz lo que tu amo te manda...

XXXII – júntate a los Buenos, y será uno de ellos. – Junta-te aos bons e serás un deles. O mesmo em Santilhana.

XXXII – quien a buen árbol se arrima, buena sombra cobija – Quem se encosta em boa árvore boa sombra o cobre.

XXXII – su alma en su palma; ídem LXVII. (*Salmos*, CXVIII, 109).

XXXII – por su mal le nacieron alas a la hormiga – A formiga, quando quer se perder cria asas.

XXXII – de noche todos los gatos son pardos.

XXXII – no es oro todo lo que reluce – Nem tudo que luz é ouro. O prof. Jente registra extensa bibliografia contendo as inúmeras variantes europeias.

XXXII – sé donde me aprieta el zapato. Capitulado no *Proverbia communia*, 194.º Jente, que reuniu larga citação clássica, cita, entre outras, um período de São Jerônimo, lido em Plutarco, *Vita Aemilli Pauli*, 5, e *Conjugalia praecepta*, 22. O marido que se queria divorciar, ouvindo louvores à esposa, dizia: *Et hic soccus, quem cernits, videtur vobis novus et elegans, sed nemo scit praet me, ubi me premat.* – Sei onde o sapato me aperta. Cada um sabe onde o sapato lhe aperta.

XXXII – debajo de mala capa suele haber buen bebedor.

XXXIV – más vale al que Dios ayuda que el que mucho madruga.

XXXIV – del dicho al hecho hay gran trecho; ídem LXIV – Do dizer ao fazer tem muito caminho.

XXXV – dadivas quebrantan peñas – Agrado quebra pedras.

XXXV – a Dios rogando y con el mazo dando.

XXXVII – al buen entendedor, pocas palabras. Está no *Refranes* de Santilhana.

XLI – como quien no disse nada.

XLIII – el que tiene el padre alcalde. – Ter Pai é alcaide é explicação das fortunas vertiginosas.

XLIII – sino haceos miel, y paparos han moscas; ídem XLIX. – Quem se faz de mel as abelhas lambem.

XLIII – más sabe el necio en su casa que el cuerdo en la ajena.

XLVII – tripas llevan corazón, que no corazón tripas – Quem leva os pés são as tripas (estômago, alimentação).

XLVIII – hace orejas de mercador.

XLIX – porque o somos, o no somos – Somos ou não somos. Somos ou deixamos de ser. Não me parece ter ligação com a frase do padre. Laurent Ricci, geral dos Jesuítas, *Sint ut*

sunt, aut non sint. O padre Ricci, 1703-75, não podia influir para uma frase viva em Sancho Pança noventa e nove anos antes do seu nascimento.

XLIX – la mujer y la galina, por andar se pierden aína. Registrado *Refranes* de Santilhana. Mulher e galinha se perdem sozinhas. “A mulher e a galinha/ Já não podem passear./ A galinha do bicho come/ A mulher dá que falar!”

LIV – cuando a Roma fueres, haz como vieres – Em Roma sê romano. Em terra de sapos, de cocóras com eles...

LIV – la sierpe en el seno – O exemplo é clássico. A cobra no seio. Quem cria cobra morre picado. Antiquíssimo e universal.

LIX – no muy católico Rocinante – Corre como “católico” é sinônimo de normal, perfeito, sadio. Não estar católico ou “muito católico” é dizer-se anormal, doente, indisposto, irregular no sentido material como no plano ortodoxo.

LIX – muera Marta, y muera harta.

LIX – hasta la muerte, todo es vida.

LX – el abad, de lo que canta yanta; ídem LXXI. – O galo onde canta aí janta. Comum nas novelas e contos dos séculos XVI e XVII em Espanha e Portugal.

LXV – Más vale buena esperanza que ruin posesión; ídem VII.

LXVII – dijo la sartén a la caldera: quítate allá, ojinegra. Essa fórmula, disse a frigideira à caldeira, recorda o gênero popularíssimo de anedotas, de poucas palavras, todas iniciadas com esse mesmo processo.

LXVIII – de un dormido a un muerto hay poca diferencia. – Quem está dormindo está morto.

LXX – otro gallo te cantará!

LXXI – bóbilis, bóbilis... - Bóbilis vale dizer “de valde o sin trabajo”, *Nuevo diccionario de la lengua castellana*, D.R.B., Paris, 1870. Diz-se em Espanha *de bóbilis*. Revive no Brasil na locução “De bobos a nicolau”, significando gratuitamente, sem esforço, sem trabalho. Nicolau é sinônimo popularesco de níquel, dinheiro metálico.

USOS E COSTUMES

PRIMEIRA PARTE

IV – Conociendo la querencia. Na região gaúcha do Rio Grande do Sul popularizou-se o vocábulo com influência castelhana. É o lugar habitual da pastagem ou da criação do gado. Corresponde à “malhada” no nordeste brasileiro, onde o gado malha, vive, sesteia. Querência

sinonimiza terra natal para o gaúcho. “Ai vida longe dos pagos,/ Vida tirana, por Deus!/ Quem não gosta da querência,/ Da terra que é dos seus?” (*Cancioneiro Guasca*, J. Simões Lopes Netos, 126, Pelotas, 1917).

VII – Poca sal en la mollera. A moleira é a sutura coronal nas crianças, enquanto não está ossificada, e deixa uma aberta, onde lateja na parte dianteira na cabeça. “Há pessoas a quem toda a vida lateja a moleira” (isto é, estão na meninice, e fazem coisas pueris). Pôr o sal na moleira, dar juízo, prudência, etc; *Dicionário* de Moraes, 1831. Pouco sal na moleira é pouco juízo, imprudência, estouvamento. Sal sinônimo de sapiência, sabedoria, prudência.

XI – Hojas de romero, etc. O remédio do cabreiro constava de folhas de alecrim (“*Rosmarinum officinalis*”, L.), mastigadas e com um pouco de sal, posto na orelha sangrenta de Dom Quixote. É ainda hoje um hemostático popular. Os alemães chamam-no Kranzenkraut, a erva da coroa, e com ela fabricavam a Água da Rainha da Hungria, famosíssima na França. É parte do célebre unguento de Santa Francisca Romana. O alecrim era inseparável das boticas de outrora e acompanhava os grandes navegadores (Américo Pires de Lima, *A Botica de Bordo de Fernão de Magalhães*, 29, Pôrto, 1942).

XII – Señor mio de mi alma; amiga de mi alma; II^a, LVIII. Tratamentos tradicionais e populares no povo brasileiro.

XXV – Dom Quixote recomenda que a carta não seja escrita *a ningún escribano, que hacen letra processada, que no la entenderá Satanás*. A caligrafia tabelioa teve seus registros de incompreensão. Nem mesmo o Diabo a entenderia.

XXVI – Estaba enamorado hasta los hígados – Fígado era para o povo a víscera essencial, formadora do sangue. Inimigo figadal. Origem do sangue, o fígado era explicação dos sentimentos naturais, dependentes do seu curso e consequentes humores. O amoroso era ferido no fígado e não no coração. Horácio, *Odes*, I, XIII, IV, I, cita *jecur*, o fígado como órgão sensível ao amor. Idênticamente Teócrito.

XXVI – Indo buscar Dom Quixote que se penitenciava na Serra Morena, o barbeiro levou, para fazer uma barba sisuda, o rabo de boi onde o vendeiro prendia o pente. Nos sertões do Brasil é um dos usos das caudas de boi, lavado o froco, para receber os dentes do pente, talqualmente Cervantes registrou.

XXXIV – Si a dicha te atrevieres a passar desta raya que ves... – dizia Camila ao amante Lotário. Fizera um risco no solo ameaçando apunhalar-se se o limite fosse transposto. É o tabu da fronteira, a linha mágica delimitadora, valendo castigo a sua violação. É a explicação da morte de Remo na fundação de Roma. Vasco Fernandes de Lucena, durante o

cerco de Olinda em meados do século XVI, traçou uma risca no chão, desafiando aos selvagens que a transpusessem. Aqueles que ousaram calcar a linha caíram fulminados; Frei Vicente do Salvador, *História do Brasil*, II, IX, narra o feito. Entre os colegiais um desafio antigo é riscar duas linhas e dizê-las representar a mãe dos dois antagonistas. Aquele que se atrever a pisar a linha lutará infalivelmente com o ofendido. Camila, mesmo fingidamente, empregava o processo da linha mágica da fronteira, indevassável, misteriosa.

XXXIX – Iglesia, o mar, o casa real... Eras esses os melhores empregos da energia espanhola. Ser sacerdote, marinheiro ou familiar da Casa do Rei. Eram os postos naturais na aplicação da fidelidade e da força na era de quinhentos e seiscentos.

SEGUNDA PARTE

I – O barbeiro Nicolau contou a anedota do louco de Sevilha que fora dado por normal e ia deixar a casa. Despedindo-se dos ex-companheiros um deles indignou-se e declarou que dava por castigo não chover em Sevilha durante três anos, graças ao seu poder pessoal, por era Júpiter Tonante. O homem que saía tranquilizou seu acompanhante dizendo que a questão da chuva estava afeta a ele, unicamente a ele, que era Netuno. E assim ficou mais uma vez na casa dos loucos sevilhanos. A história é sabida no Brasil em diversas variantes. Um louco do Hospício do Rio de Janeiro convencera ao Imperador que estava normal e sua detenção era uma violência. O Imperador deu ordem para libertá-lo mas o rapaz fez questão de mostrar onde vivera tantos anos. Pelos corredores encontrou a um colega barbado e silencioso que os abençoou gravemente. O amigo do Imperador explicou, veemente: “Imagine Vossa Majestade que esse camarada vive pensando que é Nosso Senhor Jesus Cristo e tem a loucura de dizer essas coisas a mim, a mim que sou o Espírito Santo!...”

IV – con las que nacieron en las malvas... - Nascer nas malvas, filho das malvas, filho do mato, é o bastardo; filho de casamento na Igreja Verde, a floresta, o ajuntamento fugitivo, filho das ervas.

V – iba a misa cubierta la cabeza con la falda de la saya – Cobrir a cabeça com fralda de saia é uso comum no interior do Brasil. Serve de resguardo para o sol nas caminhadas. “Gente de saia na cabeça” é imagem depreciativa, de ciganagem, povo errante, vagabundo. As carpideiras em Portugal apareciam com a saia na cabeça – Teófilo Braga e J. Leite de Vasconcelos. Sobre o uso, René Basset, *Mille et un contes, récits & legendes arabes*, I, 358, Paris, 1924, Etienne de Bourbon (século XIII), n.º 275, Poggio (século XV), n.º 136, George Laport, *Les contes populaires wallons*, 94, Helsinki, 1932, (FFC 101, vol. XXXVII).

VII – Cita-se a oração de Santa Apolônia. O prof. dr. A. Castillo de Lucas estudou excelentemente Santa Apolônia no seu *Folclore médico-religioso*, 31, Madri, 1943, registrando as orações e a antiguidade do culto. No Brasil sertanejo a oração, que a velha Celestina sabia de cor, continua tendo devotos e aplicadores. Ver Luís Câmara Cascudo, *Meleagro*, 146-147, Agir, Rio de Janeiro, 1951.

XIII – Y aquello que parece vitupério, en aquél término es la alabanza notable. – É o insulto como forma de elogio, comuníssimo. Os mais ásperos palavrões são aplicados numa intenção carinhosa e admirativa. Cachorro de inteligência, peste de habilidade, monstro de talento e mesmo as pornografias fáceis, são dirigidas como símbolos verbais de simpatia entusiástica. Os dois escudeiros, Sancho Pança e Tomé Cecial, usam e abusam da técnica ainda constante no Brasil.

XIII – una gran bota de vino... - É a nossa borracha, saco de couro curtido para conduzir líquidos; odre. Tivemos o nome vindo de Portugal e aplicado aos pequenos odres feitos com a goma elástica que terminou absorvendo a denominação a borracha. A borracha, de couro, para água, é de uso contemporâneo no sertão do Nordeste.

XXII – así Dios le dé buena manderecha; LXII, LXXII. A tradição da mão direita ser expressão da dignidade, do prêmio moral, da superioridade, é antiquíssima e universal. Mão direita e pé direito opõem-se à mão esquerda e pé esquerdo, sinônimos de infelicidades, desastres, castigos, fatalidades. As fontes bíblicas são fartas. Salomão no *Eclesiastes*, X, 2; Mateus, XXV, 34 E 41 (Ver Luís da Câmara Cascudo, *Anúbis e outros ensaios*, XXIII, Pé direito, 203-210, Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1951).

XXIX – mira cuántas feas cataduras no hacen cocos... - Côco, medo, pavor, comuníssima imagem na literatura oral portuguesa e espanhola, ainda de fácil encontro nos poetas, romancistas e teatrólogos dos séculos XVI e XVII. Não emigrou para o Brasil e sim a Cuca (Ver *Geografia dos mitos brasileiros*, Cuca e Coca). Conhecemos apenas a *Nox nucifera*, tendo denominação de Côco por semelhar justamente a cabeça humana e apavorar na vaga parecença. “O côco com que as armas assombram ou acalentam os meninos desta e ainda de maior de idade” (Frei Luís de Sousa, *Vida de D. Frei Bartolomeu dos Mártires*, I, 18). Não aparece na literatura oral brasileira.

XXXI – es zahorí de las historias... Do árabe zahari. Vidente, homem nascido na sexta-feira da Paixão que possui o olhar maravilhoso, penetrando a matéria opaca, vendo sete reinos debaixo da terra, descobrindo tesouros. Figura no folclore do Rio Grande do Sul por

influência espanhola. Ver Luís da Câmara Cascudo, *Geografia dos mitos brasileiros*, 416, Livraria José Olympio Editora, Rio de Janeiro, 1947.

XXXI – no podreis llevar sino una higa – Levar figa, esconjuro. A figa é símbolo fálico, afastando o mau-olhado, malefícios, forças adversas. Shakespeare citou-a, *Otelo*, I, II, *Virtue! a fig!* na mesma acepção popular contemporânea. Estudei-a em *Meleagro*, 71-72, Agir, Rio de Janeiro, 1951, e *Gorgoneion*, 67, sep. da *Homenaje a Don Luís de Hoyos Sainz*, Madri, 1949, tomo I.

XXXI – bellaco, harto de ajos; don villano, harto de ajos; XXXV, XLIII. – Vilão, farto de alhos, comedor de alhos, homem de pobre nascimento, camponês, peão, sem hábitos de sociedade, rústico. O alho era alimento estimadíssimo em Espanha e Portugal. Há longa documentação sobre o alho, detestado pelas mulheres, afugentador de feitiços, de seres sobrenaturais. Horácio contra ele escreveu um epodo furioso. No meu *Dicionário do folclore brasileiro* há verbete minucioso. “E podem cheirar ao alho/ Ricos-homens e infanções” (Sá de Miranda, Carta VIII). Nos conselhos de Dom Quixote a Sancho governador (IIº, XLIII) há uma advertência: No comas ajos ni cebollas, porque no saquen por el olor villanería.

XXXI – Señora González, o como es su gracia de vuesa merced... No sertão do Nordeste brasileiro resiste ainda arcaísmo delicioso. Como sinônimo do nome individual ouvi-o perguntar vezes inúmeras no sertão do Ceará, Rio Grande do Norte e Paraíba: O senhor, que mal pergunto, qual é a sua graça? – Pergunta muito bem. Sou fulano de tal, seu criado! – Criado de Deus todos nós somos. – Era assim o ritual.

XXXI – morderse la lengua antes de hablar palabra. – Antes de falar morda a língua, era conselho velho aos impacientes conversadores, dando apartes imprevistos, às vezes descabidos ou incortesos.

XXXVI – yo no sé leer ni escribir, puesto que sé firmar; XXXX, XLIII. Sancho Pança aprendera a assinar o nome, “ferrar o nome”, como dizemos no Brasil, para fins eleitorais. A frase é contemporânea. Não sei ler nem escrever mas assino o nome, talqualmente o fazia Sancho. “Bién sé firmar mi nombre que cuando fuí prioste en mi lugar, aprendí a hacer unas letras como de marca de fardo, que decían que decía mi nombre”; XLIII.

XLV – salía deste lugar de vender, con perdón sea dicho, cuatro puercos. – Segue o costume no Brasil do interior para ressaltar o respeito quando se alude a um certo animal, parte pudenda ou coisa julgada inconveniente de mencionar. Com licença da palavra, falando com pouco ensino, com perdão da má palavra, correspondem aos cuidados franceses do *sauf votre respect*. Os romanos diziam *ignoscet mihi genius tuus* (Petrônio, *Satyricon*, XXXVII).

LIV – estos extranjeros que piden la limosna cantando. – No século XVI em Espanha os mendigos cantavam sua melopeia pedindo esmolas ou apenas os estrangeiros usavam dessa técnica? No Brasil a cantilena foi vinda de Portugal, especialmente nos cegos que eram profissionais na declamação de orações e romances. Desaparecendo a função literária restou ao peditório o recurso de letras improvisadas, quadras, dísticos, motos, ajudados ou não pelo acompanhamento instrumental.

LVIII – Levántase uno destes agroreros por la mañana, sale de su casa, encuéntrase con un fraile de la Orden del bienaventurado San Francisco, y como si hubiera encontrado con un grifo, vuelve las espaldas y vuélvese a sua casa. - O encontro com frades era de mau agouro e havia dois remédios: voltar para casa e sair depois ou fechar a mão e fingir atirar qualquer coisa (na espécie era o agouro), quando avistasse outro frade. A superstição está viva e diária no Brasil.

LVIII – Derrámasele al outro Mendonza la sal encima de la mesa, y derrámasele a él la melancolía por el corazón. – O sal derramado é outro agouro. Pingam vinho tinto ou limpam o lugar, dizendo: Deus nos livre! Virgem Santa! Virgem Santa! Para lá o agouro. – De sua divulgação e popularidade há um índice celebrado. No quadro de Leonardo da Vinci, *A Ceia*, 1495-98, o apóstolo traidor, Judas, tem um saleiro entornado diante de si, símbolo visível da desgraça futura.

O modelo popularizou-se no Brasil como versão política ou satírica. Não conheço os tipos líricos. No Rio Grande do Sul, durante a guerra dos Farrapos, e em consequência da admiração aos generais farroupilhas, aconteceram várias produções na espécie (J. Simões Lopes Neto, *Cancioneiro Guasca*):

Oh! Do inferno instrumento,

- Bento;

Modelo dos tiranos, da traição painel,

- Manuel;

No inferno te aguardam, qual primeiro

- Ribeiro;

Como um montão de chamas no braseiro,

- Bento Manuel Ribeiro!

Quem virtuoso se mostra,

Sem o vício d'ambição?

- João;

Quem é que sem descanso

Persegue o caramuru-demônio?...

- Antônio;

Qual a melhor espada

Da nossa melhor fileira?

- Silveira;

Erija-se um templo agora,

A essa espada primeira:

Imite, quem quer ser grande,

- João Antônio da Silveira.

No Norte os tipos são humorísticos. Na Paraíba o Sr. São José de Miranda improvisou os versos vendo a hilaridade que causava sua presença no tribunal de júri.

Quem causa murmuração?

- João!

Quem de feio faz má fé?

- José!

Quem na crítica anda?

- Miranda!

Cumpra-se essa demanda

Que já estás verificado;

Nunca mais será jurado,

- João José de Miranda...

Em Alagoas, contou-me o Dr. José Maria de Melo, um Manuel Joaquim da Costa era grande frequentador dos banquetes de casamento, servindo-se de tudo mesmo sem ser convidado. Numa festa, estando à mesa, ouviu estes versos com que o alvejaram, obrigando-a deixar a companhia e curar-se da moléstia de comer muito:

Quem da mesa tudo quer?

- Seu Manuel!

Quem assiste até o fim?

- Seu Joaquim!

Quem da mesa tudo gosta?

- *Seu Costa!*

Mandou dizer o Padre Eterno

Por meio duma proposta

Que fosse comer no Inferno:

- *Manuel Joaquim da Costa!*

NOVELÍSTICA

No *Dom Quixote* há menção de novelas queridas pelo povo espanhol, elementos de literatura popular e tradicional ainda conhecidos e amados no Brasil. No auto-de-fé de livros da cavalaria andante (Iª, VI), o único que ainda tem leitores no Brasil é o volume das proezas de Bernardo del Carpio, espécie de *Super-Man* invencível e miraculoso. É a réplica castelhana ao ciclo tonante dos Doze Pares de França, aos quais vence. Bernardo del Carpio está sempre no final do volume da *História do Imperador Carlos Magno e dos doze pares de França*, constantemente reeditado em Portugal e Brasil e sem popularidade na Espanha. Apareceu em Portugal em 1615, fôlio de 30 folhas com duas colunas. A tradução portuguesa é de 1728, impressa em Lisboa e depois, 1732, em Coimbra. Em 1745 surgiu o Bernardo del Carpio como final das guerras de Carlos Magno nas versões portuguesas, reunido pelo padre Alexandre Caetano Gomes Flaviense, graduado em cânones, protonotário apostólico e natural de Chaves. Dessa fonte decorre o Bernardo del Carpio para os olhos brasileiros. Seria leitura querida na Espanha no século XVI e XVII e no *Dom Quixote* cita-se sua passagem, Iª, VI, L, IIª, XXXII, assim como *Carlos Magno*, Iª XLVIII, XLIX, IIª, XXIV e XXVI, quase sempre como referência cronológica, *el tiempo de Carlo Magno*. Dom Quixote cita enternecidamente a nossa Princesa Magalona na *História de Pierres y la linda Magalona* cujo sucesso *quién podrá negar no ser verdadero?* Parece-me versão estranha e bem diversa de quantas conheço pois nessas não existe episódio de cavalo voador. A *História de Pierres y de la linda Magalona* é possível original francês já popular no século XIV, escrito em latim ou provençal. A mais antiga versão castelhana é de Burges, 1519, e há outra da mesma data em Sevilha pelo editor Jacob Cromberger que em 1521 residia em Portugal onde logicamente reeditou a novela tornada popularíssima. Há traduções portuguesas no século XVII. De sua origem, formação, divulgação, temas, ver Luis da Câmara Cascudo, *Cinco livros do povo*, “História da Princesa Magalona”, Livraria José Olympio Editora. Na provença a estrela

Vésper é Magalona e Saturno é o conde Pierre de Provence (Ver *Vaqueiros e cantadores*, 29-39, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1939).

Dom Quixote, I^a, XX, pede a Sancho Pança que *contase algún cuento para entretenerle*. Sancho chama ao conto *conseja* e emprega a técnica que lhe é familiar. *De la misma manera que yo lo cuento se cuentan en mi tierra todas las consejas*.

Sancho Pança narra a Dom Quixote um conto-sem-fim, *Endless Tale, Unfinished Tale*, “cuento-de-nunca-acabar”, de que o inesquecido prof. Ramón A. Laval publicou interessante coleção no Chile. Numa só barca hão de passar o rio trezentas cabras, uma a uma. Dom Quixote termina impacientando-se, como toda a gente, e a história tem seu fim. Sobre esse conto há variantes em Leonardo Mota, *Violeiros do norte*, 269, S. Paulo, 1925, Ramón A. Laval, *Cuentos chilenos de nunca acabar*, 13, Santiago de Chile, 1910, Teófilo Braga, *Contos tradicionais do povo português*, I, 218, Pôrto, 1883, Clemente Sánchez de Vercial (1370-1436), *El libro de los enjemplos o suma de exemplos* por A.B.C., n.º LXXXV, *Le cento novelle antiche*, a novela XXXI (ed. Vallardi, Milão, 1924) e finalmente na fábula X do *Disciplina clericalis* (em Migne, *Patrologia latinae*, CLVII de que possuo cópia em microfilme). Bolte e Polivka anotando os contos dos irmãos Grimm, *Anmerkungen zu den kinder und Haushmarchen der Bruder Grimm*, vol. II, 209, Leipzig, 1915, especialmente o sob o n.º 86, dão bibliografia alemã bem longa. No meu *Trinta estórias de bibi* (Temas de literatura oral. Bibliografia e confrontos) registrei uma versão brasileira com a bibliografia que me foi possível consultar.

Nas aventuras da venda durante a noite, I^a, XVI, alia Cervantes na luta entre o arrieiro e Sancho, Sancho e Maritornes e esta e Sancho, outro gênero de literatura oral, o conto encadeado, *Formula tales*, contos acumulativos, *arranged in chains*, denominados pelos alemães *Kettenmarchen*, excelente e eruditamente estudados pelo prof. Martti Haavio, da Universidade de Helsinki. Diz Cervantes: *Y así como suele decirse: el gato al rato, el rato a la cuerda, la cuerda al palo*, resumindo o conto acumulativo que é sabido no Brasil. Os exemplos em prosa e verso são abundantes e antigos, figurando no *Khad gadiâ* e no *Sepher haggadad* e mesmo eram cantados pelos judeus nas festas domésticas da Páscoa; in *Antologia do folclore brasileiro*, 409, S. Paulo, 1944.

No conto do *Curioso impertinente* (I^a, XXXIV) a ama de Camila cita um A.B.C. em prosa, *A, agradecido; B, bueno; C, caballero; D, dadivoso; E, enamorado*, etc. que devia ser tradicional na Espanha em fins do século XVI. Em Portugal Gonçalo Fernandes Trancoso divulgara um espécimen no seu *Histórias de proveito e exemplo* e Luís de Camões compusera

outro em tercetos. Juan del Encina tivera seus modelos. O gênero vinha de longe e Santo Agostinho tivera uma poesia rítmica, em fins de 393, *Psalmus contra partem donati*, os conhecidos *Psalmus abecedarius*, com vinte estrofes seguindo as letras do alfabeto. Um canto descrevendo a batalha de Fonteneto ou Fontenoy na Bourgogne, em 25 de junho de 841, entre os netos de Carlo Magno, Carlos Luís e Lotário, obedecera disposição alfabética, em versos trocaicos, em ritmo de três por quatro. No Brasil é ainda popular; ver *Vaqueiros e cantadores*, 53-67.

Chegamos à encruzilhada do passeio comum, lembrando Espanha do século XVI e princípios do XVII e o Brasil do século XX. A jornada findara. Nem uma só vez surgira o nome do Brasil, na grande novela, publicada em ambas as partes quando o Brasil estava sob a jurisdição espanhola, reinando dom Felipe III. Sob a bandeira de Espanha nascera a Cidade de Natal onde escrevo e vivo.

Dom Quixote saudou-me, grave, do alto do Rocinante e Sancho tirou o seu chapéu manchego, redondo e chato, numa cortesia. A luz das estrelas brilhou no elmo de Mambrino. Lentamente o Engenhoso Fidalgo e o fiel escudeiro remergulharam na sombra...

Luis da Camara Cascudo
Natal, dezembro de 1951.

ANEXO F - BROCA, Brito. Introdução. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de La Mancha:** volume 1. São Paulo: José Olympio, 1958.

INTRODUÇÃO

Brito Broca

Várias cidades espanholas, entre as quais Madri, Toledo e Sevilha, pretenderam, durante muito tempo, ter sido o berço de Cervantes. Mas em 1752 Frei Martín Sarmiento descobriu uma pista que parecia segura. Na *História de Argel*, do Padre Haldó, publicada em 1612, Cervantes aparecia como filho de Alcalá de Henares. Encaminhadas as pesquisas para os arquivos dessa cidade, descobriu-se o registro de batismo do autor de *Dom Quixote*. Ficou, assim, fora de dúvida, haver ele nascido ali a 28 de setembro de 1547, dia de São Miguel, por isso mesmo que recebera o nome desse santo.

O avô de Cervantes era magistrado, tendo ocupado vários cargos de importância; mas o filho, Rodrigo, insurgindo-se contra a austeridade do lar paterno, abandonou-o, indo casar-se com uma moça de nobre linhagem, mas pobre, Leonor de Cortinas. Desfavorecido de qualquer amparo, já que o pai desaprovava o casamento, teve de procurar de um meio de vida qualquer para sustentar a família que se tornou, dentro em pouco, numerosa. Ei-lo a exercer o ofício de cirurgião, equiparado ao dos barbeiros na época, e a lutar com toda sorte de dificuldades. Procurando melhorar de situação, vai mudando de residência, e já possui três filhos, quando se instala em Alcalá de Henares, onde vem ao mundo o quarto, que se chamará Miguel.

Até hoje, apesar de tão vastos e minuciosos estudos, continuam a ser controvertidos muitos dados sobre a vida de Cervantes. Como passou a infância e a adolescência? Pouco se sabe, com exatidão, a respeito. Não resta dúvida de que o pai continuou a mudar de residência, sempre à procura de melhoria para uma vida de trabalhos e privações. Na companhia dos outros irmãos – foram sete, ao todo – o pequeno teria crescido ao deus-dará, sem cuidados nem conforto, familiarizando-se, desde muito cedo, com as brutalidades do mundo. Uma família pobre, em permanente nomadismo pelas cidadezinhas dessa Espanha de Felipe II... Onde estudou o jovem Miguel? Teria feito um curso regular na Universidade de Salamanca, na de Sevilha ou na de Alcalá? Um contemporâneo, Tamayo de Vargas, chamou-o de “engenho leigo”, mas não se pode negar que, se não fez qualquer curso universitário, conseguiu, pelo menos, reunir vasta cultura literária. É o que se depreende de sua obra, e

ninguém que a conheça poderá negá-lo. Parece certo, no entanto, haver estudado gramática e retórica em Madri, em 1568, na escola de Juan López de Hoyos, quando escreveu um soneto dedicado a D.^a Isabel de Valois (1567) – sua primeira composição literária conhecida – e uma elegia em verso pelo falecimento da esposa de Felipe II (1569). Também em Madri, ainda bem jovem, teve uma profunda impressão ao assistir às representações do grupo teatral de Lope de Rueda, passando este por lhe haver despertado a sedução das letras.

NA ITÁLIA RENASCENTISTA

Cursasse ou não escolas, a verdade é que possuía grande conhecimento dos meios estudantis nesse tempo, em que na Espanha, como em outros países da Europa, os estudantes formavam uma classe à parte, com sua ética e seus costumes muito bem caracterizados. Jean Babelon aventa a hipótese de Cervantes, na mocidade, haver deixado a família para ir servir a el-rei, como soldado, à semelhança de vários jovens que lhe aparecem nos livros. Estudantes, aventureiros, boêmios, soldados, mendigos, bandidos – eis toda a humanidade heteróclita com a qual o autor do *Dom Quixote* teria entrado em contato desde a infância. Viveria eternamente sob o signo da insegurança e da aventura. E que aventura mais palpitante do que conhecer novas terras? Viajar seria um dos primeiros sonhos a inflamar o espírito de Cervantes. Pois surgia a oportunidade para realiza-lo. O prelado italiano Júlio de Aquaviva vem a Madri apresentar os pêsames do Papa a Felipe II pela morte do filho deste último, e, aproveitando a ocasião, fazer certas queixas contra as autoridades espanholas de Milão, empresa esta que não pôde levar a cabo com êxito. Espírito culto, dado às artes e às letras, o prelado relaciona-se com os intelectuais de Madri, entre os quais López de Hoyos, mestre de Cervantes, que lhe teria indicado o discípulo como um servidor leal e inteligente. Com vinte e dois anos, Cervantes parte para a Itália na qualidade de camareiro da Aquaviva. Foi certamente uma viagem maravilhosa... A Itália vivia uma das suas épocas mais notáveis, em pleno Renascimento, no apogeu das artes e das letras: Ariosto, Maquiavel, Aretino, Tasso, Cellini, Tintoreto, Da Vinci!... Há pouco morrera Miguel Ângelo. Cervantes – suas obras o provam – embebeu-se profundamente da cultura italiana na época, e no *El licenciado Vidriera* nos dá conta de algumas peregrinações que realizou através da península. Empolgado pelo estudo e pela contemplação da beleza, qual o motivo que o levará a abandonar o ambiente magnífico da Itália renascentista para alistar-se nas tropas pontifícias que iam combater os infiéis? Não nos esqueçamos de que era também do próprio espírito da Renascença esse sentimento total da vida: contemplação e ação. Os perigos da guerra seriam uma experiência indispensável à

formação “humana” de Cervantes. Recordemos a fórmula então em voga: *vivere pericolasamente*.

O “MANCO DE LEPANTO”

Contra o avanço dos turcos que ameaçavam a Europa foi constituída uma Liga formada pela República de Veneza, o Papa Pio V e a Espanha, reunindo-se as respectivas esquadras em Messina, sob o comando supremo de D. Juan da Áustria. Com um esforço vindo de Sabóia e Gênova, rumam elas para Corfu e daí para Lepanto, onde se dá o formidável choque com a esquadra inimiga, mais ou menos igual em número de navios e com superioridade de homens. Depois de uma luta terrível, as naus cristãs alcançam a vitória, salvando a Europa da invasão. De Cervantes, sabe-se que se bateu com extraordinária bravura, recebendo vários ferimentos, inclusive um na mão esquerda, que a deixou inutilizada *para la gloria de la diestra*. Tornara-se um herói D. Juan da Áustria felicitou-o. E apesar dos ferimentos e da mão lesada, toma parte em outros combates, como o de Navarino e o de Túnis. Incorporado ainda às forças pontifícias, retorna à Itália, e, ao cabo de cinco anos de vida militar, experimenta também o desejo de voltar à Espanha. Decerto, já iam longe as ressonâncias do heroísmo, e o nome de Cervantes agora não era mais do que o de um simples soldado, com a mão esquerda imprestável: o “manco de Lepanto”. Obtendo licença, parte em companhia do irmão Rodrigo, levando recomendações do duque de Sesa e de D. Juan da Áustria para que o promovam a capitão. A galera *Sol*, num grupo de três naus, deixa o porto de Nápoles a 20 de setembro de 1575. Nela vai Cervantes, decerto cheio de esperança, contando com a recompensa do governo espanhol por tão leais e heroicos serviços. Mas seis dias depois, em alto mar, naves turcas atacam as galeras; duas destas últimas conseguem escapar, e justamente a *Sol*, em que viajava Cervantes e o irmão, é aprisionada pelos corsários do albanês Mami.

CATIVEIRO NA ALGÉRIA

Começa, então, uma das principais e mais dolorosas etapas da vida de Miguel de Saavedra: o seu cativeiro na Algéria. São cinco anos de trabalhos, torturas e sofrimentos suportados com estoicismo e resignação cristã, e dos quais retira ele uma experiência que lhe será fundamental na criação literária. Mais tarde, através de toda a obra cervantina, vamos encontrar, com frequência, traços, evocações, marcos desse dramático período. Não somente enfrentava corajosamente a situação, como procurava reerguer o ânimo dos companheiros de

cativeiro, amparando-os e socorrendo-os por todos os meios que tinha ao alcance. Na Espanha não deixava de haver interesse pelos prisioneiros. O pai de Cervantes chega a dirigir-se ao rei, para ver se consegue o resgate dos dois filhos. Mas os mouros pediam avultadas somas. Fugir seria um dos recursos. A ideia de fuga constituía, aliás, a obsessão dos cativos, e Cervantes chega a tenta-la quatro vezes, com outros prisioneiros. Ora a traição, ora um golpe errado, tudo concorre para o fracasso, e vemos o futuro autor do *Dom Quixote* mais preocupado com a sorte dos companheiros de que consigo mesmo, sacrificando-se por eles a ponto de, na hora do castigo, declarar-se o único responsável, procurando atrair sobre si toda a culpa. Já era qualquer coisa semelhante ao quixotismo do seu herói.

Afinal, os irmãos, que se encontram na Espanha, conseguem reunir uma boa soma e enviá-la para o resgate de Miguel e Rodrigo. Os mouros libertam apenas Rodrigo; a liberdade de Miguel custava mais caro e o dinheiro não chegava. Acontece que Cervantes, devido às repetidas tentativas de fuga, acha-se agora sob a dependência direta do rei de Argel, que faz exigências desmedidas. Toca a suportar ainda por algum tempo o cativeiro. A vocação literária e poética do prisioneiro nessa época já se havia manifestado, e não é de estranhar, segundo o depoimento de um dos companheiros, procure ele amenizar as tristes horas do cativeiro, fazendo versos. Supõe-se mesmo tenha começado ali a composição da pastoral *Galatéia*, obra que lhe mereceu tanto carinho e na qual pôs muito de suas esperanças de artista.

Havia de chegar o dia da liberdade. Trouxe-a, em maio de 1580, a missão redentorista de Frei Juan Gil. Os sacerdotes se tinham proposto a retirar o maior número possível de cristãos das mãos dos infiéis, e, ao cabo de negociações laboriosas, Cervantes pôde ser incluído no número dos libertos. Os inimigos, que nunca lhe faltaram na prisão, ainda agora o assediam. O ex-dominicano Blanco Paz procura caluniá-lo em cartas enviadas à Espanha, nas quais lhe atribui procedimento censurável durante o cativeiro. Não é sem dificuldade que Cervantes consegue destruir o *complot*.

Retornava à pátria, afinal, com trinta e três anos apenas e precocemente maduro. Se muito havia sofrido, muito também havia visto e aprendido.

Que o esperava em Madri? Após o regozijo da retomada de contato com a família, a certeza de que todos continuam ainda mais pobres, sacrificadas as economias no resgate dos dois irmãos. D. Juan da Áustria, protetor de Miguel, morre, e o “manco de Lepanto” não encontra quem lhe recompense o mérito. Volta às fileiras e, embora, sem o posto de capitão com que contava, é encarregado de desempenhar uma missão reservada em Orã.

Mas esse ano de 1581 seria de grandes acontecimentos na península. Morto D. Sebastião de Portugal, em Alcacerquibir, Felipe II reivindica o trono desse país, para o qual julgava ter mais direito de que D. Antônio, Prior do Crato. Regressando do norte da África, Cervantes é enviado para Portugal, já ocupado pelas tropas do duque de Alba. Enquanto Prior do Crato, vencido na resistência que oferecera, fugia para a França, a terra lusa caía sob o domínio espanhol. Cervantes passou algum tempo ali, tudo nos indicando que simpatizou particularmente com a paisagem portuguesa. Em Lisboa decorrerá, mais tarde, parte da ação de sua novela *Persiles e Segismunda*. Compreende ele que nada mais poderá esperar da carreira militar, em que não lograra o ambicionado e merecido posto de capitão.

INTERLÚDIO PASTORAL

Em 1584 abandona a farda. Está agora em Madri, sem recursos, apenas animado por um sonho: o de concluir e publicar a pastoral *Galatéia*. Certamente, de há muito viria sentindo a necessidade de cumprir o destino de escritor, aspiração bem difícil nessa época em que as letras constituíam privilégios dos nobres e só alguém, à sombra dos grandes, poderia cultivá-las. Assim mesmo, deposita grande esperança na sua *Galatéia*. No mesmo ano de 1584 a obra aparece, dedicada a Ascânio Colonna, general das tropas pontifícias da Santa Liga.

Não precisaremos recordar aqui as características desse gênero literário que esteve em voga durante o século 16 e 17 na Europa. A pastoral atendia a uma necessidade de repouso, de tranquilidade, de vida pacífica e feliz, após as guerras da Idade Média: era a volta a um ambiente edênico, o repetido apelo da famosa “idade do ouro”, que os homens sempre sentiram através dos séculos. Depois dos romances de cavalaria, em que o herói luta encarniçadamente, desafiando todos os ricos e perigos para conquistar sua eleita, a pastoral representava a doce consolidação dessa conquista na paz iluminada dos campos, fora do tumulto e da ferocidade das competições humanas.

Por isso mesmo, esse gênero literário surge no momento em que os romances de cavalaria entram em decadência. Na realidade, a pastoral já havia sido cultivada entre os gregos por Longus e Teócrito, mas é no século 16 que ela reaparece com nova estrutura, para predominar em toda a Europa. O *Ameto* de Bocácio precede a *Arcádia* de Sannazaro, ponto de partida da chamada invasão dos pastores na literatura europeia. Foi, certamente, o êxito extraordinário da *Diana*, de Jorge de Montemayor, na península, que levou Cervantes, em meio de tão duros trabalhos e atribulações, a arquitetar e escrever *Galatéia*. Como em todas as obras dessa natureza, a intriga gira em torno de um idílio entre pastores. No caso, vemos

Ecílio apaixonado por Galatéia, amada também por Erastão, que acaba se resignando com o fracasso de suas pretensões. Elício seria uma transposição da personalidade de Cervantes, e Galateia a de dona Catalina Palacias, com que o escritor se casava nesse mesmo ano de 1584, na paróquia de Santa Maria, em Esquívias. Hipótese fundada no fato do autor haver dedicado a obra à futura esposa.

Galatéia esteve longe de obter o êxito que Cervantes esperava, embora não fosse um trabalho inferior. Somente aí o autor não conseguiu, como lograria, mais tarde, nas *Novelas exemplares* e sobretudo no *Dom Quixote*, superar o gênero.

Infelizmente, o casamento não trouxe também para o antigo soldado de Lepanto uma perfeita acomodação afetiva. Tinha uma filha ilegítima, Isabel, que acaba trazendo para casa – circunstâncias que, talvez, tivesse concorrido para o desentendimento entre os esposos.

No fundo, Cervantes não é o tipo do homem do lar, sempre entretido com a mulher e os filhos. Há nele o traço anárquico de um boêmio, corredor de aventuras.

Em 1585 morre-lhe o pai. Deixando a mulher em Esquívias, vai ele frequenta em Madri tertúlias literárias. Começa a seduzi-lo o teatro, e datam daí suas primeiras incursões na literatura dramática.

PELAS ESTRADAS DA ESPANHA

Mas é preciso viver, as letras não dão dinheiro, e movido por essa inexorável necessidade de subsistência, Cervantes se vê obrigado a aceitar um dos empregos que menos se coadunavam com sua índole. Procurando vingar a morte da rainha católica Maria Stuart, Felipe II preparava uma poderosíssima esquadra para atacar a Inglaterra protestante de Isabel. Na foz do Tejo reúnem-se cento e sessenta navios poderosamente armados e equipados com mais de vinte e dois mil soldados: a “Invencível Armada!”. A alimentação desse enorme contingente exige a “requisição de víveres em toda a península”. Cervantes obtém o cargo de comissário real do abastecimento. É uma função profundamente antipática, cujo exercício não podia deixar de causar-lhe o maior constrangimento; ele, o homem cordial, solidário com os sofredores e os humilhados, encarnação da generosidade cavalheiresca do herói que havia de immortalizá-lo, transformado num publicano odioso. A presença dos comissários era sempre anunciada com alarme; tornavam-se frequentes as reações por parte dos camponeses, dos quinteiros, sobretudo dos pequenos proprietários rurais que queriam guardar a colheita a fim de vendê-las por melhor preço. De onde a necessidade das ameaças e a intervenção dos esbirros. Ei-lo a percorrer a Andaluzia, nessa missão antipática, sob as ordens de Dom Diego

Valvidia, juiz no Tribunal Real. Mas embora sofrendo com o desajustamento do emprego, não pode deixar de tirar partido do novo campo de experiência que se desdobra à sua frente. É todo o cenário do *Dom Quixote* que vai buscar ele nessas jornadas, andando por caminhos ásperos, tomando com os tipos mais variados e extravagantes, fazendo alto nas vendas à beira da estrada, dormindo em hospedarias, onde se reúnem forasteiros vindo dos mais diversos pontos do país a contar histórias estranhas e casos mirabolantes. São dias cheios e movimentados, em que o escritor reúne muito do material, que vai depois transpor nos quadro picarescos das *Novelas Exemplares* e de sua obra-prima, o *Dom Quixote*.

Certamente, não lhe faltam reveses e contratempos. No desempenho do cargo, tem, por exemplo, um desentendimento com a Igreja, o que não deixava de ser coisa muito perigosa na época, e com dificuldade consegue livrar-se das consequências. Por excesso de zelo, ia sendo ameaçado de excomunhão.

Destroçada a “Invencível Armada” pelo efeito de uma tempestade, que nas águas da Mancha dispersara os navios, favorecendo a reação dos ingleses (“mandei combater os homens e não os elementos” – dissera Felipe II), cessa naturalmente a arrecadação de víveres.

Em 1593, Cervantes deixa o cargo. Uma ideia vem tentar-lhe a fibra de aventureiro: emigrar para as Ilhas Ocidentais, onde se faziam, da noite para o dia, tantas fortunas. Envia uma petição ao presidente do Conselho das Índias, na qual, depois de declinar todos os serviços prestados à pátria, solicita um emprego, que poderia ser uma contadoria em Nova Granada, o governo da província de Soconusco, na Guatamela, a contabilidade das galeras de Cartagena ou a corregedoria de La Paz. A resposta negativa é explícita: *Busque por acá en qué se le haga merced*.

CRIME EM VALLADOLID

Desvanecera-se o sonho da América. Restava ir-se arranjando *por acá*, como mulher pudesse. E o recurso era continuar no cargo antipático e espinhoso de comissário, desta vez para a arrecadação de impostos. Tratava-se de um mister delicado: o manuseio do dinheiro público, num homem pouco rigoroso e metódico, como Cervantes, podia acarretar suspeitas de concussão. É o que acontece desgraçadamente com o autor de *Galatéia*. Vê-se ele preso três vezes devido a irregularidades nas prestações de contas: uma em Castro del Ribo e duas em Sevilha. É lançado ao cárcere, sem nenhuma contemplação, em meio de ladrões e vagabundos da pior espécie. Teria começado ou escrito toda a primeira parte do *Dom Quixote* na prisão de Sevilha, nesse lugar “donde toda incomodidade tiene asiento y donde todo triste

ruído hace su habitación”? É o que se supõe, mas até hoje não está suficientemente provado. De qualquer forma, seduziu à posteridade imaginar esse quadro de Cervantes, entre as paredes de um cárcere, *tra la perduta gente*, formulando sua mensagem de sonho, ironia e perdão para os homens.

Desempenhando uma profissão rígida e material, Cervantes empregava todo o tempo disponível na literatura. Favorecia-o, naturalmente, a atmosfera cultural de Sevilha nas últimas décadas do século 16 – a idade de ouro das letras espanholas. O comissário de impostos compunha sonetos, comédias, novelas, interessado principalmente em firmar contratos para a publicação de peças dramáticas. Desde menino, quando se impressionara com os espetáculos de Lope de Rueda, julgara se o teatro a vocação natural do seu espírito.

Em 1604, quando Felipe III, por influência do duque de Lerma, transferiu a corte de Madrid para Valladolid, Cervantes, fiel ao costume dos escritores, poetas e artistas acompanharem sempre o rei, sob cuja órbita viviam, também se mudou com a família para lá. Não lhe foi fácil obter alojamento, dado o acréscimo repentino da população da cidade: os grandes senhores se instalaram logo nas melhores residências e, como é de prever-se, os preços teriam subido; a vida se tornara tão cara e difícil quanto faustosa em Valladolid. D. Miguel, que nessa ocasião, aparece, se achava separado da esposa (nem sempre viveram juntos, havendo várias alternativas de separação), fazia-se acompanhar de uma cunhada, duas irmãs e a filha natural Isabel. Com dificuldade conseguiu acomodação num dos bairros mal-afamados da cidade: um primeiro andar do qual compartilhava a viúva do cronista Estéban de Garibay. Do andar térreo, vinham os rumores de uma taberna; outros cômodos do prédio também estavam alugados e era por toda a residência uma aglomeração de mulheres em tagarelice e mexericos, enquanto na taberna se aglomeravam bêbados e vagabundos. Nesse ambiente de “cortiço” alvoroçado pela tremenda loquacidade espanhola, era que o pobre Cervantes procurava debalde escrever. Pode-se facilmente imaginar o exaspero em que se via e a dose de paciência de que precisava revestir-se para suportar tamanha balbúrdia. Enquanto isso, as festas se sucediam e o movimento se tornava cada vez maior em Valladolid, aumentando igualmente, com o número de fidalgos, o número de aventureiros, de indivíduos suspeitos e de pícaros. Agora era o batizado do infante recém-nascido que se festejava com grande pompa, recrudescendo o burburinho e a mescla de forasteiros na cidade. Na noite de 27 de janeiro de 1605, nessa atmosfera de agitação, Cervantes ouve gritos na rua: um homem acabava de cair ferido na calçada. Socorrem-no vários moradores do prédio, juntamente com d. Miguel, recolhendo-o para dentro. Ao cabo de dois dias, apesar da assistência solícita das

mulheres, o homem vai falecer. Tratava-se de um tipo de maus antecedentes: d. Gaspar de Ezpeleta. A justiça toma conhecimento do caso, presidido o inquérito pelo juiz Villaroel. As suspeitas recaem sobre os moradores do prédio. Tudo parece indicar que o homem ali viera por causa de algumas das mulheres, sendo vítima de uma represália passional. A filha de Cervantes, Isabel, de maneiras levianas, passava por amante de d. Gaspar. Toda a família Saavedra, implicada no caso, é conduzida à prisão e submetida a prolongados interrogatórios. Como nada se consiga apurar de positivo, restituem-lhe a liberdade, tendo antes, porém, o juiz o cuidado de fazer recomendações severas e vexatórias a Cervantes com relação ao procedimento da filha.

O CAVALEIRO DA TRISTE FIGURA

Assim, no momento em que aparecia a primeira parte do *Dom Quixote*, despertando a maior curiosidade do público, o escândalo vinha projetar uma sombra desmoralizadora sobre o nome do escritor. Tal o desígnio implacável a perseguir o pobre d. Miguel.

Desde 1604, Cervantes havia conseguido privilégio para fazer imprimir o *Dom Quixote*. Mas parece que não lhe foi fácil conseguir editor. Azorín, numa página deliciosa, imagina-o, com o grosso manuscrito debaixo do braço, a enfrentar recusas desanimadoras. Lope de Vega, tendo lido a obra, deu sobre ela a pior opinião: Cervantes era um péssimo escritor e o *Dom Quixote* uma sensaboria. Esse juízo, partindo da maior figura literária da época, não podia deixar de influir no ânimo dos editores. Afinal, em janeiro de 1605, o livro aparece, impresso em Madri, na tipografia de Juan de la Cuesta, para o editor Francisco Robles, estabelecido na mesma cidade. Foi o que hoje chamamos um *best-seller*. Tem sucesso absoluto. De tal maneira, que no mês seguinte Cervantes já cuida de obter um privilégio para Portugal, informado do extraordinário interesse suscitado pela obra ali, privilégio que vendeu, logo depois, a Francisco Robles. A primeira parte do *Dom Quixote* foi dedicada ao duque de Béjar. Era costume da época, em que os direitos autorais rendiam sempre muito pouco, colocar-se os escritores sob a proteção dos nobres e poderosos, dedicando-lhes os livros. Mas ainda aqui Cervantes não teve sorte. O duque de Béjar, por motivos até hoje discutidos, não se dignou a corresponder à homenagem. Segundo uma das versões, o tom satírico do *Dom Quixote*, sugerindo a intenção de ridicularizar a nobreza, lhe parecera meio inconveniente, levando-o a essa abstenção cautelosa. De qualquer forma, não podemos deixar de encarar sem ironia a figura desse grande de Espanha, do ilustre fidalgo, cujo nome ficaria inteiramente desconhecido pela posteridade, não lhe houvesse inscrito no póstico de um livro o humilde

novelista, que de balde lhe solicitara a atenção. Cervantes tinha 57 anos, quando publicou a primeira parte do romance. Aqui, em plena maturidade, já nos umbrais da velhice, começa verdadeiramente a carreira do escritor.

NOVOS TRABALHOS E ANDANÇAS

Em 1606, Felipe III retorna a Madri e acompanha-o mais uma vez Cervantes, indo residir à rua Madalena, perto da livraria de Robles. Apesar do êxito de *Dom Quixote*, a vida continua a correr-lhe amarga. Dificuldades financeiras, desgostos de família, a certeza cada vez mais desanimadora de que não conseguirá realizar plenamente o destino de escritor e artista, tudo isso cava rugas profundas na face cansada do guerreiro de Lepanto. As decepções de Cervantes começam a identificar-se com as do seu herói.

A filha Isabel, sempre a preocupa-lo pela incorrigível leviandade, agora se torna esposa de Diego Savez del Águila. Morto o marido, dentro de algum tempo, ei-la a contrair segundas núpcias com Luís de Molina, comprometendo-se Cervantes a entregar a este dois mil ducados como dote. É mais uma complicação financeira em que se vê o escritor: Molino não passa de um aventureiro sem escrúpulos, disposto a explorar o sogro e a tirar todo partido da situação. Exigindo o dote perante os tribunais, obriga o fiador apresentado por Cervantes a entrar com a quantia, o que leva depois o romancista aos maiores sacrifícios financeiros para indenizar aquele. Nesta altura, dona Catalina, sempre em conflito com o marido, resolve, também deserda-lo. Em 1609, Cervantes perde uma irmã, Andreia, que lhe havia prestado sempre carinhosa assistência, e dois anos depois, outra, Madalena.

Mas em 1609 ainda encontra novo motivo para amargurá-lo. O conde de Lemos parte para a Itália, incumbido de uma missão oficial em Nápoles, e como era costume na época leva na sua comitiva grande número de intelectuais e artistas. Cervantes espera ser incluído entre estes últimos. Há muito tempo que sonhava rever a paisagem italiana, de que conservava tão profunda impressão e cuja influência lhe sentimos tão viva nos livros. Mas o conde não se lembra do autor de *Dom Quixote*. Apesar do sucesso da obra, Cervantes não passava de um novelista, um contador de história, categoria literária que estava longe de possuir grande cotação no século 17, o que deve explicar até certo ponto o gesto do grande senhor, preterindo um autor de tanto mérito a quem se habituara a proteger.

AMIGO DE PÍCAROS

Na mesma ocasião, agravam-se as rivalidades entre Cervantes e Lope de Vega. De há muito que os dois maiores gênios da época viviam em conflito, e agora, mais do que nunca, o ódio parece erguer-se entre ambos.

Em 1612 *Novelas Exemplares*, obra que continua tão viva quanto o *Dom Quixote*, é considerada por muitos quase no mesmo plano literário deste último. São um modelo de novela picaresca, gênero que, como a pastoral, também surgiu na Espanha na decadência do romance de cavalaria. O pícaro era algo semelhante ao que mais tarde passamos a chamar de boêmio, o indivíduo sem eira nem beira, que vai se defendendo na vida de qualquer jeito, através de múltiplas aventuras, conseguindo sempre se sair bem das mais complicadas situações. Tipo representativo de uma época, em que o poderio imperial da Espanha começa a declinar e a desordem econômica e moral invade a sociedade. O que caracteriza, porém, os heróis picarescos é o seu realismo; enquanto as personagens dos romances de cavalaria são todos idealizados, os dos romances picarescos tendem a exprimir as fraquezas e as misérias humanas. No *Dom Quixote* vamos ver como Cervantes conjugou admiravelmente as faces diversas desses dois tipos de heróis. Muito da experiência humana e social do autor se encontra nos tipos e extravagantes e bizarros, nas situações complicadas, nos deliciosos flagrantes de costume das *Novelas Exemplares*. Sim, exemplares, porque oferecem exemplos de uma filosofia estóica e complacente da vida. Os detalhes realistas aqui em nada ficam a dever, na firmeza e na exatidão, aos do *Dom Quixote*. E a inventiva de Cervantes se apresenta em toda sua prodigiosa variedade. As influências sofridas pelo autor foram diversas: há traços de Apuleio, de Luciano de Samosata, dos antigos; muitas reminiscências italianas; mas acima de tudo é da própria vida, de muito que viu e viveu por este mundo de Deus que Cervantes retira as suas novelas. Será preciso lembrar algumas, cuja incorporação se poderia dar, sem nenhuma desarmonia, na sequência narrativa do *Dom Quixote*? Quem não conhece, por exemplo, *Rinconete e Cortadillo* e não se recorda das aventuras desses dois pícaros, tendo por pano de fundo o ambiente *hors-loi* de Sevilha? E a figura inesquecível do Licenciado Vidriera, um desses malucos amáveis, cuja sabedoria Cervantes tanto apreciava e iriam ressurgir, muitos séculos depois, nos romances de Dickens?

No prólogo das *Novelas Exemplares*, o autor manifestava propósito de continuar em outro livro as andanças de Dom Quixote. Foi o bastante para que alguém, aproveitando-se da ideia, impingisse ao público, em 1614, a segunda parte das proezas do *ingenioso hidalgo*, sob a assinatura do licenciado Alonso Fernández de Avellaneda, natural da vila de Tordesilhas. Tratava-se de uma contrafação grosseira com o objetivo único de explorar o êxito do romance

de Cervantes, a quem Avellaneda denegria num prefácio insultuoso. O Quixote dessa segunda parte aparece-nos como um maluco vulgar, destituído do alto sentido idealista com que Cervantes o transfigurou, e o livro parece não ter tido grande repercussão. Não obstante, é fácil imaginar-se o desespero em que ficou d. Miguel ante essa apropriação indébita de um herói em que ele pusera muito de si mesmo e cujo destino pretendia ainda prolongar.

O FALSO QUIXOTE

Qual seria o autor desse falso *Dom Quixote*? A alusão de Avellaneda à rivalidade entre Cervantes e Lope de Vega, encerrando até uma ameaça por invocar as imunidades eclesiásticas do último, fez com que se atribuísse ao grande dramaturgo a contrafação. Mas nada se apurou de positivo sobre isso. Falou-se também de Tirso de Molina, Ruiz de Alarcón, Frei Luís de Aliaga, confessor de Felipe III; e a identidade de Avellaneda continuar a ser até ao presente um dos enigmas insolúveis de história literária.

O aparecimento do *Dom Quixote* clandestino teria levado Cervantes a apressar a elaboração da prometida segunda parte. Antes, porém, em 1614, publica ele o poema *Viagem ao Parnaso*, dedicado a don Rodrigo de Tapía, filho de um ilustre personagem, consultor do Santo Ofício, e que não possuía então mais do que quinze anos de idade. O poema, inspirado numa obra do italiano Cesare Caporale, mostra-nos o Parnaso assaltado por uma turma de vates medíocres, enquanto Apolo, para defender a colina sagrada das musas, envia Mercúrio, em busca de reforços, à Espanha. Trava-se, afinal, a batalha decisiva e os maus poetas são derrotados. O intuito de sátira a estes últimos é evidente, aproveitando-se Cervantes da alegoria para causticar alguns inimigos, e, em certa altura, reivindicar os próprios méritos tão mal reconhecidos pelos contemporâneos.

EXPERIÊNCIAS TEATRAIS

O teatro preocupou Cervantes, como já vimos, desde muito cedo, tendo ele alimentado o ideal de se tornar um grande autor dramático, propósito do qual desistiu quando compreendeu a impossibilidade de competir com Lope de Vega no mesmo terreno. Mas embora não desse aí o melhor do seu talento, trouxe para o gênero algumas valiosas contribuições, numa época em que a arte teatral não havia ultrapassado, na Espanha, os limites formais dos mistérios e dos auto sacramentais, com caráter essencialmente religioso. As contribuições de Cervantes foram, porém, obscurecidas pelo gênio dramático de Lope de

Vega, cuja obra fecunda e poderosa dominou todo o Século de Ouro. O próprio Cervantes reconheceu isso, quando chamou o rival de *monstruo de la naturaleza*.

Escreveu ele tragédias, comédias e entremezes, sendo que algumas dessas obras se perderam. Das tragédias, a maior delas é *A Numância*, não só pelas inovações técnicas que apresenta, como pelo poder de sugestão com que é tratado o assunto. Enriquecendo um fato histórico – o cerco e a resistência de Numância – com alguns detalhes imaginários, Cervantes fez qualquer coisa de semelhante à tragédia antiga. Ainda há quinze anos, adaptada a certas exigências modernas foi essa peça representada em Paris. Destacaremos ainda *A Viagem de Argel*: escrito em data desconhecida, evoca episódios do cativo do autor, numa habilidosa transposição cênica. Em 1615 apareceu o volume *Oito Comédias e Oito Interlúdios Novos*, nunca representado, onde há composições curiosíssimas com *O Rufião Ditoso*, *O Labirinto de Amor* e, principalmente, *Pedro de Urdemalas*, cujo protagonista não é outro senão um ancestral do nosso Pedro Malazartes.

Está Cervantes velho, ou antes, precocemente envelhecido e doente. Do que sofre? Os médicos falam de várias moléstias, entre as quais a arteriosclerose. O sentimento religioso que decerto nunca foi muito forte no íntimo desse discípulo de Erasmo, se torna agora mais vivo. É o momento de pensar nas recompensas divinas, já que as terrestres falharam completamente. Assim mesmo, ainda escreve. Tem de ultimar o *Dom Quixote*. Não se conformaria em deixar o mundo, sem levar até o fim da jornada o cavaleiro manchego. No prólogo das *Novelas Exemplares* também se referia ele a outro livro que pretendia oferecer ao leitor *si la vida no me deja*. Eram os *Trabalhos de Pérsiles*, romance do qual se ocupava, mas que possivelmente teria posto de lado, quando a contrafação de Avellaneda o convencera da necessidade de apressar a segunda parte do *Dom Quixote*. Concluída esta, voltara, sem dúvida, àquela obra, só publicada postumamente em 1617 sob o título *Trabalhos de Persiles e Segismunda* e dedicada ao conde de Lemos. Não nos podemos deter na análise desse romance que tem admiradores entusiastas e passa por ser uma das maiores expressões do gênio de Cervantes, embora bem menos lido que o *Dom Quixote* e as *Novelas Exemplares*. Com reminiscências de Heliodoro e Ariosto, Cervantes bordou uma história em que o real se consorcia com o fantástico, da maneira mais original e artística. Aventuras, idílios, viagens, numa sucessão encantadora de paisagens que se esbatem por vezes no plano de uma geografia maravilhosa; o tecido de uma intriga engenhosamente construída com o senso romanesco peculiar ao autor do *Dom Quixote*; e a par de tudo, a observação, o humor, a poesia – eis em duas palavras esse livro no qual Cervantes, segundo Jean Babelon, mostrou que não podia ser

inimigo das novelas e nem acusado de satiriza-las quem as sabia compor com tanta graça e amor.

SEPULCRO HUMILDE E SEM LÁPIDE

Em 1614 ainda Cervantes consegue o primeiro lugar num concurso de poemas realizado em homenagem à beatificação de Santa Teresa – bem magra compensação para quem se via pobre e enfermo, quase solitário, sem família e sem amigos. Um pequeno regozijo, talvez: o de saber que coube ao velho inimigo, Lope de Vega, ler o poema premiado. Por volta de 1615, quando a primeira parte do *Dom Quixote* já havia sido traduzida na França, vários fidalgos franceses, em visita a Madri, numa missão oficial, perguntam por Cervantes. Como era ele? Como vivia? E ao sabe-lo pobre, exclamam espantados: “- Pois a Espanha não fez rico esse homem? Não o tornaram pensionista do Estado?”

Nesse ano de 1615 aparece, afinal, a segunda parte do *Dom Quixote*. O Cavaleiro da Triste Figura acabava de cumprir inteiramente sua missão e Cervantes também a cumprira, assistindo-o até a morte. O herói morre quando já não vê possibilidades de novas aventuras; o criador sente que só lhe resta morrer quando já se “realizara” plenamente na criatura.

Toma ele agora o hábito da Ordem Terceira de São Francisco: voto de pobreza e de humildade. Decerto, toda a Espanha se delicia nessa ocasião com a segunda parte do *Dom Quixote*, mas quem se preocupa com a sorte de um contador de histórias? A 17 de abril, desiludido dos homens e bem com Deus, Cervantes recebe a extrema-unção. Dona Catalina, que se achava separada do marido, vem assistir-lhe os últimos momentos. Em estado pré-agônico, o romancista ainda consegue endereçar algumas linhas ao conde de Lemos, para morrer no dia 23, um sábado. Enterraram-no, como irmão terceiro, as Madres Trinitárias: um sepulcro humilde e sem lápide.

“AMADIS MORREU!...”

Os chamados romances de cavalaria entraram em voga na Espanha nos fins do século 14, precisamente quando já estava em plena decadência no resto da Europa e a instituição medieval da cavalaria que os inspirava já tinha mais ou menos desaparecido. Foi uma irrupção avassaladora na península ibérica e dessa literatura romanesca, insuflada pela fantasia feérica das canções de gesta do ciclo de betrão. *El Caballero Cifar*, tido como o mais antigo dos romances de cavalaria espanhóis, data dos começos do século 14, mas é com o aparecimento do *Amadis de Gaula*, atribuído a Ordóñez de Montalva, em 1508, que o gênero conquista

inteiramente o público, transformando-se numa obsessão, numa verdadeira mania. Multiplicam-se então histórias semelhantes, espalhando-se por toda parte e lidas com avidez e entusiasmo, não atingindo porém nenhuma delas a qualidade literária do *Amadis*. No fundo, todos os romances de cavalaria se parecem, obedecendo aos mesmos *poncifs*, como se parecem os romances que, séculos depois, deles descenderam: os do gênero folhetinesco e policial. E se quiserem ter uma ideia do que foi a paixão por tal leitura da época, lembrem-se da voga do romance-folhetim no século passado e do sucesso obtido hoje pelas histórias de detetive.

Nas novelas de cavalaria predomina o inverossímil: os heróis são falsos sem contatos humanos, falsas as situações em que se envolvem e a maneira pela qual as suplantam. Gigantes, bruxas, gênios maléficos e benéficos, dragões, formam a vasta comparsaria dessas narrativas intermináveis que inflamavam o cérebro dos leitores de então. O herói é sempre um cavaleiro gentil, de bravura incontestável, generoso e galhardo, saindo pelo mundo em busca de aventuras a reparar injustiças e desfazer agravos, animado pelo afeto puro e ardente que lhe inspira uma mulher ideal a quem ele considera a eleita das eleitas, síntese de todas as virtudes e todos os encantos. As histórias não terminam, como as novelas romanescas do século 19, em casamento. O herói da cavalaria contenta-se em ser compreendido e amado pela rainha dos seus sonhos; isto basta para trazer-lhe a felicidade e compensar-lhe os sacrifícios a que se submete, com frequência, nas mais complicadas aventuras.

Tal gênero, segundo se tem afirmado, não estaria perfeitamente de acordo com as tendências da alma espanhola, inclinada mais para o épico do que para o romanesco, e o verdadeiro herói da península seria o Cid Campeador e não o Amadis. Tratar-se-ia, assim, de uma literatura de importação que, por circunstâncias particulares, se aclimatara na Espanha. Mas quais seria, precisamente, essas circunstâncias: o gosto da aventura; a tentação do desconhecido, a curiosidade de devassar mundos ignorados que vinham levando os navegantes espanhóis a enfrentar os mares povoados de abismos e de monstros?

O certo é que Amadis e seus inúmeros descendentes ali se implantaram, fanatizando um vasto público, no qual não se incluiria apenas a massa dos leitores medianos e incultos; espíritos de elite, com Santa Teresa de Ávila, também pagaram tributo aos romances de cavalaria, lendo-os com enlevo e até mesmo os escrevendo. E a fantasia dessas narrativas sugestionava de tal forma os leitores que estes chegavam a tomar os heróis falsos por criaturas verdadeiras, identificando-se com eles, sofrendo com os reveses e a desgraça dos mesmos. Um fenômeno de alucinação, frequente, aliás em todas as épocas, nos leitores apaixonados de

romances. E alude-se ao caso de um pai de família que, ao voltar para casa, encontrou a mulher, os filhos e os criados num estado de indizível consternação, mal contendo o pranto. Procurando saber do que se tratava, todos lhe deram conhecimento, a um só tempo, do descalabro irreparável: “Amadis morreu! Amadis morreu!...” (*)⁶¹

Semelhante fanatismo não podia deixar de inquietar os espíritos sensatos, os eruditos os moralistas, os que faziam a literatura tida por verdadeira e seria na época – e, sobretudo, as autoridades eclesiásticas, os teólogos incumbidos de zelar pela paz das almas e a sanidade dos espíritos. Tais heróis deviam parecer-lhes naturalmente invenções do diabo para perturbar as imaginações e leva-las ao pecado. No entanto, fosse porque os próprios ministros da Igreja se interessassem pelas proezas de Amadis e seus pares, fosse porque lhes parecesse justa certa tolerância com a necessidade de diversão das massas, o certo é que só muito tarde, no Concílio de Trento, foi recomendada às autoridades eclesiásticas vigilância contra a propagação dessas novelas. Mas então já muitas vezes, como a dos humanistas Juan Valdés de Luís de Vives, as tinham condenado pelas mentiras, as tolices e os absurdos que divulgavam.

É quando aparece, em 1605, a primeira parte do *Dom Quixote*. E presenciamos esta coisa verdadeiramente estranha, esta coisa inesperada e desconcertante: as proezas de um legítimo herói de cavalaria, em lugar de emocionar, de comover, de fazer chorar, como no caso dos que lamentavam a desgraça de Amadis – fazem rir, rir desabaladamente, saudavelmente. Eis a prodigiosa operação realizada por Cervantes no gênero: deslocou-o do

(*) Observar a similitude desse episódio com o que José de Alencar narra no fragmento autobiográfico *Como e Porque sou Romancista*: “Lia-se até a hora do chá, e tópicos havia tão interessantes que eu era obrigado à repetição. Compensavam esse excesso, as pausas para dar lugar às expansões do auditório, o qual desfazia-se em recriminações contra algum mau personagem ou acompanhava de seus votos e simpatias o herói perseguido.

“Uma noite, daquelas em que eu estava mais possuído do livro, lia com expressão uma das páginas mais comoventes da nossa biblioteca. As senhoras, de cabeça baixa, levavam o lenço ao rosto, e poucos momentos depois não puderam conter os soluços que rompiam-lhes o seio.

“Com a voz afogada pela comoção e a vista empanada pelas lágrimas, eu também, cerrando ao peito o livro aberto, disparei em pranto, e respondia com palavras de consolo, às lamentações de minha mãe e suas amigas.

“Nesse instante, assomava à porta um parente nosso, o Rev. Padre Carlos Peixoto de Alencar, já assustado com o choro que ouvira ao entrar. – Vendo-nos a todos naquele estado de aflição, ainda mais perturbou-se:

“- Que aconteceu? Alguma desgraça? – perguntou arrebatadamente.

“As senhoras, escondendo o rosto no lenço para ocultar do Padre Carlos o pranto, e evitar os seus remoques, não proferiram palavra. Tomei eu a mim responder:

“- Foi o pai de Amanda que morreu! – disse, mostrando-lhe o livro aberto”.

Como se vê, aquele tipo que Thibaudet chamou de “lecteur de roman” em todos os tempos foi sempre o mesmo. E na verdade, as novelas de cavalaria não eram outra coisa senão os romances de capa e espada da época de Cervantes.

plano fantástico para o real; desencantou os heróis imaginários, transformando-os em seres humanos, de carne e osso. E o que comovia, quando apelava para a ingenuidade do leitor, despertava o riso agora ao falar-lhe à inteligência.

PONTO DE PARTIDA

Sátira? Procurara Cervantes desferir um golpe de morte contra os romances de cavalaria? Esta versão, aceita por muitos e corrente durante longo tempo, tudo nos mostra hoje, no presente estado dos estudos cervantinos, não ser bem exata. D. Miguel amava, na essência, os romances de cavalaria, ou melhor, o substrato romanesco dessas obras; mas sendo um espírito crítico, não podia aceita-las, tal como eram concebidas e realizadas. Daí o seu propósito de modificar, transformar e não destruir o gênero, cujo fundo o encantava, incorporando-lhe um elemento preponderante até então desprezado pelos autores: a realidade. Parece-nos justa até certo ponto a conclusão do sr. Josué Montelo, em recente ensaio sobre *Cervantes e os Moinhos de Vento*, quando considera o *Dom Quixote* uma sátira ao leitor crédulo. Sim, d. Miguel procurou antes zombar do leitor que acreditava piamente nas façanhas estapafúrdias dos heróis de cavalaria do que ridicularizar estes últimos, ou melhor, o gênero. Basta observarmos o seguinte: sendo cômico, Dom Quixote não chega, um só momento, a ser propriamente ridículo. Julgamos que isto deixa transparecer, muito bem, a verdadeira intenção de Cervantes.

Decerto, a obra é, pelo feitio, pelo desenvolvimento, pela categoria dos tipos e a natureza das situações, um romance de cavalaria. Cervantes teve o cuidado de seguir mesmo o modelo típico do *Amadis de Gaula*. Quem conhece este último, verá a todo momento qual a razão de muitos gestos do Quixote, ou da ocorrência de determinados episódios: era porque Amadis fazia assim e porque no referido romance se encontram casos semelhantes. No entanto, a mudança de perspectiva é completa; os ingredientes específicos do gênero ganharam uma expressão nova. Sente-se, também, alguma semelhança com outro ramo de ficção que começava a ganhar terreno na Espanha, na época, e foi, igualmente, cultivado por Cervantes nas *Novela Exemplares*, como já vimos: o picaresco. No *Dom Quixote* aparecem muitos pícaros e presume-se até não tivesse o autor, no começo, maior objetivo do que o de escrever uma dessas “novelas exemplares”. As aproximações estão longe, porém, de criar uma identidade; Cervantes aproveitou-se somente de elementos picarescos, para vitalizar a obra no sentido do humano e do real. São influências semelhantes a outras que podemos aí assinalar; pelo feitio, o *Dom Quixote* é um romance de cavalaria. É e não é – acrescentaremos

– porque o autor superou genialmente todas as possibilidades do gênero, para dentro de novas dimensões realizar coisa inteiramente inédita: aquilo que Heine chamou o ponto de partida do romance moderno. Facilmente constataremos isso no simples cotejo de uma página do *Dom Quixote* com tudo quando se fez de melhor em matéria romanesca até os começos do século 17. Pela técnica da narrativa, a construção, a força dos caracteres, o movimento, a superioridade da obra de Cervantes é imensa. Basta dizer que ninguém lê mais hoje, a não ser por curiosidade erudita, as novelas de cavalaria e as pastorais, ao passo que o *Dom Quixote* se torna cada vez mais atual, lido avidamente e reinterpretado por sucessivas gerações. Cervantes teve, pode-se dizer, a intuição do que seria futuramente o romance, gênero que só no século 19 adquiriu foros da “nobreza”, para revestir-se em nossos dias de uma importância extraordinária. Substituiu ele, por exemplo, a narrativa linear, mas própria do conto, pela narrativa em várias dimensões que, pode-se dizer, específica do romance. O que hoje chamamos de *roman-fleuve*, já existe no *Dom Quixote*, cuja ação se desenvolve numa espécie de desenrolamento fluvial.

RETRATO DA ESPANHA

Mas a maior conquista do “manco de Lepanto” foi certamente a impressão de vida, quer nos personagens quer no ambiente, que o ficcionismo até então não lograra dar. As novelas de cavalaria, como as pastorais, decorriam no plano de uma geografia imaginária e feérica. No *Dom Quixote*, pela primeira vez, o leitor vai encontrar um país em sua realidade geográfica, social e psicológica. É a Espanha dos fins do século 16, perfeitamente reconhecível em tudo: na paisagem, na arquitetura, nos tipos, nos trajés, nas instituições, nas menores particularidades da vida cotidiana. Se o fidalgo manchego, sob o signo do ideal que o arrasta, transfigura certos aspectos dos lugares por onde o Quixote seria a poesia e Sancho e prosa, residindo no conflito entre estas duas formas de expressão do espírito humano e sentido do romance. E por aí afora.

Mas a ideia principal para a posteridade, na personificação da qual o Cavaleiro da Triste Figura e o escudeiro se desligaram do livro, foi como se sabe a seguinte: a oposição entre o sonho e a realidade; o espírito e a matéria; o ideal e a estreiteza do comodismo burguês. Ora, esta concepção antitética dos dois personagens, que se consagrou na sabedoria das nações, é um tanto simplista. Será reduzir o Quixote e o Sancho a tipos de uma só peça, como mais tarde se apresentaria a generalidade dos heróis românticos na formosa antítese do bom e do mau, do invejoso e do desprezado, do inocente e do perverso, etc. E o

convencionalismo de um personagem, o que o distancia da humanidade resulta, sobretudo, dessa planificação: o bom, conservando-se sempre bom, numa única direção; o mau, igualmente mau. No âmbito da natureza humana, as coisas, como se sabe, não se passam assim: o homem é feito de elementos vários e desencontrados; em toda alma em que palpita sonho, há sempre lugar para um pouco de materialidade, e mesmo no indivíduo mais estúpido nem tudo é matéria e solicitação física. Cervantes compreendeu isso, concebendo o Quixote e o Sancho como criaturas essencialmente humanas e não como padrões idealistas. Procurou estabelecer menos uma oposição entre ambos do que um acordo. O desenrolar do romance se processa no sentido de um gradativo entendimento entre o fidalgo e o escudeiro, e a interpenetração de influências resultantes do convívio diário demonstra que nem o sonho do Quixote o envolvia numa aura opaca e impermeável, nem as limitações do Sancho impediam de alçar-se, por vezes, ao páramos do sonho. No que se refere ao escudeiro, será mesmo um exagero toma-lo como um ser estúpido e boçal, supondo-se que Cervantes pretendia fazê-lo o protótipo da materialidade. Sancho é, principalmente, o bom-senso e não a estupidez. Seu propósito constante, o de corrigir as loucuras e os desvarios do amo, trazendo-o das nuvens para a terra firme e não precisamente da beleza para a fealdade. Pois o escudeiro, no fundo, também se mostra sensível às coisas belas, revelando, desde cedo, uma secreta simpatia pelo sonho, pronta a desenvolver-se ao contato do Quixote. A admiração que logo lhe desperta o amo, através de todos os disparates, já constitui o indício de um espírito nada rude ou tacanho. O que os dois tipos melhor nos sugerem é a síntese de tendências díspares da natureza humana. O Quixote e o Sancho mais propriamente se completam do que se repelem. Precisamos de quimera, mas não podemos viver só do sonho, porque estamos sujeitos às injunções terrenas; no auge da exaltação, ouvimos o apelo do Sancho, a chamar-nos para a comodidade de algumas jeiras de terra, onde, em santa paz, possamos cultivar, como Candide, o nosso jardim.

Para figurar esse sonho de tendências, Cervantes tinha, naturalmente, que exagerar. O sonho em Dom Quixote se transforma em loucura – uma loucura que o afeta, entretanto, apenas sob determinado aspecto: o da cavalaria andante. Visto por este prisma, o mundo lhe parece inteiramente diverso do que é, na realidade. Saindo, porém, daí o fidalgo manchego se mostra um espírito perfeitamente lúcido. Culto, educado, fino, inteligente, Dom Quixote é um homem encantador, de extrema delicadeza, cordialíssimo. Entender-se-á com todo o mundo contanto que não lhe oponham razões nem obstáculos naquilo que o empolga. Só se mostra intransigente e absurdo no seu ideal, colocado no plano da loucura, e é por aí que entra

rudemente em choque com a realidade ambiente. Ei-lo pelas estradas da Mancha a reparar as injustiças e a desfazer agravos. Mas acontece que suas intervenções são sempre desastrosas, e até os indivíduos a quem beneficia se revoltam contra ele, como no caso dos galés. Por quê? Por que o mundo não é feito à medida do nosso ideal. Se nele há muita coisa errada, se está mesmo quase tudo errado, esses erros se articulam de tal forma numa ordem aparente, que pretender corrigi-los, ignorando a entrosagem que os rege, é provocar a desordem e as mais perigosas reações. Tal o que acontece com Dom Quixote. Onde ele intervém ao ímpeto do ideal obcecante, vai tudo de mal a pior e é uma confusão dos diabos de que o pobre fidalgo sai sempre cheio de arranhões e ferimentos, com os ossos moídos de pancadas. Nem por isso se lhe abate o ânimo. Causa-os estranheza a resistência prodigiosa do Quixote às pancadarias de que é vítima; mas a grande força interior do ideal lhe minora as dores e lhe faz cicatrizar depressa as feridas. Os reveses se sucedem durante muito tempo, sem que o cavaleiro revele qualquer traço de desfalecimento. Para tudo encontra explicação e a tudo justifica na perspectiva do sonho. De nada lhe vale a evidência, nem os argumentos mais convincentes. A evidência dos outros não é a dele. E aqui, como bem acentua Paul Hazard, Dom Quixote se mostra uma perfeita encarnação do idealismo, tal como o compreendia Platão e cuja voga se fez sentir durante a Renascença. O mundo do fidalgo manchego se resume em “ideias”. Pouco importa que lhe mostrem a realidade aparente, o aspecto objetivo das coisas: ele só as vê subjetivamente, pelas ideias que delas tem ou que delas formou. Fala assim uma linguagem incompreendida pelos que o rodeiam, circunstância que no plano histórico se justifica pelo fato do personagem pertencer a uma época de transição, em que se dava verdadeira transmutação de valores. Era um heroísmo medieval, a belicosidade das justas e dos torneios, *o panache* da cavalaria que ele trazia para um mundo em que começava a formar-se a burguesia, com seu espírito prático e cômodo.

“HOMEM DE POUCA FÉ!”

Escudado no sonho, Dom Quixote se mostra de uma temeridade sem-par. Não há perigo capaz de intimidá-lo, nem mesmo a leva-lo a tomar qualquer espécie de precaução. Sua fé em si mesmo é de natureza a remover montanhas. Não será possível vê-lo sem uma auréola, em certos momentos, em que, depois de invocar o nome de Dulcinéia del Toboso, investe gloriosamente contra gigantes e tragos, seguro da vitória, embora saia quase sempre derrotado. E há uma passagem do livro que nos parece a culminância da carreira heroica do fidalgo manchego. E quando ele, depois de vencer o Cavaleiro dos Espelhos (disfarce do

bacharel Sansão Carrasco), se dispõe a enfrentar, não mais perigos imaginários, e sim leões verdadeiros, num rasgo de coragem sobre-humana realmente comovedor. A proeza ultrapassava todos os limites e o pobre Sancho fica a duvidar se a loucura do amo suplantara semelhante prova. De lágrimas nos olhos, pede-lhe para desistir da ideia, e até o leitor se inquieta, receando pela sorte do personagem que o vem divertindo através de páginas tão deliciosas. Mas Dom Quixote se avulta e domina no pináculo do sonho. Leõezinhos a mim? Já alguém observou que a vitória sobre o Cavaleiro dos Espelhos lhe aumentara a confiança em si mesmo. Leõezinhos a mim? Como todos, ao lado, não escondam o terror, ele tem para um deles palavras iguais às que Cristo proferiu, por mais de uma vez: “- Homem de pouca fé!” É impossível não sentir a nossa inferioridade diante do Dom Quixote nesta altura. O seu brado se estende ao leitor, a quantos têm ou tiveram medo algum dia. Abre-se a jaula, e com espanto dos que haviam fugido, lamentando a sorte do fidalgo, o leão se recusa a sair.

QUEDA NA REALIDADE

Este episódio poderá ser considerado o ponto mais alto da exaltação heroica de Dom Quixote. Daqui em diante ela começa a declinar. Por maior que seja a força do sonho e do ideal, estes acabam por esgotar-se, por consumir-se, quando não encontram na vida real nenhum apoio. Mas, à medida que o fidalgo, ao cabo de tantos tropeços, tantos reveses, nos quais ele insiste em ver apenas vitórias, passa a sentir as solicitações materiais do repouso e do senso prático, o escudeiro, contagiado pela febre do amo, entra também a delirar. Não se esquece ele da ilha, cujo governo Dom Quixote lhe prometera, e tresvaria com ela, como este com Dulcinéia. Cria o acaso circunstâncias capazes de dar a Sancho a ilusão perfeita do ambicionado poder. Recebidos no castelo dos duques, onde permanecem algum tempo, servindo de palhaços para os hospedeiros, armam estes, entre outras tantas farsas, a da investidura de Sancho no governo da ilha Baratária. São páginas das mais sutis e profundas do romance, na qual vemos Dom Quixote formular, com admirável clarividência, um perfeito código político nas recomendações que faz ao escudeiro. Delirando como o amo, considerando a ilha uma realidade, Sancho mostra-se, entretanto, o tipo do governante exemplar: honesto, justiceiro, equânime. Pela necessidade de acabar com a burla, os duques determinam a simulação de uma revolta, e eis Sancho surpreendido em meio da noite pelos rebeldes. Tomando conhecimento da situação, não hesita ele em renunciar: reconhece que não nascera para governador e sente-se feliz em livrar-se da maçada e retornar à antiga liberdade.

Só fizera a justiça e o bem, cumprira estritamente o dever; daí a recompensa que encontrara: o povo em armas insurgia-se contra ele.

Mas podia dizer de cabeça erguida: pobre entrara para o governo e pobre saía. Qual o político que não será tentado a um exame de consciência e a algumas reflexões amargas após a leitura deste episódio?

Os últimos passos de Dom Quixote pelas estradas da Espanha têm qualquer coisa das derradeiras peregrinações de Cristo pelas planícies da Judéia. É um espírito a arder, a esvaír-se no ideal, com o pressentimento secreto do fim próximo, mas resolvido a não transigir, a não fugir demais ao destino a que se impôs. Começa, talvez, a delinear-se no seu íntimo a consciência de uma certeza desalentadora: a de que a fé nem sempre basta. E quando ele caminha para o segundo encontro com o bacharel Sansão Carrasco, agora sob o disfarce do Cavaleiro da Branca Lua, já leva o moral abatido, não é o mesmo homem do primeiro duelo, em que o vencera.

Derrotado, Dom Quixote sente-se no dever irremovível de cumprir a palavra empenhada ao adversário, renunciando para sempre a brandir a lança. É essa uma passagem essencialmente dramática, e não há quem se comova com a *débâcle* do Cavaleiro da Triste Figura. Procurando ainda de qualquer forma escorar-se no sonho, Dom Quixote imagina, como uma precária compensação, a possibilidade de reviver a existência bucólica dos pastores da Arcádia e convoca Sancho para essa nova aventura de natureza pacífica, sem armas e sem lutas. Era ainda um esforço para sublimar a renúncia, a dura realidade da derrota, num ideal romanesco. Mas, de balde formula ele o projeto. De regresso ao lugarejo natal – Dom Quixote adoece gravemente. Nem poderia ser outro o desfecho de um revés tão aniquilante. Na doença recupera o juízo, e com isso retorna à realidade: reconhece não ser mais Dom Quixote e sim Alonso Quijano, o Bom; toma consciência de toda a vida prosaica que o rodeia e conforma-se com ela. Conforma-se para morrer num último gesto de defesa contra um mundo demasiado pequeno, em cuja estreiteza se precipitara.

E vem-nos a ideia, a quase certeza, de que, após a morte do amo, Sancho, definitivamente contaminado pela loucura deste último, não poderá mais acomodar-se no ambiente rotineiro da aldeia; não tardará ele a abandonar a tranquilidade, a segurança, o conchego calentoso de pelas estradas da Mancha, alucinado, a reconduzir, num pacto de fidelidade, o facho que Dom Quixote, vencido, deixou cair por terra, na corrida para as estrelas.

INGLATERRA E FRANÇA

Publicada em 1605 a primeira parte do *Dom Quixote*, não tardariam os dois personagens principais a destacar-se do livro para começar a viver com vida própria, incorporando-se ao folclore universal. É bem expressivo o fato de, no ano seguinte, numa festa no Peru, separado do Velho Mundo por uma distância que as dificuldades de comunicação tornavam bem maior do que hoje, aparecerem as figuras de Dom Quixote com o seu escudeiro.

As possíveis afinidades do humor inglês com o clima da obra de Cervantes teriam concorrido para que a primeira tradução do famoso romance aparecesse na Inglaterra, em 1611, assinada por Thomas Shelton. E mais ou menos na mesma época, numa comédia intitulada *The Knight of the Burning Pestle*, Beaumont e Fletcher denunciavam evidente influência do *Dom Quixote*.

Mas na segunda metade do século 17 o interesse pela obra declina tanto na Inglaterra como na França e na Espanha. Cria-se, então, a versão errônea de haver ela contribuído para a decadência da Espanha, de ter, pelo ridículo, vibrado um golpe de morte na bravura que escrevera a epopeia dos conquistadores. O número das edições declinava e o livro fica mais ou menos esquecido.

No século 18, porém, assistimos a um magnífico renascimento do *Dom Quixote*. Os ingleses Smollet, Fielding e Sterne, adiantando-se na evolução do gênero romanesco, procuram inspirar-se na obra de Cervantes. Depois de uma adaptação teatral, que não encontrou ainda um ambiente de compreensão por parte do público, Fielding lança, com êxito, *A História das Aventuras de de Joseph Andrews e de Seu Amigo Abraham Adams* (1742), no qual confessa ter feito uma imitação de Cervantes. Richardson tornara-se notável pelos seus romances em que exaltava a virtude. Em *Pamela*, mostrava ele uma criatura resistindo vitoriosamente a todas as insinuações do pecado que a assediavam. Fielding, tomando essa heroína como falsa e convencional, opõe-lhe *Joseph Andrews* como uma paródia semelhante à que Cervantes opusera aos heróis das novelas de cavalaria.

Também fortemente impregnado dos processos e da atmosfera do *Dom Quixote* é o outro romance de Fielding, já traduzido para o português, *Tom Jones* (1749), em que toda a paisagem social da Inglaterra se vai desenrolando aos olhos do leitor, através das aventuras do protagonista, como a Espanha do século 16, na obra de Cervantes. O objetivo de Fielding foi sempre o mesmo do deste último: reconduzir o romance do idealismo factício para a realidade.

Smollet, que publicou uma tradução inglesa do *Dom Quixote*, e no prefácio de *Roderick Random*, doutrinando sobre o romance, encareceu vivamente a contribuição de Cervantes para o aperfeiçoamento do gênero, revelou, de maneira bem sensível, a influência do mesmo em *Aventuras de Sir Lancelot Greaves*. Reminiscências acentuadas dos heróis cervantinos ainda vamos encontrar no *Tristram Schandy* (1759), de Sterne.

No período romântico, Byron insistiu na tese de ver no *Dom Quixote* um golpe mortal em tudo quanto a Espanha tinha de nobre e belo. Ficaram famosos os versos do canto XII do *Dom Juan*, em que o poeta diz que, de todos os romances é aquele o mais triste, e tanto mais triste quanto nos faz sorrir. Para concluir, pergunta se se trata de uma brincadeira triste, um enigma, um sonho de glória. E Sócrates – diz ele – não seria o Quixote da sabedoria?

O fidalgo e o escudeiro reaparecem no admirável *Pickwick Papers*, de Charles Dickens. Mister Pickwick, esse homem de rosto corado, tendo qualquer coisa de uma criança grande, é verdadeiramente o tipo do Quixote inglês, sem possuir, no entanto, a amplitude humana do herói de Cervantes. Com seu criado Sam Weller, uma dupla simpática e saudável, la vai ele pelas hospedarias da Inglaterra vitoriana, numa série de aventuras pitorescas e inesquecíveis. Dickens teria lido o *Dom Quixote*, pela primeira vez, aos nove anos, datando daí a admiração pelo livro que iria influenciá-lo. Muitos outros tipos do escritor inglês, como o Mister Dick e Micawber do *David Copperfield* são de natureza cervantina, e deles se depreende a conclusão de que mais vale, muitas vezes, o delírio dos lunáticos do que a pretensa sabedoria dos burgueses. Na novelística inglesa dos dias atuais podemos entrever descendências quixotescas no delicioso romance picaresco de John Priestley, *The Good Companions*.

Na França, César Oudin, depois de publicar uma tradução da novela *O Curioso Impertinente*, incluída, como se sabe, no *Dom Quixote*, traduziu todo o livro, editado em 1614. Nesse dois países, como na Alemanha e na Itália, onde se fizeram outras traduções em 1621 e 1622, a obra conquistou logo milhares de leitores apaixonados. Uma aceitação tão grande não podia deixar de determinar logo, a par das influências, verdadeiras imitações. É nesta última categoria que devemos colocar, por exemplo, na França, *Le Berger Extravagant*, de Charles Sorel (1627), e *Les Folies Romanesques ou Le Quichotte Moderne*, de Marivaux. No primeiro romance, Sorel procurou fazer com a novela pastoral, e particularmente a *Astrée*, de Honoré d'Urfé, o que Cervantes havia feito com o romance de cavalaria: uma paródia. Como já vimos, a pastoral conheceu também uma grande voga nos fins do século 15 e começo do

16, exercendo os seus heróis sobre os leitores uma sugestão semelhante à dos heróis da cavalaria.

No próprio *Dom Quixote* temos uma comprovação disso, quando vemos o fidalgo vencido formular o projeto de se tornar pastor, e, juntamente com Sancho Pança, reviver o ambiente factício da Arcádia. Pois foi essa mania que Sorel, a exemplo de Cervantes, caricaturou no *Le Berger Extravagant*, figurando um indivíduo que, adotando o nome poético de Lísio, vai reproduzir a existência sentimental e bucólica dos heróis da *Astrée*, num recanto campestre, nos arredores de Saint-Cloud, em Paris.

Coisa mais ou menos no mesmo gênero, estendendo-se, porém, a paródia a outros setores, é o *Le Quichotte Moderne*, de Marivaux. Lembraremos ainda duas teatralizações da obra de Cervantes, feitas por Guyon Guerin de Bouscal, sendo uma delas uma comédia com o título: *Le Gouvernement de Sancho Pansa* (1642). Também a *troupe* de Molière representa em 1660 uma adaptação cênica do *Dom Quixote*, na qual o papel de Cavaleiro da Triste Figura é encarnado pelo grande escritor-ator. Mas da impressão que teria causado o *Dom Quixote* em Molière parece constituir um suficiente testemunho a peça *Le Misanthrope*, em que o tipo de Alceste surge como uma transplantação do herói cervantino na corte de Luís XIV.

Não precisarei insistir aqui no “quixotismo” desse tipo, um dos mais célebres da galeria molièresca, a sua misantropia resultante de um amor excessivo à verdade e do desejo insistente de corrigir os erros humanos. No propósito de ser sincero e justo, não transigir jamais com a mentira, Alceste – que encara a sua amada Celimêne mais ou menos como uma nova Dulcinéia – acaba por sofrer toda sorte de reveses, decidindo-se, afinal, completamente desiludido da humanidade, a fugir para o deserto.

Também *Le Misanthrope* suscitou o problema já suscitado pelo romance de Cervantes: obra cômica ou triste? Personagem ridículo ou comovente? Guardadas, porém, as distâncias, a influência é indiscutível.

O apogeu do classicismo não era porém de molde a incentivar a voga do *Dom Quixote*. Ela se incrementará no século 18. Lesage, que traduziu o *Dom Quixote* de Avellaneda, superestimando a contrafação deste último, não pôde, de qualquer forma, subtrair-se às influências de Cervantes. Embora se encarte no gênero picaresco e o herói principal descenda diretamente do Lazarelho de Tormes, o *Gil Brás de Santilhana* possui estreito parentesco com o *Dom Quixote*.

O entusiasmo pelo herói cervantino no “século filosófico” francês torna-se, aliás, extraordinário. A ele se referiram, por mais de uma vez, Montesquieu, Diderot, Grimm, Helvetius, Holbach, Madame d’Espinay, Madame du Deffand, d’Alembert, Voltaire, e são as traduções francesas que concorrem para vulgarizar o *Dom Quixote* em países como a Alemanha, onde os livros espanhóis encontravam muitos menores possibilidades de vulgarização do que os franceses.

Quando a Diderot, no seu romance *Jacques, le Fataliste*, Azorín assinala, ao lado da influência de Sterne, uma outra que lhe parece indiscutível: a do *Dom Quixote*. Em que consiste o livro, afinal, senão numa série de divagações entre um indivíduo e o seu criado por caminhos algo semelhantes aos que foram percorridos pelo fidalgo manchego e Sancho Pança?

Os românticos franceses tiveram o culto do *Dom Quixote*. Em *Memóires d’Outre-Tombe*, Chateaubriand tira da obra a seguinte conclusão: de que a felicidade consiste em ignorar o homem a si mesmo e em chegar à morte sem haver sentido a vida. Alfred de Vigny, sempre revoltado com a situação do artista na sociedade, incompreendido e desprezado, vê no herói de Cervantes uma vítima do ostracismo a que são votados os grandes homens, quer sejam eles Moisés ou Chatterton. E de Victor Hugo sabe-se que invocou Cervantes em sessões espíritas e pretendia haver conversado com este.

Lendo o *Dom Quixote* desde criança – às escondidas, para escapar ao controle severo da família, que não lhe permitia essas leituras ociosas – citando-o mais tarde no livro *De l’Amour*, Stendhal tinha em mente, decerto, os heróis e as situações do grande livro ao conceber *La Chartreuse de Parme* e *Le Rouge et Le Noir*. Fabrício del Dongo é um personagem meio quixotesco, e na *Chartreuse de Parme* os acontecimentos se precipitam com uma riqueza de movimento que sugere a obra de Cervantes.

É de estranhar-se não houvesse Balzac criado um Dom Quixote francês, ele que possuía tanta força para fazê-lo a se impressionara com o romance, como se conclui de diversas alusões emprestadas a personagens da *Comédia Humana*. No *Père Goriot*, no seu célebre discurso a Eugênio de Rastignac, traçando toda uma ética da existência, Vautrin diz: “Eu sou como Dom Quixote, gosto de tomar a defesa do fraco contra o forte”.

Mas a recriação do herói cervantino quem ia realizá-la era Alphonse Daudet, no *Tartarin de Tarascon*, em que o romancista caricaturou, admiravelmente o temperamento exuberante, sonhador e mitômano dos provençais. Daudet fundiu, aliás, os tipos de Quixote e Sancho num só, pois Tartarin participa da natureza do primeiro pelo “mesmo ideal heroico, a

mesma loucura do romanesco e do grandioso”, embora seja fisicamente gordo, pesado, sensual cheio de apetites burgueses e exigências domésticas, como o segundo.

Quanto a *Madame Bovary*, de Flaubert, já se disse que é um Dom Quixote de saias, procurando, no convívio imaginário dos heróis românticos, um refúgio para a estreiteza do lar provinciano e burguês. Em diversas páginas da *Correspondência*, Flaubert se refere ao Quixote, sempre com fervor e deslumbramento. E não esqueçamos o enlevo de Anatole France por esse livro, que confessa haver lido, pela primeira vez, em criança.

Mas houve também na França inimigos do *Dom Quixote*. Barbey d’Aurevilly, o mesmo que atacou Goethe, considerou-o uma obra de velho, e Léon Bloy, num exemplo notável de incompreensão, declarou não suportar o ridículo sobre as grandes coisas, tomando Sancho como a personificação do apetite brutal, continuamente, sistematicamente oposto ao Sonho.

ALEMANHA E RÚSSIA

Na Alemanha, aparecerá inicialmente uma tradução do *Curioso Impertinente* em 1617, e outra dos primeiros capítulos do *Dom Quixote* em 1621. Se ali o romance não fará logo uma carreira tão rápida quanto na Inglaterra e na França, encontrará, porém, começo do século 19, no movimento romântico, um clima de viva compreensão. É, por exemplo, uma das maiores figuras desse movimento que, antecipando os estudos cervantinos dos últimos cem anos, verá no autor do *Dom Quixote* o criador do romance moderno. Também outros doutrinadores do Romantismo, como Frederico Schlegel, se ocuparão da obra de Cervantes.

Goethe não podia permanecer insensível ao *Dom Quixote*. No *Wilhelm Meister*, principalmente na segunda parte, os *Anos de Viagem*, mostra ter sido por ele influenciado. O objetivo de Goethe nessa obra, que se tornou um dos padrões do ficcionismo germânico, foi fazer o romance de uma educação humana; e que outra coisa é o livro de Cervantes senão uma “pedagogia em ação”, como o classificou Menéndez y Pelayo? Não podemos deixar de assinalar ainda o importante papel da crítica alemã contemporânea na reinterpretação do *Dom Quixote*, destacando-se, entre outros, os estudos de Karl Vossler e Ludwing Pfandl.

A primeira tradução russa do *Dom Quixote* é de 1776. Logo, porém, que o ficcionismo eslavo consolida suas primeiras posições no século 19, vemos Puchkine, vivamente interessado pelo romance de Cervantes, sugerir a intriga de *Almas Mortas* a Gogol, para que este fizesse com a Rússia algo semelhante ao que aqueles fizeram com a Espanha, uma suma romanesca, em que a terra e gente aparecessem como numa “lanterna mágica”. Gogol seguiu

o conselho, realizando verdadeira obra-prima, embora incompleta e mutilada. O personagem principal de *Almas Mortas*, Chichikov, não se parece com o fidalgo manchego, pois enquanto este, puro e nobre, ia na esteira do ideal, o outro, tipo do aventureiro sem escrúpulos, procura consumir apenas uma habilidosa escroqueria. Mas na atmosfera, ou melhor, no andamento, os dois romances se tocam. Também Chichikov cruza as estradas da Rússia, topando com indivíduos de toda espécie, através dos quais se retrata a humanidade do país, como acontece no romance de Cervantes; e além disso, o talento caricatural de Gogol lembra bem de perto o do autor do *Dom Quixote*.

Turguenev, depois de escrever um curioso ensaio, em que estabelece um paralelo entre as figuras de Hamlet e Dom Quixote, buscou, sem dúvida, neste último, os traços de Rudine, protagonista do romance do mesmo nome. Inflamado de ideias e projetos, revestido sempre das melhores intenções, Rudine dispersa-se em palavras e em sonhos, sem conseguir transformar em ação nenhum dos seus propósitos. É um personagem dramático e comovente, embora não escape a um certo ridículo, o tipo do inibido para a vida prática, manietado pelos próprios sonhos. Depois de uma série de fracassos, num gesto de desespero, no esforço supremo de afirmar-se, vai ele morrer nas barricadas, em Paris.

E ninguém ignora: foi o *Dom Quixote* a principal fonte de inspiração do *Idiota*, de Dostoievski. O romancista teria pressentido a afinidade do herói cervantino com o que podemos chamar de idealismo cristão do príncipe Mishkin. Como o Dom Quixote, acarreta ele os maiores descabros com a pureza das suas intenções. E depois de triunfar várias vezes da maldade, do vício e do crime, acaba também parecendo e encontrando na loucura completa a fuga que o cavaleiro manchego encontrou na morte.

ITÁLIA, PORTUGAL E ESPANHA

Na Itália, só recentemente Ardengo Soffici nos deu uma revivescência do *Quixote*, no romance *Lemmonio Borreo*, onde um ex-combatente da guerra de 1914 retorna à pátria, com a ideia de pregar a regeneração dos costumes, fazendo-se acompanhar de uma espécie de novo Sancho Pança. E o curioso é que no apostolado desses dois personagens muita gente pretendeu ver um prenúncio do fascismo.

Em Portugal, o Quixote se tornou o objeto de muitos estudos e comentários, inspirando também diversos poetas, embora ninguém chegasse a recriá-lo num romance. Já no século 18, Antônio José da Silva, o Judeu, apresentou numa adaptação teatral as figuras do escudeiro e do amo, e como se trata de autor que pertence também à nossa literatura,

aludiremos com mais vagar a este trabalho, logo adiante, quando nos referirmos ao *Dom Quixote* no Brasil.

Em 1813 foi representada no Teatro Nacional do Salitre, em Lisboa, um *Dom Quixote na cova de Montesinos*, “ficção dramática” de José Joaquim Leal, que se escondia sob o anonimato de “hum escritor portuguez”, segundo nos afirma Fidelino de Figueiredo. A peça gira em torno do famoso episódio da descida do cavaleiro na cova de Montesinos, onde teria presenciado acontecimentos maravilhosos em cerca de uma hora que lhe pareceram três dias. Como não conhecemos a obra, limitamo-nos, a registrar a opinião de Alberto Xavier, que a julga medíocre, achando que o autor não compreendeu o significado psicológico do episódio.

Ocuparam-se do *Dom Quixote*, em livros ou em estudos esparsos, os seguintes escritores portugueses: Latino Coelho, Oliveira Martins, Teófilo Braga, Consiglieri Pedroso, Teixeira de Queiróis, Henrique Lopes de Mendonça, Henrique de Vilhena e outros. Oliveira Martins esposa a tese de que Cervantes visou mostrar a decadência da Espanha – de que a sua própria existência constituía uma ilustração – acusando “a teimosia louca num heroísmo sem significação nem alcance”.

Entre os poetas que rimaram sobre a figura do Quixote e Sancho, declinaremos em primeiro lugar Nicolau Tolentino. Aproveitou-se ele do tema para satirizar o Marquês de Pombal, caído em desgraça com a morte de D. José I, o mesmo Marquês a quem antes havia lisonjeado.

Gonçalves Crespo (também este pertencendo às literaturas portuguesa e brasileira, ao mesmo tempo) descreve-nos a agonia do Quixote, numa composição poética dos *Noturnos*; Gomes Leal, esse artista originalíssimo tão cheio de altos e baixos, oscilando entre o satanismo e o cristianismo mais puro, imagina um encontro do fidalgo manchego com São Francisco de Assis, em versos impregnados de um doce lirismo. E lembraremos ainda as estrofes de Afonso Lopes Vieira, em *O Poeta Saudade* (Coimbra, 1901), achando mais tristeza no *Dom Quixote* “do que no livro bíblico de Jó”.

Na Espanha, onde, naturalmente, a obra de Cervantes tem sido mais estudada, constituindo a preocupação máxima de alguns escritores como Azorín, que a aprecia inteligentemente sob o dupla prisma de artista e erudito, não será fácil precisar os traços da influência do Quixote nos romancistas. Existira ela, sem dúvida, em Pio Baroja, onde encontramos alguns personagens de nuances cervantinas. Existira em Pérez Galdós, o Balzac espanhol, infelizmente tão pouco conhecido no Brasil. Joaquim Casaldueiro considerava Cervantes o “mestre indiscutível” de Galdós; mas enquanto o primeiro projetou o conflito

entre a imaginação e a realidade metafisicamente, o segundo, de acordo com a época, fê-lo sociologicamente. Onde, porém, na comparsaria humana de Galdós, uma revivescência concreta do Quixote? No protagonista do romance *Nazarín*, talvez, onde o autor teria pensado tanto na figura de Cristo quanto na do herói cervantino. Natural de uma cidadezinha da Mancha, como o do Quixote, o padre Nazário Nazarín sai também pelo mundo a socorrer os aflitos e os miseráveis. Nada tem de seu, distribuindo com os outros tudo que possui, e enfrentando a maldade com a indiferença dos santos e dos mártires. Em vez de um escudeiro, acompanham-no duas mulheres penetradas do mesmo espírito de renúncia que o leva pelas encruzilhadas da Mancha a distribuir misericórdia e amor. Incompreendido, conduzido ao cárcere, sofrendo toda espécie de privações, Nazarín não pode deixar de lembrar tanto Cristo, de que ele tende a ser uma espécie de imitação, quanto o Quixote.

BRASIL

É em Antônio José da Silva, o Judeu, vítima da Inquisição, que vamos encontrar, pela primeira vez, a marca do Quixote em nossa literatura. Sua peça, aliás denominada “ópera jocosa”, composta de duas partes e estreada em outubro de 1733 no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, intitula-se *Vida de Dom Quixote de la Mancha*. Qual o valor dessa obra? Antônio José nada tinha de um filósofo ou de um moralista, como acontece com Gil Vicente, de quem se aproxima sob muitos aspectos: escrevia apenas para divertir o grande público. Nisso residiu o sucesso de suas comédias, que arrancavam contínuas gargalhadas de uma plateia essencialmente popular. Do romance de Cervantes, aproveitou ele apenas o lado cômico, e, inspirando-se neste, fez uma peça verdadeiramente engraçada, sem maior valor literário, mas que até hoje pode ser lida com agrado. Calculamos o riso que haviam de despertar num público de poucas letras, como os frequentadores do teatro do Bairro Alto, as facécias de Dom Quixote e de Sancho na inventiva burlesca do malogrado judeu, inclinando-se, frequentemente, para certo tom rabelaisiano.

Daí saltando mais de um século, vamos assinalar em Machado de Assis um lírico entusiasmo pelo herói de Cervantes. É uma poesia de cunho byroniano (que nos conste, ainda não reunida em livro), quando o autor de *Dom Casmurro*, muito jovem, parecia participar do clima satânico predominante nos românticos do grupo paulistano. Descobrimo-la nas páginas amarelecidas da *Marmota Fluminense*, de 12 de abril de 1856. Machado tecia um hino de exaltação ao *cognac*, terminando com estes versos:

Cognac inspirador de ledos sonhos,
 Excitante licor de amor ardente,
 Uma tua garrafa e o Dom Quixote
 É passatempo amável.

Procurando investigar quais os livros de cabeceira do romancista de *Brás Cubas*, num inquérito que este não chegou a responder (ver *O Momento Literário*), João do Rio apurou serem o *Hamlet* e *Prometeu*. No entanto, a poesia acima leva-nos a crer que o Machado lia com particular admiração o *Dom Quixote* desde a juventude. Aliás, várias vezes se referiu ele ao herói cervantino nas crônicas e nos romances. Numa página de 1877, sob o título *Aquiles, Enéias, Dom Quixote, Romcambale*, vemo-lo considerar, ironicamente, a voga do personagem folhetinesco de Ponson du Terrail em cotejo com o de Cervantes e aquelas figuras mitológicas.

Por simples curiosidade, podemos lembrar ainda uma informação que o próprio Machado nos dá em crônica de 1876. Registrava ele a organização de uma Cia. Literária, no Rio de Janeiro, somente para editar o *Dom Quixote*, com as famosas ilustrações de Gustavo Doré, o que tudo parece indicar certa preocupação da parte do escritor por esse grande livro (*)⁶².

(*) Outro grande entusiasta do *Dom Quixote* foi José de Alencar, que, n'*As Minas de Prata* (vol. 2.º, pags. 299, 300 e 301, n/edição), faz o próprio Cervantes tomar parte num cena com o jovem Vilarzito, que mais tarde seria o Pe. Gusmão de Molina. Para os leitores ajuizarem bem do apreço que Alencar tinha por Cervantes, vamos transcrever o final da referida cena:

“O cavalheiro [Cervantes] seguiu com o menino para a oficina.

Bem se conhecia pela expressão de sua fisionomia aberta, que em vez de irritá-lo, a travessura do Vilarzito o divertia.

- Viva mestre!... disse o cavalheiro entrando, D. Miguel de Cervantes Saavedra tem a honra de saudar o primeiro pinto de Sevilha, D. Francisco Pacheco.

O mestre inclinou-se:

- A honra é para D. Francisco Pacheco, pois recebe em sua casa o valoroso capitão de Lepanto, e o mais glorioso poeta e escritor de todas as Espanhas.

- Aqui vos trago, mestre, o vosso aprendiz, que achei representando-vos em figura de gato e a mim de jumento.

- Não sei já o que faça, D. Miguel de Cervantes, a menos de lhe cortar pé e mão, não há poder com ele.

- Quereis vós um conselho, ainda que não pedido?

- Embora, será melhor agradecido.

- Deixai-o dar pasto ao seu gênio. Há de sair dai alguma coisa. Vossa arte, mestre, assim como tem os seus Virgílios e Horácios, por que não terá seus Plautos e Marciais?...

O imortal autor do *D. Quixote*, em que já ele trabalhava nessa época, tomou-se de simpatia por Vilarzito. O pequeno caricaturista a carvão também de sua parte começou a admirar o grande caricaturista a pena, que ia dar ao mundo a sua sátira-epopéia. O fel de ironia que vazava desse grande espírito...” – N. da E.

No inquérito realizado na *Gazeta de Notícias*, por volta de 1907, e reunido em volume, sob o título *O Momento Literário*, uma das perguntas dirigidas por João do Rio aos escritores era: quais os autores que lhe haviam contribuído para a formação literária. Coelho Neto coloca em primeiro lugar *As Mil e Uma Noites*; em segundo, toda a obra de Shakespeare; em terceiro o *Dom Quixote*. Mas a influência deste último, decerto se filtrou de tal maneira na numerosa obra do romancista maranhense, a ponto de não nos permitir identificar qualquer manifestação concreta ou precisa.

De Olavo Bilac, diz João do Rio: “Dois escritores ele os lê diariamente, ou pela manhã, antes de começar a trabalhar, ou à noite, antes de dormir – Renan e Cervantes”. E o convívio contínuo com o *Dom Quixote* o levou, certamente, a escrever sobre este a linda página que se encontra no livro *Conferências*, cuja leitura – na famosa época das palestras literárias – devia ter arrebatado o auditório, pois Bilac era, segundo afirmam, um magnífico *diseur*. A exortação, que se inicia com a frase “Louco sublime!”, tornou-se, por exemplo, um trecho indispensável da antologia.

Artur Orlando, ensaísta e pensador da célebre Escola do Recife, nome hoje completamente esquecido, declarou ter o *Dom Quixote*, depois das fábulas de Fedro, marcado a segunda etapa da sua evolução intelectual. “Miguel de Cervantes – escreve o autor da *Filocrítica* no referido inquérito – provocando o riso a custa das loucuras e dos ridículos humanos, há feito mais bem à humanidade, que todas as escolas, em que o professor abomina o riso e está sempre disposto a sacrificar a originalidade e mais atributos superiores à submissão a umas tantas conveniências, que não raras vezes tocam às raias da hipocrisia”.

Também na resposta do Padre Severiano de Rezende, descobrimos uma alusão a Cervantes entre “as fontes supernas que borbulham nos píncaros”, em que ia ele beber sua doutrina.

Rui Barbosa, cujo interesse pelos clássicos espanhóis data do tempo de estudante, passa por ser, entre nós, quem mais leu e anotou a obra de Cervantes, embora não houvesse deixado nenhum ensaio sobre esta. Das cinco edições do romance existentes na biblioteca da casa de São Clemente, três são assinaladas com aquela minúncia beneditina característica do mestre. E numa delas chegou ele mesmo a organizar um pequeno glossário de assuntos. Informa-nos J. Pinto do Carmo, no pequeno trabalho de que extraímos estas notas: por várias vezes fora Rui surpreendido pelos íntimos a rir das aventuras de Sancho Pança; dera igualmente o título de *Sancho, o Escudeiro*, a um artigo em que atacou a política internacional de Campos Sales, e nos embargos de uma ação de que era patrono, justificou-se a certa altura,

citando longo trecho de Cervantes relativo a Sancho. Parecia, pois, ter ele uma particular preferência pelo escudeiro, embora os adversários o classificassem, de uma feita, de Quixote, comparação que nada possuía do sentido depreciativo que lhe procuravam emprestar e cabia muito bem a esse infatigável *frondeur*.

Mas estava faltando, até há pouco, um Dom Quixote brasileiro, uma revivescência indígena do herói de Cervantes, como já existem em várias literaturas: a alemã, a russa, a francesa, a inglesa.

Aluísio de Azevedo teve ideia semelhante, por volta de 1909, de fazer um Dom Quixote da fé, inspirado na figura do Antônio Conselheiro (e quiçá no *Nazarín*, de Pérez Galdós, que ele talvez houvesse lido, quando cônsul na Espanha); um homem a “viver em nossos dias utilitários sua crença arcaica e ingênua”. O tipo prestar-se-ia a uma poderosa criação romanesca, e Aluísio nele poderia dar o melhor do seu talento de ficcionista, se esse talento, como parece, não se tivesse embotado, desde que o escritor se instalou na vida consular. Chegou, no entanto, a aparelhar-se das leituras necessárias para a informação psicológica e histórica do personagem. De onde seus termos numa carta Nápoles, de 3-12-1909, a Afrânio Peixoto: “Você que sabe tudo, indique-me alguns livros de biografias e coisas religiosas; eu sou de uma monstruosa ignorância a esse respeito e nem sei onde buscar a lã com que tenho de encher o colchão do meu herói. Acabei de ler o *Dom Quixote*, na edição da Academia Espanhola, e fiquei assombrado por ver o quanto Cervantes estava a par de toda a literatura de cavalaria, e para que o meu livro tenha razão de ser, será preciso que eu pelo menos me aproxime um pouco daquele aparelhamento”.

Apesar do escrúpulo e da consciência literária com que Aluísio pretendia escrever esse romance, não chegou a leva-lo a termo. Não se sabe nem mesmo se teria deixado algum capítulo inédito.

Coube a José Lins do Rêgo nos dar essa criação romanesca, na admirável figura do Capitão Vitorino Carneiro da Cunha, um dos comparsas inesquecíveis do *Fogo Morto* (1943), com suas eternas bravatas de mata-mouros, sempre a levar pancadas nas embrulhadas em que se envolve.

Entre os ensaios de escritores brasileiros sobre a criação de Cervantes, podemos destacar pois: *A Psicologia Social do Quixote*, de José Pérez (1935), que propôs uma interpretação dialética para a obra, e *Cervantes e os Moinhos de Vento*, de Josué Montelo (1950), muito erudito e penetrante, no qual o autor procura ver no romance em questão uma sátira ao leitor crédulo.

Não será demais que patrícios nossos, como Josué Montelo, venham a descobrir sentidos novos em tal livro.

“O *Dom Quixote* – dizia Azorín – não foi escrito por Cervantes; escreveu-o a posteridade”.

Brito Broca

Rio de Janeiro, setembro de 1952.

ANEXO G - MOREJÓN, Julio García. Cervantes e o “Quixote”. In: CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.⁶³

CERVANTES E O “QUIXOTE”

I

Todas as grandes literaturas modernas, a certa altura de sua formação, desfrutaram de uma época áurea em que aparecem, lado a lado, em harmônica conjunção de valores, homens que tiveram a ventura de assimilar com perfeição, rigor e elevação estética a essência autêntica do destino humano nacional. E se erigiram como clássicos, mestres e símbolos. A Espanha, entre as grandes nações modernas criadoras, foi a que mais dilatou sua fase áurea, que se inicia com os primeiros vislumbres do século XVI (ou mais exatamente, em 1499, ano em que aparece a *Celestina*, de Fernando de Rojas) e vai até a metade do século XVII. São 150 anos de incansável faina artística, prolongada encruzilhada histórica em que os ideais medievais, não desaparecidos totalmente, dão peculiar fisionomia estética e de pensamento aos renascentistas greco-latinos e itálicos, que se impõem de forma dominante neste solo ricamente fecundado por três poderosas raças e religiões, a judaica, a maometana e a cristã. O Renascimento espanhol, embora sendo tão rico e moderno como em qualquer outra literatura, é o único da Europa que nasce e se desenvolve com características próprias, fato que surpreendeu alguns historiadores, levando-os a duvidar da existência deste fenômeno naquele país. Tais dúvidas não têm mais sentido atualmente e os progressos da investigação histórica e crítica, tanto espanhola como estrangeiras, não só puseram em relevo a existência do Renascimento na Espanha mas também assinalaram a presença de uma corrente renascentista muitíssimo original e ricas de contrastes, que supera em extensão e em vitalidade qualquer outro Renascimento europeu. O Barroco que, como se sabe, é o cume ao qual chega com indagações existenciais a corrente estética e humana do século XVI, constitui um fenômeno genuinamente hispânico. A Espanha impõe ao mundo as coordenadas barrocas mais transcendentais, em suas derivações conceptistas e cultistas, com seu esplêndido jogo de luzes e de sombras angustiantes que vão da superfície à profundidade da expressão.

⁶³ Por se tratar de uma edição rara, dificilmente encontrado em livrarias, esse exemplar não estava em bom estado de conservação. Por isso, nos prefácios de Morejón e de Ribeiro (1963), não conseguimos identificar algumas palavras. Quando isso ocorreu, colocamos no lugar dos termos não compreendidos o seguinte: (?).

II

Durante estes 150 anos a que nos referimos vivem os maiores escritores que a Espanha possuiu. Entrelaçaram-se as mais diferentes escolas e tendências literárias. Cultivam-se todos os gêneros e todos chegam às culminâncias. Treme emocionadamente a lírica com Garcilaso de la Vega e com Fray Luis de León, de vertentes profanas no primeiro e religiosas e humaníssimas no segundo; poesia que se transforma em chama de amor viva no misticismo de S. Juan de la Cruz. O sevilhano Herrera é o arauto das inovações do grande D. Luís de Góngora, que torna tudo mais complexo com seu cinzel barroco; a língua, a imagem e a metáfora, a sintaxe, enfim, adquirem sonoridades deslumbrantes e fantasmagóricas. Antes, o genial Lope de Vega derramara sua efervescente humanidade em seus incontáveis poemas populares, sonetos e elegias. E logo depois surge o dilacerado grito afetivo de Quevedo, relâmpago de angústias quando, de suas profundezas, o homem interroga o homem e Deus, na nova vertente barroca que se finca sobranceira na paisagem literária espanhola.

Os escritores místicos e ascéticos proporcionam uma dimensão nova e original às letras desta época. 3.000 livros são escritos no espaço de tempo que estamos considerando. Alguns têm escasso valor, mas contam-se uns poucos nomes que não vão encontrar paralelo em parte alguma. Alonso de Orozco, nascido em 1500, foi um dos primeiros e mais fecundos autores místicos; Francisco de Osuna alimentou, com seu Tercer Abecedario, as inquietudes do maior temperamento místico de seu tempo: Santa Teresa de Jesus, figura central deste movimento, originalíssima escritora, quixote feminino, como seria chamada por Ortega y Gasset; Juan de Ávila, o mais respeitado pregador de seu século ao lado de Fray Luis de Granada, o incansável dominicano que nos legou muito importantes obras, como o Guia dos Pecadores e a Introducción al Símbolo de la Fe; Malón de Chaide, frade agostiniano autor de uma obra, a Conversión de Magdalena, de rara riqueza e colorido expressivo; Frey Juan de los Ángeles, Diego de Estella e outros.

E junto à mística cresce a picaresca. Em 1554 é publicado o *Lazarillo de Tormes*, pequena obra anônima que será o ponto de partida da ficção moderna europeia. A picaresca constitui um dos mais originais capítulos da literatura espanhola do Século de Ouro. Vai fertilizar outras literaturas, como a francesa, a inglesa e a alemã. Teve bons antecedentes medievais em outros gêneros literários e enlaça-se com a *Celestina*, onde o realismo triunfa definitivamente. Fonger de Haan considera o romance picaresco “uma das maiores glórias literárias da Espanha, ou, sem dúvida, a mais duradoura, a de ter achado com o romance a verdadeira forma da epopeia da vida humana”. Com estas palavras está se referindo ao mundo

de Cervantes, do qual já estamos tão perto neste momento. Ángel Valbuena Prat diz que “qualquer que seja o conceito que mereça o pícaro na sociedade, semelhante tipo existia em toda parte no século XVI, sobretudo como resultado das guerras prolongadas de toda a Europa. Cabe à literatura espanhola a glória de ter sublimado no nimbo da arte um tipo e uma atitude procedentes das mais baixas e promíscuas camadas sociais”. Destacam-se neste gênero, além do próprio Cervantes, em cujo *Quixote* também percebemos o rastro dos motivos picarescos, Mateo Alemán, que compôs o *Guzmán de Alfarache*, obra-prima do gênero publicada em 1599 e 1604, com a mesma pena que o “manco de Lepanto” usou ao iniciar o *Quixote*, num prisão de Sevilha; Vicente Espinel, com *Marcos de Obregón*; e Quevedo, que com o *Buscón* se eleva uns mais altos postos da criação estética, já na vertente significativamente barroca do desejo de aventura e de fuga do mundo e da sociedade, como muito bem viu Leo Spitzer.

O drama e a comédia exercem poderosa atração sobre os autores e o público da época. Juan de la Cueva, Gil Vicente, Lope de Rueda e Rey de Artieda adivinharam as possibilidades que este gênero tinha na Espanha. Mas será Lope de Vega, o “monstruo de la naturaleza”, como o chamou Cervantes, que vai criar o teatro nacional espanhol por excelência. Lope é o gênio teatral por antonomásia. Escreveu, segundo confessa, seu discípulo Pérez de Montalbán, 1.800 comédias. Sua obra (?) para formar, por si só, uma esplêndida literatura nacional se a Espanha não pudesse contar com outros autores. *Fuenteovejuna*, *Peribañez*, *El mejor Alcalde*, *el Rey*, *El rey Don Pedro en Madrid*, *El Caballero de Olmedo* e *La Dama Boba*, para citar apenas seis, são peças belíssimas e universais, que conquistaram novos triunfos cada dia que passa. Mas Lope não está (?); a seu lado deve ser colocado Tirso de Molina, criador de um dos maiores mitos literários do mundo, o de D. Juan; e Juan Ruiz de Alarcón, que forneceu ao grande Corneille assuntos dramáticos excelsos; e Calderón de la Barca, autor de *La Vida es Sueño*.

III

Pois bem, sendo tão numerosos e de tanto valor e tão universais os escritores espanhóis do Século de Ouro, Miguel de Cervantes Saavedra ocupa o lugar de maior destaque. É de todos o mais universal. Sua obra máxima, o *Quixote*, paira à imensa cultura, superando todas as demais da época, embora fossem de inegável valor. Nunca o gênio humano condensou numa obra literária, com tanta excelência e densidade, as vertentes mais universais da alma humana. O *Quixote* é a encruzilhada das duas forças poderosas que

impulsionam o homem em sua existência: a força da matéria e a força do espírito, o ideal e o real, o coração e a cabeça, a razão e a fé, como diria Miguel de Unamuno, que escreveu tão belo livro de exegese sobre a obra cervantina.

Já se conhece com certeza o berço de Cervantes e não são mais válidas as velhas hipóteses que situavam seu nascimento em Sevilha, Lucena, Toledo, Córdoba ou Esquivias. Nasceu em Alcalá de Henares, a 29 de setembro de 1547, segundo tudo indica. Filho de um médico cirurgião, passa sua infância em várias cidades espanholas e é quase certo que estudou em Madri com o famoso professor Juan López de Hoyos. Toda a vida de Cervantes nos mostra o amargo drama do choque entre a realidade e o desejo, o que explica seu anseio de aventuras. Com 22 anos vai à Itália, no séquito do Cardeal Acquaviva, que naquele tempo se achava na Espanha como delegado da Santa Sé. Insatisfeito com sua condição de camareiro, alista-se num dos regimentos espanhóis que militavam na Itália e a bordo da galera Marquesa vai participar de um dos episódios mais relevantes da história do século XVI: a batalha de Lepanto (1571), que lhe custou um ferimento no peito e outro na mão esquerda, a qual se tornou inútil. Em várias ocasiões ele mesmo nos fala com orgulho deste episódio de sua vida. Tomou parte depois em outras expedições militares e em 1575, talvez cansado da vida de soldado e desejoso de rever sua família e solicita alguma recompensa pelos serviços prestados, regressa à Espanha, com tão má sorte que é feito prisioneiro por piratas berberes, juntamente com seu irmão Juan. Como Miguel fosse portador de importantes cartas de recomendação, pensaram que se tratasse de uma figura de muita importância e isto veio complicar seu resgate, pois pediam por ele grande soma de dinheiro. Em duas obras teatrais nos descreveu a vida do cativo, *Los Baños de Argel* e *Los Tratos de Argel*, e num episódio do *Quixote*. Após cinco anos e meio de tentativas malogradas para recuperar a liberdade, consegue obtê-la finalmente em 1580, graças aos padres trinitários, que pagaram por ele 500 escudos de ouro. Já em sua pátria, alista-se na expedição do Marquês de Santa Cruz e permanece curto espaço de tempo em Portugal.

Termina aqui sua época de sonhos heroicos. A vida, a partir desta ocasião, lhe apresenta uma face ingrata, plena de desgostos e misérias. De nada lhe servem as velhas cartas de recomendação nem seu passado de glórias. Um ano antes da publicação de sua primeira obra, *La Galatea*, casa-se com D. Catalina Palacios de Salazar. A literatura não lhe proporciona meios suficientes para viver. Solicita um posto e fazem-no comissário de provisões da Armada Invencível. Viaja por algumas cidades da Andaluzia, recolhendo víveres e é preso duas vezes, uma delas como consequência da falência do banqueiro em cuja casa

havia depositado os impostos que recebia para a Fazenda. Logo em seguida, e depois de ter solicitado sem êxito outra colocação na Espanha ou na América, passa a Valhadoli onde, por causa de uma rixa, na qual não tomou parte, esteve preso alguns dias com a filha, a irmã e a sobrinha. Passa em Madri os últimos anos de sua vida, em plena atividade literária e grandes penúrias econômicas. E morre a 23 de abril de 1676, sete dias depois de Shakespeare. Em 1911 apareceu um retrato de Cervantes, pintado por Juan de Jáuregui, cujos traços coincidem com o que o próprio autor fornece no prólogo de suas *Novelas Ejemplares*.

IV

A fama do Quixote relegou ao esquecimento, por muito tempo, as demais criações cervantinas, principalmente a poesia. Considerando como poeta lírico, no entanto, Miguel de Cervantes atinge grande altura em singulares momentos de sua inspiração. Mas o fato de sua obra em verso encontrar-se disseminada no meio da prosa e de ter o próprio autor confessado numa ocasião que era mais versado em desditas do que em versos, contribuiu para que o público e a crítica passassem por cima dessa dimensão de sua personalidade criadora. Em 1916 o crítico e historiador argentino Ricardo Rojas teve a infeliz ideia de fazer uma coletânea da produção lírica cervantina e, desde então, foi possível constatar que nos encontramos diante de um vate fecundo, muito mais fecundo do que alguns dos grandes poetas renascentistas e barrocos, embora seja muitas vezes desigual.

Examinada com atenção sua poesia, podemos hoje observar que não faltou a Cervantes nenhum dos atributos que conseguem fazer de um homem grande poeta: intuição desperta e aguçada, acessibilidade, sentido do ritmo interno e externo da expressão, domínio das mais diferentes técnicas estróficas, riqueza de linguagem, capacidade de aprender as vertentes populares da criação e capacidade de assimilação das correntes poéticas cultas. Enquadrando-se sua obra lírica numa tradição histórica castelhana que abarca os séculos áureos, podemos notar que nele se manifesta a síntese das escolas e estilos italianos que Boscán e Garcilaso fizeram triunfar a partir do segundo quartel do século XVI com as tendências nacionais de genuíno cunho popular. Ágeis redondilhas, quintilhas e romances, intercalados principalmente em suas obras em prosa, são boa amostra da tradição popular, assim como alguns sonetos excelentes, canções, églogas e elegias comprovam a influência italiana. O Quixote nos revela vários e curiosos momentos da faceta poética de Cervantes, que devem ser examinados á luz das correntes estéticas de seu tempo.

Como negar, por outro lado, talento poético em verso a um autor que deu sempre tão sobejas provas de possuí-lo como prosador? Há muitas passagens de seus romances e principalmente do Quixote que seriam suficientes para justificar a fama de Cervantes como poeta; tal é a densidade lírica e humana delas e a ondulação profundamente pessoal de sua inspiração e pensamento. Mas também em verso se salva como grande poeta e cada dia que passa sentimo-nos mais atraídos por seu lirismo.

V

Cervantes teve, desde a juventude, decidida vocação para o teatro. Como tivera para a poesia. Mas viu ambas frustradas, obrigado a dar lugar àqueles que considerava mais capazes para tais misteres. Em Viaje al Parnaso nos diz:

Yo que siempre me ufano y me desvelo
 Por parecer que tengo de poeta
 La gracia que no quiso darme el cielo.

E no prólogo das Ocho Comedias y ocho Entremeses Nuevos, que publicou alguns meses antes de sua morte, lemos: “Tive outros afazeres com que me ocupar: deixei a pena e as comédias e apareceu logo o ‘monstruo de la naturaleza’, o grande Lope de Vega, e ergue-se com a monarquia do teatro. Tornou vassallos e colocou sob sua jurisdição todos os outros autores de farsas”.

Considerado como dramaturgo, Cervantes supera, segundo observou Joaquín Casaldueiro, a fase coloquial do teatro renascentista e coloca-se imediatamente antes de Lope de Vega. A ação, que vai ser o ponto vital do teatro lopesco, desconhecida pelos autores renascentistas e italianizantes, ganha importância relevante na dramaturgia cervantina. No prólogo de seu teatro diz-nos que na primeira época compôs de 20 a 30 comédias que se representaram com êxito. Mas somente 10 comédias e 8 entremezes foram conservados.

Entre as primeiras podemos encontrar algumas interessantes e de temas muito variados. *Los Baños de Argel* dramatiza cenas da vida dos cativos. Tem, assim, interesse biográfico, como *El Trato de Argel*, que não apareceu entre as 8 publicadas em 1615. *El Rufián Dichoso* é uma das mais importantes, tanto pelo assunto como pela concepção dramática e pela técnica empregada. *El Cerco de Numancia*, que também não apareceu entre as Ocho Comedias, é a mais relevante de sua primeira época e foi extraordinariamente elogiada por um dos irmãos Schlegel e por Goethe. É uma apologia do heroísmo espanhol e uma tentativa diferente no campo da tragédia, com muitos elementos irrealis e semi-históricos.

Pedro de Urdemalas, obra que se relaciona intimamente com a picaresca, foi muito elogiada por quase todos os críticos e assim se expressa Valbuena Prat ao comentá-la: “Em Pedro de Urdemalas domina o sentido especial do teatro de Cervantes: a ‘vida dramática’ acima da intriga, a externa galeria de tipos e de ambientes, que às vezes parecem uma sucessão animada de cenas de entremez, com uma unidade mais ‘biológica’ que sistemática”.

Comparado com Lope de Vega, Cervantes dramaturgo nos parece muito mais racional e primitivo, do ponto de vista da técnica, e seu teatro deve ser posto ao lado do de Juan de la Cueva, Cristóbal Virués e Argensola, embora supere todos, porque nele já palpita um anseio de amplificação do diálogo e da ação que antecipa o grande drama lopesco.

Seu maior mérito como dramaturgo provém dos magníficos entremezes, jamais igualados por autor algum. Mesmo que não tivesse escrito o Quixote, Cervantes, só por seus entremezes, seria digno de ocupar um lugar importantíssimo na história da literatura espanhola e universal. Todos os grandes críticos nacionais e estrangeiros reconheceram o valor desta sua faceta criadora. Northop fala que nenhum autor da literatura universal alcançou os méritos de Cervantes como entremezista. Estas composições são excelentes quadros de costumes, cheios de vida, transplantados para o teatro como situações muito breves, admiráveis pela acuidade psicológica e pelo acerto na ambientação. O elemento popular está sempre presente e dificilmente outro autor condensaria tanta graça nos limites de um gênero tão estrito e agudo. Nele, Cervantes ultrapassa o tipo rudimentar dos “passos” de Lope de Rueda para ofertar-nos as deliciosas miniaturas da vida, repletas de plasticidade e colorido. O grande hispanista alemão Ludwing Pfandl diz que são cinco as características pelos quais Cervantes se afirma como o mais genial de todos os autores de entremezes da literatura universal: 1) porque dá a seus entremezes perspectiva e ambiente, uma terceira dimensão da perspectiva vital e psicológica que representa a maior aspiração de todos os dramaturgos; 2) pela criação de verdadeiros tipos; 3) pelo humor; 4) pela perfeição técnica da construção, e 5) pela decência e bom gosto. Destaquemos alguns: *La Elección de los Alcaldes de Daganzo*, *La Guarda Cuidadosa*, *El Retablo de las Maravillas*, *La Cueva de Salamanca* e *El Viejo Celoso*, obras que até agora são representadas com êxito. Savj-López observa que “aqui encontramos almas transbordantes de vida, profundos tipos cômicos descritos com poucos traços, cenas de costumes populares retratadas num diálogo maravilhoso, fresco e vivo de um artista que não se parece com os antigos autores de farsas, só igual a si mesmo, e que vê tudo com a cor de sua própria alma”.

Nestas peças Cervantes mais uma vez põe à prova sua capacidade de plasmar as realidades humanas de seu povo, não só como um retratista feliz, mas como o intérprete que com apurada sensibilidade e espírito a tudo empresta harmonia.

VI

Eis agora o Cervantes romancista. Em 1585 publica a *Galatea*, obra que sempre mereceu todo seu carinho. Mas teve pouco êxito; quase nenhum em comparação com os dois romances pastoris mais famosos daquele tempo, ambos denominados Diana, um de Jorge de Montemayor a outro de Gil Polo. Cervantes não poderia lograr nada de duradouro no campo convencional e o romance pastoril era extremamente divorciado da realidade, imerso num mundo de sonhos e de idealizações artificiosas, mundo bucólico sem hoje nem amanhã, do qual se eliminou a luta. Se a obra em questão nos interessa pelo que revela da psicologia do autor, pouco ou nada significa do ponto de vista da técnica da narração, pois o estilo apresenta defeitos e é afetado quase sempre, por ser conceptista. Talvez seja uma das poucas obras cervantina que não conseguirão ser reabilitadas.

Não é o que acontece com as *Novelas Ejemplares*, publicadas em 1613. Estas 12 novelas formam um grupo homogêneo juntamente com a segunda parte do *Quixote* e com o *Persiles y Segismunda*. Casaldueiro, que realizou um precioso trabalho sobre elas, pensa que Cervantes as elaborou consciente de que estava realizando um trabalho bem organizado e harmônico. *La Gitanila* representaria uma alvorada luminosa e otimista e *El Coloquio de los Perros* e *El Casamiento Engañoso* seriam o (?) ou a síntese que põe à prova a fé na realidade e no ideal. As personagens desta obra indicam um modo de proceder na vida para chegar à graça e à salvação pessoal. A maioria das novelas apresenta o problema da necessidade do casamento e aborda os temas da generosidade, do egoísmo e da avareza, da nobreza de espírito, do pecado da inteligência e dos sentidos, da liberdade e da união mística e social. Em quase todas elas está patente a dicotomia fundamental entre o real e o ideal, que alcançaria no *Quixote* sua mais depurada síntese e explanação. Às vezes há contraste na condição social dos protagonistas; outras, entre eles e o ambiente em que o relato se desenvolve. Casaldueiro notou com acerto este sentido de polaridade nas *Novelas Ejemplares*, embora sua interpretação seja negativa, porque nos descobre um mundo concebido sob o contraste de luz e de sombras. São as personagens principais dessas obras que transmitem o mundo ideal; as secundárias oferecem o marco real onde as figuras centrais atuam. As novelas cervantinas têm grande densidade temporal, mas nelas não há cronologia. Têm também uma densidade espacial nada comum. A ação é justificada e interpretada por si mesma. Por outro lado Cervantes move-se

num tom maravilhosamente humano, irônico e humorístico, mas pondo a salvo o que vive e existe na aventura. Apesar de sua tristeza, “Cervantes é um homem que tem os olhos alegres e que com sua profunda humanidade justifica e salva tudo”.

Quando foram publicados os *Trabajos de Persiles y Segismunda*, os restos de Cervantes já descansavam em paz. Nosso (?) tinha grandes ilusões com esta obra, que obteve êxito imediato e foi traduzida em vários idiomas. Mais tarde, porém, a fama do Quixote desbancou a do Persiles. Hoje, entretanto, ao voltarmos os olhos para toda a criação cervantina, esta obra nos parece deslumbrante e perfeita quando ao estilo. Nela há matéria para muitos dramas e novelas, conforme já foi observado. Jamais Cervantes desfraldou com tanto brilho a bandeira de sua fantasia e de sua imaginação numa obra como esta em que a aventura e a força do destino invadem tudo. Fantasia brilhante, assombrosa e uma torrente de sentimento. Cervantes chegara ao fim de sua jornada e, apesar disso, sua imaginação não mostra o menor indício de cansaço. Todas as aventuras bizantinas da obra, que se entrelaçaram de tal maneira que nos parece difícil achar o fio da meada, estão animadas dos mais sutis sentimentos, principalmente o amor, que é a chama que guia as personagens. Obra idealista no mais alto grau, clama pela paz e pela solidão, no meio da inquietude aventureira que a caracteriza. Para nós, depois do *Quixote*, é a melhor obra que saiu da pena de Cervantes, sem desmerecermos alguns entremezes e algumas Novelas Ejemplares. O grande hispanista italiano Farinelli fala dela com entusiasmo e diz que representa um teatro de sonho no qual se refugia a alma do poeta. Joaquín Casaldueiro também tratou dela com perícia, assim como das outras criações cervantina, e crê que nessa obra se encerra a história da humanidade do homem vivida no presente. A luta do homem visa à paz que deve ser procurada no meio do torvelinho e da aventura.

“Azorín”, o sutil intérprete dos clássicos espanhóis, grandes e pequenos, se refere sempre com extremo carinho a esta última obra de Cervantes. “Poucos livros tão vivos e tão modernos como este”, diz. E, noutro lugar: “No fundo, o mesmo espírito do Quixote alenta este livro... Sim. Já é hora de proclamarmos: o livro derradeiro de Cervantes é o livro admirável de um grande poeta”.

VII

As letras espanholas navegaram muito; todo um século. A Espanha formou um grande império; o mais vasto dos tempos modernos, onde nunca o sol se punha, como diziam no tempo de Carlos I. A nação era pequena para conter o anseio de expansão da raça castelhana.

E as forças espanholas dilatam-se pelo mundo. O espanhol vivia obsecado por sua grandeza. A luz dessa grandeza ofusca-o e a amplidão do horizonte hispânico desorienta-o. Mas, em poucos anos, a Espanha se precipita do alto deste esplêndido florescimento, riqueza e poderio para o desfiladeiro da derrota e da decadência. Os contemporâneos de Cervantes não percebiam, entretanto, claramente, o que se passava, embora alguns pressentissem o desastre. Será justamente o nosso autor que vai chamar seus compatriotas à realidade. Ramiro de Maeztu, num obra excelente, faz um paralelo ente *Hamlet* e *Dom Quixote* e procura ver nessas duas figuras o símbolo de duas raças, um em declínio, outra em ascensão. Maeztu interpreta a simbologia de Hamlet como promessa e a de D. Quixote como amargo resíduo de uma promessa já realizada. A obra de Cervantes, para o citado escritor da geração de 1898, é a obra do desencanto espanhol. Mas não é só.

O *Quixote*, no seu humorismo tão peculiar, é a obra mais humanamente dramática que concebeu uma imaginação. Toda a vida de D. Quixote é um drama contínuo, mas um drama diferente, provocado pela estrutura de sua estranheza psicológica; é a suma tragédia do espírito que luta para impor-se quando percebe claramente, quase por revelação divina, a grandeza assombrosa de sua ideia que se chocam mais de uma vez contra os moldes de rigidez férrea pelos quais se recortam racionalmente os destinos da Humanidade. O maior atrativo da psicologia de D. Quixote está no seu poder de apaixonar os homens com sua loucura e a tragédia se consuma quando vê que foge em debandada um exército de gigantes e a torpe realidade insiste em fazê-lo ver que são carneiros. Mas sua psicologia se completa quando não dá o menor crédito à realidade. Sancho conseguirá convencer seu amo? Não. Nisto reside a grandeza da alma quixotesca. O que forja o mundo não é nada mais do que a vontade. E a vontade de D. Quixote, que chega a suprir o raciocínio, é extraordinária; só assim poderemos ver gigantes nos moinhos e contemplar as maravilhas da cova de Montesinos. D. Miguel de Unamuno, ao comentar o amável colóquio que D. Quixote e Sancho sustentam no cap. XXXI da primeira parte da obra, escreve: “todo este admirável capítulo ou diálogo deve ser relido por todos, por resumir-se nele a íntima essência do quixotismo enquanto doutrina do conhecimento. Às mentiras de Sancho modificando o fatos de acordo com a conformidade da vida comum e aparential, respondiam as altas verdades da fé de D. Quixote, baseadas em vida fundamental e profunda”.

A luta sem trégua que se trava em todos os minutos do dia entre o cavaleiro louco e a inelutável fatalidade da História constitui o elo fundamental da tragédia quixotesca. D. Quixote pretende ressuscitar um ideal agonizante, ou melhor, já morto: o da cavalaria

andante. E para isso vai submeter-se aos vexames mais soezes. Sua grandeza, contudo, consiste em colocar-se acima da baixeza dessas misérias terrenas. Porque, em D. Quixote, Cervantes encarnou o Cavaleiro da Fé, que era a fé de seu povo, a fé que desejava para a Humanidade inteira.

VIII

D. Quixote é um desses raríssimos personagens da imaginação que maior consistência real alcançaram no mundo. Para um homem como Miguel de Unamuno, que viveu tão profundamente as agonias do fidalgo manchego, esta figura tem muito mais vida do que qualquer outra da história verdadeira, muito mais do que o próprio Cervantes, seu apóstolo. Há três séculos e meio vem cavalgando sobre um velho rocim e, no meio da planície manchega, como intuiu genialmente Ortega y Gasset, D. Quixote alonga-se como uma interrogação da alma e da sensibilidade espanhola. D. Quixote é uma criação literária que se incorporou definitivamente à História.

A primeira parte da obra apareceu em Madri, em 1605, e a segunda e última, dedicada ao Conde de Lemos, surgiu dez anos mais tarde, também em Madri. Parece que Cervantes iniciou a redação da obra em 1598, mais ou menos. Em 1614, um ano antes da publicação da segunda parte, aparecia o *Quixote* de Alonso Fernández de Avellaneda, ao qual Cervantes se refere na segunda parte para ridicularizá-lo. Todos os grandes críticos e historiadores da literatura espanhola e universal ocuparam-se da imortal criação cervantina e, como se sabe, depois da Bíblia é o Quixote a obra mais editada, traduzida e talvez comentada. Passam de 850 as edições em espanhol; 400 em francês, mais de 300 em inglês, umas 130 em alemão, 84 em italiano, 34 em japonês, 25 em holandês, 26 em português, 17 em catalão e em húngaro 14 em russo e sueco, além das existentes em árabe, dânes, islandês, tagalo, iídiche, hebraico, sânscrito, mongol, tibetano, esperanto etc.

Todo o livro foi elaborado como uma paródia das novelas de cavalaria, mas vai muito mais longe em sua originalidade e concepção estética. Menéndez Pidal, num excelente estudo sobre as fontes da obra, julga que se originou de uma curta peça teatral, chamada *Entremés de los Romances*, composta em 1590, que satiriza a voga do das composições populares em verso chamadas romances. Outros pensaram em vários modelos vivos que poderiam ter inspirado Cervantes na criação do tipo de D. Quixote. No prólogo, o autor declara qual a finalidade da obra: “poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías”. Mas esta obra não foi de antítese – como notou

Menéndez Pelayo – “nem de seca e prosaica negação, mas de purificação e complemento. Não veio matar um ideal, mas transfigurá-lo e enaltece-lo. Tudo o que havia de poético, nobre e humano na cavalaria, incorporou-se à nova obra com um sentido mais elevado. O que havia de quimérico, imoral e falso, não propriamente no ideal cavaleiresco mas nas suas formas degeneradas, dissipou-se mas por encanto ante a clássica serenidade e a benévola ironia do mais são e equilibrado de talento do Renascimento. Assim, o Quixote foi o último dos livros de cavalaria, o definitivo e perfeito, aquele que concentrou num foco luminoso a matéria poética difusa; elevando ao mesmo tempo os casos da vida familiar à dignidade da epopeia, deu o primeiro e não superado modelo de romance realista moderno”.

A personalidade cervantina é tão complexa que no Quixote se concentram os mais inesperados caminhos da psicologia humana, constituindo, ainda, esta obra um repositório de conhecimentos sintetizados que mostram a grande experiência vital e cultural do autor. Há quem tenha chegado a descobrir até mesmo uma Teologia quixotesca; outros falam de uma Filosofia que se desprende a cada passo da obra: Unamuno diria que é a Filosofia de não morrer, de criar e crer a verdade, a Filosofia de Dulcinéia, a de D. Quixote; e Ramiro de Maeztu fala de outra espécie de filosofia “que chegou a converter-se em máxima universal de nossa alma espanhola: não devemos nos meter com livros de cavalaria. Não sejamos quixotes”. Quem quer ser Redentor acaba crucificado. Há os que consideram Cervantes um esteta; para outros é um moralista. E até juriconsulto, geógrafo, médico, militar e economista foi julgado através do Quixote. Tal é a experiência de vida e de sabedoria que encerra esta obra. Para Américo Castro, um dos críticos e historiadores que estão sempre tratando de penetrar verticalmente nas realidades estéticas e humanas espanholas. “Cervantes personalizou e universalizou genialmente o tema do vazio angustioso do modo de viver espanhol”. Mas é unânime a opinião de que Cervantes, através de um salto genial da intuição e de uma capacidade de síntese que jamais se produziu em nenhuma literatura moderna, conseguiu condensar, numa obra novelesca, as coordenadas existenciais do mundo, numa antinomia que se tornou famosa e cujos polos necessariamente tem que ir atraindo-se como acontece na criação de Cervantes, para que se obtenha a síntese essencial do espírito humano. D. Quixote aproxima-se de Sancho à medida que vai sendo quixotizado pelo herói. E disto nasce a tragédia: quando tal síntese se realiza a existência terrena deixa de ter sentido e o homem tem que retirar-se ao pastoreio, não de ovelhas, mas da morte. Sublime Filosofia vital que nos abisma num mar de meditações e de angústias, acima das quais flutua o gênio humorístico de Cervantes atenuando tudo com um sorriso de melancolia que nos faz recuperar

de novo a fé nos destinos da Humanidade. Obra grande e profunda, trágica e risonha, “que provoca alternativamente divertimento, meditação séria, sorriso, riso desenfreado ou íntima melancolia”, como sempre se afirmou e aqui insiste Américo Castro. D. Quixote e Sancho Pança são dois símbolos. São dois personagens grandiosos que concebeu a literatura espanhola, criadora de outros símbolos tão grandes, como D. Juan e Segismundo. Estão vivos na consciência de todos os homens cultos do mundo e mesmo na daqueles que não possuem a cultura livresca das escolas e sim a cultura viva e natural que a Natureza lhes deu. Tem sido de tais proporções a propagação do símbolo que até entre as pessoas menos favorecidas pela cultura é conhecido o significado das figuras de Sancho e de D. Quixote.

O Quixote nos dá todas as dimensões do ser humano, não só espanhol, mas de todo o mundo; daí sua transcendência e universalidade: todos os povos de todos os tempos têm conseguido ver seu próprio reflexo nestas páginas sublimes, como um límpido espelho. O grande romancista Turgueniev, na valiosa comparação que faz entre as personagens de D. Quixote e Hamlet, levada ao campo da história espanhola por Ramiro de Maeztu, segundo vimos acima, afirma que a palavra quixote foi sempre muito comum entre os homens da estepe russa. Hoje teríamos que estender esta asseveração a todos os povos, desde os mais remotos do Oriente até os dois confins da América. Esta obra é a Bíblia profana da Humanidade e, como o livro sagrado, conforme também dissemos, alcançou em todas as línguas popularidade jamais igualada por livro algum. A intuição cervantina captou, num momento crítico da história espanhola e da história do mundo, a essencialidade do homem, e nos deu nas figuras fictícias de D. Quixote e Sancho as duas vertentes espirituais mais profundas que se debatem na consciência humana. Com o Quixote naufraga toda uma importantíssima fase da história universal e inicia-se a rota da idade moderna, calmada de angústias existenciais.

A crítica tradicional ante nosso livro tem assinalado duas importantes direções: uma, ao considerar a obra de arte em relação ao ambiente literário em que surge e com a finalidade declarada pelo próprio autor no prólogo, isto é, pôr fim aos livros de cavalaria; e outra, encarando-a em sua transcendentalidade, sem finalidade concreta imediata, com uma definição do homem capaz de ajustar-se a todas as latitudes da sensibilidade humana. A primeira posição crítica perdeu atualmente seus adeptos. Quando um sábio como Menéndez Pelayo, como vimos, chega a afirmar que mais que um livro de antítese é a apoteose das novelas de cavalaria existentes na época e nos fala de uma criação plena de serenidade sobre o tema da imortalidade que espicaça todos os seres, está tocando no ponto nevrálgico. Num

pensamento como este a erudição, que tantos males causa a certos autores, estanca-se para dar lugar à interpretação. Talvez a primeira intenção de Cervantes fosse extirpar o tema da cavalaria andante, tão afastado já da realidade espanhola visível de seu tempo – mas não da realidade subterrânea ou do substrato espiritual do homem hispânico – que se recolhia, de fracasso em fracasso, ao aconchego do lar, para sonhar, com as faces apoiadas nas mãos e os cotovelos fincados nos joelhos, o sonho de uma passado de glórias efêmeras mas fantásticas. Imediatamente, porém, o gênio de Cervantes percebeu que tinha acertado no alvo e distendeu uma obra que possivelmente tinha sido concebida com uma pequena novela exemplar, como o Licenciado Vidriera. Compreendeu que a loucura de D. Quixote é a de todos os homens que “agonicamente” se esforçam para atingir metas supremas de idealismo aonde a razão jamais nos ajudará a chegar. E só na figura de um louco poderia Cervantes ter encarnado tal ideal; um louco que, como se nota no decorrer da obra, tem muito mais juízo que os considerados sensatos pela maioria.

Fala-se muito da loucura de D. Quixote. Mas, examinada a fundo, seria uma loucura real? A ela se referem as personagens que se defrontam com o herói nas estalagens e caminhos. Mas estas personagens são em geral transposições de um estado de bom senso comum e materialista que jamais poderiam entender o que ultrapassa a superfície terrena. Representam a encarnação do senso comum vulgar, enquanto D. Quixote, o mais importante de todos, paira majestoso acima disso tudo, mostrando-se a dimensão de um bom senso diferente, individualizado, único, que se levanta do vulgar ao transcendente, num plano de ideais que ultrapassam o material e a lógica do mais estreitamente terreno.

Os espanhóis do século de Cervantes não chegaram a vislumbrar a grandeza desta criação. Não podiam entendê-la, porque surgia das entranhas de seu fracasso. No século XVII os espanhóis viam-se com as loucuras do herói. As 23 edições que circularam nessa época mostram como o Quixote se impôs como obra de ficção, mas não como obra da qual se pudesse extrair a filosofia do homem hispânico. O século seguinte, que foi de revisão, quando os espíritos sossegados se lançam à crítica, pouco contribuiu para o nosso livro. Nessa ocasião nascem os comentadores eruditos, que exasperam Miguel de Unamuno, os cervantistas que discorrem durante todo o século XIX e que culminam com a figura de Rodríguez Marín. Mas se os espanhóis derramaram pouco ou quase nenhuma luz sobre o Quixote, houve estrangeiros que sentiram o tremor da palpitante emoção de vida que vibra nas páginas cervantina. Os primeiros que vislumbraram na obra algo mais que uma paródia dos livros de cavalaria foram os ingleses. Em 1612, Schelton traduziu-a para o inglês, embora a obra já fosse conhecida na

Inglaterra. Durante todo o século XVIII os escritores ingleses tiveram-na presente em suas produções originais. Encontramos constantes alusões ao Quixote em Pope, Addison, Hume, Locke, Temple, Swift, De Foe e outros. Fez-se então a famosa tradução de Moteux e a de Jarvis, reproduzidas frequentemente até hoje. E da Inglaterra parte uma ideia que vai ser constante depois em Unamuno: a de comparar D. Quixote com Iñigo de Loyola. Quando criticam De Foe por imitar Cervantes responde que isto é mais um mérito que uma falta. Na França, pelo contrário, os mais nacionalistas repelem-na como coisa estranha, se bem que seja verdade que a obra foi traduzida e editada com frequência. Entre poucos, salva-se La Fontaine, que se encanta com a obra de Cervantes.

Os alemães foram os primeiros que viram no Quixote alguma coisa muito mais poderosa do que uma sátira dos livros de cavalaria e puseram a nosso alcance as primeiras interpretações sólidas e fundamentais da obra. Houve escritor alemão que chegou a fazer dela seu livro de cabeceira, como Wieland, que diz isto em carta a Liemmermann, em 1758. E Goethe dizia a Schiller em 1795: “Encontrei nas obras de Cervantes um verdadeiro tesouro onde ao mesmo tempo acho diversão e ensinamentos”. Para Frederico Schlegel, em 1794, a leitura do Quixote é uma revelação: diz-nos que sente Cervantes como uma plenitude clássica e moderna, como algo eterno, e apregoa a universalidade da obra deste autor, poeta de uma poesia eterna que une todas as almas com laços indissolúveis. Cervantes, para ele, é o genuíno representante de sua raça e de seu século. Em Frederico Schlegel aflora, pela primeira vez, a interpretação do Quixote como obra dual, duplo plano de duas forças poderosas da vida, uma material, personificada em Sancho, e, outra, espiritual, em D. Quixote. A grande criação cervantina é, para este excelente crítico alemão, o primeiro romance europeu e o mais alto exemplo do gênero do mundo. Ortega y Gasset pensou também que no Quixote podemos encontrar a chave de toda a grande novelística contemporânea.

O interesse por esta obra na Espanha começa com o mais importante cervantista do século XIX, Díaz de Benjumea. Para este autor, o Quixote é uma produção necessária no pensamento de Cervantes. Fala-nos de Sancho como D. Quixote do bom sentido, anunciando já palavras como estas de Miguel de Unamuno: “Se, como dizem alguns, D. Quixote morreu na Espanha e ficou Sancho, estamos salvos, porque, morto seu amo, Sancho, torna-se-á cavaleiro andante”. Díaz de Benjumea é a pedra de toque do verdadeiro entusiasmo quixotesco na Espanha quando lança estas palavras dignas do mais entusiasta quixotista: “Todo aquele que se refugie num ideal, que sofra na vida por amarguras e desenganos, pense na figura de D. Quixote como protótipo de almas generosas e esforçadas”. Estamos a um

passo da crítica que os escritores da famosa geração de 1948 vão erguer ao redor do Quixote. E surge Ganivet, que vê nesta figura um símbolo dos ideais hispânicos. “Não existe na arte espanhola – diz o genial granadino – nada que sobrepuje o Quixote, e o Quixote não só foi concebido à maneira espanhola, mas é também nossa obra típica, “a obra” por antonomásia, porque Cervantes não se contentou em ser “independente”: foi um conquistador, foi o maior de todos os conquistadores, porque enquanto os outros conquistavam países para Espanha, ele conquistou a própria Espanha, encerrado numa prisão.” E depois vem Unamuno, que escreve uma série de primorosos, ensaios, principalmente *Vida de Don Quijote y Sancho*, publicado em 1905, que é uma paráfrase e um comentário muito livre de cada uma das passagens do livro, lido e sentido religiosamente. E Ramiro de Maeztu, que amplifica as observações do russo Turgueniev. E “Azorín”, que trilha os mesmos caminhos que o fidalgo manchego percorreu em suas aventuras. E Ruben Darío, que compõe uma litania poética: um dos maiores monumentos de compreensão do mito quixotesco. E assim por diante, até chegarmos aos críticos e filólogos da escola de Menéndez Pidal, como Américo Castro, que em 1925 publica sua obra *El pensamiento de Cervantes*, importantíssima para compreender a essência desta criação suprema.

“Pela sua forma, assim como pelo conteúdo – escreve Helmut Hatzfeld em seu livro “El Quijote” como obra de arte del lenguaje – é o Quixote uma acabada obra de arte. D. Quixote e Sancho Pança, em sua evidente oposição, põem diante de nossos olhos uma eterna antítese levada até os mais ínfimos pormenores, que aparece continuamente numa linguagem na qual se alternam as frases realistas como uma gíria ironizante plena de humor, exuberante, imitada das novelas de cavalaria, entremeada de descrições e diálogos, ação e contemplação, (?) românticos e pinturas naturalistas. Mas todos estes contrastes, encontram harmonia e concordância na profunda humanidade, na benévola compreensão de Cervantes. O poeta está no meio da obra e mescla os floridos períodos do Cavaleiro da Triste Figura com os torpes anacolutos da sabedoria popular de Sancho.” Cervantes assimilou os mais diversos e saborosos processos expressivos do que havia de melhor na literatura espanhola anterior a ele, e nos deu no Quixote uma obra de síntese, de grande sabedoria e envolvente humanidade, onde se fundem os mais diferentes caminhos de ensaio da formação espiritual e estética da Espanha. Américo Castro, numa obra recente, demonstra com clarividência absoluta que toda a literatura espanhola, desde o Poema del Cid, composto em meados do século XII, nos aponta o alvo que necessariamente Cervantes teria de atingir, isto é, “na arte de Cervantes culminam as formas de expressão, as possibilidades e as preferências do modo de viver

hispânico, que por caminhos retos ou torto” tinham-se esboçado desde o princípio desta literatura. O Quixote, pois, é o ponto máximo deste desenvolvimento. Nada comparável será feito depois, ainda que se reconheçam as extraordinárias experiências que em seu tempo efetuaram homens como Lope de Vega, Góngora, Tirso de Molina, Calderón de la Barca, Quevedo, escritores universais, e em nossos dias os autores da geração de 1898, como Unamuno, Baroja, Machado, Valle-Inclán.

IX

Para terminar, faltam apenas algumas palavras sobre a tradução portuguesa que é precedida por estas nossas considerações, cujo fim é o de introduzir os leitores no mundo de Cervantes e do Quixote. A obra imortal do maior escritor espanhol sempre tem tido grande fortuna em Portugal, onde foi editada muitas vezes, em espanhol e português. Circulam algumas excelentes traduções, entre as quais a de Castilho e a de Benalcanfor, que tiveram merecida fama. A primeira foi das mais populares e conhecidas no Brasil e em Portugal, e teve várias edições, mas peca por ser retórica e enfática. Reconhecendo isto, o grande português contemporâneo, talvez o maior que Portugal possui hoje, Aquilino Ribeiro, lançou-se a uma empresa originalíssima e de singulares proporções e responsabilidade: a de nacionalizar a língua e o estilo do Quixote. Não se limitou, como a maioria dos tradutores, a substituir a sintaxe cervantina por formas portuguesas semelhantes que poderia ter encontrado, como fez Benalcanfor. Sem trair nunca o conceito nem o espírito cervantino, escreveu um Quixote que é tão português como espanhol, pois foi repensado a partir de um ângulo genuinamente lusitano. Sempre que Cervantes o permite, Aquilino Ribeiro injeta a mais típica seiva portuguesa na linguagem, acudindo ao riquíssimo veio do povo, à fala viva do povo, “sempre a mais expressiva e a mais pitoresca”, como ele afirma. Partiu do seguinte princípio que segue ao pé da letra: “Reajustar reciprocamente as obras da literatura tendo em conta o temperamento e índole respectiva, eis a tarefa do tradutor. Em harmonia com este princípio me persuadi que seria louvável nacionalizar D. Quixote, obra-prima do espírito humano”.

E conseguiu-o. O leitor desta obra, habituado ao original cervantino ou às traduções de Castilho e Benalcanfor, vai surpreender-se mais de uma vez com as aparentes ousadias do tradutor, que devem ser consideradas sob o ponto de vista da nacionalização da obra. Vai surpreender-se com uma linguagem riquíssima muitas vezes de cunho regional, expressão direta do caráter popular, que ao espírito timorato pode parecer obscena, mas carregada de

significação e que trata de plasmar com plasticidade e força o espírito cervantino. Nós, particularmente, preferiríamos que todas as traduções de uma obra literária fossem feitas assim, das entranhas da própria essência idiomática que se transplanta à obra estranha. Mas isto, é claro, só poderia ser realizado quando os tradutores fossem antes de mais nada grandes escritores, tão grandes como é Aquilino Ribeiro para a língua portuguesa. O leitor da versão que aqui se apresenta vai gozar uma das experiências mais arriscadas e originais que se realizaram em Portugal, no campo das traduções, mas temos a certeza de que em nenhuma ocasião sairá defraudado. Após a leitura desta obra podemos exclamar que, realmente, concretizou-se o fenômeno da nacionalização de uma obra de arte literária, propósito que norteou o tradutor ao iniciar sua empresa.

Julio García Morejón

Professor catedrático de Língua e Literatura
Espanhola e Hispano-Americana da Faculdade
E de Filosofia, Ciências e Letras da U.S.P.

ANEXO H - RIBEIRO, Aquilino. Nacionalizar D. Quixote?. In: CERVANTES, Miguel de. O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

NACIONALIZAR D. Quixote? É isso possível? Há em português traduções várias razoáveis. A pudibundaria de Castilho tolheu-o de ser exato. O culto excessivo do vernáculo prejudicou-lhe também a naturalidade e deslize fluvial que tem o *D. Quixote*, sem cachopos nem borbotões. De tempos a tempos, empolgado pela ênfase dos pregadores e gongóricos de má morte, dá-nos um Cervantes *tiré à quatre épingles*, arrevesado e pomposo. Benalcanfor está mais perto do original, em despeito das suas influências. Citar as de um e de outro, para quê? As pequenas inexatitudes ou traduções menos felizes como *roto*, para rôto, em vez de maltrapido, quando rôto escorregando para a gíria é sinônimo de pederasta, *venta* para venda quando é estalagem, *zurdo* para surdo, quando é canhoto, *arriero* para arrieiro quando é almocreve etc. etc. breve dano podem trazer à obra lida em semelhantes textos. Mais grave é a falta de respeito pelo caráter da elocução, tendo-se obrigado a uma brancura de palavras que atraíam o texto na essência e na forma. *D. Quixote* não é livro, convenhamos, que se possa enfeudar a qualquer Biblioteca cor-de-rosa para que seja legítimo supô-lo com direito a curso universal, circulando em todas as mãos e entrando em todas as casas. Nunca Cervantes cobiçou tal pauta alfandegária. A própria *Bíblia* a não goza, ou, se goza, é indevidamente. Questão de inocuidade, já se deixa ver.

O tradutor não pode ser mais papista que o Papa. Contar de modo absoluto com a pureza de tal leitora de quinze primaveras ou o melindrado rubor de uma solteirona de cuiá⁶⁴ até os pés, alma sorvada como os frutos que pendem dos ramos (?), seria uma concessão que ultrapassa os limites da (?), provocada por uma palavra, não digo frase, senão uma aberração do espírito ou a hipocrisia de uma incrustação, pois que o estado de candura é inaperceptivo por natureza?!

O verbo não é obsceno em si, mas no panorama que entremostra. Quando no *D. Quixote* se trata de um lugar-comum como expressão de cólera, do desfrute ou da mofa: *raios*

(*) Cuiá, almofada de cabelos postiços, que faz parte de certo penteado feminino (*).

(*) Compôs-se um glossário de termos familiares, populares e regionais, de gíria e neologismos usados exclusivamente em Portugal e não consignados no Pequeno Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa, Editora Civilização Brasileira S. A. Serviu de base para esse vocabulário o Grande Dicionário de Cândido de Figueiredo, Livraria Bertrand, que registra um sem-número de lusitanismos que os léxicos, via de regra, não consignam (*N. do E.*).

te partam! O diabo te leve! Ó filho de quem te pariu sem conheceres o pai! E rosário de palavras encerrados no patusquíssimo anexim, *quem se queima olhos come*, não há que atribuir-lhe sentido literal. Se o escritor exumasse, por exemplo, os termos escatológicos de que estão repletos os *Cancioneiros*, decerto teria cometido obra de pornografia. Vieram a Cervantes de envolta na linguagem corrente, como sucederá ao seu tradutor sendo probo. Praguejava como um granadeiro D. Quixote, vizinho de Argamasilha, e Sancho, bom rústico, não lhe ficava atrás nesta condimentação do palavreado. Praguejava ainda hoje na Mancha e Campo de Montiel o homem que anda perto da natureza, e terão de praguejar correspondentemente aqueles figurantes do teatro cervantino que hajam de vestir burjaca e falar a nossa língua, trasladados para o teatro português. Não sendo assim seria emasculá-las. Traduzir um livro não consiste apenas em vertê-lo para termos equivalentes noutra idioma; é amolda-lo ao clima e estética desse idioma, como se lhes fosse congênito. Aí temos nós o *Satyricon*, de Petrônio, traduzido para francês por Laurent Tailhade, escritor de fama. Vejamos uma passagem tomada ao acaso na balbúrdia do banquete de Trimalcião:

Quid rides, inquit, bebex? An tibi no placenta lautitae domini mei? Tu enim beatior es; et convivas melius soles? Ita tutelam hujus loci habeam propitiam, ut ego, si secundum illum discumberem, jam illi balatu interdixissem. Bellum pomum, qui redeatur alios!

Este lugar, cujas vozes vêm todas no dicionário e estão pela simples construção ao alcance de qualquer calouro de latinidade, de que modo o verteu o escritor francês trantando-se de um *quidam* de Roma? Pois na gíria adequada de um birbante de Montmartre: - *Qu'as tu donc à rire, espèce de béjaune? – cria-t-il. – Est-ce que, par hasard, ne te délecte point de faste de mon seigneur? Tu es sans doute plus rupin et tu bâfres, à l'ordinaire, de meilleurs morceaux! Que me soit propice la tutelle de ce lieu, de même que si j'étais couché auprès de lui, j'eusse interdit son bêlement. Joli coco pour se foutre du peuple!*

Mas admitamos, o *Satyricon* é um palco de gladiadores, rufiões, marafonas e mulheres de vida airada. Temos aí a *Iliada*, traduzida poucos anos há por esse santíssimo homem, de tanta sensibilidade como espírito, o Padre Manuel Alvez Correia. A cada passo a linguagem que põe na boca dos heróis ou dos deuses está recheada de expressões másculas, que interpretam à maravilha quer a ternura, quer a raiva, quer o sarcasmo, e todavia, visceralmente populares, não trazem gravata nem se purpurejam nos lábios das castas Susanas: *dar aos calcanhares; não me venhas com lamúrias; igual paga tem o que sai a campo e o que se mete em copas; ó meu velho! Grandíssima cara de cão! ferrar o galho até que no céu fulgisse a aurora; põe a pele no seguro; a tropa-fandanga dos troianos; o nosso ardor guerreiro era*

um ar que lhe dava; molhar o bico; muitas vezes te (?) por mim abaixo, manchando-me de vinho a túnica sobre o peito; isto e os mais cuidados que é preciso ter com um borrado menino etc. etc.

D. Quixote ora fala como qualquer vizinho de Argamasilha, ora como os respectivos acadêmicos, Manicongo e Cachidiabo, que esses fazem-no com certa preciosidade e esmero. Devia pô-lo a falar como um reitor de seminário ou como o homem da vida corrente? Nado ontem ou hoje? Nesta obra, decerto improvisada e de cunho popular, como aquilatam todos os cervantistas notáveis, Rodríguez Marín, Hartzenbusch etc., pelo menos a primeira parte efêmera de vícios vários, não só de linguagem – e isso é com os senhores espanhóis – mais ainda de lógica, (?), sintaxe. Não são nada raras as contradições, embora pequenas.

De modo que atenuando com mão leve semelhantes entorses e traduzindo, sem empregar o calão das alforjas, mas, sim, a fala viva e arterial do povo, sempre a mais expressiva e a mais pitoresca, julgo ter cumprido apenas o meu dever. Contas teria eu de dar se, por tartufice ou tendo em mira conquistar para o culto de Cervantes tais meninas perliquitetes e tais leitores acacianos, falseasse o *tônus* da obra discorrendo no estilo do Hotel de Hambouillet. Mas, entendamo-nos, nas cruezas verbais a que me (?) o texto, fique certo o pio, verdadeiramente pio leitor, que de sorte excedo o falar franco de Gil Vicente ou de Jorge Ferreira de Vasconcelos. O problema da verecúndia verbal, que Castilho resolveu *stricto sensu*, prejudicou-lhe, à parte o seu gongorismo, a tradução do *Engenhoso Fidalgo*.

- Por que me dei a traduzir *D. Quixote*?

Apenas por isto, o desenfado, a paixão que sempre tive pelo Quixote, me abalancei a cometer a tradução. Não o faria para com Shakespeare ou Goethe. Traduzir é abdicar da personalidade, se é que não significa a sua ausência. É como trabalhar na vinha dos outros, com menosprezo das nossas vides e parras. Senti isto tudo muito bem. Frente à minha equipagem de escritor, que pode ser desvaliosa, mas não é pequena, pus-me a raciocinar se me era lícito aceitar a empreitada, pois que de empreitada se trata. As nossas letras atravessam umas alpondras difíceis. Com o clima reinante, a geada cresta todas as produções do espírito. Nada de verdadeiramente acre e singular pode vingar. Os vindouros não nos acusem de pobreza mental nem de ignávia. Não nos deixaram fazer mais. Quem? O lápis censório? A atmosfera política? O clima? A doutrina triunfante? A cainhez econômica do velho leitor devorador de livros? Tudo isto. Depois, se há coisa que precise de licença absoluta para florir, medrar, ascender na luz do sol, frutificar em frutos saborosos, é essa maldita, frágil, melindrosa planta que é o espírito. Tudo, em contraposição, lhe é adverso nos nossos dias.

Nestes casos, como não aceitar ir trabalhar para o montado⁶⁵ que deixou o simpático e liberal senhor Miguel de Cervantes, tão perto de todos nós os escritores, proletário como nós, plebeu, embora andassem afanosamente à cata dos seus avoengos fidalgos, inconformista como o somos na maioria! Tão igual a Camões em tudo, no gênio, no infortúnio, nos aleijões da guerra, na invalidez, que parecem dois filhos gêmeos da macaca. Além disso, cheio de ânsia, com os olhos no ideal, louco, fantasiador, desesperado, perigoso, batido por todas as contradições de uma inteligência proteica.

E acedi a ser maltês na sua fazenda. Claro que tratei de cumprir uma dedicação e pontualidade. O meu labor está à vista, tão consciencioso como se fosse granjearia própria a registear na Conservatória⁶⁶ da crítica encartada.

Devo dizer que tive sempre presentes as palavras de prevenção de que Cervantes premune os tradutores pela boca de D. Quixote... *que el traducir de una lengua en otra, como no sea de las reinas de las lenguas, griega y latina, es como quien mira los tapices flamencos por el revés: que aunque se veen la figuras, son llenas de hilos que los escurecen, y no se veen con la lisura y tez da la haz; y el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada, ni el que copia un papel de otro papel.* Realmente traducir não requer gênio nem nenhuma autonomia mental. Exige porém paciência, que é uma virtude rara dos tempos que correm, e conhecimento das duas línguas. Depois que há de fazer o tradutor perante as incorreções do texto uma vez que a perfeição é mais abstrata que uma parábola tirada da Lua para Sírius?

Uma liberdade me permiti ainda: traduzir os versos que envolvem verdadeira inspiração poética, em que está vincado o temperamento do autor, tal a *Canção do desespero*, que me dá a impressão de inscrita em bronze, não falando nos versos brincados, fáceis, espécie de gazetilha, que não importa recompor com novos elementos da oração e do pensamento. Imagino que a verdadeira poesia é intraduzível. Eu, pelo menos, mesmo que me tentasse o comércio com as musas, como diria Filinto, só por coerência os traduzo. O que há de subjetivo, alado, pessoal quanto a estro e forma, esvai-se. Ficam duas almas sobrepostas, a do vate primigênio e a do autor do arremedilho. É muito arriscado tentar tais empresas, quando já para Lope de Vega traduzir é maior delito do que passar cavalos de contrabando.

Não penso como Merimée que Cervantes, que tinha por maior glória escrever em verso do que em prosa, fosse um poeta menor. Menor no sentido da categoria. O que é, *D. Quixote* atingiu uma altitude superior à sua especulação lírica, relegando *Galatea* e *Viaje del*

(*) *Montado*, aquilo que se paga ao dono de um terreno pelo mato ali cortado.

(*) *Conservatória*, repartição de registo.

Parnaso, não obstante o seu relevo, a um plano de mediocridade. *Les vers sont mal faits, embarrassés, un sent que l'auteur se met l'esprit à la torture; quand les regressions ne sont pas emphatiques, le style tombe dans la platitude* – escreve o autor da *Carmen*, que não teve em conta os gostos da escola predominante na época. Ora, como eu considero Cervantes um nobre e digno poeta, foi com medo que toquei na sua pedra de ara, e essas vezes que o faço, não é revestido de dalmática solene, mas com certa timidez e por isso desajeitadamente. Mas, na obra de Cervantes, isto pouco é.

C'en était fait du bonheur des peuples et même de la religion – diz Bernadin de Saint-Pierre – *lorsque deux hommes de lettres, Rabelais et Michel Cervantes, s'élevèrent, l'un em France et l'autre en Espagne, et ébranlèrent à la fois le pouvoir monacal et celui de la chevalerie. Pour renverser ces deux colosses, ils n'employèrent d'autres armes que le ridicule, ce contraste naturel de la terreur humaine.*

Aquilino Ribeiro

ANEXO I - MARIANO JUNÍOR, Lucílio. Aos leitores jovens. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Belo Horizonte: Itatiaia/Villa Rica, 2005.

AOS LEITORES JOVENS

Parabéns, jovem, por ter-se decidido a enfrentar o desafio de ler o *Dom Quixote*. Nestes dias que correm, é difícil encontrar gente de sua idade dotada de tal coragem. Em função dela, você certamente vai identificar-se facilmente com o personagem principal desta obra.

A propósito, Garcia Morejón, grande estudioso da obra de Cervantes, afirma que, “*de uma forma ou de outra, todos se viram e todos nos vemos, a cada instante, refletidos nas páginas de Cervantes*”. Mas só os corajosos e determinados se enxergam no próprio engenhoso fidalgo.

Mas, conte para mim: que ou quem o teria levado a tomar tal decisão? Permita-me arriscar algumas hipóteses:

1) Quando ainda mais jovem, você teria lido o *Dom Quixote das Crianças*, de Monteiro Lobato, e agora resolveu ler a obra completa, sem adaptações.

2) Seria você uma dessas pessoas que sentem prazer em enfrentar desafios considerados impossíveis por seus colegas e amigos, mas que tem plena consciência de poder superar? Conheço algumas pessoas assim – eu mesmo já fui uma delas...

3) Teria você lido em algum jornal ou revista que, em maio de 2002, numa promoção da Academia Sueca, em votação secreta, críticos literários de todo o mundo elegeram o *Dom Quixote* como sendo o melhor livro de ficção de todos os tempos?

4) Ou, quem sabe, tomou conhecimento de que esse livro é, depois da Bíblia, o mais traduzido e editado no mundo? Veja lá alguns números: passam de 900 as edições em língua espanhola; em francês, são mais de 400; mais de 300 em inglês; por volta de 140 em alemão; 90 em italiano, 36 em japonês, 31 em português, 27 em holandês, 20 em húngaro, 19 em russo, 18 em sueco, além das existentes em árabe, catalão, dinamarquês, islandês, iídiche, hebraico, mongol, tagalo, tibetano e até em esperanto e em latim!

5) Teria sido induzido à leitura desse livro por aquele professor ou aquela sua tia a quem você tanto admira?

6) Ou vai fazer isso só porque lhe deu na telha, e pronto?

Seja qual for a razão, de uma coisa pode estar certo (ou certa, se for o caso): você vai sair ganhando. Primeiro, porque o fato de lido o *Dom Quixote* irá constituir o seu diferencial. Segundo, porque você vai se encantar. Da mesma maneira que *Dom Quixote* encantou tanta gente boa, haverá de deixar você também tomado (ou tomada) de deslumbramento. Consulte a Internet e verá: todos os grandes escritores, pintores, escultores, atores, músicos, cientistas – enfim: todos os grandes intelectuais do mundo – sentem uma verdadeira veneração por esse livro de Cervantes. Em outras palavras: embora escrito há 400 anos, *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha* “funciona” até hoje.

Para que entenda o porquê desse longo “prazo de validade” do Quixote, veja como o define Garcia Morejón: “No livro de Cervantes, a aventura literária mais importante, bela e famosa já conhecida pelos homens, se congregam todos os sonhos, todas as angústias, todas as esperanças, desilusões, pensamentos e ideias de uma raça, de uma geografia e de uma época, e, por extensão, de todas as raças, de todas as geografias e todos os tempos.”

Tomada a decisão que você tomou, cabe perguntar: e como se deve ler o *Quixote*? Embora se trate de uma questão pessoal, já que cada qual tem sua maneira de ler, minha sugestão é a de que você não tenha pressa, leia devagar, vá se enfronhando pouco a pouco no espírito da obra, sem engolir de uma vez, mas deixando escorrer devagarinho – como se faz com uma colherada de mel.

Agora, um conselho de amigo: pule tudo o que vem antes da história propriamente dita: taxa, testemunho, licença, prólogo, poesias, e vá direto ao Capítulo I. Abro exceção apenas para o prefácio que vem logo a seguir, a qual foi preparado pelo tradutor do livro com o intuito de ajudar a entender a obra. Nele se faz um apanhado geral do país e da época em que foi escrito este livro. É bom fazer nem que seja uma leitura dinâmica e superficial desse prefácio, para captar os pontos mais essenciais da obra, o espírito da época, o modo de pensar do povo e outras referências importantes.

O prefácio irá mostrar-lhe que, no tempo de Cervantes, a leitura dos “livros de cavalaria” era um verdadeiro vício mundial. Os “cavaleiros andantes” correspondiam então aos nossos atuais super-heróis, mas a leitura de seus livros não se restringia à parcela mais jovem da população, estendendo-se a leitores de todas as idades. Ter consciência disso é importante para entender o espírito que norteou a elaboração do *Dom Quixote*.

O que talvez tenha faltado nesse prefácio foi explicar em que consiste a tal de La Mancha, de onde dom Quixote é originário, e onde se desenrola a maior parte de suas aventuras. Trata-se de uma região da Espanha situado logo a sul de Madri, de clima semi-

árido, e cujas principais cidades são Toledo, Albacete e Ciudad Real. Para quem conhece a Espanha ou é bom de Geografia, a dica vai ser bem recebida.

Mas veja bem: a gozação aos livros de cavalaria constitui apenas um aspecto do livro; digamos, a desculpa apresentada por Cervantes para justifica-lo. Na realidade, *Dom Quixote de la Mancha* é muito, mais muito mais do que isso. Deixo a você, jovem leitor – ou leitora – a tarefa e o prazer de descobrir a riqueza, a variedade, o colorido, a sabedoria, o sei-lá-mais-o-quê que esse livro tem.

Cabe ainda um alerta, e este de suma importância. Muita gente avalia pela primeira página de um livro a qualidade do que vai ler. Se gostou, continua; caso contrário, fecha o livro e o devolve à estante. No caso do *Dom Quixote*. NÃO FAÇA ISSO! Já antecipo que você não vai gostar do início do livro, do comecinho, do seu primeiro parágrafo. Vai achá-lo complicado, um tanto confuso. Deixe para lá, que, a partir do segundo parágrafo tudo vai mudar, e aí só mesmo um motivo muito forte irá justificar a interrupção da leitura – e, mesmo assim, por tempo bem curto!

Sabe a razão disso? É que o *Quixote*, por se tratar de uma paródia dos livros de cavalaria, que ainda eram os *best-sellers* em sua época, começa de maneira idêntica à desses livros, que estavam se tornando cada vez mais confusos e pedantes. Atualmente, não dá para perceber esse detalhe, mas, no tempo de Cervantes, a mera leitura daquelas frases longas e arresadas, lembrando em tudo por tudo as aventuras dos super-heróis a cavalo, devia provocar nos leitores verdadeiros acessos de riso.

Pode ter certeza que você irá encontrar melhores motivos do riso nas páginas seguintes, lembrando-se sempre de que, apesar de sua comicidade, *Dom Quixote* é uma das obras mais sérias e profundas jamais escritas até hoje. Leia e verá.

É isso aí, meu/minha jovem, mais uma vez, parabéns. Siga em frente e, quando terminar a leitura, seja bem-vindo (bem-vinda) ao clube dos fãs incondicionais do Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha, ao qual pertence gente como Einstein, Picasso, Dostoiévski, Salvador Dalí, Fernando Pessoa, Drummond, Tom Jobim – ou seja, toda pessoa inteligente e culta que você conhece ou da qual já tenha ouvido falar. Além de outros menos inteligentes, menos cultos e menos famosos, como, por exemplo, o

Lucílio Mariano Jr.

ANEXO J - AMADO, Eugenio. Miguel de Cervantes Saavedra: vida e obra. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha**. Belo Horizonte: Itatiaia/Villa Rica, 2005.

MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA

Vida e obra

A vida de Cervantes transcorre entre três importantes reinados espanhóis: o de Carlos I (de 1516 até 1556), que assinala o soerguimento da nação como potência mundial, o de Filipe II (até 1598), que representa o auge da grandeza imperial espanhola, e o de Filipe III (até 1621), quando se prenuncia a decadência que iria caracterizar o país nos anos seguintes.

Nascido em 29 de setembro de 1547, em Alcalá de Henares, Miguel foi o quarto filho de Rodrigo de Cervantes, um modesto cirurgião, e de sua esposa Leonor de Cortinas.

A infância e a adolescência foram passadas entre privações. Existem indícios de que tenha feito os estudos primários em Sevilha e Salamanca, sabendo-se com certeza que se aperfeiçoou em Madri, com o humanista Juan López de Hoyos.

Tendo entrado para o serviço do cardeal Acquaviva, seguiu com ele para a Itália, ocupando a função de camareiro. Tinha então 22 anos. Em companhia desse prelado, percorreu o país, entusiasmando-se com tudo quanto se via e lia. Data de então seu desejo de um dia se dedicar às Letras.

Impossibilitado de concretizar seu sonho, abraçou a carreira das armas, ingressando no exército espanhol em 1570, aos 23 anos.

Já no ano seguinte participou da Batalha de Lepanto, destacando-se por seus atos de bravura e heroísmo nas lutas contra os turcos. Ferido no braço esquerdo, perdeu os movimentos desse membro, donde lhe adveio o apelido de “manco de Lepanto”. A participação nessa batalha, que no dizer dos cronistas da época representou “a vitória da Cristandade”, foi seu carro-chefe, seu grande motivo de orgulho.

Depois de curar suas feridas em Messina, retornou à tropa, participando das batalhas de Navarino e La Goleta.

Ao regressar à terra natal, trazendo consigo cartas de seu comandante, D. João d'Áustria, recomendando sua promoção ao cargo de Capitão, a galera na qual ele e seu irmão Rodrigo vinham embarcados foi apresada próximo à costa catalã, por piratas turcos, chefiados pelo corsário Arnaute Mami. Foram ambos levados cativos para Argel.

Miguel não foi um prisioneiro medroso e resignado; ao contrário, tentou várias vezes a fuga, demonstrando sempre grande ousadia e desassombro. Por fim, em 1580, com a intervenção dos frades trinitários, que se encarregavam de resgatar os prisioneiros das mãos dos turcos, foi libertado, após 5 anos de cativo, mediante o pagamento de 500 escudos. A quantia era relativamente vultosa, tendo em vista a condição social, hierárquica e econômica modesta do prisioneiro. Acredita-se que as cartas de recomendação de dom João d'Áustria tenham contribuído ponderavelmente para dar a seus sequestradores a impressão de que Miguel de Cervantes seria personagem importante, e que de fato valeria aquela pequena fortuna.

Reencontrou em Madri sua família, inteiramente arruinada. Teve negadas as recompensas às quais fizera jus pelos atos heroicos praticados, Aleijado, teve de renunciar à carreira militar. Amancebou-se com Ana Villafranca, com a qual teve uma filha (Isabel). Casou-se com Esquívias com Catalina de Salazar y Palacios, voltando a sonhar com a carreira literária.

Publicou a novela pastoril “*Galatéia*”, peças teatrais, como “*O trato de Argel*” e “*A destruição de Numância*”, mas não obteve sucesso, pois o gosto popular então já se havia inclinado definitivamente para o gênero de comédias ligeiras escrito por Lope de Vega e seus seguidores.

Sem recursos para sustentar a família, seguiu para Sevilha em 1587, encarregado de arrecadar fundos para a Invencível Armada. O embargo de certos bens eclesiásticos, a falência do banqueiro depositário dos fundos arrecadados por ele e certas irregularidades contábeis, por certo atribuíveis a sua desorganização, e constatadas em sua prestação de contas, acarretaram sua excomunhão e subsequente prisão.

Solto, escreve e publica algumas novelas curtas e a primeira parte do *Dom Quixote*. O sucesso que até então ainda não lhe havia sorrido foi imediato. Para seu azar, porém, viu-se envolvido na morte de um tal Gaspar de Ezpeleta, assassinado diante de sua casa, sendo ele o principal suspeito. Foi novamente preso.

Em 1606, aproveitando a mudança da capital do reino para Madri, transferiu-se para lá com toda a família, entregando-se inteiramente à atividade literária. Começa a saborear a glória. O êxito agora internacional do *Quixote* aumentava a cada ano. Publicou suas “*Novelas exemplares*” em 1613, a “*Viagem ao Parnaso*” em 1614, diversas peças teatrais, e por fim a prometida *Segunda parte do Dom Quixote*, tão protelada que um certo Avellaneda, pseudônimo de um seu desafeto que nunca se conseguiu identificar, lançou por conta própria

essa segunda parte, num ato explícito de plágio que a legislação da época não conseguiu punir com o necessário rigor. Aliás, não conta ter havido punição alguma para o desaforado e desconhecido plagiador.

Independente de todas essas publicações, a penúria econômica nunca o abandonou, ainda que às vezes fosse socorrido por dois admiradores: o Arcebispo de Toledo e o Conde de Lemos.

Morreu antes de fazer a revisão final de sua última obra, “*Os trabalhos de Persiles e Sigismunda*”, editado postumamente. Três dias antes de morrer dedicou a obra ao Conde de Lemos, revelando estar ciente da proximidade de seu fim.

Faleceu em Madri no dia 22 de abril de 1616.

Pode-se dividir sua vida em duas partes: antes e depois de seu cativeiro em Argel. Seus cinco anos como cativo representam o divisor de águas entre a ilusão de uma juventude heroica e o desengano de uma maturidade repleta de problemas e frustrações.

Embora sendo acossado pelo infortúnio, Cervantes teve uma vida recheada de experiências e rica em conhecimento de pessoas e lugares, que o transformaram num ser entregue a seus ideais, tanto nas Armas como nas Letras. Em tudo demonstrou inteireza de ânimo. Apesar da má fama que deixou, seja como mau pagador, seja como pessoa de moral pouco rígida quando aos costumes, jamais ratificou tal reputação tendo em vista os fatos que puderam ser documentados, deixando, ao contrário, conforme o atestam os documentos e o testemunho de pessoas fidedignas, ter sido um indivíduo bondoso, tolerante, discreto e, como mostram suas obras, um profundo conhecedor da natureza humana.

Mesmo quando atacado e vilipendiado pelo autor anônimo do *Quixote apócrifo*, o qual, não satisfeito com o fato de se ter apossado indevidamente dos personagens e da história de Cervantes, teve a petulância e grosseria de chama-lo de “velho”, “manco”, “murmurador” e “agressor de seus leitores”, rebateu com elegância as calúnias e ofensas recebidas, não se rebaixando a ponto de desancar e pôr no devido lugar o atrevido usurpador de seus direitos.

De certo modo, pode-se traçar um paralelismo entre sua vida e a História da Espanha, que, como ele, passou do idealismo heroico, cujo marco culminante foi justamente a batalha de Lepanto, à frustração e decadência dos anos posteriores.

Sua obra, igualmente, constituiu uma síntese magistral da literatura ibérica, em sua transição do idealismo lírico renascentista ao pessimismo reflexivo do Barroco.

Com efeito, a grandeza da Espanha se consolidou com Carlos I (Carlos V, da Alemanha). Sua política imperialista assegurou a hegemonia espanhola no mundo, pois, além

de prosseguir a conquista da América, enfrentou os movimentos libertários das colônias, sustentou contra a França uma guerra de mais de três décadas, sofreu a ascensão do Protestantismo e enfrentou a ameaça turca no Mediterrâneo.

Seus triunfos militares foram perseguidos por Filipe II, seu filho e sucessor, que derrotou os franceses em St. Quentin (1557), os turcos de Lepanto (1571) e anexou Portugal em 1580.

Era tal a extensão de seu império, que nele, conforme então se dizia com orgulho, “*o sol nunca se punha*”.

Internamente, porém, a situação era bem outra. Carlos I havia arruinado a Espanha com os gastos de guerra, e um ambiente de fome e miséria se havia instalado no interior do país.

Com Filipe II aconteceu o desastre da Invencível Armada, em 1588, quando sua frota poderosa foi arrasada pelas tempestades que sobrevieram sobre ela no Canal da Mancha.

A decadência interna acarretou a imigração, principalmente de jovens, todos interessados em abandonar sua terra sem perspectivas e “fazer a América”. Verificou-se, com isso, o esvaziamento progressivo do campo, agravado por um terrível surto de peste que se abateu sobre o país. Para piorar a situação, acentuou-se nessa época a virtual falência do sistema feudal, especialmente no que concernia à nobreza inferior, que se viu praticamente arruinada. Não conseguindo superar seu conceito contra o trabalho, os “nobres empobrecidos” continuaram a tratar com absoluto desprezo as atividades produtivas.

O fracasso militar obrigou Filipe III a adotar uma política pacifista, que resultou no regresso maciço dos soldados à pátria e o subsequente surto de desemprego na Espanha. Somem-se a isso a inflação galopante e a cristalização cada vez maior das castas sociais, com a nobreza instalada no topo, enquanto que a burguesia, desmotivada e coibida em seus anseios de crescimento, permanecia assentada no patamar inferior.

O século XVII foi depressivo em toda Europa, mormente na Espanha, que então conheceu a derrocada econômica, moral e política. A paz decretada por Filipe III não serviu sequer para permitir ao país recuperar-se internamente. O poder dos nobres, protegidos descaradamente pelo monarca, criou uma casta de privilegiados, que freava qualquer projeto ou pretensão de desenvolvimento social dos demais componentes da sociedade, reduzindo ainda mais a força das classes produtivas proletárias e burguesas.

Com o menosprezo que os poderosos voltavam à indústria, ao comércio, à agropecuária e a qualquer forma de trabalho braçal – exceção feita ao realizado pelos artistas – não tardou que fome e mendicância se tornassem gerais.

Os escritores da época souberam retratar esse mal-estar social, expressando-o no estilo literário barroco, que então se tornou quase absoluto na Península Ibérica.

Cervantes, como seria de se esperar, era um desencantado com os rumos da política espanhola, desiludido pelo que lhe coubera na velhice, quando esperava poder colher os frutos de sua juventude heroica do soldado e patriota.

Ele se enquadra no grupo de escritores espanhóis da segunda metade do século XVI, época conhecida como o “Segundo Renascimento”. Recebeu sua formação literária da herança renascentista propiciada nas três primeiras décadas do século XVI por Garcilaso de la Vega (1401-1536), com a consagração das formas italianas, a idealização da natureza, a expressão lírica do amor cortesão e a assimilação do estilo criado por Petrarca.

Os autores e estilos literários que mais o impressionaram e influenciaram foram o da espiritualidade religiosa de Frei Luís de Leon (1527-91), o da poesia mística de São João da Cruz (1542-91), o da retórica maneirista de F. de Herrera (1534-97) e o da idealização da natureza encontrado nas novelas pastoris. Não se pode esquecer o quanto o deve ter impressionado, ao tempo de suas primeiras leituras, o mundo fantástico dos cavaleiros andantes e as peripécias de mouros e cristãos das novelas mouriscas. Teve participação fundamental no surgimento da novela moderna de moldes picarescos, iniciada com o *Lazarillo de Tormes* (1554). Foi contemporâneo de escritores como Góngora (1561-1627), Lope de Vega (1562-1635) e Quevedo (1580-1645), principais responsáveis pela definitiva implantação do Barroco na literatura espanhola e no gosto popular.

Literariamente, por ocasião dos meados do século XVI se verificou o prosseguimento das novelas de cavalaria, o ressurgimento da novela bizantina (que o próprio Cervantes explorou ao escrever *Persiles*, publicado *post-mortem*), e o aparecimento da novela pastoril e da novela mourisca. Segue-se a isso o surgimento da novela picaresca, no início do século XVII.

Esses estilos mostram a hesitação dos escritores entre descrever tramas *reais* e tramas *ideais*. Na linha divisória entre essas duas tendências e invadindo em parte e outra, é que se desenvolve a trama do *Quixote*, que, segundo Riley, representou uma relação harmônica “entre o poeticamente ideal e o historicamente possível”.

Bom conhecedor dos gêneros narrativos de seu tempo, Cervantes soube tirar de cada um os elementos referenciais que norteiam suas obras. A presença da novela pastoril é clara na *Galatéia*, em determinados trechos do *Quixote* e em algumas de suas “*Novelas exemplares*”. Os livros de cavalaria estão mais do que presentes ao fundo das façanhas do fidalgo manchego, enquanto que as novelas mouriscas, italianas e sentimentais são entrevistas nas historietas inseridas no texto, e a presença da novela picaresca é evidenciada na figura do bandido Ginés de Pasamonte.

O fato é que, com o *Quixote*, Cervantes deu início à novela moderna – ou seja, àquele gênero literário que no Brasil se costuma chamar de “romance”.

Cabe ressaltar que o estilo criado por Cervantes não teve seguidores na Espanha, mas sim na Inglaterra, conforme se verifica no surgimento do *Tom Jones*, de H. Fielding, já em 1749.

Não deixa de ser curioso terminar esse prefácio mencionando que Cervantes, ao que parece, não tinha consciência de ser o *Dom Quixote* sua obra-prima, seu carro-chefe. Mais em conta tinha a *Galatéia* e *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda* (este último, de fato, é um livro excepcional, embora pouco editado). Quem primeiro descobriu a importância de seu livro foram os alemães, e logo depois os ingleses e os franceses, enquanto seus conterrâneos espanhóis custaram a entender que estavam diante da obra mais representativa de sua língua. Todavia, depois que chegaram a essa conclusão, multiplicaram-se os estudos sobre o *Quixote*, que é hoje considerado a obra nacional da Espanha. A esse respeito, eis o que diz Garcia Morejón, grande estudioso da obra cervantina, a respeito do *Dom Quixote*: “*De uma penada, o mágico humorista espanhol condensou nas figuras de Dom Quixote e Sancho duas vertentes mais destacadas da personalidade e do espírito dos homens: a vertente do real e a vertente do ideal*”.

Com outras palavras, mas idêntico entusiasmo, assim se expressa o escritor e filósofo Miguel de Unamuno: “*O Quixote é a encruzilhada das duas forças poderosas que impulsionam o homem em sua existência: a força da matéria – materialismo, que empurra o ser para a terra – e a força do espírito – o idealismo, que eleva o homem para o céu; o ideal e o real, o coração e a cabeça, a razão e a fé*”.

Depois disso, nada mais há que precise ser dito.

E.A.

ANEXO K - VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Apresentação de D. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*: Primeiro livro. São Paulo: Editora 34, 2002.

APRESENTAÇÃO DE D. QUIXOTE

Maria Augusta da Costa Vieira

O propósito desta apresentação não é outro senão o de chamar a atenção para alguns aspectos relacionados com a obra de Cervantes: algo sobre a condição do leitor de *D. Quixote*, ideias a respeito do modo como a obra foi interpretada em variados tempos e como foi recebida no Brasil. Não se trata, portanto, de apresentar análises literárias, comentar episódios e coisas do gênero, porque seria invadir territórios que, no momento, somente pertencem a você que, ao longo de sua leitura, terá a possibilidade de dialogar com o cavaleiro e seu escudeiro, com as demais personagens, com as vozes narrativas, com os tempos de Cervantes e – por que não? – com seus próprios botões.

QUANDO O ATRASO SIGNIFICA UM GANHOS

Se você se enquadra entre aqueles que sabem muito bem da importância do *Quixote* como verdadeiro patrimônio da humanidade, mas, ao mesmo tempo, se inclui entre os que confessam a falta quase irreparável de ainda não ter lido a grande obra de Cervantes, abandone o constrangimento e considere-se um eminente leitor privilegiado.

Afinal, não deixa de ser grande vantagem poder ler o *Quixote* somente com idade mais madura, livre das ideias pré-concebidas, carregadas muitas vezes de interpretações motivadas pela vontade dos tempos que atravessam os seus quatrocentos anos de existência. Nem sempre D. Quixote foi visto exclusivamente como um cavaleiro sonhador e idealista que acreditou ser capaz de transformar o mundo de modo a torna-lo mais justo. Ao logo desses muitos anos, o cavaleiro e seu escudeiro contaram com interpretações bastante variadas que privilegiaram, em alguns momentos, a personagem que padece de uma loucura cômica, capaz de provocar muito divertimento; em outros enfatizaram seu idealismo que conduz a um sentido trágico da vida humana.

Ao contrário do que ocorre nos países de língua espanhola, o *Quixote* não é um texto que integra o currículo das escolas brasileiras e, dessa forma, fica livre da leitura obrigatória, das múltiplas interpretações da obra e das eventuais análises morfológicas e sintáticas dos

períodos cervantinos. É muito provável que grande parte dos leitores brasileiros chegue aos vinte anos sem ter tido jamais contato direto com a obra de Cervantes e sem maiores ideias sobre a história do cavaleiro, a não ser a do sonhador que quis transformar o mundo e que amou incondicionalmente sua dama inigualável, Dulcineia d'El Toboso. Fato invejável para alguns espanhóis que se encantariam com a possibilidade de chegar a essa idade sem ter lido a obra e poder, nesse momento, simplesmente descobri-la. Ao menos, assim se referiu Martín de Riquer ao focalizar esse leitor retardatário, quando recebeu o título de doutor *honoris causa* em uma universidade romana, em janeiro de 1990. Dentro dessa perspectiva, qualquer descuido no sentido de ainda não ter se aproximado da obra se torna, a partir de agora, um verdadeiro privilégio.

Além do mais, a escritura cervantina dedica cuidados especiais ao leitor, valendo-se de personagens e da voz narrativa para se dirigir inúmeras vezes a ele e às possibilidades de leitura, apoiando-se na ideia de que se trata de um texto aberto às diferentes idades e às diversas formas de compreensão. É Sansón Carrasco, personagem intrigante da segunda parte, que faz comentários sobre a primeira parte já publicada: “é tão clara que não traz dificuldade: as crianças a manuseiam, os moços a leem, os homens a entendem e os velhos a celebram” (DQ II, 3). É como se se tratasse de uma obra para toda a vida, reservando para cada época da existência um diferente modo de aproximação. Quem registrou com clareza essa diversidade na recepção do texto foi o romântico alemão Heinrich Heine, que, em 1837, redigiu um prólogo para a edição alemã do *Quixote*. Conta Heine que, ao adquirir certa influência nas letras, o primeiro romance que leu foi a história do inusitado cavaleiro manchego. Para percorrer suas páginas, escapava de casa e se dirigia a um jardim próximo, onde escolhia sempre o mesmo banco de pedra. À medida que as aventuras iam passando, a obra aos poucos se configurava como a mais séria e infeliz das histórias. A leitura o ocupou desde os primeiros dias da primavera até os últimos mais cinzentos do outono e, progressivamente, as poucas glórias e os vários infortúnios do cavaleiro fascinavam e comoviam o jovem leitor. A cada cinco anos mais ou menos, Heine retornava ao texto e suas impressões iniciais ganhavam novos contornos. Com o tempo, o que antes fazia chorar, passou a ser fonte de grande divertimento e, na tristeza ou na alegria, o poeta confessa que o *Quixote* o acompanhou nas mais diversas circunstâncias da vida. O relato de Heine põe em evidência que o modo de ler a obra pode se alterar segundo o momento em que se tome contato com ela, podendo transitar de uma leitura que privilegia o aspecto trágico até uma outra que encontra seu centro na comicidade.

Na verdade, a questão da leitura no *Quixote* está no núcleo da obra e se manifesta de diferentes formas, a começar pelo próprio personagem que, antes de sair à luta pelos princípios da cavalaria andante, foi um inveterado leitor. Seus cinquenta anos de existência foram recheados por textos literários, o que o levou a se descuidar da propriedade, dos bens e do exercício da caça. Passava noites e dias mergulhado em livros e, como diz o narrador, “do pouco dormir e muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo” (DQ I, 1). Um tipo raro de loucura o de D. Quixote, que se origina, precisamente, no ato de leitura. Enquanto era um fidalgo decadente, Alonso Quijano foi projetando aos poucos uma nova vida a partir das muitas histórias de cavaleiros andantes até que decidiu se transformar em D. Quixote de La Mancha. A partir daí, toda a sua ação se voltou para a tentativa de introduzir na vida as aventuras fantasiosas dos cavaleiros. Ou seja, a questão da leitura ocupa lugar privilegiado na obra e constitui um tema recorrente na abordagem de questões da composição, na história das fortunas e adversidades de D. Quixote e Sancho Pança e incide com cuidado especial nos percursos do leitor. Em outros termos, seria possível dizer que a aproximação do texto possibilita a criação de um espaço crítico que faz com que o leitor não apenas acompanhe com variados humores as aventuras de D. Quixote, mas que também observe seus movimentos de composição, isto é, observe aspectos da criação literária. Tudo isso quer dizer que os leitores do *Quixote*, em maior ou em menor escala, se interessam tanto pelas aventuras disparatadas do cavaleiro e seu escudeiro quanto pelo modo como essas aventuras são narradas tendo em conta que a própria arquitetura da obra, em conjunto com a voz narrativa, convida o leitor a uma postura crítica diante da história que tem em mãos. Isto pode nos levar a afirmar com Riley, cervantista britânico que desvendou com qualidade particular a obra de Cervantes, que há escritores, há críticos e há escritores críticos: Cervantes, sem dúvida, foi um destes últimos.

“ESCRIBO COMO HABLO” – UM PRECEITO DA LITERATURA SEISCENTISTA

No século XVI ibérico os escritores, de um modo geral, passaram a ter a preocupação de fazer com que a escrita reproduzisse a fala. Além do propósito de dignificar a língua falada, havia também a ideia de conceber a língua escrita maior naturalidade, precisão, clareza e simplicidade, a ponto de criar uma escrita livre de artificialidade. Este preceito que circulava no universo cultural seiscentista aparece em *O cortesão*, de Baldassare Castiglione (1527), obra que logo contou com tradução para o espanhol e teve ampla difusão na Espanha. Trata-se

de um longo diálogo que aborda múltiplas vertentes do estatuto de cortesão que de certa forma poderia ser considerado como um código de conduta da sociedade de corte. Em um momento, um dos interlocutores defende a ideia de que o escrito não é senão um modo de falar que permanece após o ato de fala⁶⁷. A conversa se estende por este campo, criando o consenso entre os senhores aristocráticos de que a escrita deve seguir de perto a fala.

Poucos anos depois, entre 1535 e 1536, Juan de Valdés redige uma verdadeira apologia da língua vulgar castelhana sob o título *Diálogo de la lengua*, que será conhecido em forma de manuscrito apenas na segunda metade do século XVI. Nessa obra está presente não apenas a defesa da língua vernácula frente ao latim, mas também a valorização da naturalidade da expressão⁶⁸. No entanto, é preciso esclarecer que se os intelectuais da época, como Castiglione e Juan de Valdés, se lançavam à defesa da naturalidade no estilo, isto certamente não correspondia à facilidade de composição. Ao contrário, a tentativa de seguir o preceito do “*yo escribo como hablo*” supunha o exercício árduo de trazer para a escrita uma espontaneidade que na verdade seria fruto da ponderação, do cálculo, enfim, de uma criteriosa operação racional.

Quando Cervantes publica a primeira parte do *Quixote*, no início do século XVII, esta tendência já cedia espaço para uma orientação divergente que se tratava de alargar a distância entre o referente e a metáfora, a fala e a escrita, de modo a criar uma nova forma poética extremamente ousada que, entre outras coisas, privilegiava a ideia de que “*no escribo para pocos sino para muy pocos*”. O grande representante desta orientação foi Góngora, contemporâneo de Cervantes, com quem, aliás, não se estendeu jamais. Mas enfim, toda esta digestão em torno de um dos preceitos que orientou a literatura seiscentista se justifica porque, no caso do *Quixote*, muito provavelmente o leitor se dará conta de que a linguagem cervantina traz consigo esta naturalidade. O eixo de sustentação da obra é o longo diálogo entre D. Quixote e Sancho que transparece para o leitor como um extenso e amplo ato de fala

(*) “Paréceme luego estraña cosa juzgar en el escribir por buenas aquellas palabras que en ninguna suerte de hablar se sufren y querer que lo que totalmente y siempre parece mal en lo que se habla, parezca bien en lo que se escribe. Porque cierto, o a lo que menos según mi opinión, lo escrito no es otra cosa sino una forma de hablar que queda después que el hombre ha hablado” (Baldassare Castiglione, *El cortesano*, ed. de Mario Pozzi, trad. da introdução e notas de M^a de las Nieves Muñiz Muñiz, Madri, Cátedra, 1994, p. 151; edição brasileira: *O cortesão*, trad. Nilson Moulin, São Paulo, Martins Fontes, 1997).

(*) “Para deziros la verdad, muy pocas cosas observo, porque el estilo que tengo me es natural, y sin me afectación ninguna escribo como hablo, solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero dezir, y dígo lo quanto má llanamente me es posible, porque a mi parecer en ninguna lengua stá bien el afectación” (Juan de Valdés, *Diálogo de la lengua*, ed. de Antonio Comas, Barcelona, Editorial Bruguera, 1972, p. 179).

entre o cavaleiro e seu escudeiro: um deles, letrado e com vasta cultura literária; o outro, analfabeto.

No entanto, é preciso ter em conta que esta naturalidade no estilo guarda diferentes níveis de compreensão da obra, que podem transitar do anedótico, simplesmente, às questões mais complexas relacionadas com o próprio fazer literário. Além disso, ao que tudo indica, Cervantes não apenas optou por uma escrita pautada pela naturalidade como também soube ridicularizar tão bem como Erasmo no *Elogio da loucura* (1509) a erudição pedante. Em outros termos, soube alcançar a naturalidade almejada pelos autores do século XVI, ao mesmo tempo que revestiu seu texto de grande complexidade. Um bom exemplo destas opções cervantina é, sem dúvida, o “Prólogo” da primeira parte do *Quixote*.

CONVERSA COM O LEITOR: O “PRÓLOGO”

Ao contrário de outros autores dos séculos XVI e XVII espanhol, Cervantes não deixou outros escritos, além de sua obra literária, que pudessem indicar aspectos de sua biografia e opiniões sobre temas variados, inclusive sobre a própria literatura. Não há cartas, diários, tratados ou discursos que evidenciem suas preferências, suas opiniões ou mesmo suas leituras. Tudo o que se pode saber sobre Cervantes, além de documentos históricos que delineiam os estudos biográficos, encontra-se em sua obra, fonte única para o conhecimento de seu pensamento. No caso específico de suas ideias sobre a arte da escrita, Cervantes introduz em seu texto questões de teoria literária como matéria primordial do enredo e o *Quixote*, sem dúvida, é um exemplo muito particular deste procedimento, pois trata das aventuras de um pretense cavaleiro que, como foi dito acima, antes de qualquer coisa é um inveterado leitor. Assim sendo, as relações entre literatura e vida estão presentes a cada instante da obra: na voz narrativa, na história em si mesma e na própria leitura que propõe diferentes perspectivas de abordagem.

É possível dizer que, se por um lado se sente a falta de outros escritos, por outro, os prólogos cervantinos constituem elementos privilegiados de declaração de princípios estéticos, especialmente o “Prólogo” da primeira parte do *Quixote*. Não restam dúvidas de que os prólogos, no final das contas, oferecem pistas valiosas, mas é preciso dizer também que, por via de regra, Cervantes opta por formas inusitadas que em alguns casos poderiam ser consideradas como um “antiprólogo” ou um “metaprólogo”. Um exemplo claro desta particularidade encontra-se justamente no “Prólogo” da primeira parte, que prima pela originalidade, tendo-se em conta o gosto e as convenções literárias que vigoraram em 1600.

Embora o “Prólogo” anteceda a história do inusitado cavaleiro e esteja nas páginas iniciais, na verdade trata-se de um epílogo, pois declaradamente foi redigido após a conclusão da primeira parte. Este “eu” que se diz padraço de D. Quixote, confessa que em nenhum momento encontrou tanta dificuldade como a que encontra para compor o prefácio, o que evidencia que o que vem antes, na verdade, foi escrito depois, quando já se tem ideia completa das aventuras e desventuras do cavaleiro e seu escudeiro no final do *Quixote* de 1605.

Esta primeira pessoa que redige o “Prólogo” inicia uma conversa com o leitor, tratando de situar, a partir de sua perspectiva, a obra, a personagem e, especialmente, os movimentos do próprio leitor. Assim que confessa sua dificuldade por não saber como dar conta desta empresa, chega um amigo que lhe oferece ideias práticas e uma crítica declarada relativa aos bastidores dos prólogos, isto é, relativa às estratégias utilizadas por muitos para construir uma imagem, uma aparência adequada de erudição. Por meio das ideias do amigo e dos desabaços daquele que se diz padraço de D. Quixote, o leitor assiste à prefação da obra que se constrói na antessala, num conversa confidencial que desmascara artifícios e critica de forma alusiva literatos famosos, especialmente Lope de Vega.

É curioso observar que, para redigir essa apresentação, a voz do “autor” se desdobra em um diálogo como se o contraponto fosse elemento essencial na construção literária cervantina, assim com ao longo da obra, as aventuras do cavaleiro vão sempre acompanhadas de saborosos diálogos com Sancho Pança. Além do mais, no momento em que se espera um texto de caráter mais referencial, no caso de Cervantes o leitor esbarra com uma ficção – a visita do amigo – como se para abordar questões relacionadas com a composição literária fosse imprescindível inventar uma narrativa. Algo muito semelhante acontece com as aventuras de D. Quixote, pois, para contar a história de um pretense cavaleiro andante, torna-se imprescindível focar temas relacionados com o próprio fazer literário. Além disso, o “Prólogo” contém uma estrutura paródica, pois no final das contas, o que o leitor tem em mãos é uma paródia do gênero “prólogo” que mais parece ser um “antiprólogo”. Desta forma, a porta de entrada para a primeira parte reproduz a mesma estrutura da obra que, entre outras coisas, é uma paródia dos livros de cavalaria na medida em que narra uma série de aventuras, por via de regra, “anticavaleirescas”.

É muito provável que a primeira impressão que você terá do “Prólogo” não coincida com as eventuais impressões de futuras leituras que por acaso venha a fazer quando, por algum motivo até mesmo pouco explícito, surgir a necessidade de retornar ao começo e retornar com certa distância o que na realidade se diz naquelas páginas iniciais. Num primeiro momento fica a ideia de que se trata de um “autor” com elevada dose de modéstia que confessa abertamente suas fraquezas e suas dificuldades. Em contrapartida, é concedido ao leitor um lugar soberano que lhe permite transitar livremente por julgamentos os mais variados sobre a obra.

No “Prólogo”, esta modéstia excessiva apenas convence o leitor apressado. Na verdade, parece que a voz da autoria é extremamente sagaz e a descrição de sua situação precária acaba sendo um recurso para atingir determinados propósitos estéticos. Este “eu” do “Prólogo” que se diz tão incapaz para fazer a apresentação da obra indica as condições adversas que estiveram presentes nos momentos iniciais de sua criação. Para alguns, a redação teria germinado no período em que Cervantes esteve preso na Cárcel Real de Sevilla, em 1597, quando este espaço, pela superlotação, correspondia a um verdadeiro laboratório do crime. Como diz, “foi engendrado num cárcere, onde todo o desconforto tem assento e onde todo o triste ruído faz sua morada”. Para outros, no entanto, não seria possível afirmar que Cervantes tivesse iniciado a criação do *Quixote* em 1597, em Sevilha, e, quando diz que “foi engendrado num cárcere”, estava se expressando em sentido metafórico. De qualquer modo, o “padrasto de D. Quixote” – como se define o autor – contou com uma condição precária durante a composição da obra e, no momento de criação do “Prólogo”, é atacado por grande modéstia e timidez que não lhe permitem a desenvoltura na escrita além de sublinhar sua incapacidade para fazer a tal prefação e emitir juízos sobre a própria personagem que criou. Optar por um “Prólogo” repleto de citações e ornamentos, soneto de autores famosos, epigramas e sentenças laudatórias antecedendo a obra poderia ser um modo de afirmar a autoridade como era costume entre muitos. No entanto, esta opção não correspondia aos propósitos e nem ao temperamento do “autor” que sequer consegue iniciar as primeiras linhas. A solução encontrada para compensar a modéstia e a paralisia foi o desdobramento da voz, de modo a introduzir o amigo imaginário que conhece as técnicas específicas para a fabricação de uma imagem de autoridade por meio de recursos voltados para impressionar especialmente os mais incautos que se deixam levar pelas aparências.

Com arrogância inescrupulosa, o amigo vai indicando como deve ser um prólogo, ao mesmo tempo em que o constrói aos olhos de quem redigiu toda a obra. Por intermédio desse

desdobramento, Cervantes situa para o seu leitor duas posturas divergentes entre os autores da época: aquele que rejeita a autoridade baseada em artifícios enganosos e aquele que segue a tradição e se apoia na erudição pedante e artificial. Embora saiba quais são as estratégias para provocar determinadas reações, o amigo reconhece muito bem que a originalidade da história – a luta contra os livros de cavalaria – dispensa a recorrência às autoridades. Enfim, a voz do amigo situa com a ousadia que falta ao “autor” as qualidades de sua própria invenção.

Além das relações entre autor e obra, o amigo reconhece também a diversidade presente nas relações entre obra e público: “Procurai também que, lendo a vossa história, o melancólico se mova ao riso, o risonho o acrescente, o simples não se aborreça, o discreto se admire da invenção, o grave a não despreze, nem o prudente a deixe de elogiar”. Em outros termos, a fala do amigo explicita que a obra tanto poderá ser desfrutada pelo leitor “discreto” quanto pelo leitor “vulgar”: termos que tinham significados muito particulares nos tempos de Cervantes. Esta divisão do público em dois grupos era bastante usual entre os escritores dos séculos XVI e XVII ainda que os sentidos atribuídos aos dois termos carecessem de certa precisão. No entanto, como diz Riley, esta divisão era aceita por todos, mesmo sendo algo artificial. Os leitores “discretos” seriam os leitores cultos e com discernimento enquanto que os “vulgares” seriam incultos e néscios, mostrando completa incapacidade para discriminar. No caso, é preciso certa prudência do leitor atual pois nem o “discreto” que aparece no *Quixote* corresponde a “recatado”, “reservado” e nem o “vulgar” se refere a uma classificação pautada por parâmetros sociais. Como diz o próprio D. Quixote a D. Diego de Miranda na segunda parte da obra: “e não penseis, senhor, que chamo vulgo só a gente plebeia e humilde; pois todo aquele que não sabe, ainda que seja senhor e príncipe, pode e deve entrar no número do vulgo” (DQ II, 16). Na verdade, o leitor “discreto” seria aquele que sabe apreciar a verdadeira obra de arte enquanto o “vulgar” não seria capaz de discriminar esta qualidade. No entanto, Cervantes sabia que a verdadeira arte, ainda que buscasse o leitor “discreto” não teria por que ser incompatível com o gosto do “vulgo”. E, concordando com Riley⁶⁹, o autor do *Quixote* também sabia que, ao contrário dos dramaturgos que dependiam da pluralidade do público e estavam condicionados a interesses comerciais, o autor de romance estabelecia uma relação individual com o leitor, com quem Cervantes soube estabelecer laços de simpatias em graus jamais superados. Assim sendo, seu propósito, quando escrevia romances, era o de se comunicar com um público o mais amplo possível sem, no entanto, comprometer a qualidade artística. Por este motivo, o *Quixote* será sempre “um sol que nasce para todos”, como disse

(*) E. C. Riley, *Teoría de la novela en Cervantes*, trad. De Carlos Sahagún, Madri, Taurus Ediciones, 1971, p. 185.

em certa ocasião Augusto Meyer, seja para o leitor “melancólico”, para o “discreto”, o “grave” ou mesmo o “vulgar”. Muitas das ideias que aparecem no “Prólogo” serão retomadas ao longo dos diversos episódios por vários personagens e, de modo muito especial nos capítulos XLVII, XLVIII e XLIX da primeira parte, quando D. Quixote tem uma longa conversa com o padre e o cômico sobre a arte literária.

Enfim, caro leitor, você dispõe de amplo espaço dentro da obra e muito provavelmente será possível constatar que, por mais que se trate de um clássico da literatura universal, por mais distante que possa estar na linha do tempo, você tem em mãos uma obra que lhe oferece o espaço de sua liberdade.

MODOS DE LER, MODOS DE INTERPRETAR: BREVE HISTÓRIA DE COMO D. QUIXOTE FOI LIDO AO LONGO DOS TEMPOS

De um modo geral, os estudos sobre o *Quixote* tiveram o mesmo destino das pesquisas voltadas para as obras clássicas. Ao longo de sua história observar-se o conflito entre duas tendências: por um lado, a abordagem da obra a partir dos pressupostos que orientaram sua criação com o intuito de resgatar os domínios possíveis da escritura e da leitura tendo em conta os leitores contemporâneos; por outro lado, a abordagem que se empenha em adequar o sentido aos referenciais próprios do leitor moderno, buscando seus possíveis significados a partir do que eventualmente o texto é capaz de dizer para o público de hoje.

A primeira tendência prima pelo academicismo e se pauta pelo rigor metodológico, circunscrevendo-o ao âmbito dos estudos literários, linguísticos e filosóficos, empenhada em desvelar os sentidos do texto segundo os critérios que reinavam na época de sua composição. Em contrapartida, a segunda tem um caráter que caminha na direção da “espontaneidade”, com o objetivo de acomodar a obra clássica aos tempos e às perspectivas atuais, regulando-se pela leitura e interpretação que dela se faz hoje. Ambas as tendências trazem consigo alguns problemas. A primeira encontra dificuldades na própria divulgação de sua pesquisa tendo em conta seu caráter especializado e, na maior parte das vezes, distante do público interessado na obra questão. Assim sendo, corre o risco de dialogar exclusivamente com as fontes primárias, num âmbito puramente acadêmico. A segunda, por sua vez, embora mais democrática no sentido de pode divulgar mais amplamente seus resultados dado seu caráter de contemporaneidade, traz em si outro problema, que é o da abordagem literária pautada pelo anacronismo e, de certo modo, carente de conteúdo histórico, uma vez que o centro de sua atenção gira em torno dos eventuais sentidos que a obra suscita hoje, ou, em outros termos,

como lemos determinado texto clássico, criado em épocas remotas, a partir de nossos próprios referenciais.⁷⁰

De um modo geral, o *Quixote* é exemplar no sentido de se adequar tanto a uma tendência quanto à outra, ou seja, tanto constitui uma fonte substanciosa e consistente para o estudo da poética nos séculos XVI e XVII quanto se mostrou prodigioso na criação do mito do cavaleiro manchego, permeável às mais diversas culturas e às mais variadas interpretações.

Numa breve retrospectiva de sua história crítica, é preciso ter em conta que a leitura que se fez da obra nos primeiros tempos, entre os séculos XVII e XVIII, se pautou sobretudo pelo destaque à paródia em relação aos livros de cavalaria. D. Quixote e Sancho foram vistos, especialmente, a partir dos múltiplos desvios que apresentavam com respeito aos seus modelos literários. Este viés de leitura se alterou radicalmente a partir do Romantismo Alemão, que encontrou no texto a plasmação de um novo gênero literário – o romance – e, na ação do cavaleiro, um sentido simbólico. Já não era o caso de destacar as conexões da obra com seu contexto histórico e literário mas sobretudo salientar, ou melhor, acomodar seu sentido à expressão das questões mais fundamentais do homem moderno, como se o texto contivesse em si a capacidade de desvendar a essência da condição humana muito além de seu tempo histórico específico. A interpretação romântica foi fecunda e se propagou pelos tempos, convidando a posições extremadas como as de Miguel de Unamuno, que chega a afirmar: “Que me importa o que Cervantes quis ou não pôr ali, e o que realmente pôs? O vivo é o que eu ali descubro, pusesse-o Cervantes ou não [...]”.⁷¹ Se com Unamuno se esbarra num radicalismo, com os trabalhos de Ortega y Gasset e Américo Castro⁷², que tiveram presença marcante no pensamento espanhol do século XX, ocorrerá um redirecionamento dos estudos cervantinos, inaugurando assim o cervantismo moderno. Para indicar apenas dois aspectos dessas novas orientações, observa-se o afastamento da leitura centrada obsessivamente no herói e o destaque para o sistema coerente que organiza todo o repertório de Cervantes, capaz de aliar inseparavelmente arte e pensamento. A partir dessa ideia, ao longo do século XX, o

(*) Para questões relacionadas com a recepção crítica do *Quixote* são fundamentais, entre outros, os estudos de Anthony Close, especialmente, *The Romantic Approach to Don Quixote: A Critical History of the Romantic Tradition in Quixote Criticism* (Cambridge, Cambridge University Press, 1978); *Don Quixote* (Cambridge, Cambridge University Press, 1978) e “Las interpretaciones del Quijote” (*Don Quijote*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Instituto Cervantes/ Editorial Crítica, 1998, 2ª ed., pp. CXLII – CLXV).

(*) Miguel de Unamuno, *Do sentimento trágico da vida* (trad. de Eduardo Brandão, São Paulo, Martins Fontes, 1996, p. 294).

(*) De Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote* (ed. de Julián Marías, Madri, Cátedra, 1990) e de Américo Castro, *El pensamiento de Cervantes* (Barcelona, Ed. Crítica, 1987).

cervantismo foi encontrado na contextualização histórica e na tradição literária referenciais fundamentais para sua análise e interpretação.

ROMÂNTICOS E REALISTAS: UM DEBATE DO SÉCULO XX

Em meados do século XX, um hispanista britânico, Peter Russel, publica um artigo intitulado “*Don Quixote as a Funny Book*”⁷³ em que reivindica o riso para a obra de Cervantes. Trata-se de um alerta para a crítica cervantina que vinha insistindo num esquecimento imperdoável: os estudiosos do *Quixote* já não levavam em conta que acima de tudo a obra tinha sido concebida para suscitar o riso. Ao contrário dos críticos modernos, tão avessos às gargalhadas, os críticos antigos, até meados do século XVIII aproximadamente, encontravam nas aventuras do cavaleiro um verdadeiro prodígio do riso. No entanto, este território hilariante foi abalado drasticamente pela leitura romântica que desloca a comicidade de seu lugar privilegiado e instala a interpretação trágica na leitura das andanças de D. Quixote. O propósito de Russell é examinar o passado e recuperar um filão da fortuna crítica, reconhecendo desde já que o valor literário pode estar tanto no sério quanto no cômico.

Ao lado de Russell, Anthony Close investe na mesma direção e revisa a história crítica da obra preocupado em destacar os equívocos presentes na base da tendência romântica, que seriam essencialmente a idealização do herói que escamoteia o propósito satírico; a crença de que o romance é simbólico e que por meio deste simbolismo expressa ideias sobre a relação do espírito humano com a realidade ou com a natureza da história da Espanha; a interpretação de que a obra reflete a ideologia, a estética e a sensibilidade da era moderna. Close parte do pressuposto de que a tradição crítica romântica é “sentimental, séria, patriótica e subjetiva”.

Fica evidente que a história crítica do *Quixote* contém uma cisão radical entre dois momentos: da publicação até o final do século XVIII, e do século XIX até meados do século XX. Em linhas gerais, no primeiro período crítico a obra foi considerada como a paródia burlesca de um velho gênero: as novelas de cavalaria. Num segundo momento, isto é, a partir do século XIX, a obra passou a ser considerada como algo que vai muito além da paródia satírica e apresenta os fundamentos de um novo gênero: o romance. A interpretação romântica foi extremamente fecunda ao longo do século XIX e parte do XX, no entanto, por volta de 1960 outros vieses interpretativos passaram a se impor. Parte da crítica orientada por uma perspectiva realista, como Russell e Close, entre outros, propõe uma retomada da leitura

(*) Inicialmente o artigo foi publicado em MRL (LXIV, 1969, pp. 312-26) e posteriormente, numa coletânea de ensaios do próprio autor, *Temas de La Celestina y otros estudios* (trad. de A. Pérez, Barcelona, Ariel, 1978) sob o título “*Don Quijote y la risa a carcajadas*”.

inicial do *Quixote*, na tentativa de resgatar elementos fundamentais de sua composição. Esta reação julgou que a interpretação romântica havia se afastado enormemente dos princípios que orientaram a criação da obra e que haviam encontrado no texto cervantino sentidos alheios aos referenciais seiscentistas. Um ponto fundamental dessa revisão crítica se apoia na ideia de que a obra é cômica. Essa comicidade, por sua vez, se estrutura a partir da criação do burlesco, ou seja, do desequilíbrio entre o nível estilístico e o tema. Desequilíbrio que tanto pode estar na utilização de um estilo elevado para referir-se a temas banais quanto na criação de um estilo tosco para referir-se a grandes temas. Ou ainda, pode estar presente no descompasso entre a fala e a ação, isto é, a grandiloquência em meio a uma situação de declarada vulgaridade ou mesmo no estilo épico e pretensamente verídico que o autor ficcional, Cide Hamete Benengeli, quer imprimir à ficção. Fica implícita nessa revisão crítica uma preocupação com a textura artística da obra, que foi ofuscada pela abordagem romântica em função dos grandes temas e interpretações.

Essencialmente a abordagem romântica optou pela ideia de que seria uma pista falsa considerar o *Quixote* como puro divertimento, ou mesmo como algo escrito unicamente para ridicularizar os livros de cavalaria. O procedimento paródico, fundamental para a composição literária, foi suplantado por leituras de caráter mais filosófico e simbólico com a perspectiva de encontrar conteúdos que antecipassem questões fundamentais da modernidade. Além do mais, a interpretação romântica tratou de sublinhar o sentido trágico presente nas ações do cavaleiro e seu escudeiro que lutam constantemente contra as adversidades que se apresentam quando o que se pretende é transformar o mundo. Por intermédio dessa perspectiva, a intenção declarada de Cervantes de combater os livros de cavalaria teria ido pelos ares a favor de ideias e objetivos considerados mais transcendentais.

LOUCURA E COMICIDADE

Não reconhecer a loucura quixotesca, sem dúvida, significa distanciar-se do próprio conceito que, nos tempos de Cervantes, se atribuía à loucura. Ao logo do século XV e até meados do XVII, a loucura ainda estava integrada na vida social e, desde que não muito exagerada, ela continha boa dose de divertimento. A partir daí, no entanto, ela passa a ser excluída da sociedade, e os loucos, ao lado de outros indivíduos considerados diferentes, serão afastados, por meio do internamento, condenando a loucura ao silêncio. Se a loucura foi tratada como algo que deveria ser evitado no convívio social, nos séculos XVI e XVII ela ainda apaixonava os quatro cantos do velho continente e já era tema suficientemente

popularizado por Erasmo. Para ele, nem toda demência seria prejudicial. Havia aquela que se manifestava através da fúria e se encontrava por trás das consciências criminosas, mas havia também outra demência que em nada se assemelhava a esta e que surgia quando “uma ilusão deliciosa fazia esquecer os cuidados da alma e se entregava às mais variadas formas de prazer”.⁷⁴

Em certa medida, seria possível dizer que a interpretação romântica não podia aceitar a loucura de D. Quixote e, em lugar de reconhecer no personagem o louco de ideia fixa, se preferiu atribuir ao cavaleiro uma ampla e abnegada dimensão idealista. No entanto, caro leitor, seria uma perda irreparável não considerar que D. Quixote é um louco rematado e que Cervantes foi extremamente original quando introduziu na base da loucura quixotesca os grandes valores humanitários como os princípios de justiça, verdade, fidelidade e solidariedade. Seria possível afirmar que a leitura romântica não deu conta de aliar a boa-fé e a generosidade do cavaleiro à noção de loucura, uma vez que esta já estava preenchida por uma série de preconceitos. Desse modo, acabou sendo mais coerente com a visão romântica reconhecer o simbolismo em sua ação idealista que, por via de regra, conduz a um sentido trágico de existência.

Não apenas a loucura esteve revestida de preconceitos, como também o cômico sofreu alterações quanto à sua valoração. Nos tempos do *Quixote*, o cômico estava equiparado ao sério, ou seja, ainda não se atribuía à seriedade maior importância que à comicidade, e, além disso, Cervantes compartilha da crença renascentista que encontra poderes terapêuticos no riso. Com a instauração da hierarquia dos gêneros, a partir do século XVII, o cômico será rebaixado ao limiar do literário, deixando de ser considerado como criação artística capaz de expressar a complexidade do mundo. No caso do cavaleiro, a leitura romântica tratou de encontrar um sentido trágico para o fracasso de suas aventuras, uma vez que privilegia os princípios humanitários em lugar de sua loucura de ideia fixa. Cá entre nós, caro leitor, para a interpretação romântica visualizar o trágico num louco rematado seria tão paradoxal quanto encontrar razão no desatino.

O *QUIXOTE* NO BRASIL: INÍCIO DE CONVERSA

(*) Ver de Erasmo de Rotterdam, *Elogio da loucura* (trad. de M^a Isabel G. Tomás, Lisboa, Europa-América, 1973, p. 69) e também de Huarte de San Juan, *Examen de Ingenios* (ed. de Esteban Torre, Madri, Editorial Nacional, 1977), um tratado publicado em 1575 que desenvolve teorias a respeito da loucura a partir da teoria dos humores com base na fisiologia clássica.

As palavras e os gestos de D. Quixote ecoaram vibrantes na cultura brasileira ainda que algumas vezes tenham se expressado meio na surdina e em pouco tempo tenham se ocultado no esquecimento. Não foram poucas as vozes diversas, às vezes solitárias, que se empenharam em registrar uma leitura da obra e destacar aspectos do enérgico cavaleiro e seu escudeiro. Leituras que, em relação ao traçado de Cervantes, definido e durável, se regeram muitas vezes pelo signo do efêmero, da pluralidade e também da invenção, distanciando-se em parte das tendências mais difundidas do cervantismo internacional. Leituras que percorreram os espaços dos estudos literários e do debate crítico como a conferência de Olavo Bilac, os estudos de José Veríssimo, Viana Moog, Josué Montello, Brito Broca, San Tiago Dantas, José Carlos de Macedo Soares, entre outros. Da mesma forma a obra inspirou criações ousadas como as revistas de Ângelo Agostini e a de Bastos Tigre entre a última década do século XIX e as primeiras do século XX. Frequentou o Sítio do Pica-Pau Amarelo por intermédio das histórias de Dona Benta em *D. Quixote das crianças* de Monteiro Lobato. Também serviu como estímulo para a formação do “Grupo Quixote” de Porto Alegre em meados do século, ajustando-se aos interesses específicos do grupo que reuniu cabeças pensantes e atuantes voltadas para um projeto literário próprio. As aventuras quixotescas também foram a base para as ilustrações de Portinari que vieram acompanhadas pelos poemas de Carlos Drummond de Andrade, traduzindo em sonoridade e ritmo as imagens plásticas do cavaleiro e seu escudeiro. A obra ainda frequentou o romance e encarnou em alguns heróis a voz quixotesca como em *Triste Fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, e *Fogo morto*, de José Lins do Rego. Também subiu aos palcos e moveu plateias em várias adaptações para o teatro, como mais recentemente em *D. Quixote de la Mancha*, de Carlos Moreno e Fabio Namatame, que soube aliar loucura, comicidade e idealismo; *Farsas quixotescas*, com texto de Hugo Possolo, encenada pelo grupo Pia Fraus, e *Num lugar de La Mancha*, encenada pelos adolescentes da Febem, com texto de Mario García-Guillén e direção de Valéria Di Pietro, que resgata a dimensão do sonho e de um sentido quixotesco para a realidade árdua da vida.

De forma bastante resumida seria possível dizer que na recepção do *Quixote* no Brasil foi grande a presença das ideias de Unamuno, que abriu espaço declarado para uma apropriação da obra de Cervantes completamente independente da sua base histórica. Prevaleceu, de um modo geral, a leitura que tratou de ajustar as andanças do cavaleiro e seu escudeiro às nossas ideias, ao nosso modo de interpretá-lo e às questões mais candentes do nosso tempo, sublinhando, na maior parte das vezes, uma leitura que destacou o valor do idealismo quixotesco e dos elevados princípios humanitários.

A esta altura, certamente o leitor deverá pensar que por um lapso não foi mencionado Machado de Assis. É certo, faltou a menção, porém não por esquecimento. Mas esta, na verdade, é uma história mais longa e mais complexa que ficará para uma próxima vez.

“EN PAZ Y ENHORABUENA”

No momento, paciente leitor, apenas resta desejar-lhe boas andanças pelo texto cervantino. Se no início desta apresentação comentávamos que era um verdadeiro privilégio poder ler “tardamente” o *Quixote*, seria importante dizer também que é outro privilégio entrar em contato com a obra a partir desta edição. Trata-se de uma tradução primorosa de Sérgio Molina que traz para o leitor brasileiro aspectos do texto que não se encontravam nas demais traduções para a língua portuguesa, como o ritmo da fala e o humor da prosa de Cervantes. Sem dúvida, a tradução que mais se difundiu no Brasil foi a dos Viscondes de Castilho e Azevedo, marcada pela linguagem lusitana e por uma interpretação própria do século XIX que, para grande prejuízo do leitor, dificulta sua aproximação das andanças de D. Quixote. Além do mais, a presente tradução tem como texto-base o da mais criteriosa edição do *Quixote*, dirigida por Francisco Rico, publicada pelo Instituto Cervantes em 1998 e relançada, com revisões, em 2004. Trata-se de uma edição que contou com grande colaboração de vários cervantistas e que se dirige tanto ao leitor não familiarizado com a história, a filologia e a obra de Cervantes quanto aos especialistas que buscam bibliografia e ensaios críticos sobre a obra. Por último, o privilégio se deve ainda ao projeto generoso e audacioso da editora de oferecer, pela primeira vez em terras brasileiras, uma edição bilíngue do *Quixote*, possibilitando um saudável trânsito linguístico nos silêncios da leitura.

Dito isto, caro leitor, é chegada a sua hora e a sua vez.

ANEXO L - MOLINA, Sérgio. Posfácio do tradutor. Apresentação de D. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha: Primeiro livro.** São Paulo: Editora 34, 2002.

POSFÁCIO DO TRADUTOR

Sérgio Molina

Passados quase dez anos desde a primeira publicação desta tradução, acho que já é hora de fazer um breve balanço da trajetória deste livro, além de apontar as diferenças que marcam esta nova edição, e seus porquês.

No posfácio às edições anteriores, declarei de saída minha negativa a dar uma receita para a leitura de *D. Quixote*; decisão que agora renovo, em respeito à liberdade individual de cada leitor – embora ciente de que ela é relativa, porque se move no terreno do compartilhado. Logo em seguida, expus as principais dificuldades que a obra de Cervantes impôs à tradução, quais sejam: a distância no tempo, a par da singular familiaridade que o texto suscita apesar desse hiato; e a multiplicidade de tons, estilos e gêneros, muitas vezes entremesclados. O que expus em seguida já era em certo sentido uma receita, não de leitura, mas da própria tradução. Expliquei então que, no intento de resolver aqueles problemas, voltei-me à história das traduções de *D. Quixote* ao português e detectei um fato singular: a obra-prima de Cervantes, escrita e publicada em plena União Ibérica, quando o bilinguismo predominava nas letras lusitanas, só seria vertida à nossa língua quase duzentos anos mais tarde. Justamente no momento em que em Portugal se realizava um esforço por diferenciar o vernáculo do castelhano. Levando em conta que esse movimento se desenvolveu na metrópole lusa, marcando mais profundamente a variante europeia do idioma, e que os dialetos brasileiros até hoje permanecem em muitos aspectos bem mais próximos do português seiscentista, sobretudo no que tange ao padrão rítmico, entendi que a chave para o estabelecimento de um tom – ou tons – adequado seria tomar como modelo estilístico os textos do corpus clássico luso-brasileiro dos séculos XVI e XVII. Pesou na decisão não apenas essa constatação histórica, fundamentada em pesquisas linguísticas,⁷⁵ mas também a percepção de que a força do texto cervantino está intrinsecamente ligada à sua musicalidade, à sua “oração e período sonoros e festivos”, como se diz no “Prólogo”. Assim, trabalhei o texto sempre com a atenção posta em sua sonoridade, buscando que soasse numa clave poética semelhante à do barroco

(*) A principal delas é a que vem sendo realizada desde 1998 pela equipe de linguistas sob orientação de Charlotte Galvez, que resultou na elaboração de um “Corpus Histórico do Português” (disponível em: www.tycho.iel.unicamp.br/~tycho/corpus/index.html).

luso-brasileiro, adaptando o estilo de Cervantes com lealdade, de modo que sua chama original revivesse entre nós.

Se apostei nesse caminho, não foi sem medo de errar. Afinal, estava aplicando uma tese que, embora muito simples, não havia sido testada em traduções anteriores. A certeza do acerto veio em pouco tempo, na resposta dos leitores. Muitos deles me escreveram diretamente,⁷⁶ declarando-se cativados pela experiência de ler uma versão vernácula de *D. Quixote* que trouxesse a graça da poética cervantina. A propriedade daquela opção seria também reconfirmada nas novas traduções que vieram à luz em 2005, no quadro de celebração dos quatrocentos anos de *D. Quixote*: as de Miguel Serras Pereira e de José Bento, em Portugal, e a de José Luis Sánchez e Carlos Nougué, no Brasil. Também numa nova tradução parcial das *Novelas exemplares*, de autoria de Nylcea Pedra. Todas elas seguiram mais ou menos na mesma trilha, com pequenas variações quanto ao grau de atualização da linguagem. Não vem ao caso saber se essa coincidência resultou ou não de decalque, consulta, ou casualidade involuntária. Todas essas traduções, juntas, conformam a retomada de Cervantes com uma preocupação patente em recobrar seu estilo em consonância com os da literatura da época.

Outro aspecto que apontei como diferencial desta tradução em contraste com as precedentes era a recusa em “corrigir” Cervantes, como muitas vezes aquelas fizeram, partindo do pressuposto de que o autor do *Quixote* escrevia com desleixo, sem um completo ‘domínio técnico’ da língua. Essa falsa verdade justificava a copidescagem do texto da tradução, mediante a supressão de redundâncias, a simplificação de circunlóquios, a padronização de arcaísmos e barbarismos, a paráfrase dos trechos obscuros. O resultado disso havia sido a amputação da ambiguidade irônica, o achatamento do relevo e a sonegação de boa parte do jogo com leitor.

Essas ponderações continuam obviamente válidas, mas há ressalvas a fazer: o estabelecimento do texto de *D. Quixote*, pela grande quantidade de erros tipográficos e lapsos editoriais, é extremamente problemático, e dá até hoje lugar a discussões entre os especialistas. Ao empreender a tradução, optei por me ater quase que exclusivamente à edição inglesa dirigida por Francisco Rico (Crítica/ Instituto Cervantes, 1998), entendendo que era a mais confiável já realizada, contanto com a contribuição de uma grande equipe de especialistas. Com o tempo, porém, me dei conta de que, por mais excelente que fosse – como é –, ela não poderia ser definitiva. Como, aliás, ficou provado na reedição do mesmo Rico

(*) Respondendo ao convite, que agora renovo, de me enviarem seus comentários – e não apenas os elogiosos – para o e-mail domquixa@bol.com.br

(Instituto Cervantes/ Galaxia Gutenberg, 2004), que alterou diversas interpretações. Movido por essa constatação, encarei a tarefa de comparar as principais diferenças com outras edições, sobretudo a de Florencio Sevilla Arroyo e Antonio Rey Hazas (Centro de Estudios Cervantinos, 1993). Não pude me furtar, portanto, à necessidade de tomar partido por uma ou outra interpretação, atentando aos argumentos esgrimidos por cada especialista, sem dar *a priori* a razão a ninguém. As opções se refletiram tanto na tradução como no texto em castelhano que acompanha esta edição, e aí reside uma das diferenças desta edição. A outra diz respeito às notas explicativas, que tive a oportunidade de revisar, incorporando dados mais precisos obtidos em pesquisas mais amplas e ratificando alguns equívocos em que havia incorrido. Também me vi na necessidade de incorporar novas notas, tanto pela visão mais crítica sobre as edições de referência como pelas descobertas com que deparei nesse ínterim. Um bom exemplo é a nota 3 do capítulo I, que chama a atenção para a origem da expressão “*em um lugar de La Mancha*”, que poderia provir do romanceiro novo. Se eu aceitara os argumentos de Francisco Rico, que atribui a coincidência da frase ao acaso, posteriormente, ao entender melhor o alcance e as implicações da presença dos romanceiros em *D. Quixote* e ter acesso aos argumentos de quem sustenta o contrário,⁷⁷ me vi movido a compartilhar com o leitor essa informação que me pareceu relevante, por comportar novas possibilidades de interpretação.

E aqui volto ao ponto que toquei no começo deste texto, da liberdade relativa que é dada a cada um em sua leitura. Todo o aparato que acompanha este livro, desde a apresentação, ou antes, desde a página de rosto ou a capa, até este posfácio, passando pelas muitas notas, tudo isso acarreta uma inevitável interferência sobre um contato que desejaríamos o mais “limpo” possível. É uma pequena porção daquilo que Ítalo Calvino chamou de “nuvem de discursos críticos”, que cerca todo clássico. Neste caso, de uma vasta nebulosa dentro da imensa galáxia do cervantismo, com uma infinidade das estrelas em expansão, por vezes em choque. Ao traduzir e editar *D. Quixote*, não é possível passar ao largo da massa de informações produzida pelos estudiosos ao logo do tempo, porque elas de fato propiciam uma compreensão mais completa do texto, ressaltando aspectos de que aqui e agora nos escapariam. E é forçoso aceitar que, afinal, esta edição também se integra a essa nuvem. E que sempre restará a cada leitor, com seu “livre-arbítrio no justo ponto”, colher nessa floresta os frutos que preferir.

(*) Julio Alonso Asenjo, “Quijote y romances: usos y funciones”, comunicação apresentada nas *Jornadas sobre Romancero Hispánico*, Universitat de València, 1998. Disponível em: [parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Qyrom\(I\)2003.htm](http://parnaseo.uv.es/Tirant/Butlleti.5/Qyrom(I)2003.htm).

Não posso encerrar sem antes registrar minha imensa gratidão às pessoas sem as quais este trabalho teria sido impossível: Rubia Prates Goldoni, companheira em tudo e para tudo; família Palomero e Plá Archelós, especialmente à Angela Gregoria; aos amigos a toda prova Eneida e César Haddad, René Lenard, Roberto Baronti, Sérgio Monari; a meu pai, Osvaldo Molina, *in memoriam*; e aos revisores Cide Piquet e Alexandre Barbosa de Souza.

ANEXO M - VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Apresentação da segunda parte de d. Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de La Mancha:** Segundo livro. São Paulo: Editora 34, 2012.

APRESENTAÇÃO DA SEGUNDA PARTE DE D. QUIXOTE

Maria Augusta da Costa Vieira

“Só para mim nasceu D. Quixote, e eu para ele; ele soube atuar e eu escrever, só nos dois somos um para o outro, a despeito e pesar do escritor fingido e tordesilhesco que se atreveu ou se atreverá a escrever com pena de avestruz grosseira e mal delineada as façanhas do meu valoroso cavaleiro, porque não é carga para seus ombros nem assunto para seu frio engenho”

DQ II, cap. LXXIV

AMBIGUIDADES EM TORNO DA CONTINUIDADE

É muito provável que, ao concluir a leitura da primeira parte do *Quixote*, o leitor tenha ficado incerto quanto à continuidade das histórias do cavaleiro, sem saber afinal se estava ou não prometida uma segunda parte. Não há precisão, por parte do narrador, quanto à nova saída de D. Quixote e Sancho, apesar de relatar a busca que fez o suposto autor árabe, Cide Hamete Benengeli – sempre curioso e diligente –, por escritos autênticos que documentassem a continuidade das andanças e aventuras do cavaleiro. Até onde se sabe, o que o incansável autor pode apurar – não em documentos, mas na “memória de La Mancha” – foi a notícia de que o cavaleiro saiu pela terceira vez para participar de umas justas na cidade de Saragoça, onde teriam ocorrido coisas dignas de nota. Além disso, menciona-se também uma caixa de chumbo encontrada nos escombros de uma ermida que lhe chegou às mãos, contendo pergaminhos escritos com letras góticas e em língua castelhana, dando notícias de Dulcineia, Rocinante, Sancho Pança e D. Quixote em forma de encômios e epitáfios, o que leva a supor que as andanças do cavaleiro terminariam nesse ponto.

Apesar da ambiguidade impressa pelo narrador quanto a uma segunda parte, Sancho mostra-se mais preciso ao comentar com entusiasmo, também no último capítulo, uma possível nova saída em busca de aventuras, dessa vez com maior “proveito e fama”. D. Quixote, mais silencioso e circunspecto, com o ombro feito em pedaços, aceita, em nome da

prudência, retornar a sua casa no último capítulo da primeira parte, na esperança de que passasse o “mau influxo das estrelas” em curso naquele momento.

NOTÍCIAS ACERCA DA SEGUNDA PARTE

Apenas em 1613, oito anos após a publicação da primeira parte do *Quixote*, Cervantes dará notícia acerca de sua intenção de publicar a segunda parte da obra. No final do prólogo das *Novelas exemplares*, o autor anuncia seu propósito, prometendo também *Os trabalhos de Persiles e Sigismunda* – obra concluída em seus últimos de vida, em 1616 – e *Semanas do jardim*, da qual nunca mais se teve notícia. Ressaltando a importância de tais obras, dirige-se ao leitor com as seguintes palavras:

“[...] te ofereço os *Trabalhos de Persiles*, livro que se atreve a competir com Heliodoro, se já por atrevido não sair com as mãos na cabeça; mas antes verás, e com brevidade, dilatadas as façanhas de D. Quixote e graças de Sancho Pança, e depois as *Semanas do jardim*”.⁷⁸

É provável que esta breve menção à continuidade das andanças de D. Quixote tenha sido a responsável pelo desencadeamento de um debate produzido na surdina entre a obra de Avellaneda e a elaboração da segunda parte cervantina que, dois anos mais tarde, traria para o interior da própria narrativa um movimento singular entre verdade histórica e verdade poética. O fato de ter anunciado que em breve o leitor veria publicadas as façanhas de D. Quixote em sua segunda parte, abriu espaço para que em 1614 aparecesse a continuação da primeira parte denominada por alguns críticos como o “*Quixote apócrifo*”, cujo autor se apresentou com o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda. Passados aproximadamente quatro séculos, ainda se encontra em discussão a identidade daquele que teria se lançado a tal façanha, dando a continuidade às aventuras do cavaleiro e seu escudeiro e conduzindo D. Quixote às justas de Saragoça, tal qual se anuncia no último capítulo da primeira parte. De qualquer modo, a publicação de Avellaneda um ano antes da publicação da segunda parte acabou rendendo uma série de artifícios engenhosos para a composição cervantina, como se verá ao longo da leitura, sobretudo a partir do capítulo LIX.

Certamente o leitor terá observado que já no frontispício da segunda parte aparecem algumas alterações significativas em relação ao da primeira, como a do título da obra, que

(*) Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Editorial Crítica, 2001, pp. 19-20.

passa de *O engenhoso fidalgo...* para *O engenhoso cavaleiro...* É certo que quando se inicia a primeira parte Alonso Quijano ainda não é um cavaleiro, e só após ser introduzido na ordem da cavalaria andante pelo estalajadeiro (cap. III) é que poderá ostentar tal designação. Seria também possível supor que a mudança de *fidalgo* para *cavaleiro* foi um modo de diferenciar-se do *Quixote* de Avellaneda, que manteve, na sua obra, o título idêntico ao que o *manco de Lepanto* havia atribuído à primeira parte: *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*.

Comparando ainda o frontispício das duas partes, observa-se que na dedicatória da segunda, em lugar de constar o nome do Duque de Béjar como na primeira, surge o do Conde de Lemos, certamente na esperança de que este, ao contrário daquele, tenha a grandeza do reconhecimento. Além dessas e de outras alterações na portada, a mais significativa delas é o fato de se declarar na segunda parte, publicada em 1615, que seu autor é o mesmo do *Quixote* de 1605: “*Por Miguel de Cervantes Saavedra, autor de la primera parte*”, mais uma maneira de marcar a diferença com relação à segunda parte apócrifa.

BREVE ANOTAÇÃO SOBRE CONTINUAÇÕES APÓCRIFAS

O que aconteceu com a segunda parte do *Quixote* certamente não foi um “privilégio” de Cervantes. As noções atuais de originalidade e imitação literária não coincidem com as que imperavam nos séculos XVI e XVII, em que a imitação de obras de outros autores era prática corriqueira e recorrente, capaz de proporcionar diálogos implícitos e muitas vezes burlescos sobre as formas de composição. A própria obra de Cervantes, se considerada a partir da rede discursiva que compunha o universo textual desse período, pode ser a evidência de que um texto brota de vários outros, motivados por concordâncias, divergências, rebaixamentos, apropriações, ironias, enfim, uma multiplicidade de relações possíveis em que a base é textual, seja ela oral ou escrita.

Algo muito similar ao que ocorreu com a segunda parte do *Quixote* de Cervantes e a continuação escrita por Avellaneda, aconteceu com o sevilhano Mateo Alemán, nascido no mesmo ano que Cervantes, 1547. Em 1599 é publicada a primeira parte da obra que lhe daria notoriedade, o *Guzmán de Alfarache*, que, na trilha do *Lazarillo de Tormes* (1554), de autor anônimo, consolida o gênero da picaresca. A obra de Alemán apresentava a autobiografia de um pícaro contada da perspectiva de quem abraçou a virtude e abandonou o vício. Observando a vida humana a partir de uma atalaia, a narração das fortunas e adversidades de Guzmanillo serve de suporte para uma profusão de digressões, muitas vezes de cunho moralizante.

Como anos mais tarde ocorrerá com Cervantes, a primeira parte do *Guzmán de Alfarache*, que obteve grande sucesso, também teria uma continuação apócrifa, publicada em 1602 sob o pseudônimo de Mateo Luján de Sayavedra. Ao publicar a segunda parte de seu *Guzmán* em 1604, Alemán também terá o mesmo cuidado que teve Cervantes, explicitando na página de rosto, logo abaixo do título, “*por Mateo Alemán, su verdadero autor*”. Apesar dessa precaução, no prólogo da segunda parte, Alemán é comedido e, em lugar de vitupérios, só tem elogios para o “falso” autor:

“Verdadeiramente terei de confessar ao meu concorrente – seja ele quem diz ou diga quem seja - sua muita erudição, florido engenho, profunda ciência, grande donaire, curso nas letras humanas e divinas, e serem seus discursos de tal quantidade que lhe fico invejoso e folgara fossem meus.”

No caso cervantino, entretanto, as tensões em torno da continuação não se resolvem da mesma forma. Ao contrário do prólogo da primeira parte, em que se destaca o jogo benevolente e irônico em relação ao leitor e às convenções de composição de um prefácio, o da segunda já não seguirá o mesmo rumo. A presença tácita de Avellaneda acaba dando um novo destino ao texto, provavelmente motivado por supostas relações biográficas em que os textos são as armas, e o descanso, o pelejar.⁷⁹

EM TORNO DA IDENTIDADE DE AVELLANEDA

Muito se investigou acerca da identidade de Avellaneda, mas ainda hoje pairam incertezas. A suposição que mais tem predominado parte de um estudo de Martín de Riquer, publicado em 1988, intitulado *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*,⁸⁰ que considera o *Quixote* apócrifo uma resposta dada por um soldado que militou ao lado de Cervantes na batalha de Lepanto, em 1571, chamado Jerónimo de Pasamonte, natural de Aragão. Tratava-se de pessoa profundamente religiosa, para não dizer beata, que, como Cervantes, foi condenado ao cativeiro, tendo de submeter-se à difícil condição de remador de galeras. Também se arriscou nas letras por meio de sua autobiografia intitulada *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte*.

(*) Trata-se de versos alterados de um *romance español*, retomado por D. Quixote: “*Mis arreos son las armas, mi descanso el pelear*”.

(*) Barcelona, Sirmio, 1988.

Para Riquer, Cervantes teria insinuado uma versão satírica desse soldado ao promover o encontro do cavaleiro, no capítulo XXII da primeira parte, com um grupo de criminosos condenados às galés por diversos delitos. O mais astuto de todos, Ginés de Pasamonte, é o último a ser entrevistado por D. Quixote e lhe diz estar escrevendo sua biografia, cujo título será vida *Vida de Ginés de Pasamonte*. Ao que tudo indica, trata-se de um relato picaresco, já que o autor é um malfeitor e já que ele próprio, Ginés, equipara sua obra ao *Lazarillo*: “pobre do *Lazarillo de Tormes* e quantos daquele gênero se escreveram ou vieram a se escrever”.

O fato de Cervantes ter construído uma personagem com um nome praticamente idêntico ao de Jerónimo mas que, em lugar de católico virtuoso, é representado como um tipo vicioso e sagaz, teria incomodado profundamente seu companheiro de guerra, levando-o a dar continuidade ao *Quixote* e a publicar uma segunda parte apócrifa como resposta a quem o rebaixara com tamanha ironia.

É digna de observação a presença marcante de Ginés de Pasamonte em toda a obra, pois, à exceção do entorno familiar de D. Quixote (ama, sobrinha, padre e barbeiro) e de Sancho (Teresa e seus filhos), ele é a única personagem que reaparece na segunda parte, não mais como um galeote, mas sim disfarçado de Mestre Pedro – um enganador profissional que anda pelos caminhos, levando às costas um teatro de marionetes e, nos ombros, um macaco adivinho com poderes oraculares.

Para Riley, no entanto, se o estudo de Riquer é perfeito quanto à associação entre Ginés e Jerónimo de Pasamonte, com base na análise textual de *Vida y trabajos de Jerónimo de Pasamonte* e de alguns dados biográficos relativos ao aragonês que atuou em Lepanto ao lado de Cervantes, não seria plausível identificá-lo com o Licenciado Alonso Fernández de Avellaneda.⁸¹

Se o motivo é a vingança, o prólogo de Avellaneda não poupa farpas contra Cervantes, desde a crítica ao prólogo da primeira parte da obra até os comentários ofensivos sobre o escritor de “uma só mão”, soldado velho, tão velho quanto o castelo em ruínas de San Cervantes, e tão sem amigos que não teria encontrado quem escrevesse os versos elogiosos

(*) Ver de Edward C. Riley, “Como era Pasamonte?”, trabalho apresentado no *III Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas* (Actas, ed. Antonio Bernat Vistarini, Palma, Universitat de les Illes Balears, 1998, pp. 85-96). Mais recentemente, Alfonso Martín Jiménez, em trabalho intitulado *El Quijote de Cervantes y el Quijote de Pasamonte, una imitación recíproca* (Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2001), defende a ideia de que não apenas Avellaneda e Pasamonte são a mesma pessoa, como também entre Cervantes e Avellaneda existiu intensa disputa literária que transparece em toda a segunda parte do *Quixote* cervantino. Nesse caso, Cervantes teria conhecido os manuscritos de Avellaneda muito antes de sua publicação, como era trivial na época, e haveria várias relações intertextuais entre as duas obras.

que era praxe incluir nas páginas preliminares. Queixa-se também Avellaneda do fato de Cervantes tê-lo ofendido, mas não diz como nem onde, mencionando apenas a utilização de “*sinónimos voluntarios*”, o que possivelmente se refere à criação da personagem Ginés de Pasamonte. Ainda em relação ao seu próprio *Quixote*, adverte que o livro, além de não ensinar a desonestidade, ensinar a “não ser louco”.⁸² No último capítulo, o recurso encontrado para a possível cura é o de conduzir D. Quixote à casa do Núncio de Toledo, onde funcionava uma prisão para tratamento de loucos.

O PRÓLOGO DO *QUIXOTE* DE 1615

Certamente, Cervantes sabia muito bem quem era Avellaneda, mas não mencionará seu nome – seria um modo de imortalizá-lo – e utilizará recursos retóricos para dizer não dizendo, mostrando-se insensível aos agravos do autor apócrifo. Todo o prólogo está centrado no autor do *Quixote* apócrifo, e o leitor, nesse momento, além de assumir o papel de confidente, terá que se conformar com uma certa condição de intermediário – um mensageiro – encarregado de fazer chegar ao autor do falso *Quixote* dois contos que narram histórias de loucos e de cães.⁸³

Também a presença de Lope de Vega é identificável nos três prólogos, os dois cervantinos e o de Avellaneda, que sai em defesa veemente daquele que fez “estupendas e inumeráveis comédias”, o que levou a crítica a pensar, em alguns momentos, na possibilidade de identificar o próprio Avellaneda a Lope de Vega ou, pelo menos, a alguém bastante vinculado a seu grupo. Cervantes, por sua vez, refere-se ao dramaturgo dizendo que “do tal adoro o engenho, admiro as obras e a ocupação constante e virtuosa”, elogio entremeado de ironias, pois eram mais do que conhecidas não apenas a obra notável do Fênix, como também suas ocupações contínuas e nem sempre virtuosas, sua vida repleta de instabilidades, amores ilícitos, experiência sacerdotal e participação no Santo Ofício.

Se o prólogo da primeira parte inicia-se de forma sedutora, tratando de captar a benevolência do leitor e colocando-o, ainda que ironicamente, na confortável posição de poder pensar sobre a obra o que bem entender, o prólogo da segunda parte segue outro rumo desde as primeiras linhas. Dirige-se ao leitor designando-o como “leitor ilustre (ou plebeu)”, instaurando assim, por intermédio da conjunção alternativa, o tom irônico, e transformando o

(*) Alonso Fernández de Avellaneda, *El ingenioso Hidalgo don Quixote de la Mancha*, prólogo e notas de Augustín del Saz, Barcelona, Editorial Juventud, 1980, pp. 21-3.

(*) “Conto” no sentido de narração oral, folclórica. Segundo o *Dicionário de Autoridades* (edição fac-símile, Madri, Gredos, 1990), *cuento* seria “*la relación de alguna cosa sucedida. Y por extensión se llama también así las fábulas o consejas que se suelen contar a los niños para divertirlos*”.

que poderia ser um elogio em rebaixamento. Afinal, nem o primeiro é culto, nem o segundo ignorante, mas de todo modo mantém a já tradicional distinção entre dois tipos de leitor. Em seguida, em lugar de oferecer-lhe a simpatia, vem a certeza do desapontamento por não iniciar o prólogo com “vinganças, ralhos e vitupérios” em relação ao autor do *Quixote* apócrifo, como deveria esperar o leitor. Explicitando o que não fará em relação a Avellaneda, Cervantes indica o que deveria ser feito.

Ao desmascarar a inveja presente na emulação de Avellaneda, Cervantes traça seu perfil como o de um traidor perturbado que necessita ocultar sua identidade e que provavelmente terá sucumbido a tentações demoníacas. Logo após os desabafos calculados, virá a parte mais cifrada do prólogo, em que o autor encarrega o leitor de relatar ao autor apócrifo – caso venha a conhecê-lo – dois contos que no final das contas estão relacionados com a composição de um livro quando este é fruto de tentação: argumento, sem dúvida, convincente se dirigido a um tipo particularmente atemorizado, com mania persecutória, um tanto carola e suscetível a visões diabólicas, como parecia ser Jerónimo de Pasamonte.⁸⁴

O primeiro conto é leve como o ar; o segundo, pesado como uma pedra. Os dois narram histórias de loucos e de cães e ambos recuperam uma forma de relato muito comum na vida social dos séculos XVI e XVII ibéricos corrente na segunda metade do período quinhentista, como a coleção de Juan Rufo, *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (1596), ou mesmo a *Floresta española* (1574) de Melchor de Santa Cruz, o primeiro a compilar relatos breves espanhóis. Trata-se de um conjunto de narrativas curtas sendo que cada uma delas, como diz Rufo, deve ser “*breve y aguda sentencia, dicho y repuesta, sentido que con menos palabras no se puede explicar*”.⁸⁵ Tais relatos, que teriam a forma dos apotegmas ou adágios, deveriam compor a memória de todo cortesão ideal, tão bem delineado por Castiglione em seu *O cortesão* (1528), já que uma das qualidades indispensáveis ao homem de corte era a graça ao contar uma anedota ou ao dizer uma agudeza.⁸⁶ Além disso, acreditava-se mais na eficiência de um conto, de uma fábula, de um emblema do que num tratado argumentativo. Estes contos tinham o objetivo primordial de provocar o riso por meio de jogos de palavras, metáforas, refrões, paradoxos, metonímias, enfim uma quantidade de recursos que constituiriam o que Rufo chama de “sutileza do engenho”.

(*) Ver de Riley, *op. cit.*

(*) Ver Juan Rufo, “Al lector”, em *Las seiscientas apotegmas y otras obras en verso* (edição, prólogo e notas de Alberto Blecua, Madri, Espasa-Calpe, 1972), p. 13.

(*) Ver, além de Rufo, Melchor de Santa Cruz, *Floresta española* (edição e estudo preliminar de M. Pilar Cuartero e Maxime Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997), e Baldassare Castiglione, *O cortesão* (São Paulo, Martins Fontes, 1997).

Os dois contos cervantinos que aparecem no prólogo da segunda parte estão compostos seguindo os mesmos princípios que regem os relatos de Rufo e de Santa Cruz, isto é, primam pela concisão e pela agudeza.⁸⁷ O primeiro narra a mania de um louco de Sevilha, que consistia em segurar um cão qualquer que encontrasse na rua, introduzir um canudo de cana pontiagudo no seu traseiro, inflá-lo de modo a deixá-lo redondo com uma bola e em seguida soltá-lo, dando palmadinhas na barriga do animal e dizendo aos que assistiam à sua proeza: “Pensarão agora vossas mercês que é pouco trabalho inflar um cachorro?”, ao que Cervantes emenda: “Pensará agora vossa mercê que é pouco trabalho fazer um livro?”.

O conto seguinte, o do louco de Córdoba, narra a história de um louco que andava com uma lousa de mármore sobre a cabeça e, quando se aproximava de um cão, deixava a lousa cair sobre o animal, provocando latidos desesperados. Certo dia, arremeteu a lousa contra o cachorro de um artesão que tinha grande estima pelo animal. Inconformado, o artesão agarrou uma vara de medir e descarregou pauladas sobre o louco até romper todos seus ossos. A cada paulada gritava o artesão: “Cão miserável, no meu podengo? Não viste, cruel, que era podengo o meu cão?”. Depois disso, algo parece ter entrado na cabeça do louco, que a partir do incidente, ao aproximar-se de qualquer cão, dizia: “Este é podengo. Guar-te!”.⁸⁸ E Cervantes conclui: “Quiçá desta sorte venha a acontecer a esse historiador, que não mais se atreva a soltar a presa do seu engenho em livros que, sendo ruins, são mais duros que as rochas”.

Tanto numa história quanto na outra a agudeza parece estar na associação do louco ao autor e do cão à obra, sendo que no caso do louco de Sevilha a correspondência se estabelece com Cervantes, e no do louco de Córdoba, com Avellaneda.⁸⁹ A primeira história é um conto

(*) Em linhas bem gerais, seria possível dizer que a produção de uma *agudeza* supõe o estabelecimento de conexões inesperadas entre extremos que em princípio não teriam por que estar relacionados. Covarrubias, em *Tesoro de la lengua castellana* (direção de Ignacio Arellano, Universidad de Granada/Editorial Iberoamericana, 2006), define *agudeza* como “*sutilidade*”. *O Diccionario de Autoridades* apresenta a seguinte definição: “*Metaforicamente: la sutieleza, prontitud y facilidad de ingenio en pensar, decir o hacer alguna cosa*”.

(*) Covarrubias define o “*perro podenco*” como “*el perro de caza que busca y para las perdices; y djose así por lo mucho que anda de una parte a otra y con gran diligencia, que los cazadores llaman tener muchos pies*”.

(*) Maurice Molho também associa o primeiro conto a Cervantes e o segundo a Avellaneda, baseando-se nos pressupostos da psicanálise em “Para una lectura psicológica de los cuentecillos de locos del segundo *Don Quijote*” (*Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, XI [1], pp. 87-98). Com perspectiva bastante divergente, ver de Javier Herrero “La metáfora del libro en Cervantes” (*Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, 1980, pp. 579-84); de Monique Joly, o sugestivo trabalho “Historias de locos” (*Études sur Don Quichotte*, Paris, Sorbonne, 1996), e de Alberto Porqueras-Mayo, “En torno a los prólogos de Cervantes” (*Cervantes, su obra y su mundo*, direção de Manuel Criado de Val, Madri, Edi-6, 1981).

risível em que o louco não causa maiores prejuízos ao cachorro; apesar de sua ação voltar-se para o puro divertimento do público que sempre o assiste, supõe trabalho árduo por parte do autor. Nesse caso, sublinha-se a ideia de que, ao contrário do que parece entender Avellaneda, escrever um livro não é coisa ligeira, muito menos quando se trata de um livro capaz de provocar divertimento, que exige do autor, entre outras coisas, a capacidade de encontrar artifícios capazes de darem forma a uma matéria bruta, de modo a transformá-la em algo divertido, admirável e único.

A segunda história, a do louco de Córdoba, é um conto perverso em que o louco, servindo-se de uma rocha – portanto dura, pesada e provavelmente pontiaguda – fere um cão individualizado – o podengo – que, ao contrário dos outros, tem um dono que nutre por ele grande estima. A ação do louco é gratuita e pernicioso e portanto merece resposta à altura por parte do dono de cão, de modo a ensinar o louco a não se meter com qualquer animal, em particular com aqueles que são singulares e que têm donos zelosos. A ação do proprietário do cão é de vingança mas também de ensinamentos, pois a partir daquele dia o louco não volta a largar lousas de mármore sobre cães. Assim, num recado explícito dirigido a Avellaneda – aquele que é “historiador” e não poeta –, Cervantes preceitua que não se deve insistir em escrever livros quando estes, além de ruins, são mais duros que os penhascos, como a rocha que o louco despenhava indiscriminadamente sobre qualquer cão e, em particular, sobre um cão específico e de dono zeloso.⁹⁰

Desse modo, as duas narrativas breves e sentenciosas trazem as marcas do que Rufo encontrava nos apotegmas, isto é, cada uma delas é um “*breve y aguda sentencia, dicho y respuesta*”.⁹¹

Os contos de loucos não se encerram aí. Já no primeiro capítulo da segunda parte, o leitor terá o prazer de ler outro conto que transcorre na casa de loucos de Sevilha – um relato mais desenvolvido e portanto mais distante de forma concisa e aguda dos contos anteriores. A história é narrada pelo barbeiro e seu ouvinte principal é D. Quixote que, exercitando seu entendimento, percebe a gama de insinuações de Mestre Nicolás sobre a possível cura da demência.

(*) O conto do louco de Córdoba foi versificado e publicado na *Floresta cómica o colección de cuentos, fábulas, sentencias y descripciones de graciosos de nuestras comedias* (Madri, 1796), indicado como procedente de uma comédia de Francisco de Leiva que, segundo Maurice Molho, provavelmente se baseou no prólogo cervantino (M. Molho, *op. cit.*, p. 98).

(*) A obra de Juan Rufo era muito apreciada por Cervantes, assim como por Gôngora e Gracián. Seu poema épico *La Austriada*, que narra as façanhas de Don Juan de Áustria, fazia parte da biblioteca de D. Quixote e será salvo da fogueira no escrutínio feito pelo Padre e o Barbeiro no capítulo VI da primeira parte.

Além disso, o início da segunda parte está todo entremeado pelo tema da loucura, assim como o término do *Quixote* de Avellaneda põe em cena o cavaleiro em conversação com loucos encerrados num manicômio de Toledo. É provável que, entre outras coisas, Cervantes tenha tido grande descontentamento quanto ao tipo de loucura que Avellaneda imprimiu ao cavaleiro, muito distante do que teve em conta ao conformar o seu D. Quixote na primeira parte. A loucura quixotesca encontra familiaridade com a loucura erasmista, em que o louco não chega a perder a faculdade do entendimento, embora passe vários momentos enlevado na “ficção e no sonho cavaleiresco”.⁹² Como diz Erasmo, há dois tipos de demência:

“[...] uma que as Fúrias desencadeiam os infernos, todas as vezes que arremessam suas serpentes e lançam nos corações dos mortais o ardor da guerra, a sede inexaurível do ouro, o amor desonroso e culpável, o parricídio, o incesto, o sacrilégio, e todo o resto [...] A outra demência nada tem de semelhante; emana de mim [a Loucura] e é o mais desejável dos bens. Nasce toda vez que uma doce ilusão liberta a alma de seus penosos cuidados, e restitui as várias formas da volúpia”.⁹³

D. Quixote conviveu com este último tipo de demência, tendo tido o privilégio de “morrer são e viver louco”, como dizem os versos de seu epitáfio.

PERSONAGENS LEITORES: OUTRA INOVAÇÃO DA SEGUNDA PARTE

No final do prólogo do *Quixote* de 1615, o autor faz questão de sublinhar que a continuação “é cortada do mesmo artífice e do mesmo pano que a primeira”, mas, apesar disso, elas guardam algumas diferenças.

O tempo ficcional que separa as duas partes não chega a um mês, no entanto é o suficiente para que logo no início (cap. V) o tradutor de Cide Hamete encontre diferenças significativas no modo de falar de Sancho, chegando a pôr em dúvida a autenticidade do capítulo: “fala Sancho Pança em estilo diferente do que se pode esperar do seu parco engenho e diz coisas tão sutis, que não tem possível que ele as soubesse”.

(*) Diferente da loucura de D. Quixote seria a do Orlando de Ariosto, que, ao se tornar louco, perde o juízo e a capacidade do entendimento. Ver Antonio Vilanova, *Erasmo y Cervantes* (Barcelona, CSIC, 1949). Ver também, de Pedro Garcez Ghirardi, “Poesia e loucura o *Orlando furioso*”, em *Orlando furioso*, Cotia, Ateliê, 2002.

(*) Erasmo de Rotterdam, *Elogio da loucura*, trad. de Maria Ermantina Galvão, São Paulo, Martins Fontes, 2004, XXVIII, p. 44.

O próprio Cide Hamete Benengeli – o autor árabe – apresenta-se mais ousado e divertido. Agora ele faz comentários críticos sobre a primeira parte, tem momentos de desabaços e de queixas, revela suas incertezas quanto ao que teria sucedido com o cavaleiro quando visitou a Gruta de Montesinos, além de prever, no último capítulo, que a história de D. Quixote viveria “longos séculos”.

Em lugar dos dois personagens errantes na primeira parte, em busca de aventuras sem propósito definido, na segunda o cavaleiro sai com metas estabelecidas: primeiro quer ir a El Toboso visitar Dulcinéia, depois às justas de Saragoça, passando antes pela Gruta de Montesinos. Quanto ao espaço, em lugar dos campos abertos e dos caminhos que predominam na primeira parte, na segunda há cada vez mais residências, hospedagens, palácios e algo semelhante aos salões, durante a estada de D. Quixote e Sancho na cidade de Barcelona, na casa de D. Antonio Moreno. Aos poucos, também o dinheiro passa a ocupar lugar de destaque, sendo mediador de algumas relações humanas, inclusive a dos dois protagonistas, construindo assim a ideia de que progressivamente o cavaleiro vai aceitando viver em seu próprio tempo.

Na segunda parte, mais do que na primeira, D. Quixote dialoga, disserta e sobretudo dá conselhos, de modo que sua existência se traduz mais em palavras que em obras. Se na primeira parte ele é vítima de enganos produzidos por personagens que atuam utilizando mascaradas no intuito de reconduzi-lo a sua casa, na segunda parte se tem a impressão de que o mundo se converteu num grande teatro.

Também Dulcineia ganha novo estatuto: do ser etéreo e incorpóreo da primeira parte, ganha consistência fixa, ainda que condenada pelos “encantadores” a exibir uma aparência bem diversa da que o cavaleiro sempre imaginou. Sancho, já bem instruído nas leis da cavalaria, também refina sua perspicácia e experimenta situações impensáveis, como contatos com nobres, com palácios e com o poder, ainda que preserve seus traços de camponês rústico que, como diz, “nu vim ao mundo e nu me acho nele, não perco nem ganho”.

O repertório literário que sustentou várias discussões entre as personagens da primeira parte será gradualmente substituído pelo *Quixote* de Avellaneda e, sobretudo, pelo próprio *Quixote* já publicado. O curioso é que não apenas o cavaleiro toma conhecimento de que anda impressa uma falsa versão de suas andanças, escritas por um tal Avellaneda, como também folheia a obra e faz comentários sobre o estilo desse autor que, segundo suas impressões, parece ser aragonês (cap. LIX). Como se não bastasse, estando em Barcelona, decide entrar em uma tipografia e ali, entre outros títulos que estão sendo impressos, se defronta com a

segunda parte apócrifa (cap. LXII). Mais adiante, já retornando a sua aldeia, encontra-se com uma personagem da obra apócrifa – o cavaleiro granadino D. Álvaro Tarfe – que finalmente reconhece ser ele o verdadeiro D. Quixote (cap. LXXII), e não o protagonista do escritor aragonês.

O mais surpreendente, entretanto, é que por meio desse processo de confronto com seus próprios artifícios de composição, a narrativa vai assumindo percursos vertiginosos, em que a personagem dialoga com seus próprios leitores da primeira parte já publicada – Sansón Carrasco e os duques –, instaurando um movimento paradoxal entre verdade histórica e verdade poética. Agora, em vez de ter que fundamentar sua opção pela cavalaria andante por intermédio de Amadis de Gaula e sua caterva, D. Quixote e Sancho se veem obrigados a justificar para seus leitores/personagens suas próprias ações e aventuras narradas na primeira parte da obra.

A ideia de que a obra de Cervantes cria uma rede de diálogos com várias formas discursivas de seu tempo continua plenamente válida na segunda parte; no entanto, além das variadas formas e gêneros, a obra dialoga também com sua emulação e, sobretudo, consigo mesma.

Caro leitor:

Como na apresentação da primeira parte, o propósito desta introdução não foi adiantar episódios ou sugerir interpretações sobre a obra. Tal atitude poderia corresponder à privação do prazer da leitura, dificultando inclusive o êxito de um dos recursos tão utilizados por Cervantes, que é o de provocar a admiração.

O que se pretendeu foi oferecer algumas referências que possam deslindar certos emaranhados históricos relativos ao modo de composição que vigorava nos séculos XVI e XVII ibéricos. Ao mesmo tempo, tratou-se de apresentar algumas tensões que giravam em torno da obra no momento em que foi escrita e mostrar como elas se resolveram a partir da utilização de artifícios retóricos e poéticos. Para isso, o prólogo da segunda parte é exemplar, tanto no que diz respeito à resposta que Cervantes ensaia para Avellaneda, quanto no exercício de uma composição regida pela agudeza e pelo discurso engenhoso. Mas, como é bem sabido, uma coisa é o propósito, outra, o resultado, e neste caso, por razão de prudência, melhor será recorrer às palavras de Cide Hamete Benengeli que, no capítulo XLIV, pede “que

não se despreze o seu trabalho e o cubram de elogios, não pelo que escreve, mas pelo que deixou de escrever”.

ANEXO N - NOUGUÉ, Carlos; SÁNCHEZ, José Luis. Nota dos tradutores. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2005.

NOTA DOS TRADUTORES

Como já se disse, a tradução ideal seria aquela que estivesse para a obra traduzida assim como o vidro está, numa moldura, para um quadro: pura transparência, puro deixar ver a obra traduzida, e portanto puro desaparecer para o leitor a que se dirige. E com ela, naturalmente, o tradutor.

Não obstante, ergue-se muitas vezes contra esse ideal uma série de obstáculos intransponíveis, dentre os quais, como no caso do *Quixote*, o tempo e a altura mesma da obra. Sim, porque como traduzir uma obra de quatrocentos anos atrás e escrita por aquele que com ela não só fundou o romance universal, mas talvez nunca tenha sido igualado nesta mesma forma literária? Em que português verter o *Quixote*? Pô-lo em português moderno não seria propriamente traduzir, mas adaptar. Não era essa a nossa proposta. Pretendíamos traduzi-lo resolvendo uma como “equação de três icógnitas”: como escreveria Cervantes o *Quixote* no português de sua época, mas sem perder o sabor hispânico de então e, ainda, de modo compreensível para o leitor de hoje?

Outro ideal inalcançável *in totum*, por certo, mas que, se buscado, como buscamos, todo o tempo e sem esmorecimento, nos poderia levar ao melhor resultado possível. E por isso, por esse ideal inalcançável, mas buscado tenazmente, é que não pudemos os tradutores desaparecer aqui como um vidro, donde o grandíssimo número de notas de rodapé, e esta mesma Apresentação, cujo fim primeiro é oferecer ao leitor as seguintes notas prévias.

1) Toda as notas desta edição são dos tradutores, os quais, porém, para muitas delas se basearam quer nas notas do Instituto Cervantes sobre o *Quixote*, quer nas da magnífica edição de *Dom Quixote de la Mancha* feita, em 2004, pela Real Academia Española, pela Asociación de Academias de la Lengua Española e pela editora Alfaguara. E, antes de tudo, as notas visam a contextualizar o leitor no ambiente cultural, social, político e religioso da época de Cervantes, do qual *Quixote* é um magnífico afresco.

2) Os topônimos, bem como os nomes das personagens históricas, foram adaptados ou preservados segundo o mais tradicional no Brasil como em Portugal.

3) Os prenomes e cognomes das personagens só os adaptamos ao português nos seguintes três casos:

- a) quando ofereciam possibilidade de leitura demasiado deforme (como, por exemplo, *Lamia*, que sem o circunflexo no primeiro *a* se poderia ler “Lamía”);
- b) quando nos pareceu que implicariam demasiado estranhamento (como, por exemplo, *Luscinda*, que adaptamos para *Lucinda*);
- c) quando seria impossível ir contra a tradição, como no caso do próprio cognome da personagem principal. Ora, *quijote* era a peça da armadura que cobria a coxa, cujo correspondente em português é “coxote”, e não a mera transliteração “quixote”. Como porém furtar-nos ao tão tradicional *Quixote*, do qual já há muito tempo derivaram tantos vocábulos em nosso idioma (“quixotada”, “quixotesco”, “quixotice”, “quixótico”, “quixotismo”)? Ainda sobre o cognome *Quijote/Quixote*, ver capítulo I, nota 40.
- 4) De modo totalmente diverso, porém – e contrariamente aqui a todas as demais traduções do *Quixote* para o português –, tratamos os epítetos formados de topônimos: em vez, por exemplo, do tradicional “D. Quixote *de la* Mancha”, pusemos *D. Quixote da Mancha*, pelo simples motivo de que em português não nos referimos à Espanha central como “La Mancha”, mas sim como “a Mancha”. Do mesmo modo, não “Dulcinéia *del* Toboso”, mas *Dulcineia do Toboso*.
- 5) De maneira geral, mantivemos o estilo de Cervantes, suas inversões sintáticas e sintagmáticas, etc., bem como tudo o que morfológica e sintaticamente fosse comum ao espanhol e ao português de então: o uso da preposição *de*, em lugar de *por*, para introduzir o agente da passiva e certos elementos nominais (por exemplo, “foi ferido *dos* soldados inimigos”); a voz passiva sintética com agente explícito (como, por exemplo, “os tiros que deram *pelos* soldados”); sintagmas como “ele *tinha escritas* duas cartas” em vez da locução verbal “ele *tinha escrito* duas cartas”, etc. Sempre que necessário, explicamo-lo em nota.
- 6) A grandíssima maioria das palavras que usamos surgiu ou entrou em nossa língua até o século XVII. E, em muitos casos, damos seu sentido também em nota.
- 7) Quanto aos numerosos provérbios que põe Cervantes na boca de seus personagens, ou os traduzimos por seus equivalente portugueses; ou, na ausência de tais equivalente e quando de fácil entendimento pelo leitor de língua portuguesa, simplesmente os vertemos à letra (ou quase); ou, enfim, quando não havia tais equivalentes ou os provérbios implicavam jogos de palavras e não eram de fácil entendimento pelo leitor de língua portuguesa, os traduzimos também à letra, mas com a correspondente explicação em nota.

8) Buscamos sempre traduzir os muitos poemas do *Quixote* conservando o metro e o esquema rimático originais, objetivo parcialmente abandonado quando sua consecução absoluta ferira gravemente o significado dos versos.

9) Por fim, esta tradução não poderia ter sido levada, como cremos, a bom termo sem o trabalho conjunto estreito de um brasileiro e de um espanhol, ambos amantes da arte cervantina e ambos com uma já longa estrada neste serviço da grande literatura alheia.

Mas não poderíamos terminar esta Apresentação sem registrar nossa dívida de gratidão a Meritxell Almarza por sua generosa e exaustiva leitura da tradução, e por seu brindar-nos com valiosíssimas sugestões; a Rosa Elena Nougé, também por suas valiosas sugestões com respeito a muitas dificuldades tradutórias; e a Ana Grillo, cujo copidesque, paciente e meticuloso, foi o precioso remarte de todo este trabalho conjunto, tão humilde quão amoroso.

Carlos Ancêde Nougé

José Luis Sánchez

ANEXO O - NOUGUÉ, Carlos; SÁNCHEZ, José Luis. Nota complementar: A perda do Jerico. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha**. São Paulo: Abril, 2005.

NOTA COMPLEMENTAR

A PERDA DO JERICO

No capítulo XXIII da edição *princeps* do Livro Primeiro do *Quixote*, terminada de imprimir em 1604, mas com data do ano seguinte, D. Quixote e seu escudeiro, após o episódio dos galeotes,

Adentraram-se por uma parte da Serra Morena, que ali perto ficava, tendo Sancho intenção de atravessá-la toda e sair no Viso ou em Almodóvar del Campo e esconder-se alguns dias por aquelas asperezas para não serem achados se a Irmandade os procurasse.

Poucos linhas depois, escreve-se:

Assim que D. Quixote adentrou por aquelas montanhas, alegrou-se-lhe o coração, parecendo-lhe aqueles lugares apropriados para as aventuras que buscava.

Pois bem, a segunda edição (ou edição corrigida), de Juan de la Cuesta, publicada poucos meses depois da *princeps*, substitui estas quatro palavras: “Assim que D. Quixote”,⁹⁴ por uma passagem em que se conta como Ginés de Pasamonte roubou o asno de Sancho. Ela:

Naquela noite chegaram ao meio das entranhas da Serra Morena, onde a Sancho pareceu bom passar naquela noite, e ainda alguns dias, ao menos todos aqueles que durassem a matalotagem que levava, e, assim, pernoitaram entre duas penhas e entre muitos sombreiros. Mas a sorte fatal, que, segundo a opinião dos que não têm a luz da verdadeira fé, tudo guia, guisa e compõe a seu modo, dispôs que Ginés de Pasamonte, o famoso embusteiro e ladrão que da corrente por virtude e loucura de D. Quixote se havia livrado, levado do medo da Santa Irmandade, que com justa razão temia, determinara de esconder-se naquelas montanhas, e levaram-no sua

(*) Vide, nesta tradução, vol. I, o mesmo cap. XXIII, nota 231.

sorte e seu medo ao mesmo lugar aonde haviam levado D. Quixote e Sancho Pança, a tempo e hora de os poder reconhecer e deixá-los dormir; e, como sempre os maus são mal-agraçados, e a necessidade é ocasião de fazer o que não se deve, e o remédio presente vence o que há de vir, Ginés, que não era nem agradecido nem bem-intencionado, resolveu furtar o asno de Sancho Pança, sem se importar com Rocinante, por ser peça tão ruim para empenhar como para vender. Dormia Sancho Pança, furtou-lhe o jumento e antes que amanhecesse se achou bem longe de poder ser achado.

Raiou a aurora alegrando a terra e entristecendo Sancho Pança, porque deu por falta de seu jericó; o qual, vendo-se sem ele, começou o mais triste e doloroso pranto do mundo, que foi tal, que D. Quixote despertou com os gritos e ouviu que neles dizia:

- Ó filho das minhas entranhas, nascido em minha própria casa, pequena joia de meus filhos, deleite de minha mulher, inveja de meus vizinhos, alívio de minhas cargas e, por fim, sustentador de metade de minha pessoa, porque com os 26 maravedis que ganhava cada dia cobria metade dos meus gastos!⁹⁵

D. Quixote, que viu o pranto e soube a causa, consolou Sancho com as melhores palavras que pôde e pediu-lhe que tivesse paciência, prometendo-lhe dar uma letra de comércio para que lhe dessem em sua casa três⁹⁶ dos cinco que deixara nela.

Consolou-se Sancho com isto e enxugou as lágrimas, diminuiu os soluços e agradeceu a D. Quixote a mercê que lhe estava fazendo; o qual, *assim que adentrou por aquelas montanhas...*

As seis últimas palavras, impressas aqui em itálico, são comuns às duas edições de 1605.

Ademais, no capítulo XXX, quando Sancho Pança, que fora levar a carta a Dulcineia, volta à Serra Morena com Doroteia, o cura e o barbeiro, e imediatamente após D. Quixote dizer o adágio: “Para novo pecado, penitência nova”,⁹⁷ a segunda edição intercalada, com relação à *princeps*, a seguinte passagem:

(*) Os 26 maravedis diários que lhe permitiam cobrir metade dos gastos de Sancho eram ganhos com os transportes que fazia com o asno.

(*) É a “livrança dos três burricos” que se lê no cap. XXV.

(*) Vide, nesta tradução, o mesmo capítulo XXX, nota 35.

Enquanto isso acontecia, viram vir pelo caminho por onde eles iam um homem montado num jumento, o qual, ao chegar perto, lhes pareceu ser cigano; mas Sancho Pança, que onde quer que visse asnos lhe deitava olho comprido, apenas viu o homem, reconheceu-o: era Ginés de Pasamonte, e pelo fio de cigano desenredou o novelo de seu asno, como era verdade, pois era montado em seu jerico que vinha Pasamonte; o qual, para não ser reconhecido e poder, assim, vender o asno, se pusera de traje cigano, cuja língua e muitas outras sabia falar como se fossem línguas maternas suas. Viu-o Sancho e reconheceu-o, e, apenas o viu e reconheceu, disse-lhes aos gritos:

- Ah, ladrão Ginesillo! Deixa a minha joia, solta a minha vida, não carregues a minha tranquilidade, deixa o meu asno, deixa o meu deleite! Foge, seu puto; some-te, seu ladrão, e abandona o que não é teu!

Não teriam sido necessárias tantas palavras e impropérios, porque na primeira saltou Ginés e, indo-se num trote que mais parecia galope, num piscar de olhos se afastou e desapareceu da vista de todos. Sancho chegou-se a seu jerico e, abraçando-o, disse-lhe:

- Como tens passado, meu bem, meu jerico-dos-olhos, meu companheiro?

E, dizendo-o, beijava-o e acariciava como se ele fosse uma pessoa. O asno calava e deixava-se beijar e acariciar por Sancho sem responder-lhe a palavra. Chegaram-se todos e felicitaram-no pelo achado no jerico, especialmente D. Quixote, o qual lhe disse que nem por isso cancelava a livrança dos três burricos. Sancho agradeceu-lho.

Em seguida, o texto volta a coincidir com a edição *princeps*.

Teriam essas intercalações solucionado os problemas de continuidade com respeito ao jumento de Sancho? Relembremos, antes de responder a isso, que na edição *princeps* se alude à falta do asno e se apresenta Sancho sem ele nos capítulos XXV (“Bendito seja quem nos poupou agora o trabalho de desalbardar o jerico”) e XXIX (“o que de novo o fez lamentar a perda do jerico”), mas não se relata quando nem como desapareceu o animal; e depois, no capítulo XLVI (em seguida a “não sairia da estalagem Rocinante nem o jumento de Sancho”), o escudeiro torna a andar no asno, também sem nenhuma referência a como ou quando o recuperou.

Na segunda edição, em contrapartida, o desaparecimento do jericó, narrada no capítulo XXIII, dá-se antes de efetivamente ter sido Sancho roubado, porque no capítulo XXV ainda vemos o escudeiro “com seu jumento”, e só ao final deste mesmo capítulo se fala da “falta de jericó”. E, apesar de Sancho recuperar no capítulo XXX o inseparável companheiro, o jumento não volta a ser citado senão no capítulo XLVI (muito embora seus arreios tenham sido citados no capítulo XLII). E com isso se responde à pergunta acima.

E algumas palavras finais sobre a razão desses problemas de continuidade. Com respeito à edição *princeps*, Cervantes em verdade não pudera fazer uma atenta revisão que lhe permitisse harmonizar as diversas alterações de última hora introduzidas no romance, dada a urgência de entregá-lo à tipografia. Com respeito à segunda edição, vistos tais problemas de continuidade, escreveu Cervantes para ele as duas referidas passagens, mas pelo menos a intercalada no capítulo XXIII o foi fora de contexto, pois devia ter sido intercalada, corretamente, no capítulo XXV.

Nada disso, porém, como já dissemos em nota, afeta a influência do *Quixote*, cuja densidade, ritmo e humor, sempre com o brilho que faz deste livro o fundador e talvez o ápice do romance em prosa dito moderno, quase nem permitem notar detalhes como descontinuidades narrativas e anacolutos. E isto – as pequenas imperfeições serem ofuscadas pela luz e sublimidade do todo – é próprio de todas as obras verdadeiramente imorredouras do gênio humano.

ANEXO P - FERRAZ, Heitor. Miguel de Cervantes e O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha: Vida e obra. In: CERVANTES, Miguel de. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha.** São Paulo: Abril, 2005.

MIGUEL DE CERVANTES
E
O ENGENHOSO FIDALGO
D. QUIXOTE DA MANCHA
VIDA E OBRA

O AUTOR

Cada leitor das aventuras de Dom Quixote é um pouco reinventor de Dom Quixote. Quase todos os comentaristas são unânimes em dizer que “nenhum leitor parece ler o mesmo *Dom Quixote*, e os críticos mais notáveis não concordam em relação à maioria dos aspectos fundamentais do livro”, como anotou o americano Harold Bloom, em seu já clássico *O cânone ocidental*. A genial invenção de Miguel de Cervantes Saavedra abriu inúmeras possibilidades de interpretação, desde seu surgimento, em 1605, quando saiu a primeira e mais conhecida parte do livro, até os dias de hoje, passando principalmente pela leitura crítica dos românticos alemães Schelling e os irmãos Schlegel.

Nesse universo de leitores, que Haroldo Bloom chama de “exuberantes admiradores”, podemos encontrar Fielding, Sterne, Goethe, Thomas Mann, Stendhal, Flaubert, Melville, Mark Twain e tantos outros, como ainda o genial argentino Jorge Luis Borges. Entre nós, brasileiros, foram vários os apaixonados, mas logo nos vem à cabeça o nome de Machado de Assis, que cita Cervantes em seu *Memórias póstumas de Brás Cubas*, e ainda o poeta Carlos Drummond de Andrade, que escreveu uma série de poemas quixotescos, ilustrados por Candido Portinari.

Ler e reinventar andam juntos: como lembra Harold Bloom, Dostoiévski, “que parecia o menos cervantino dos escritores, insistia que o Príncipe Michkin, de *O idiota*, era modelado em Dom Quixote”. E Borges, já no século XX, e em sua total paixão por Cervantes, criou o escritor Pierre Menard, personagem-símbolo desse culto, que dedicou a vida a escrever “*O Quixote*”. No famoso conto “Pierre Menard, autor de *Quixote*”, o narrador diz o seguinte: “Ele não queria compor outro *Quixote* – o que seria fácil – mas o *Quixote*. Inútil acrescentar que nunca levou em conta uma transcrição mecânica do original; não se propunha copiá-lo. Sua

admirável ambição era produzir páginas que coincidissem – palavra por palavra e linha por linha – com as de Miguel de Cervantes”.

A admiração que o livro desperta e as possibilidades de invenção a partir dele podem ser comprovadas ainda durante a vida do próprio Cervantes. Com o sucesso que o livro havia feito, com um recorde absoluto de vendas, o escritor promete uma segunda parte das aventuras e desventuras de seu herói. Porém, antes que ele termine de escrevê-la, aparece, na Catalunha, um *Quixote*, cujo autor se apresenta com o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda. A obra em si não tem a genialidade do estilo de Cervantes, mas nos dá a medida da boa recepção que o livro teve desde seu lançamento.

Talvez não seja exagerado dizer que para Cervantes escrever este livro foi necessária toda uma vida, pois somente depois de muitas atribulações e aventuras pessoais ele pôde se lançar na criação de Dom Quixote e seu fiel escudeiro, Sancho Pança. E, em alguns capítulos, como no famoso episódio da história do Cativo, já no final da primeira parte, o autor deixou claras marcas autobiográficas. Assim como Cervantes, o capitão Ruy Pérez de Viedma, que conta toda a sua saga, participou da batalha de Lepanto, em 1571, contra os turcos, e após algumas peripécias acabou prisioneiro e foi enviado para Argel, onde ficou confinado no *baño* – pátio onde os mouros prendiam os cristãos. Em sua narrativa, o Cativo até se lembra de um soldado espanhol, Saavedra, que estava lá com ele, nas mesmas condições – e é o próprio Cervantes que deixa como que uma assinatura na tela dessa narrativa.

Miguel de Cervantes, como se sabe, teve uma vida de muitas aventuras. Ele mesmo se descreveria no Prólogo de seu livro *Novelas exemplares*: “Foi soldado muitos anos e cinco e meio cativo, onde aprendeu a ter paciência nas adversidades. Perdeu a mão esquerda de uma arcabuzada na batalha naval de Lepanto, ferida que, embora pareça feia, ele a tem por formosa, por ter recebido na mais memorável e alta ocasião que viram os passados séculos”.

No entanto, não foi por meio das armas que ele se tornou conhecido, mas sim no manejo da pena, criando as narrativas que desaguam nas páginas de *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*.

O autor nasceu em Alcalá de Henares, em setembro de 1547, sendo batizado no dia 9 de outubro. Como conta um de seus biógrafos, o francês Jean Canavaggio, em *Cervantes*, durante muito tempo várias cidades espanholas disputaram a glória de ser o berço do escritor. No entanto, quando, em meados do século XVIII, a certidão de batismo de Miguel foi encontrada, acabou a disputa.

De sua infância, sabe-se que foi bastante atribulada. Seu pai, Rodrigo, era médico-cirurgião, profissão, na época, desvalorizada, inferior à do médico. A cirurgia consistia na arte ou ciência de curar ferimentos e chagas, abrir tumores, cauterizar e cortar as partes do corpo que precisavam ser curadas. Casou-se em 1542 com Leonor Cortinas, que vinha de uma família de proprietários rurais. Tiveram cinco filhos: Andrés, que morreu ao nascer, Andréa, Luisa, Miguel e Rodrigo, três anos mais novo que o futuro escritor.

A família vivia na corda bamba, mudando-se várias vezes a procura de melhores condições de vida. Com essas mudanças, vieram também as prisões sucessivas do pai, motivadas por dívidas financeiras. E cada vez que pagavam fiança, mais apertados ficavam. Eles passaram por Valladolid, Córdoba, Sevilha e Madri. Seus biógrafos sempre lembram que existem poucas informações sobre a formação de Miguel. Quando passaram por Córdoba, talvez ele tenha estudado num colégio de jesuítas. Mas sabe-se que, como seu Dom Quixote, ele adorava ler, até mesmos “papéis rasgados na rua”.

Em 1566, instalam-se em Madri, que pouco antes tornara-se sede de monarquia. A cidade tinha sido, no passado, praça-forte “que servia de posto avançado da Espanha cristã”, como conta Canavaggio: “viveu sua primeira expansão no final do século XV, quando os Reis Católicos nela estabeleceram sua Chancelaria por algum tempo. Ofuscada no reinado de Carlos V por Toledo e Valladolid, mais dinâmicas e populosas, deve, de fato, sua elevação a capital a sua situação geográfica, pois de lá Filipe II poderá acompanhar de perto as obras do Escorial. Durante os quinze anos da construção do imponente mosteiro, o império espanhol será governado, portanto, das margens do Manzanares, uma consagração provisória mas confirmada, depois de certa hesitação, pelos sucessores do Rei Prudente”.

E será em Madri que o jovem Miguel fará sua estreia literária. Em outubro de 1567, por ocasião do nascimento de Catalina Micaela, segunda filha de Filipe II e Isabele de Valois, ele escreve um soneto de celebração da data. Provavelmente por intermédio de Alonso Getino Guzmán, que era organizador das festas e espetáculos da capital e fora hóspede do pai do escritor, o soneto de Cervantes aparecerá, como conta Canavaggio, em medalhões ornamentados com composições poéticas sobre os arcos de triunfo erguidos sob sua orientação.

Pouco depois, quatro composições poéticas de Miguel também vão aparecer no livro de exéquias *Historia y Relación*, quando da morte, aos 23 anos, da rainha Isabel de Valois. Ela faleceu em outubro de 1568, ao dar à luz um menino morto. O livro foi organizado por Juan López Hoyos, que era o responsável pelo Estudio de la Villa, curso preparatório para a

entrada na universidade. Não se sabe ao certo se Cervantes estudou nesse colégio, mas seu nome surgia no livro como “nosso caro e amado discípulo”. No entanto, se ele estudou mesmo, foi por pouco tempo, pois sairá de Madri antes de mesmo da publicação desses poemas. Em dezembro de 1589, o autor já se encontra em Roma.

Por que ele teria saído inopinadamente de Madri? Um documento descoberto no século XIX conta que um “Myguel de Çervantes ausente” teria ferido Antonio Sigura, que era mestre de obras, durante um duelo. Segundo Canavaggio, o culpado, que se encontrava foi foragido, foi “condenado à revelia ao decepamento público da mão direita e ao desterro do reino por dez anos”.

VIDA DE SOLDADO

Em Roma, Cervantes aparece como camareiro do monsenhor Guido Acquaviva, que tinha 23 anos e foi promovido a cardeal. Canavaggio conta que a função de um camareiro era a de criado de quarto. Assim como Dom Quixote, que a certa altura diz que venturoso é “aquele a quem o céu deu um pedaço de pão, sem que fique obrigado a agradecê-lo a outro que não o próprio céu”, Cervantes também deve ter preferido sua liberdade a um trabalho servil. E, em pouco tempo, com seu irmão Rodrigo, que também se encontrava na Itália, alistou-se como arcabuzeiro na companhia do capitão Diego Urbuna.

Não dá para saber exatamente por que ele se decidiu pelas armas, no entanto, o leitor de *Quixote* encontra, no final do capítulo XXXVII e todo o XXXVIII, um discurso do cavaleiro andante sobre armas e letras, no qual as primeiras terminam as vantagens em relação às perguntas. Para ele, as armas trazem a paz; e as letras, as leis. Para defender as leis, será preciso terçar armas com os inimigos, e, assim, alcançar a paz. Mais de uma vez, o narrador registra o espanto de todos diante daquele homem, já ensandecido pelas novelas de cavalaria, com tão “bom entendimento e bom juízo”.

Se o pensamento de Cervantes coincidia ou não com o de seu personagem, não há ninguém para dizer, mas, como comentamos, ele tinha orgulho de sua mão ferida durante a batalha de Lepanto, que aconteceu logo depois. Seu exército integrava a Santa Liga, instaurada em 1571, pra enfrentar os turcos no Mediterrâneo. O comando foi confiado a Dom Juan de Áustria, irmão bastardo de Filipe II.

Com 80 mil homens, Dom Juan, depois de algumas tentativas frustradas, consegue partir e enfrentar os turcos. Conta Canavaggio: “Na manhã de 6 de outubro, penetra o golfo de Corinto e avisa o canal de Lepanto. Cervantes, a bordo de sua galé, acaba de chegar às costas

místicas outrora cantadas por Homero. Ao norte das ilhas jônicas, contemplou o imponente maciço dos Montes Ceraunios; ao largo de Corfu, pôde avisar Ítaca. Não devemos imaginá-lo, porém, na pose romântica de um Byron ou de um Lamartine, devaneando nas aventuras de Ulisses. Está, assim, tremendo de febre num catre infestado de piolhos, na coberta que serve de enfermaria. Desde a escala em Corfu, é presa de enjoos e da malária”.

Mesmo febril, Cervantes, na hora da batalha, sai do catre e enfrenta heroicamente o inimigo. Ele teria dito a seus companheiros “que mais queria morrer lutando por Deus e por seu Rei do que se meter sob coberta”. A luta foi uma verdadeira carnificina, tingindo o mar de vermelho. E durante o enfrentamento o valente Miguel acabou recebendo três tiros de arcabuz, dois no peito e um outro na mão esquerda, que fica para sempre inutilizada. Porém o triunfo, derrubando o mito da invencibilidade dos turcos no mar, fará do futuro escritor um dos heróis protagonistas dessa batalha.

Na volta, Cervantes passará um bom período internado se recuperando de seus ferimentos. Recebe o título de “soldado aventajado”, ou seja, soldado de elite, o que lhe dá um salário mensal. Ainda participará de outras lutas, como a batalha de Navarino, em 1572, a ocupação de Túnis, em 1573, e a tentativa desastrosa de salvar a Goleta dos turcos, em 1574. Por seu empenho, consegue cartas de recomendação, assinadas por dom Juan de Áustria e pelo duque de Sessa.

É quando resolve voltar à Espanha, com o irmão mais novo. Mas seu retorno, como aquele de Ulisses depois da guerra de Troia, não será nada tranquilo. A galera Sol, na qual ele se encontra, é atacada por corsários argelinos. Todos acabam prisioneiros e levados como cativos para Argel, onde Cervantes ficará por cinco anos. Tendo em vista suas cartas de recomendação, os argelinos pediram um resgate de quinhentos ducados, que sua família não tinha para pagar. O próprio escritor ponderou que seria melhor pagar o resgate de Rodrigo, que era bem menor. Em Argel, ele ficou no que chamavam de “banhos”, que, como diz o Cativo, no *Dom Quixote*, “é onde encerram os cativos cristãos, assim os que são do rei como os de alguns particulares”.

Certamente foi importante para ele o contato com esse outro mundo. Em sua obra, constam duas peças que evocam esse período: *El trato de Argel* e *Los baños de Argel*, além, claro, do capítulo do Cativo. Como conta Canavaggio em sua biografia, nesses textos, o que Cervantes nos “revela, acima de tudo, com pinceladas sutis e sem nunca cair no didatismo ou no quadro de costumes, é o funcionamento de uma sociedade muito aberta, à altura da babel em que a cidade se transformara; uma sociedade extremamente diversificada, cujas

diferenças, no entanto, parecem basear-se menos no ofício ou na riqueza do que na religião ou na raça”.

Ele empreenderá quatro tentativas de fuga, todas frustradas por causa de traições. Só conseguiu se ver livre de fato em 1580, quando, com a ajuda de um religioso, frei Juan Gil, sua família pôde pagar o resgate. De volta a Madri, começa a procurar algum trabalho para pagar as dívidas que afundam seus familiares. Segue para Portugal, onde está a corte de Filipe II e consegue uma missão em Orã, que ele cumpre. Em 1582, tenta vir para a América, mas seu pedido ao Conselho das Índias é negado.

Nesse período, dedica-se cada vez mais a escrever, mas seus escritos ainda não podem lhe garantir nenhum sustento. Em 1585, sai a primeira parte da novela pastoril *La Galatea*, obra que, inclusive, aparece citada em *Dom Quixote*, quando o barbeiro e o cura resolvem lançar ao fogo a biblioteca que enlouqueceu o velho fidalgo. A obra chegou a ter uma segunda edição, cinco anos depois. Também por essa época, Cervantes passa a escrever obras de teatro, como *Los Tratos del Argel* e *Numancia*. Dessa sua vida no meio teatral, acaba tendo uma filha com Ana Franca de Rojas, que era mulher do dono de uma taberna em Madri. A menina, Isabel de Saavedra, nasce em 1584.

No mesmo ano, casa-se com Catalina de Palácios y Salazar, que vinha de uma família importante de Esquivias. Conta-se que ela tinha um parente que se chamava Alonso Quijada, que, como Quixote, era amante de novelas de cavalaria. Sua vida é um frequente vaivém, indo a Madri e voltando para os negócios familiares em Esquivias. Em Sevilha, encarrega-se de conseguir alimentos para a esquadra de Filipe II. Seu trabalho era recolher azeite e trigo com os agricultores. Chegou a ser acusado de vender parte do trigo sem autorização. Depois, torna-se coletor de impostos. O banco onde depositava o dinheiro acabou quebrando, e Cervantes se viu mais uma vez diante de acusações. Foi preso em Sevilha, em 1597. Segundo seus biógrafos, foi ali que ele começou a escrever *Dom Quixote*.

A primeira parte do livro foi publicada em 1605. No mesmo ano, começa a escrever devido ao sucesso da primeira, a segunda parte. Nada disso, porém, garantiu ao escritor o sossego que tanto desejava. Na trajetória de sua vida conturbada, mais um episódio o coloca em maus lençóis. Certa noite, um ex-combatente da cora, Gaspaz de Ezpeleta, foi ferido num duelo diante da casa do escritor. Cervantes e suas irmãs, com quem ele vivia, o acolheram, mas a vítima não suportou os ferimentos e morreu. A família inteira foi presa para esclarecer os motivos da morte e provar sua inocência.

O sossego nunca veio. No entanto, pouco depois desse acontecimento, Cervantes se mudou com sua família para Madri, seguindo o deslocamento da corte espanhola. Em 1609, o escritor entra na Hermandad del Santíssimo Sacramento e sua mulher, Catalina, e as irmãs Andréa e Magdalena recebem o hábito da Ordem Terceira de São Francisco. Em 1613, ele publica *Novelas exemplares*, que teve quatro edições em menos de dez meses. Um ano depois, nova dor de cabeça: sai o *Quixote* de Avellaneda, que, além de lhe roubar os personagens, ainda lançou alfinetadas ao escritor no prólogo do livro. Porém, como conta a estudiosa Maria Augusta da Costa Vieira, Cervantes “aproveita a publicação do falso *Quixote* como matéria literária que enriquece de forma genial as andanças do cavaleiro”.

Ainda por essa época, publica outro livro: *Viaje del Parnaso*, longo poema no qual, entre outras coisas, surgem as reminiscências do período, em que esteve na Itália. São lembranças que também vêm à tona em vários outros escritos de Cervantes. Em 1615, sai enfim a segunda parte de *Quixote*. Seu último livro, *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* só sairá depois de sua morte. Miguel de Cervantes Saavedra, que se tornara, por fim, noviço de Ordem Terceira de São Francisco, morreu no dia 2 de abril de 1616, de hidropisia, doença que o afligiu no final da vida.

A OBRA

Ao longo de quatrocentos anos, Dom Quixote já encarnou várias figuras, indo do cômico ao trágico, do anti-herói ao herói. E nem poderia ser diferente, afinal, uma obra clássica, como diz Ítalo Calvino, autor do famoso ensaio “Por que ler os clássicos”, nunca se esgota: “Um clássico é um livro que nunca terminou de dizer aquilo que tinha para dizer”. Esse é o caso de *O engenhoso fidalgo D. Quixote da Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Escrito como uma paródia dos romances de cavalaria, o livro foi ganhando novas interpretações no decorrer do tempo. E continua até hoje aberto para novas investidas contra seus moinhos de vento e seu mundo que se equilibra entre a ficção e a realidade, o mundo do faz de contas e a realidade interpretada por seu autor – ou autores. Cabe aqui, antes, explicar esse jogo entre autor e autores: o livro, como se sabe, foi escrito por Miguel de Cervantes Saavedra e publicado em 1605; mas o engenhoso narrador dessas aventuras e desventuras também inventou um autor: Cid Hamete Benengeli, historiador árabe, autor de *História de D. Quixote da Mancha*, como ele conta no capítulo IX deste volume.

Quer dizer, este livro é o romance do romance que parodia os antigos romances de cavalaria. O universo é integralmente ficcional, mesmo que suas referências fossem – e eram

– do mundo real, histórico, da Espanha do século XVI. Só essa brecha deixada pelo verdadeiro autor, Cervantes, já seria suficiente para indicar as possibilidades interpretativas da obra. Para o escritor peruano Mario Vargas Llosa, por exemplo, o tema de *Dom Quixote* é a ficção, “sua razão de ser, e a maneira como ela, ao se infiltrar na vida, a vai modelando, transformando”, escreveu ele no ensaio “Uma novela para o século 21”. Nesse mesmo texto, ele ainda criou polêmica ao dizer que *Quixote* prenunciava o liberalismo – para os entendedores, o escritor peruano forçou a mão, enfiando um conceito onde ele ainda não cabia. Mas a discussão, de qualquer forma, resume bem as possibilidades de leitura que o livro continua a suscitar.

Como conta a estudiosa Maria Augusta da Costa Vieira, em *O dito pelo não-dito*, a história da recepção do romance de Cervantes pode ser dividida em dois momentos principais: o primeiro vai da publicação da obra até o final do século XVIII; e o segundo, do século XIX a meados do XX. “Em linhas gerais, no primeiro período crítico a obra foi considerada como a destruidora de um velho gênero, ou melhor, como a paródia das novelas de cavalaria, rebaixando burlescamente a seriedade dos cavaleiros andantes, de Amadis de Gaula e toda a sua descendência. Num segundo momento, isto é, a partir do século XIX, a obra passou a ser considerada como algo que vai muito além da sátira e, em lugar de se deter sobre os gêneros do passado, passou a ser destacada sua enorme capacidade na criação de um novo gênero literário – o romance. Os debordamentos românticos foram se alargando de tal forma que, em meados do século XX, parte da crítica propõe uma retomada da leitura inicial de *Quixote*, na tentativa de resgatar elementos fundamentais de sua composição”, escreve Maria Augusta.

Todo o começo de *Dom Quixote* traça uma caricatura dos romances de cavalaria – o fidalgoote cinquentão, que passou longos anos fechado em seu quarto lendo esse tipo de literatura, resolve se sagrar cavaleiro andante, mas numa época em que os cavaleiros já eram coisa do passado. Para ele, era uma forma de restaurar uma espécie de Idade de Ouro, com seus heróis solitários, suas amadas belíssimas e puras e suas aventuras contra monstros, encantamento e inimigos da fé cristã. No começo, na verdade, os cavaleiros andantes apenas pilhavam cidades, mas aos poucos a Igreja procurou civilizá-los, como conta Ian Watt, no capítulo dedicado a *Quixote*, no livro *Mitos do individualismo moderno*.

Surgiram, então, as ordens militares-religiosas: os Cavaleiros Hospitalários, criados mais ou menos em 1099, os Cavaleiros Templários, em 1190, e os Cavaleiros Teutônicos, também em 1190. Com o tempo, tornaram-se irmandades fechadas, com um severo código de conduta, e tiveram seu auge no século XII. Foi justamente “nessa época que surgiu uma

literatura a ela associada, a grande tradição do romance, que é também o primeiro conjunto de obras escritas nos vernáculos da Europa medieval”. Esses romances – o termo provém da palavra *romanz*, que designava a forma popular da língua romana em oposição ao latim clássico, como conta Watt – eram histórias sobre Carlos Magno, o rei Arthur e seus cavaleiros.

Foram entrando no miolo dessas histórias o amor cortês, ou seja, a adoração do cavaleiro a sua dama. O autor mais importante, no final do século XII, foi Chrétien de Troyes, que, como lembra Watt, ajudou a difundir o culto do amor cortês, colocando em circulação a ideia da dama idealizada, inalcançável, como será a imaginária Dulcineia do Toboso, de *Quixote*, e que só existe na cabeça do velho fidalgo.

Com a passagem do tempo, e as transformações da sociedade, a cavalaria vai perdendo sua força. Como ensina Watt, a figura usando armadura de ferro foi sendo substituída pelo soldado, sobretudo com a introdução de novas técnicas de guerra e de novas armas. “O uso da pólvora, principalmente na especular captura de Constantinopla pelos turcos, em 1453, representou o fim do poder dos castelos, reduto do cavaleiro feudal, e conseqüentemente do domínio da cavalaria.” No entanto, o ideal da cavalaria sobreviveu por um bom tempo, agregando o ideal humanístico, da generosidade e da proteção aos mais fracos.

O grande modelo literário foi a novela *Amadis de Gaula*, uma das leituras prediletas de Quixote, ou seja, de Alonso Quijada. Sua versão mais conhecida foi escrita por García Ordoñez de Montalvo e foi publicada em 1508. O sucesso das aventuras desse herói, apaixonada pela princesa Oriana, gerou continuadores e imitadores, como *Palmerim da Inglaterra*, como livro que fazia parte da biblioteca de Quixote. *Amadis* foi lido não apenas como literatura de entretenimento, mas também como código de conduta, que inspiraria seus leitores.

OS PERSONAGENS

São esses romances que estão no horizonte de Cervantes quando cria seu Dom Quixote, o cavalo Rocinante, a amada Dulcineia e o escudeiro Sancho Pança – mas, claro, tudo com sinal invertido e engraçado, como acontece numa paródia. O cavalo Rocinante, por exemplo, era pura pele e ossos; a maravilhosa Dulcineia era uma pobre lavradora; e Sancho, o escudeiro, tinha “a barriga grande, o torso curto e as pernas finas e compridas”, além de ser deliciosamente tosco e ingênuo, uma figura popular que ganha força ao longo da narrativa, principalmente nos inesquecíveis diálogos com seu engenhoso amo.

O ingrediente cômico entra em marcha logo nos primeiros capítulos. Numa estalagem, tomada como sendo um castelo, Quixote sagra-se cavaleiro andante, declarado pelo próprio estalajadeiro, tomado por um castelão: ele passa a noite no curral guardando briosamente suas armas. O mundo do faz de contas de Quixote começa a funcionar a pleno vapor. Sua primeira grande aventura logo se apresenta ao sair dali: um lavrador está surrando seu criado, o pastor Andrés. Quixote considera essa atitude descortês e o ameaça, caso não pare com a surra. O lavrador na hora lhe obedece – claro que, assim que ele vira as costas, sua palavra já não vale nada, e o jovem volta a apanhar. Em sua segunda investida heroica, o cavaleiro acaba brutalmente espancado, quando pede a uns mercadores de Toledo que confessem que “não existe donzela mais famosa que a Imperatriz da Mancha, a sem-par Dulcineia do Toboso”. Marotamente, um deles pede a Quixote que lhes mostre um retrato dessa senhora, irritado com a afronta, ele arremete contra seu inimigo, mas Rocinante tropeça e Quixote cai, vociferando. Um dos muleteiros, “que não devia estar muito bem intencionado”, aproveita a oportunidade e o enche de pauladas.

É assim, arrebatado, que um vizinho o encontra e o leva de volta para casa, onde será cuidado por uma ama e sua sobrinha. Enquanto isso o cura e o barbeiro, preocupados com sua sanidade, vasculham sua biblioteca e vão lançando os perigosos livros ao fogo, salvando um ou outro dos tantos volumes, como se selecionassem o que pode e o que não pode ser lido. Quando já se encontra restabelecido, chama um lavrador vizinho e, com promessas de que ele um dia seria governador de uma ilha, encarrega-o de ser seu escudeiro: é Sancho Pança, que deixa mulher e filhos para seguir Quixote. Certa noite, escapando da vigilância da ama e da sobrinha, partem os dois do vilarejo sem que ninguém os veja.

Agora começam suas novas aventuras, como a famosa luta com os moinhos de vento, que, em sua imaginação cavalheiresca, são descomunais gigantes. Nasce então a figura patética e poética de Dom Quixote, com sua lança em riste e sendo derrubada pela pá de um dos moinhos. Toda essa primeira e mais conhecida parte do romance seguirá o modelo do *Amadis de Gaula*, com a interpolação de várias e fascinantes histórias secundárias, mas de extrema importância para o andar da narrativa principal. Como lembra Ian Watt, o modelo da ação do romance é muito simples: há sempre um estímulo visual mal interpretado por Quixote, que toda vez o toma por algum elemento do mundo ficcional da cavalaria, como os moinhos de vento, ou os carneiros e ovelhas que se transformam em dois exércitos épicos, etc. Sancho, com o senso da realidade, o avisa do erro, mas ele o despreza. Aquilo vira uma aventura sem-par e, independente do resultado, a situação termina com uma discussão entre

cavaleiro e escudeiro. “Tanto o modelo de ação quanto a conversa que a ação acaba por desatar são em geral relacionados, de um lado, com os temas cavalheirescos e, de outro, com a vida humana em suas perspectivas mais largas.”

O bonito do livro é que todas as narrativas interpoladas são contaminadas pela visão de Dom Quixote. É o caso, só para lembrar alguns episódios, da história de Grisótomo e a bela pastora Marcela; de Cardênio e Lucinda; do Curioso impertinente; ou ainda do Cativo e Zoraida. Como diz belamente Vargas Llosa, apesar de sua leitura polêmica, “Quixote não muda, encarcerado que está em sua rígida visão cavalheiresca do mundo, mas o que vai mudando é o seu entorno, as pessoas que o circundam, e a própria realidade que, contagiada por sua poderosa loucura, vai se desrealizando pouco a pouco, até – como em um conto de Borges – converter-se em ficção. Este é um dos aspectos mais sutis e também mais modernos da grande novela cervantina”.

Para os românticos alemães, que encontraram neste livro os elementos de formação do romance moderno, ele era a síntese artística da prosa e da poesia, do mundo popular e aristocrático e, sobretudo, do ideal e da realidade. Os realistas preferiram destacar o aspecto cômico e paródico do livro como também a loucura de Quixote. Já o leitor de hoje carrega todas essas leituras do passado, enriquecidas de muitas outras, como a de Vargas Llosa. De uma forma ou de outra, ler *Quixote*, em qualquer época, é encontrar uma beleza sem igual, um vento novo, inesperado, que se renova a cada leitor, a cada leitura.

Preferir manter “dom Quixote de la Mancha” e “Dulcineia del Toboso”, em vez de “da Mancha” e “do Toboso”, porque esses nomes já atravessaram as fronteiras há muito tempo, assim como “Cavaleiro da Triste Figura”, embora, no caso, a figura se refira ao rosto do cavaleiro. Seguindo a tendência das edições modernas, abri mais parágrafos, coisa que pelo visto não preocupava Cervantes. Quanto aos tratamentos, a não ser em algumas situações mais complicadas, segui Cervantes, que passa de “tu” para “vossa mercê” ou para “vós” de um parágrafo a outro, ou no mesmo parágrafo. Essas mudanças acontecem de acordo com o respeito que se deve a quem se fala, mas às vezes Cervantes simplesmente parece ter se esquecido. Por falar em esquecimento, há o famoso sumiço e a reaparição do burro de Sancho. Nesse caso, trechos entre colchetes, com as devidas explicações em notas, por me parecer mais prático.

Como Jhon Rutherford, na tradução para a Penguin, preferi não incluir aqueles textos burocráticos, como as taxas pagas e a licença do rei para a publicação, que acompanham tradicionalmente as edições modernas e que são geralmente pulados pelos leitores. Também

não incluí as dedicatórias. Como diz Rutherford, há dúvidas de que a primeira tenha sido escrita por Cervantes e a segunda é puramente convencional.

As notas com informações históricas, literárias e geográficas procedem em sua maioria das edições de Rico e Allen. Elas se repetem quase em sua totalidade em todas as edições com muito poucas alterações. Umas poucas que são minhas referem-se a situações mais complicadas ou curiosas de tradução.

ANEXO Q - SSÓ, Ernani. Nota sobre o texto. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 1.

Nota sobre o texto

Esta tradução seguiu a edição do IV Centenário, feita pela Real Academia Espanhola e pela Associação de Academias da Língua Espanhola, aos cuidados de Francisco Rico (2004, Alfaguara), e a edição de John Jay Allen (1998, Cátedra). As diferenças entre elas são mínimas, mas importantes, como opiniões distintas sobre o sentido de determinadas frases ou expressões. Allen também corrige alguns erros de revisão da edição *princeps* mantido por Rico. Para esses erros, consulte também a edição de R.M. Flores, de 1988, para The University of British Columbia Press, que traz uma lista dos inumeráveis problemas rastreados nas edições originais. Pelo menos num caso preferi a indicação de Flores à interpretação tradicional, no capítulo XLIV da segunda parte: ele pensa que *dar pentalia a los zapatos* não é ilustrá-los com azeite misturado com fuligem, mas *dar puntada*, quer dizer, dar pontos, remendar.

ANEXO R - SSÓ, Ernani. Reflexões de um escudeiro de Cervantes. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 1.

Reflexões de um escudeiro de Cervantes

Ernani Ssó

[...] me parece que traduzir de uma língua para outra, desde que não seja das rainhas das línguas, a grega e a latina, é como olhar os tapetes flamengos pelo avesso: embora se vejam as figuras, estão cheias de fios que as obscurecem, não se podendo ver com a clareza e a cor do lado direito; e traduzir de línguas fáceis nem prova talento nem bom estilo, como não o prova quem transcreve ou copia um texto de um papel para outro. Mas disso não quero inferir que o exercício da tradução não seja louvável, porque o homem poderia se ocupar de coisas piores, que lhe trouxessem menos proveito. Deixo fora dessa conta dois tradutores famosos: o doutor Cristóbal de Figueroa, em seu *Pastor Fido*, e dom Juan de Jáuregui, em seu *Aminta*, que, com felicidade, nos deixam em dúvida sobre qual é a tradução de qual é o original.

Dom Quixote, II, LXII

Ao contrário de muitos tradutores, não sofri a tentação de ser Pierre Menard, deixando Cervantes igual a Cervantes até a última vírgula. Nem sofri a tentação oposta, ser Jorge Luis Borges e reescrever tudo. Depois dos anos de ofício, eu sabia que me tocava ser Sancho Pança apenas, quer dizer, um escudeiro de Cervantes, ajudando-o a travar suas batalhas em português. Como Sancho Pança, fui um criado submisso e fiel, sem deixar de ser ladino quando precisei escapar de algum aperto. Vamos ver se me explico.

A tentação menardiana é compreensível, mas não se aguenta em pé: as palavras não têm a consistência dos números. O número sete vale numa conta tanto em Trombudo do Norte como em Cuernavaca ou na Cochinchina. A cultura e o lugar alteram, ou colorem, o significado de uma palavra. O tempo, então, nem se fala. No caso do *Quixote* o tempo talvez seja o fator mais hostil.

Outra coisa: cada língua tem seus ritmos e seus modos de dizer. Daí que uma tradução literal pode ser o avesso da fidelidade, tornando o texto todo desconjuntado e cheio de ecos

incômodos. Claro que isso que digo é óbvio – talvez não ululante, mas assim mesmo bastante constrangedor. O problema é que grande parte das traduções brasileiras de livros em espanhol não parece se dar conta dessa obviedade e cai direto noportunhol, língua muito usada por turistas e nas fronteiras do sul. Um exemplo banal é o *yo creo* traduzido por “eu creio”, quando o *yo creo* é o “eu acho” dos latinos, porque entre nós a palavra “crer” não se deslocou inteiramente da religião. A semelhança entre o espanhol e o português tem causado enganos divertidos, para não dizer estúpidos, como a tradução de oso (urso) para osso (*hueso*), como vi num conto de Julio Cortázar.

A tentação borgeana também é compreensível. Talvez mais compreensível ainda diante de Cervantes, famoso pelo estilo desleixado. Ao contrário de muitos amantes de Cervantes, não vejo seus defeitos como virtudes, numa transformação digna dos magos que Quixote pensava que o perseguiam. Como Borges, penso que Francisco de Quevedo poderia corrigir qualquer página de Cervantes. Mas isso não salva Quevedo nem condena Cervantes: trata-se apenas de uma constatação. Quevedo, grande estilista, foi incapaz de criar o Cavaleiro da Triste Figura. O cavaleiro e sua história valem muito mais que as belas palavras de Quevedo.

Paul Groussac, na *Segunda conferência sobre Cervantes e o Quixote*, faz uma observação que se tornou famosa: “esse admirável primeiro capítulo, o melhor do livro, e cujo esmero nos traz involuntariamente à memória (apenas a lembrança parece uma crueldade) o tempo e o vagar de que gozava o preso para cuidar seu estilo”. Acho isso ótimo, mas é preciso dizer que Cervantes, apesar do desleixo, é fluente. Mais: é cheio de energia e de graça.

Enfim, mesmo que eu tivesse o cacife de Borges, não me meteria a copidescar Cervantes. Não copidesco nem romances populares. Não é por ser bonzinho ou muito humilde. É mais simples: uma tradução é meio como andar na corda bamba. Pode-se fazer uma ou outra pirueta, mas saltar da corda, mesmo para cair de pé com a elegância devida, é outro espetáculo. Se me passei numa ou noutra frase ou palavra, foi em nome da clareza e do vigor. Na hora do aperto, prefiro ser mais fiel ao Quixote que a Cervantes. Se essa distinção parece obscura, paciência, logo chegaremos aos exemplos.

Diante disso tudo, minha primeira preocupação foi com os fiapos, digamos, para ficarmos com a meáfora de dom Quixote. Preocupação que todo tradutor removeu: não basta dar uma noção da figura e de sua cor, ou, para sermos diretos, não basta dar somente o sentido. Manter o sentido, com todas as ambiguidades do original, não é tarefa fácil, sabe-se,

mas o resto é mais difícil. O resto é canto e dança. Se Cervantes não cantar nem dançar em português, melhor seguir o exemplo de Freud: aprender espanhol e ler no original.

Cabe então a perguntinha: como recuperar em português a fluência, a energia e a graça do texto de Cervantes? É provável que eu não saiba responder muito bem. Mas acho que a resposta, ou uma das respostas possíveis, está embutida na recusa da tentação de ser Pierre Menard. Se vamos pôr Cervantes em português, em algum momento temos de pensar no texto como se fosse escrito em português, com as exigências e as manias do português. Cervantes, não pode desafinar em português nem tropeçar nos próprios calcanhares. Se, para termos em português a eficácia que ele tem em espanhol, é preciso alterar a ordem da frase, cortar uma palavra ou acrescentar outra, altere-se, corte-se, acrescente-se, com pulso firme e coração leve. Em minha opinião, se a frase não ficou bem em português, tem fiapos obscurecendo-a. Se podemos ver o original sob o português, ela não está em português, como não está em português a fala que se ouve com frequência nas dublagens: “Maldito, dê o seu melhor!”.

Como uma discussão sem exemplos práticos não serve para grande coisa, vamos a um, pego ao acaso. No capítulo XXVI da segunda parte, depois que dom Quixote destroça a espadadas o teatro de marionetes, mestre Pedro diz: “*Com que me pagase el señor don Quijote alguna parte de las hechuras que me ha deshecho, quedaría contento y su merced aseguraría su conciencia*”. Atenção ao grifo. Segundo os dicionários, o equivalente em português é “as feiturinhas que me desfez”. Quantos de nós entendemos a piada sem consultá-los?

Como a tradução dos viscondes de Castilho e Azevedo é a mais reeditada no Brasil – sem que se dê o crédito a M. Pinheiro Chagas, que traduziu a maior parte depois da morte dos nobres portugueses –, vejamos como ficou a frase: “Se o senhor dom Quixote me pagasse uma parte *das coisas que me desfez*, já eu ficaria satisfeito e sua Mercê sossegaria a sua consciência”. Bem, até para os viscondes, que não esmorecem diante da maior parte dos arcaísmos, quando não os substituem por outros mais arcaicos ainda, traduzir *hechuras* por “feiturinhas” pareceu demais, mas optaram por ficar apenas no sentido, ignorando o jogo de palavras.

Minha versão: “Se o senhor dom Quixote me pagasse uma parte *do que seu feito desfez*, eu ficaria contente e sua mercê resguardaria sua consciência”. Traí Cervantes? Eu avisei: como Sancho na hora do aperto ou quando vislumbra alguma vantagem, não fui nada cerimonioso, mais me parece que por uma boa causa, porque não deixei a frase achatada como os nobres portugueses. Ernesto Sábato, numa conversa com Borges, diz que talvez seja

melhor que os tradutores sejam escritores de estilo mais apagado, para não interferirem no estilo do original. Está aí, parece-me, mais um desvão da tentativa de ser Pierre Menard. Basta folhearmos a maior parte das traduções em português para ver no que dá o estilo apagado: textos num português para ver no que dá o estilo apagado: textos num português que se encontra apenas em tradução, sem açúcar e sem afeto. Ou muito me engano, ou um escritor com estilo mais vivo tem mais recursos para tentar reproduzir texturas, sabores, perfumes, ritmos. Não usei “feituuras” porque, em primeiro lugar, seu sentido é um tanto misterioso hoje e, em segundo, porque a palavra se tornou ridícula. A mim pareceu melhor recriar a piada dentro do mesmo clima do original. Quanto ao fato de ter optado por traduzir “assegurar” por “resguardar” foi por me parecer que assim ficava um tiquinho mais claro. A opção dos viscondes, “sossegar”, soa bem, soa corrente, mas está dizendo outra coisa, não? Uma consciência sossegada não é o mesmo que uma consciência garantida.

Como estamos num romance de mais de mil páginas, eu poderia dar dezenas e dezenas de exemplos semelhantes. Mas fiquemos com mais um (ou dois ou três), em que o humor depende de uma palavrinha. No capítulo IV da primeira parte, dom Quixote encontra um camponês espancando um criado. Depois das ameaças do cavaleiro, o camponês convida o criado a ir com ele e diz que pagará sua dívida: *“hacedme placer de veniros conmigo, que yo juro por todas las órdenes que de caballerías hay en el mundo de pagaros, como tengo dicho, un real sobre otro, y aún sahumados”*.

As edições comentadas trazem notas explicando que *sahumado* quer dizer perfumado com a fumaça de ervas aromáticas, mas aqui significa que o camponês paga de boa vontade, ou que assim os reais foram melhorados. Muito bem, os viscondes e M. Pinheiro Chagas traduziram assim: “dá-me o gosto de vir comigo, que eu juro por quantas castas de cavalaria haja no mundo, de pagar, como tenho dito, até a última, e em moedinha *defumada*”. Antes de mais nada, é preciso notar que foram introduzidas modificações dificilmente justificáveis e que lemos como se estivéssemos com soluço, por causa da pontuação. E *los reales sahumados*? É provável que o leitor do século XIX matasse num segundo a charada da fumigação da grana, como os leitores do tempo de Cervantes.

Mas hoje? Talvez um leitor, em quinhentos ou em mil, em vez de pensar num arenque, como eu, se desse conta de que também se defuma para afugentar os maus espíritos, purificar e dar boa sorte, que é justamente o que o camponês propõe. Como passar esse sentido de modo que até gente lerda como eu entenda de estalo? O gozado é que na hora de driblar minha lerdeza fui rápido: “Dai-me o prazer de vir comigo que eu juro, por todas as ordens de

cavalaria que há no mundo, de vos pagar, como já disse, um real sobre o outro, *benzidos* ainda por cima”.

Minha solução não é a única, claro. Todos os tradutores brasileiros acharam outras. Isso é interessante. Se cotejarmos as traduções, veremos muitas coincidências, coisa que me parece natural dada a semelhança entre as línguas. Mas veremos muito mais diferenças, mesmo em situações em que, como diria Sancho, poderíamos jurar de pés juntos que não havia espaço para grandes manobras. Como uma parte enorme de nossas decisões depende de fatores subjetivos, fica fácil criticar qualquer tradução, por melhor que seja. Sem falar que os tradutores são capazes de se matar por causa de detalhes.

Voltando à frase e à fumaça, note-se que não mexi em quase nada, que mantive a mesma estrutura, dando apenas um toque de mão em alguns pontos, para que entrasse no ritmo e no tom do português brasileiro. Foi quase sempre assim. Se há uma expressão no original, tratei de achar uma expressão equivalente em português, não transcrever a explicação ou, o que seria meio esquisito, manter a expressão e botar a explicação em nota de rodapé.

Os inumeráveis ditados de Sancho deram um trabalho à parte. Gastei horas e horas atrás de ditados equivalentes, quando eles perdiam agilidade e harmonia em português, ou eram de compreensão duvidosa, ou tinham sua graça ameaçada. Os rimados foram os piores. Por exemplo, o que fazer com “não importa com quem nascas, mas com que pasces?” Uma piada evidente no tempo de Cervantes, mas você tem de ser um leitor inveterado de dicionários para saber o que é “pasces”. Então? Então parti para o tudo ou nada: reinventei o ditado. “Não importa a casta, mas com que se pasta.”

Isso nos leva a minha outra grande preocupação. Numa cena da segunda parte, dom Quixote acha que a história que escreveram sobre ele, quer dizer, a primeira parte do romance, deve ser muito ruim, que “para ser entendida vai precisar de comentários”. O bacharel Sansão Carrasco responde com veemência: “Isso não, porque a clareza dela é tanta que não há coisa que não se entenda: as crianças a manuseiam, os moços a leem, os homens a entendem e os velhos a celebram, enfim, é tão folheada e tão lida e tão conhecida por todo tipo de gente que, mal se vê um pangaré magro, se diz: “Ali vai Rocinante””. Sabe-se que o bacharel não está exagerando. Cervantes foi best-seller em seu tempo.

Mas hoje? Parece-me que traduzir Cervantes apenas para especialistas não faz muito sentido, porque se você entende de português arcaico terá pouca dificuldade para ler o original. Vamos deixar os leigos fora da festa, achando, ainda por cima, como já me disseram,

que o *Quixote* é uma chatice? Uma chatice, o maior livro de humor de todos os tempos, ao lado de *Gargântua*, de Rabelais? Puxa, que pecado!

Uma solução seria mordenizar a linguagem. Mas eu resisto a uma modernização, pelo menos uma modernização a ferro e fogo, porque fiquei traumatizado numa cena extremamente dramática do *Império da paixão*, de Nagisa Oshima. Para quem não lembra, o filme conta uma história de adultério e assassinato no Japão de 1895. Lá pelas tantas o amante grita para a viúva – apavorada com o fantasma que aparece no poço –, nas legendas brasileiras: “Deixe de ser Amélia!”.

Como manter a atmosfera de antiguidade e ao mesmo tempo ser legível? Aí está uma boa dor de cabeça, que John Rutherford driblou em sua tradução para a Penguin. Mas nem tudo o que fica bem em inglês fica bem em português. Não tenho coragem de pôr Sancho chamando dom Quixote de “você”, em vez de “vossa mercê”. De modo que fui bem mais conservador que Rutherford.

Usei preferencialmente palavras da época de Cervantes ou anteriores, mas há também algumas do século XVIII e uma pequena porção do século XIX. Do século XX? Nenhuma (espero), mesmo que eu tenha sofrido por abrir mão de “encrenca”, datada de 1913. Mas, para falar a verdade, não confio nas datas que constam nos dicionários. As palavras circulam muito na boca em boca antes de ir parar no papel. Por exemplo, *voleo* é usada por Cervantes com a maior naturalidade, mas, segundo o Houaiss, a palavra aparece escrita em português apenas no século XX. Não dá para acreditar que os portugueses não a tivessem usado. Convenhamos, trezentos anos é tempo pra chuchu.

Enfim, embora eu tenha prestado atenção às datas, foi meio como o supersticioso que não passa embaixo de uma escada. Minhas escolhas dependeram, na maioria dos casos, da ambiguidade da palavra e um tanto – que Deus me ajude – do meu ouvido. Ambiguidade: o que Cervantes diz quando descreve dom Quixote se armando e pegando a lança? Sei, ele é pródigo em redundâncias, mas uma espiada no dicionário me diz que “se armar” também é vestir a armadura, pois ela é parte das armas de um cavaleiro. Mesmo com os coletes à prova de bala da moda, quando de nós pensamos que vestir um deles é se armar? Pode-se considerar que um detalhe desses não faz muita diferença, na conta geral. O diabo é que detalhes desses aparecem quase em todos os parágrafos, quando não dois ou três por parágrafo. Somando-os, é bem provável que a média dos leitores se sinta desorientada. Ouvido: “porqueiro” ou “porcariço”? É provável que muitos leitores entendam num segundo do que estamos falando. Mas eu prefiro o modesto “guardador de porcos”, por não soa ridículo, como “porqueiro” não

soava (suponho) nos tempos de Cervantes. E “lavrador”? Traduzi por “camponês”. É que os lavradores de Cervantes não plantam apenas – têm vacas, cabras, ovelhas. E “encantadores”? Como, em muitas frases, a palavra se presta à confusão, preferi “magos”, termo que por sinal faz parte da tradição.

Se o escudo e o elmo que dom Quixote usa são um escudo e um elmo específicos – adarga, morrião –, eu digo amém. Mas e as burlas que fazem ao cavaleiro? Comigo fazem brincadeiras ou pregam peças. Burla, hoje, quer dizer muito mais logro, trapaça, que gozação, mesmo que as gozações no caso sejam logros e trapaças. E o “discreto”? A todo momento aparece alguém discreto, no sentido de ser sensato e arguto, atilado, inteligente. Para economizar uma ida ao dicionário, eu poderia inserir uma nota de rodapé avisando: onde se lê “discreto”, leia-se “sensato” ou “inteligente”. Seria meio como pedir ao leitor que traduzisse minha tradução. Como acho que se deve apelar para as notas apenas em último caso, economizei todas as que pude.

Poderia ainda ter traduzido “discreto” por “esperto” em muitas situações. “Esperto” é uma palavra antiquinha: é do século XIII. Mas o peso que ela tem em português me impediu. Cervantes fala de gente de inteligência viva, não de estelionatários, digamos.

Talvez fique mais claro o que tento mostrar se dermos um exemplo um pouco mais longo. Escolhi um trecho do capítulo IX da primeira parte, não para deixar os viscondes e M. Pinheiro Chagas mal na parada, mas por ser típico da prosa de Cervantes e conter uma expressão idiomática que foi atropelada (atenção aos grifos), mais uma vez, devido à semelhança entre o espanhol e o português. Essa semelhança, somada à falta de desconfiômetro e à preguiça de consultar o dicionário, ou de ler os verbetes até o fim, tem causado estragos demoníacos.

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

A versão portuguesa: “Estava no primeiro cartapácio debuxada mui ao natural a batalha de dom Quixote com o biscainho, na mesma postura em que os descreve a história, de espadas altas, um coberto da sua rodela, o outro da almofada, e a mula do biscainho tão ao vivo, que a distância de tiro de besta se conhecia ser de aluguer. Tinha o biscainho por baixo uma inscrição que dizia: ‘Dom Sancho de Azpeitia’, que sem dúvida devia ser seu nome, e aos pés do Rocinante estava outra que dizia: ‘Dom Quixote’. Vinha Rocinante maravilhosamente pintado, tão *delgado* e *comprido*, tão descarnado e fraco, com arcabouço tão ressaído, e tão desenganado hético, que bem mostrava quanto à própria se lhe tinha posto o nome de ‘Rocinante’”.

A minha: “No primeiro caderno estava pintada com todo o realismo a batalha de dom Quixote com o basco, na mesma postura que a história conta, as espadas no alto, um protegido pela rodela, o outro pela almofada, e a mula do basco tão vividamente que o tiro de balestra se via que era de aluguel. O basco tinha escrito aos pés a legenda: ‘Dom Sancho de Azpeitia’, que, sem dúvida, devia ser seu nome, e aos pés de Rocinante estava pintado maravilhosamente, *tintim* por *tintim*, tão fraco e magro, puro espinhaço, tísico confirmado, que mostrava muito bem com que tino e propriedade fora chamado de Rocinante”.

Há ainda outro problema relacionado à antiguidade. Os personagens às vezes se atiram a longos discursos, com frases intrincadas e palavras luxuosas. Facilmente esses discursos podem se tornar pomposos em português, vide as trocas de cortesia, tão exageradas que beiram o absurdo. A verdade é que Cervantes brinca com a linguagem, parodiando estilos, mas nem sempre de modo escancarado. Às vezes ele, autor, parece compartilhar a seriedade do personagem. Mais uma vez, então, a graça e a ironia dependem de pequenos detalhes. Dependem também da aceitação do jogo por parte do leitor – se ele aceita a atmosfera proposta por Cervantes, à medida que a história avança vai ficando cada vez mais deliciosa.

Em todo caso, não podemos confundir esses discursos com os elogios ao rei, à Igreja Católica e às demais autoridades introduzidos por Cervantes para deleite dos censores que deviam aprovar o livro. Esses discursos sobressaem no texto e quase sempre vão desmentidos pela história contada. Sobre eles, Macedonio Fernández tinha uma tirada que se tornou proverbial na Argentina: “Deve ser assim, mas isso Cervantes escreveu para ficar de bem com o comissário”.

Outro assunto delicado são os poemas, uns escritos a sério, outros na gozação. Mas, sérios ou não, lembrei das palavras do padre amigo de dom Quixote ao comentar a tradução do *Orlando furioso*, de Ludovico Ariosto, que “lhe tirou muito de seu valor original; e o

mesmo farão todos aqueles que quiserem transpor livros de verso para outra língua: por mais cuidado que tenham e habilidade que mostrem, jamais chegarão ao ponto que os versos alcançaram no primeiro parto”. Além disso, quase todos os poemas têm rima e métrica, para mim um mistério mais profundo que a Trindade. De modo que não me arrisquei, optando pela saída mais rasteira: uma tradução apenas informativa, com o original em nota para benefício dos curiosos.

Foram quase dois anos de trabalho, com pequenos períodos de descanso. É muito tempo, mas não me queixo porque, como muitos já notaram, em poucas páginas a gente se sente um velho amigo de Cervantes e de suas criaturas. Isso tornou a tradução uma espécie de conspiração, como se eu estivesse tomando uns tragos com Cervantes numa taberna e combinando a melhor forma de sacanear os cavaleiros para poder ferir mortalmente os leitores que acreditam neles. O tempero especial disso é que todos nós, começando por Cervantes, fomos esses leitores em algum momento e temos uma saudade desgraçada dele.

Segundo dom Quixote, traduzir de uma língua fácil não prova nem talento nem bom estilo, “como não o prova quem transcreve ou copia um texto de um papel para outro”. Para nós, que falamos português, o espanhol está entre as línguas fáceis, nem mais acessível que o francês e o italiano. Talvez só perca para o galego. Bem, tenha ou não tenha razão o velho fidalgo, uma coisa é certa: não tive a felicidade do doutor Cristóbal de Figueroa nem a de dom Juan de Jáuregui. Assim, devo me contentar por não ter empregado meu tempo em coisas piores e torcer para, nos embates com as semelhanças enganosas, não ter feito uma triste figura, como nosso cavaleiro ao apanhar de um moinho.

ANEXO S - RUTHERFORD, John. Introdução. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 1. . Trad. Ernani Ssó

INTRODUÇÃO

JOHN RUTHERFORD

– Então tenho de dizer – disse dom Quixote – que o autor de minha história não foi um sábio, mas algum camponês ignorante, que às cegas e sem nenhum critério e se pôs a escrevê-la, saia o que sair, como fazia Orbaneja, o pintor de Úbeda, que respondeu quando lhe perguntaram o que pintava: “O que sair”.

Dom Quixote, II, III

No prólogo à primeira parte de *Dom Quixote*, Cervantes conta que a ideia do livro lhe ocorreu na prisão. É provável que se refira a sua reclusão em Sevilha (1597-8) por imperícia ou função de coletor de impostos. Não se sabe se começou a escrever ainda no cárcere ou depois. Mas está claro que a obra que tinha em mente era muito diferente da que acabou produzindo. Ele pensava numa ficção breve parecida com as *Novelas exemplares*, publicadas em 1613. Indicam-no o ritmo acelerado e a curta duração da primeira incursão do cavaleiro, que a empreende sozinho e não vai além dos primeiros cinco capítulos, assim como o fato de, na sétima frase do texto, o narrador se referir à obra como *cuento*, um conto, coisa que volta a fazer só mais uma vez. Quando a ficção deslancha plenamente, Cervantes passa a chamar o texto de *libro e historia*, reservando *cuento* para os contos nele contidos. Ao chegar ao fim da primeira incursão, começa a perceber que precisa explorar mais o mundo ficcional fascinante em que tropeçou. De modo que, aquela que talvez tenha se iniciado como uma fábula mais ou menos moral, recorrendo à paródia para atacar os livros de cavalaria devido ao efeito pernicioso que tinham sobre os leitores, se transformou, à medida que ia sendo escrita, no primeiro romance moderno. Recorrendo à anedota de Orbaneja, Cervantes, com característica autoironia conta como criou sua grande obra.

No entanto, o conteúdo moral mesmo da primeira concepção de *Dom Quixote* é duvidoso. O herói se mostra tão obcecado pelas baladas espanholas tradicionais e seus

protagonistas quanto pelos livros de cavalaria: histórias de cavaleiros enamorados, todos de armadura reluzente, a percorrerem países exóticos, matando gigantes e o dragão ocasional e salvando donzelas em perigo a fim de provar sua grande habilidade de guerreiros e sua perfeição de amantes, apesar das terríveis maquinações dos magos. Os livros de cavalaria gozaram de grande popularidade e foram criticados pelos moralistas por desviar da religião o pensamento dos leitores, principalmente das jovens leitoras, voltando-a para as coisas mundanas. Mas tudo isso tinha acontecido nos primeiros setenta anos do século XVI. Daí em diante, os livros de cavalaria foram superados pelo florescimento da literatura que ficou conhecido como a Idade de Ouro espanhola, e, no tempo de Cervantes, ninguém mais os considerava uma ameaça. Mas, numa época em que, conforme o figurino clássico, a literatura ficcional devia não só agradar como instruir e na qual as autoridades podiam censurar ou proibir livros, nada era mais sensato que atribuir um propósito moral ortodoxo ao que se escrevia, particularmente quando a ironia irreverente do texto sugeria ideias críticas com relação a certos aspectos da prática católica, como o julgamento e a queima de hereges, o uso do rosário e a repetição dos credos e ave-marias. Mas tudo indica que Cervantes se interessava mais pelo prazer que pela instrução. O que o entusiasmava era a alegria da narração, a graça da paródia, o humor como algo bom em si em virtude de seu valor terapêutico. A alegação de um propósito moral inconvincente e anacrônico talvez faça parte da graça: uma paródia a mais. E a piada provoca riso até hoje, porque a obra que afirma destruir os livros de cavalaria é justamente o que manteve viva sua lembrança.

Ler este romance adorável é acompanhar o autor numa aventura excitante à medida que ele improvisa a história e a vê crescer entre suas mãos. Naturalmente, seria um erro esperar que o livro fosse rigorosamente estruturado. Apesar do grande esforço dos críticos acadêmicos, *Dom Quixote* é uma obra episódica, tanto quanto os livros de cavalaria, que consistem numa sucessão de encontros fortuitos.

O primeiro desenvolvimento depois da breve incursão inicial é prover dom Quixote de um escudeiro, Sancho Pança, que abre caminho para as conversas que se alternam com a ação. A possibilidade de recrutar um escudeiro foi sugerida, mas não posta em prática, durante a primeira incursão. As longas conversas entre cavaleiro e escudeiro não são uma característica dos livros de cavalaria, mas sua contribuição para *Dom Quixote* é vital, permitindo que este romance de aventuras cômicas também seja uma comédia de caráter. Primeiro, dom Quixote e Sancho aparecem como figuras bidimensionais da diversão burlesca, ambas derivadas da literatura espanhola recente. Dom Quixote é um velho maluco que se

julga um cavaleiro andante e sofre risíveis desastres provocados por ele mesmo; e Sancho, o bufão rústico, egoísta e materialista, um personagem típico das comédias espanholas do século XVI. Os dois são absurdamente inadequados a seus papéis: nos livros de cavalaria, os cavaleiros e os escudeiros eram jovens de berço nobre, sendo que os últimos estavam fazendo o aprendizado para depois também vir a ser cavaleiros.

Mas estes dois palhaços logo passam a se desenvolver, tal como se desenvolve a relação entre eles. Cada qual começa a mostrar características contraditórias: dom Quixote tem direito a intervalos lúcidos, derivados das teorias médicas contemporâneas acerca da natureza da loucura, e Sancho obtém a astúcia e certa sagacidade da figura do camponês dos contos populares. Os dois ganham profundidade e complexidade – um louco lúcido e um bobo sábio – e o humor se torna mais sutil, embora nunca se afaste do burlesco. Acima de tudo, tanto dom Quixote quanto Sancho adquirem a capacidade de nos pasmar, se bem que sempre de modo convincente. Aqui são relevantes dois princípios da teoria literária da Idade de Ouro: a crença em que *admiratio* (admiração) e verossimilhança são qualidades essenciais à literatura ficcional subjaz à maravilhosa combinação de imprevisibilidade e credibilidade de nossos dois heróis. *Dom Quixote* é uma obra experimental muito adiante de seu tempo, no entanto está profundamente enraizada em seu tempo. A determinação do protagonista de transformar a vida numa obra de arte, que chegará ao clímax em sua penitência na Sierra Morena, é a consequência da aplicação insana de outro princípio literário do Renascimento, o da *imitativo*, a importância da imitação dos modelos literários.

A julgar pelo que Cervantes diz no fim do prólogo, ele se orgulhava muito de haver criado Sancho Pança. E, logo que este aparece, Cervantes relata o incidente que viria a ser o mais famoso do livro, a aventura dos moinhos de vento. Os leitores se perguntavam por que ele é narrado tão suscintamente, mas o motivo é bem claro: a história mal estava começando a se expandir, ainda não evoluíra de *cuento* para *história*. É possível que os leitores também indaguem por que se tornou o episódio mais famoso: simplesmente por ser a primeira aventura que o cavaleiro e escudeiro vivem juntos?

A segunda etapa desse desenvolvimento espontâneo para um romance é a invenção dos narradores. Durante toda a primeira incursão, a história é contada por um narrador anônimo ao qual não se dá a menor importância. Uma vez mais, vemos indícios do que está por vir quando somos informados das opiniões divergentes sobre questões factuais entre os diversos autores que escreveram a respeito de dom Quixote, e à medida que ele próprio prenuncia como o sábio que fará a crônica de suas aventuras há de descrever essa primeira.

Dom Quixote acaba de sair de casa novamente quando Cervantes começa a pensar num modo de explorar essa ideia de diversos narradores para que o chiste continue: num ponto altamente inconveniente, afirma que é ali que o material da fonte, e portanto a própria história, chega subitamente ao fim. O enigmático segundo autor, agora apresentado como o mentiroso historiador mouro Cide Hamete Benengeli, e seu nada confiável tradutor mourisco, juntos, conseguem resolver o problema, fazer com que a história prossiga e criar oportunidades de jogar jogos literários no transcorrer do romance. Tudo isso é mais uma paródia dos livros de cavalaria, geralmente apresentados como traduções espanholas de documentos antigos.

É justamente nesse ponto, o início do capítulo IX, que *Dom Quixote* é chamado de *cuento* pela última vez. A história escapa tortuosamente das mãos de Miguel de Cervantes Saavedra para cair nas de Cide Hamete Benengeli. Cervantes também marca essa transição avisando que a segunda parte começa ali e referindo-se ao “muito que em minha opinião faltava de história tão deliciosa”. “Pareceu-me coisa impossível e fora de todo bom costume que houvesse faltado a esse excelente cavaleiro algum mago que se encarregasse de escrever suas façanhas nunca vistas”, prossegue Cervantes ao perceber o potencial desse *cuento* e ao incluir na própria história o ato de recebê-lo. A partir daí, já não se pode conferir a evolução de *Dom Quixote* de conto para romance.

De modo que agora Sancho e o bando de narradores são incorporados, e Cervantes continua escrevendo, depressa, sem parar para examinar as incoerências internas. Depois de vários outros capítulos, ocorre-lhe que a jocosidade aumentaria se a linguagem de Sancho se caracterizasse por um acúmulo de provérbios, e, a partir de então, é assim que passa a ser a famosa fala do escudeiro. É possível que a ideia tenha saído da *Comedia o tragicomédia de Calisto y Melibea* (1499 e 1502), de Fernando de Rojas, geralmente conhecida como *La Celestina*, uma narrativa ficcional dramática repleta de provérbios, a maior parte dos quais reutilizada em *Dom Quixote*. Não seria difícil revisar os capítulos anteriores e pôr alguns provérbios na boca de Sancho, em prol da coerência, mas Cervantes não se detém por conta de semelhante trivialidade. Está escrevendo um romance cômico efêmero de consumo popular, não uma obra clássica erudita para o estudo minucioso e a análise das futuras gerações de críticos doutos. No entanto, ele também começa a se dar conta de toda a importância desse seu achado e faz com que um dos personagens o felicite: “não sei se alguém, querendo inventá-la e vivê-la fantasiosamente, teria imaginação tão afiada que pudesse topar com ela”, diz Cardênio no capítulo XXX.

Mas, duvidando de sua capacidade de transformar um tema simples como o relacionamento de dois amigos excêntricos e nômades num volumoso romance de sucesso, Cervantes trata de interpolar alguns contos que têm frágeis vínculos com a história principal, não participam de seu tom cômico, e os quais o leitor pode pular se os achar enfadonhos, ainda que não lhes faltem interessantes qualidades próprias. E, tendo escrito suas duzentas mil e tantas palavras, Cervantes leva dom Quixote de volta para casa e termina a história. Esse fim tanto encerra o romance, aludindo à morte do cavaleiro, quanto o deixa aberto para uma possível continuação, mencionando aventuras subsequentes, particularmente sua participação em certas justas de Zaragoza e incluindo uma citação do *Orlando furioso* de Ariosto para sugerir que outra pessoa talvez queira dar seguimento à história, como costumava acontecer com os livros de cavalaria.

El ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha foi publicado em Madri, numa edição açodada, malfeita, entre o fim de dezembro de 1604 e o começo de janeiro de 1605. O livro foi um sucesso popular imediato. Nascido em 1547, Cervantes já era velho, mas, mesmo assim, instigado pelo florescimento extraordinário da literatura na Espanha do início do século XVII, estava no auge da produtividade criativa. Incapaz de resistir ao estímulo dado pela popularidade de *Dom Quixote*, ele retoma a versão aberta do fim e decide levar seu cavaleiro a Zaragoza, como prometeu. Reagindo à crítica, diz que os contos interpolados na segunda parte serão mais breves e mais integrados à história principal, desenvolvendo-se a partir das experiências dos dois heróis.

Sua imaginação não tarda a se valer de uma circunstância nova e repleta de possibilidades de enriquecer ainda mais o romance: a publicação e a popularidade da primeira parte. Assim, agora dom Quixote descobre que é o herói que ele tão improvavelmente almejava ser, e Sancho também goza de uma fama inesperada. Nenhum dos dois conhece a triste verdade da maneira como foram descritos, de modo que sua autoconfiança e autoimportância aumentam, assim como sua complexidade. Dom Quixote atrai nossa simpatia e piedade, assim como nosso escárnio, já que é alvo de uma série de sofisticadas piadas práticas: mas rir à sua custa agora é mais desconfortável. A evolução de Sancho Pança de simplório para um homem de talento se acelera à medida que ele cria confiança para enganar e manipular seu senhor, algo que já começou a fazer na primeira parte: as relações entre superiores e inferiores mostram-se mais complexas do que talvez pareçam. E agora Cervantes concebe um meio para que Sancho venha a ser, espantosa mais credivelmente, governador da ilha que lhe é prometida logo em sua primeira aparição; e o escudeiro torna a nos

impressionar com a rara combinação de sabedoria e burrice que mostra tanto no governo quanto ao se afastar dele.

No outono de 1614, quando o fatigado Cervantes está escrevendo o capítulo LIX, já perto do fim da segunda parte, eis que estoura uma bomba: a publicação, em Tarragona, do *Segundo volume do engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha*, de Alonso Fernández de Avellaneda, pseudônimo de um escritor fajuto do fim da primeira parte, produzira uma imitação inferior, que narrava a viagem a Zaragoza e os fatos lá ocorridos. Cervantes expressa sua irritação no prólogo da segunda parte (naturalmente, a última seção que escreveu). Mas é artista demais para deixar que a raiva o cegue para as possibilidades cômicas abertas pelo surgimento inesperado de outro dom Quixote e outro Sancho Pança; e trata de incluí-los em sua história. E dom Quixote, ainda a caminho de Zaragoza, muda de planos de uma hora para outra e decide ir a Barcelona: para demonstrar a espuriedade do relato de Avellaneda. Tudo isso impele Cervantes a conduzi-lo ao fim de sua história, o que já vinha se anunciando no crescimento de dúvidas e desilusão na mente de dois personagens. Cervantes tem o cuidado de concluir a segunda parte com um desfecho definitivo e categórico. Aliás, não lhe restavam muitos meses de vida.

Nesta reconstrução da escrita de *Dom Quixote*, frisei seu caráter de livro engraçado porque tudo indica que era essa a intenção do autor. É possível que o leitor moderno tenha dificuldade para apreciar parte dessa graça, já que ela nos parece tão cruel. Para enfrentar esse problema, é útil recordar que, até uma época comparativamente recente, o riso era a reação autodefensiva contra a descoberta de flagrantes desvios da beleza e daquilo que é feio e, portanto, potencialmente angustiante, permitindo-nos, de fato, dele extrair prazer e benefício terapêuticos paradoxais. Nos últimos dois séculos, o espaço de experiências angustiantes com as quais se podia lidar com o auxílio do riso encolheu, e, hoje em dia, está em voga preferir o eufemismo desprovido de humor e politicamente correto, coisa que pode ser menos eficaz ainda; mas, no tempo de Cervantes, a loucura e a violência figuravam entre as muitas manifestações da feiura que se podiam enfrentar com o riso.

E, no entanto, é comum as obras de literatura ficcional desenvolverem, tanto na escrita quanto depois, qualidades diferentes das pretendidas pelo autor, e em *Dom Quixote* são muitas as que nos levam a pensar seriamente. Rimos das palhaçadas de dom Quixote e Sancho; mas, quando descobrimos que o fazemos em companhia do tolo duque e da tola duquesa, pode ser que não nos sintamos tão à vontade com nosso riso; nesse caso, o romance passa a ser não só um livro engraçado sobre malucos como uma exploração da ética da graça e da incerta linha

divisória entre loucura e lucidez. É claro que, para tomar outro exemplo, Cervantes fez da própria ficção um tema central de sua obra de ficção por causa das possibilidades cômicas que isso lhe oferecia. Mas nada impede os leitores de avançar para uma consideração de sérias implicações sobre as relações entre fato e ficção e sobre os paralelos entre a reação de dom Quixote aos livros de cavalaria e as reações atuais às telenovelas ou à violência televisada. Tudo isso pode até levar à percepção de que a ficção afetada ou autorreferente não é uma descoberta do século XX, como parecem acreditar certos críticos e teóricos contemporâneos em seu provincianismo pós-modernista.

Com sua graça e toda a seriedade e todas as surpresas, *Dom Quixote* oferece aos leitores uma gloriosa viagem de descoberta na excelente companhia de Sancho Pança, Dom Quixote de la Mancha e Miguel de Cervantes Saavedra. *Buen viaje a todos!*

ANEXO T - BORGES, Jorge Luis. Magias Parciais do Quixote. In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.

Magias parciais do Quixote⁹⁸

Jorge Luis Borges

É verossímil que estas observações já tenham sido feitas alguma vez, e talvez até muitas vezes; a discussão de sua novidade me interessa menos do que a de sua possível verdade.

Cotejado com outros livros clássicos (a *Ilíada*, a *Eneida*, a *Farsália*, a *Comédia dantesca*, as tragédias e comédias de Shakespeare), o *Quixote* é realista; esse realismo, no entanto, difere essencialmente daquele praticado no século XIX. Joseph Conrad só escreveu que excluía de sua obra o sobrenatural porque admiti-lo seria como negar que o cotidiano fosse maravilhoso: ignoro se Miguel de Cervantes compartilhou essa intuição, mas sei que a forma do *Quixote* levou-o a contrapor a um mundo imaginário e poético o mundo real e prosaico. Conrad e Henry James romanearam a realidade porque a julgavam poética; para Cervantes, o real e o poético são antinomias. Às vastas e vagas geografias do Amadis ele opõe os caminhos poeirentos e as sórdidas estalagens de Castela; imaginemos um romancista de nosso tempo que destacasse com sentido paródico os postos de gasolina. Cervantes criou para nós a poesia da Espanha do século XVII, mas nem aquele século nem aquela Espanha eram poéticos aos olhos dele; homens como Unamuno, Azorín ou Antonio Machado, comovidos diante da evocação da Mancha, teriam sido incompreensíveis para ele. O plano de sua obra vetava o maravilhoso; este tinha de figurar, porém, ainda que indiretamente, como os crimes e o mistério numa paródia do romance policial. Cervantes não podia recorrer a talismãs ou sortilégios, mas insinuou o sobrenatural de modo sutil e, por isso mesmo, mais eficaz. Lá no fundo, Cervantes amava o sobrenatural. Paulo Grossac, em 1924, observou: “Com alguma tintura mal fixada de latim e italiano, a colheita literária de Cervantes provinha sobretudo dos romances pastoris e de cavalaria, fábulas embaladoras do cativoiro”. O *Quixote* é menos um antídoto contra essas ficções do que uma secreta despedida nostálgica.

Na realidade, cada romance reside num plano ideal; Cervantes se compraz em confundir o objetivo e o subjetivo, o mundo do leitor e o mundo do livro. Naqueles capítulos

(*) Ensaio publicado em *Outras inquisições*, Companhia das Letras, 2007.

que discutem se a bacia do barbeiro é um elmo e a albarda um arnês, o problema é tratado de modo explícito; em outras passagens, como já assinalei, é apenas insinuado. No sexto capítulo da primeira parte, o padre e o barbeiro passam em revista a biblioteca de dom Quixote; para nosso assombro, um dos livros examinados é a *Galateia* de Cervantes, e acontece que o barbeiro é amigo dele e não o admira muito, e acrescenta que ele é mais versado em desditas do que em versos, e que seu livro, embora tenha alguma coisa de boa invenção, propõe algo e não conclui nada. O barbeiro, sonho de Cervantes ou forma de um sonho de Cervantes, julga Cervantes... Também é surpreendente saber, no início do nono capítulo, que o romance inteiro foi traduzido do árabe e que Cervantes adquiriu o manuscrito no mercado de Toledo e encomendou a tradução a um mourisco, a quem alojou em sua casa por mais de um mês e meio, até que concluísse a tarefa. Pensamos em Carlyle, que inventou que o *Sartor Resartus* era a versão parcial de uma obra publicada na Alemanha pelo doutor Diógenes Teufelsdröckh; pensamos no rabino castelhano Moisés de León, que compôs o *Zohar* ou *Livro del Esplendor*, divulgando-o como obra de um rabino palestino do século III.

Esse jogo de estranhas ambiguidades culmina na segunda parte: os protagonistas já leram a primeira; os protagonistas do *Quixote* são, também, leitores do *Quixote*. Aqui é inevitável lembrar o caso de Shakespeare, que inclui no palco de *Hamlet* outro palco, onde se representa uma tragédia que é mais ou menos a de Hamlet; a correspondência imperfeita entre a obra principal e a secundária diminui a eficácia dessa inclusão. Um artifício análogo ao de Cervantes, e ainda mais assombroso, figura no *Ramáiana*, poema de Valmiki, que narra as proezas de Rama e sua guerra com os demônios. No último livro, os filhos de Rama, que não sabem que é o pai, buscam refúgio numa floresta, onde um asceta os ensina a ler. Esse mestre é, estranhamente, Valmiki; o livro em que estudam o *Ramáiana*. Rama ordena um sacrifício de cavalos; nessa festa estão presentes Valmiki e seus alunos: acompanhados de um alaúde, eles cantam o *Ramáiana*. Rama ouve sua própria história, reconhece os filhos e imediatamente recompensa o poeta... Algo parecido o acaso produziu nas *Mil e uma noites*. Essa compilação de histórias fantásticas duplica e reduplica até a vertigem a ramificação de um conto central em contos adventícios, mas não procura graduar suas realidades, e o efeito (que deveria ser profundo) é superficial, como um tapete persa. É conhecida a história liminar da série: o desolado juramento do rei de a cada noite desposar uma virgem que ele mandará decapitar ou alvorecer, e a resolução de Xerazade de distraí-lo com fábulas até que sobre eles tenham se passado 1001 noites e ela lhe mostre o filho. A necessidade de completar 1001 seções obrigou os copistas da obra a todo tipo de interpolações. Nenhuma, porém, tão

perturbadora quanto a da noite 602, mágica entre todas. Nessa noite, o rei ouve da boca da rainha e sua própria história. Ouve o começo da história, que abrange todas as demais, e também – de forma monstruosa – a si mesma. Intuirá claramente o leitor a vasta possibilidade dessa interpolação, seu curioso perigo? Se a rainha continuar, o rei ouvirá para sempre a história truncada das *Mil e uma noites*, agora infinita e circular... As invenções da filosofia não são menos fantásticas que as da arte: Josiah Royce, no primeiro volume da obra *The World and the Individual* (1899), formulou a seguinte: “Imaginemos que uma porção do solo da Inglaterra tenha sido perfeitamente nivelada e que nela um cartógrafo trace um mapa da Inglaterra, por minuto que seja, que não esteja registrado no mapa; tudo tem aí sua correspondência. Se assim for, esse mapa deve conter um mapa do mapa, que deve conter um mapa do mapa do mapa, e assim até o infinito”.

Por que nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as 1001 noites no livro das *Mil e uma noites*? Por que nos inquieta que dom Quixote seja leitor do *Quixote* e *Hamlet* espectador de *Hamlet*? Creio ter dado com a causa: tais inversões sugerem que, se os personagens de uma ficção podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que a história universal é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e procuram entender, e no qual também eles são escritos.

ANEXO U - PIGLIA, Ricardo. Notas sobre a máquina voadora. In: CERVANTES, Miguel de. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. v. 2.

Notas sobre a máquina voadora⁹⁹

Ricardo Piglia

Do *Dom Quixote* em chinês ao *Finnegans Wake* em italiano, os erros, acertos e acasos que fazem parte da tradução um dos capítulos essenciais da história da literatura.

1. Sempre me chamou atenção um comentário de Virginia Woolf, a escritora inglesa, que se surpreendia porque seus amigos escritores diziam de maneira unânime que o melhor romance que haviam lido era *Guerra e paz*. Mas, dizia Virginia, todos liam traduções. Me parece que há algo mais do que linguagem na narração. A narração não é como a poesia em sentido pleno, parece que transmite algo que podemos chamar de seus sentimentos, emoções, algo que cada um de nós definirá, que lhe permite sobreviver às traduções ainda que essas não sejam excelentes.

2. A figura do leitor e a figura do tradutor, que estão em certo sentido como fantasmas na origem do romance, são parte essencial do que todos consideramos o primeiro romance, *Dom Quixote*. Um romance rapidamente traduzido, um dos primeiros acontecimentos da literatura clássica a chegar a lugares muito diversos. A primeira tradução para o inglês é de 1612. A tradução em francês, de 1614. Para o italiano, de 1622. Para o alemão, de 1621. Quase imediatamente, nos cinco ou seis anos posteriores, o livro já começou a circular em todas as línguas. O mais extraordinário é a tradução para o chinês, de um escritor que se chama Lin Shu e seu ajudante, Chen Jialin. Shu não conhecia nenhuma língua estrangeira e seu ajudante todas as tardes lhe contava um episódio de *Dom Quixote*, que ele traduzia a partir do relato. O romance se chamou *História de um cavaleiro louco* e foi um grande êxito. É um exemplo de como um livro consegue transmitir algo além de qualquer modificação implícita que possa ser imposta na tradução.

(*) Ensaio publicado na Revista 18, do Centro de Cultura Judaica de São Paulo.

3. Basicamente, o que o tradutor tem de fazer é pegar os sentidos múltiplos que há em um texto e reduzi-los a um de seus sentidos, e isso sempre produz possíveis equívocos. A primeira coisa que ele faz é enviar perguntas ao escritor. Partes do texto que lhe parecem obscuras. Então o tradutor é o único que verdadeiramente lê o livro. Lê todas as palavras e tem de entender todas e estar seguro. As perguntas dos tradutores são sempre extraordinárias. “Escuta: no capítulo 12 tinha a porta fechada e no capítulo 18 está aberta”. Eu sempre digo a eles: “Passou alguém pela porta”. O tradutor é, antes de mais nada, um leitor muito cuidadoso do original.

4. Na luta contra o equívoco, o primeiro movimento do tradutor é confirmar que está entendendo bem o texto. Não porque está escrito em outra língua, que seguramente conhece como a língua para a qual está traduzindo, mas porque um texto de ficção sempre tem algum erro, um ponto onde a decisão sobre um sentido pode ser equivocada.

5. Por outro lado, muitas vezes os tradutores estabelecem com o texto uma relação de conflito. Para mim, o exemplo mais claro é Borges, que fez uma tradução de *Palmeiras selvagens*. Borges luta contra William Faulkner porque não gosta do estilo barroco, de uma sintaxe muito aberta, onde os acontecimentos estão à sombra da presença do narrador que por um momento parece que está louco ou bêbado. A primeira cena do romance é de alguém que está descendo uma escada com uma lâmpada numa noite de tormenta, e a princípio não se sabe bem quem está descendo, se se trata de uma lâmpada, está tudo contado à maneira clássica de Faulkner. Borges ordena isso. Aí se vê algo que habitualmente não se vê numa tradução: a luta do estilo do tradutor contra o estilo do texto. Situações que o tradutor trataria de contar de outra maneira.

6. Seria muito bom que na história da literatura se incluísse a história das traduções. A primeira tradução de Poe na França produz vários efeitos: em Mallarmé, Paul Valéry, no próprio Baudelaire que a traduziu, na literatura policial. Essa tradução começou a gerar textos que se incorporaram logo à tradição literária.

7. O antagonismo à experiência da tradução de narrativa é a de poesia. Ela parece impossível de antemão. Alguém pode dizer que uma poesia realmente funciona quando está escrita na língua materna em que se lê. Tudo o que se lê fora da língua materna são versões que nem sempre se

aproximam da eficácia verbal que tem o poema. Por isso, habitualmente os tradutores de poesia são os próprios poetas. E tanto é assim que os poetas incorporam os textos que traduzem como se fossem suas próprias obras. É muito comum em Octavio Paz. É muito comum em Haroldo de Campos. Em Emilio Pacheco no México.

8. Alguém pode dizer, ironicamente, que *Quixote* é o primeiro romance e *Finnegans Wake*, de Joyce, o último, porque não se pode traduzi-lo. Joyce em certo sentido tomou a decisão de escrever um romance que não se pode traduzir, pois trabalha com a justaposição de todas as línguas que Joyce conhecia, que eram muitas, e portanto é um texto em que a linguagem adquiriu um caráter noturno, estão mescladas palavras de origem alemã, italiana, inglesa etc. A única tradução válida que existe é a que, a pedido de seu amigo Italo Svevo, Joyce fez do capítulo Ana Livia Plurabelle. Joyce, para traduzir seu próprio texto, em vez de trabalhar com todas as línguas europeias que estão presentes em *Finnegans*, usa todas as línguas implícitas na língua italiana. Por um lado, como numa pequena história da língua italiana, vai vendo os momentos em que essa língua parece estrangeira e, usando os dialetos que abundam na cultura italiana, faz uma tradução extraordinária. Consegue que distintos registros de uma língua funcionem como uma língua estrangeira. É uma tradução tão extraordinária que muitos a consideraram um texto tão importante quanto os de Dante.

9. Agora me ocorrem as situações em que escritores traduzem a si mesmos, intervêm na tradução dos próprios textos, e também os escritores que mudam de língua, como Conrad, polonês que escrevia em inglês, e Beckett, que passa a escrever em francês. Por que passa a escrever em francês? Beckett tem dois argumentos: porque assim pode escrever mal, e o inglês é de Joyce. Há muitos outros. Nabokov, extraordinário estilista em inglês e, segundo dizem, extraordinário na língua russa. Jerry Kozinski, escritor muito interessante, um pouco esquecido, mas que é muito bom, também começa a escrever em inglês. Isaac Bashevis Singer, grande escritor de origem judaico-polonesa, um dos últimos que escrevia em ídiche e alguns escritores amigos, como Saul Bellow, traduziam para o inglês.

10. Gostaria de falar de um escritor que nós, argentinos, admiramos muito: Witold Gombrowicz. Um autor que havia publicado um romance que é um dos grandes livros do século passado, *Ferdydurke*. Estava um dia sentado em um bar de Varsóvia e veio um amigo: “Vai ser inaugurada uma companhia que vai ao sul, a Buenos Aires, e na viagem inaugural há

lugar para um jornalista”. Gombrowicz aceita a possibilidade de conhecer Buenos Aires e voltar no mesmo barco. Quando chega, três dias depois, começa a Segunda Guerra Mundial, a Polônia havia sido invadida pelos nazistas e ele fica despossuído. De sua língua, de alguma possibilidade econômica, completamente na intempérie. Sobrevive e trabalha muito até que começa a reaparecer como uma figura que vive na Argentina por anos, escreve lá parte de sua obra e, quando volta à Europa, consegue reconhecimento internacional.

11. Os anos de Gombrowicz na Argentina são uma alegoria tão estranha quanto a alegoria dos manuscritos salvos de Kafka. Após os primeiros meses dificílimos, dos quais não se sabe quase nada, entra aos poucos em circulação em Buenos Aires. Seu centro de operações era a Confeitaria Rex, em cima de um cinema na *calle* Corrientes, onde ganha um pouco de dinheiro jogando xadrez. Gombrowicz anuncia que é um escritor do nível de Thomas Mann, mas todo mundo pensa que é um farsante, ninguém o conhece. Além do mais, afirma que é um conde, que sua família é aristocrática, ainda que agora, pelas contingências do mundo, viva na pobreza mais estranha.

12. Em 1947, Gombrowicz sai à superfície, com a tradução para o castelhano de *Ferdydurke*. É uma tradução extraordinária que Gombrowicz faz no Café Rex com a ajuda de Virgilio Piñera, um grande escritor cubano que não sabe polonês, enquanto Gombrowicz não sabe castelhano. Com os dois falando em francês, é um pouco como a experiência chinesa, e cada um no bar intervém na discussão. É uma tradução completamente onírica. Um dos grandes acontecimentos da história da literatura essa tradução em um bar, que termina quase inventando o livro.

13. Gombrowicz aprende o castelhano em Retiro, nos bares do porto, com marinheiros e prostitutas. Seu espanhol está ligado a espaços secretos e a certas formas baixas da vida social. Numa conferência, critica a linguagem estereotipada da literatura e a sociabilidade implícita da linguagem falsamente cultivada. “Quando teremos uma linguagem para nossa ignorância?”, pergunta em seu diário. “Gostaria de mandar todos os escritores ao estrangeiro, fora de seu próprio idioma e dos ornamentos e filigranas verbais, para ver o que acontecerá com eles”.

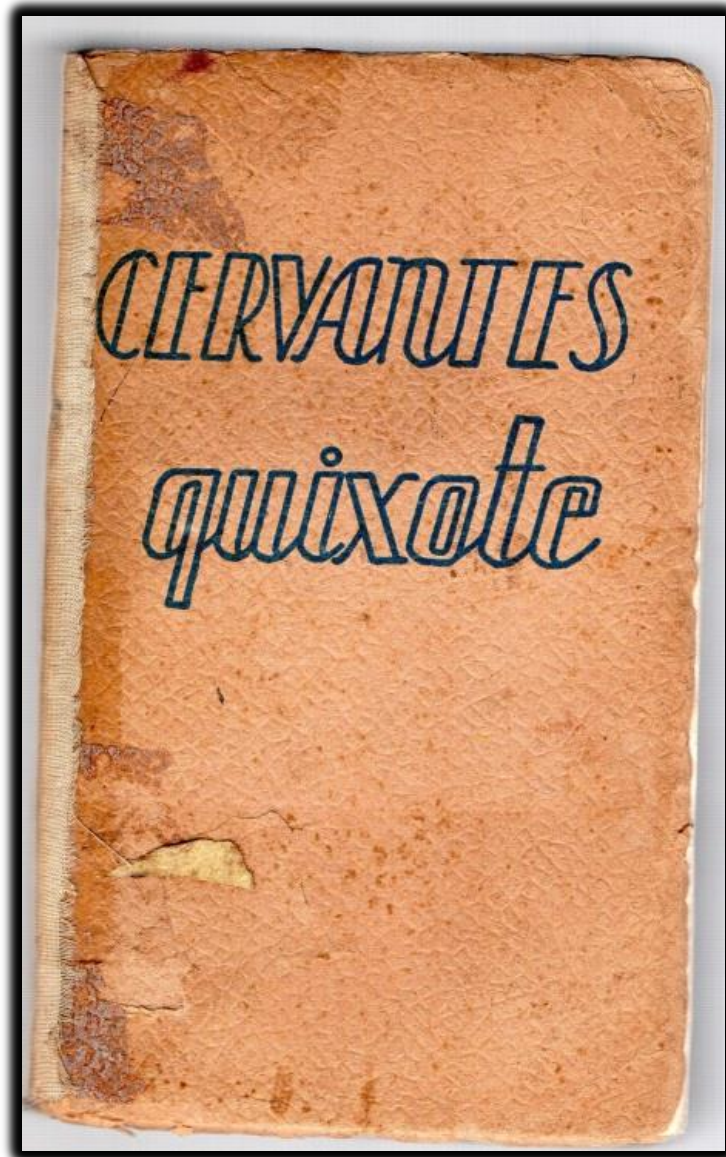
14. O escritor sempre fala numa língua estrangeira, dizia Proust, e sobre essa frase Deleuze construiu sua admirável teoria da literatura menor preferida, a alemã de Kafka, um judeu tcheco que em sua casa fala tcheco, mas escreve em alemão. A posição de Gombrowicz é mais complicada: um homem maduro que se vê obrigado a falar como uma criança. Em seu primeiro conto, “Memória da maturidade”, Gombrowicz se colocou nessa posição.

15. O castelhano é uma língua menor na circulação cultural do século XX. Quem sabe podemos dizer o mesmo do português. São línguas na posição Gombrowicz diante das línguas dominantes, o francês e o inglês, onde parece correr a literatura. São línguas que constroem sua grande tradição, mas nunca estão no centro da circulação literária.

16. Os livros percorrem grandes distâncias, e a tradução é uma máquina voadora. Há uma questão geográfica, de mapas e fronteiras, na circulação da literatura. Do polonês ao francês, passando pelo espanhol, a tradução é o espaço dos grandes intercâmbios e das circulações secretas. Ao traduzir textos para criar outro registro de leitura que se possa botar ao lado de obras institucionalizadas, a tradução intervém na própria literatura.

ANEXO V – Capa do *Quixote* pelas Edições Cultura.

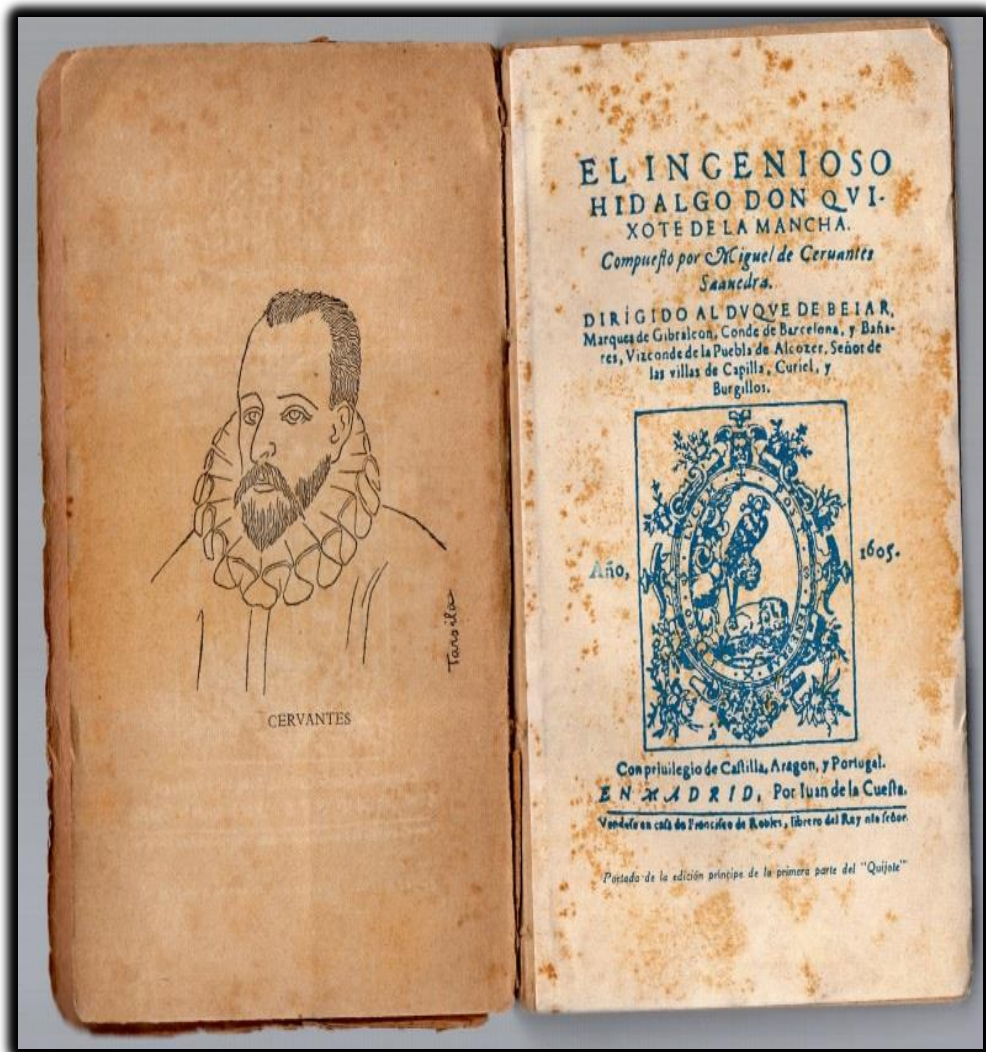
Figura 1 – Capa do *Quixote* pelas Edições Cultura.



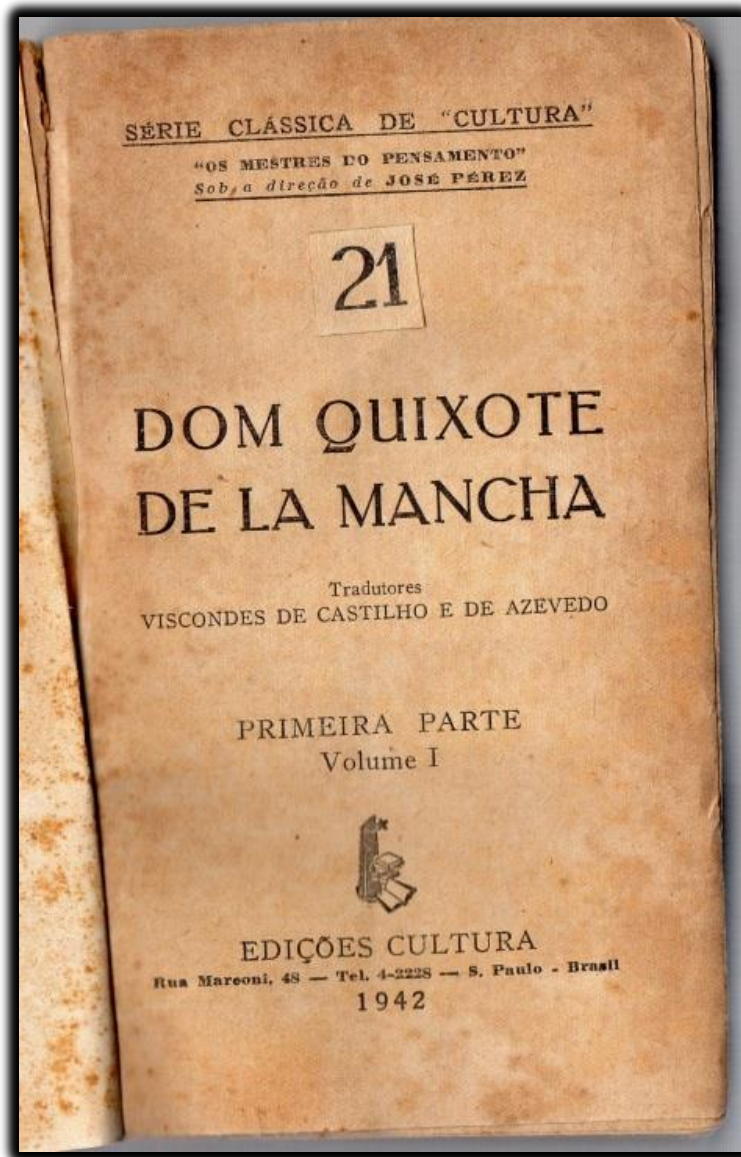
Fonte: Edições Cultura (1942)

ANEXO W - Ilustração de Cervantes por Tarsila do Amaral e folha de rosto original da obra

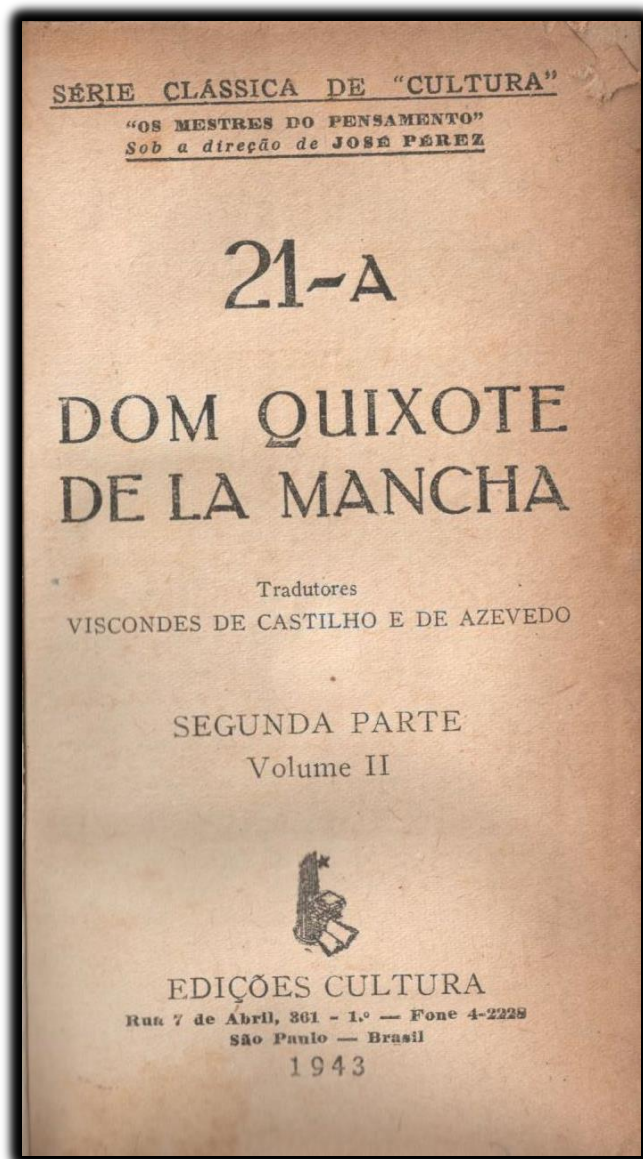
Figura 2 – Ilustração de Cervantes por Tarsila do Amaral e folha de rosto original da obra.



Fonte: Edições Cultura (1942)

ANEXO X - Folha de rosto do *Quixote* pelas Edições CulturaFigura 3 – Folha de rosto do *Quixote* pelas Edições Cultura.

Fonte: Edições Cultura (1942)

ANEXO Y - Folha de rosto da segunda parte do *Quixote* pelas Edições CulturaFigura 4 – Folha de rosto da segunda parte do *Quixote* pelas Edições Cultura.

Fonte: Edições Cultura (1943)

ANEXO Z - Colofão do *Quixote* por W.M. Jackson onde verificamos o ano dessa publicação

Figura 5 – Colofão do *Quixote* por W.M. Jackson onde verificamos o ano dessa publicação.

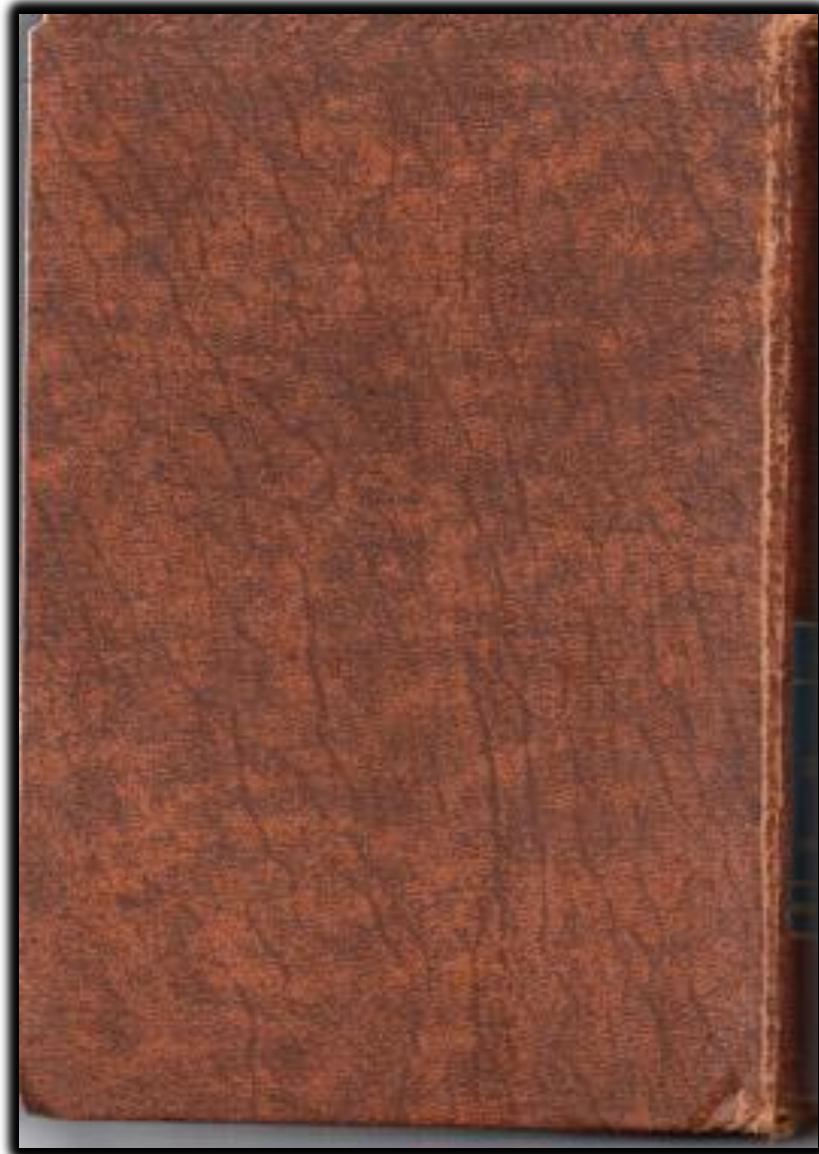


Composta e impressa nas oficinas da Gráfica Editora Brasileira Ltda,
4 rua Luís Gama 185, São Paulo, em 1952.

Fonte: W.M. Jackson (1952)

ANEXO AA - Capa do *Quixote* por W.M. Jackson

Figura 6– Capa do *Quixote* por W.M. Jackson.



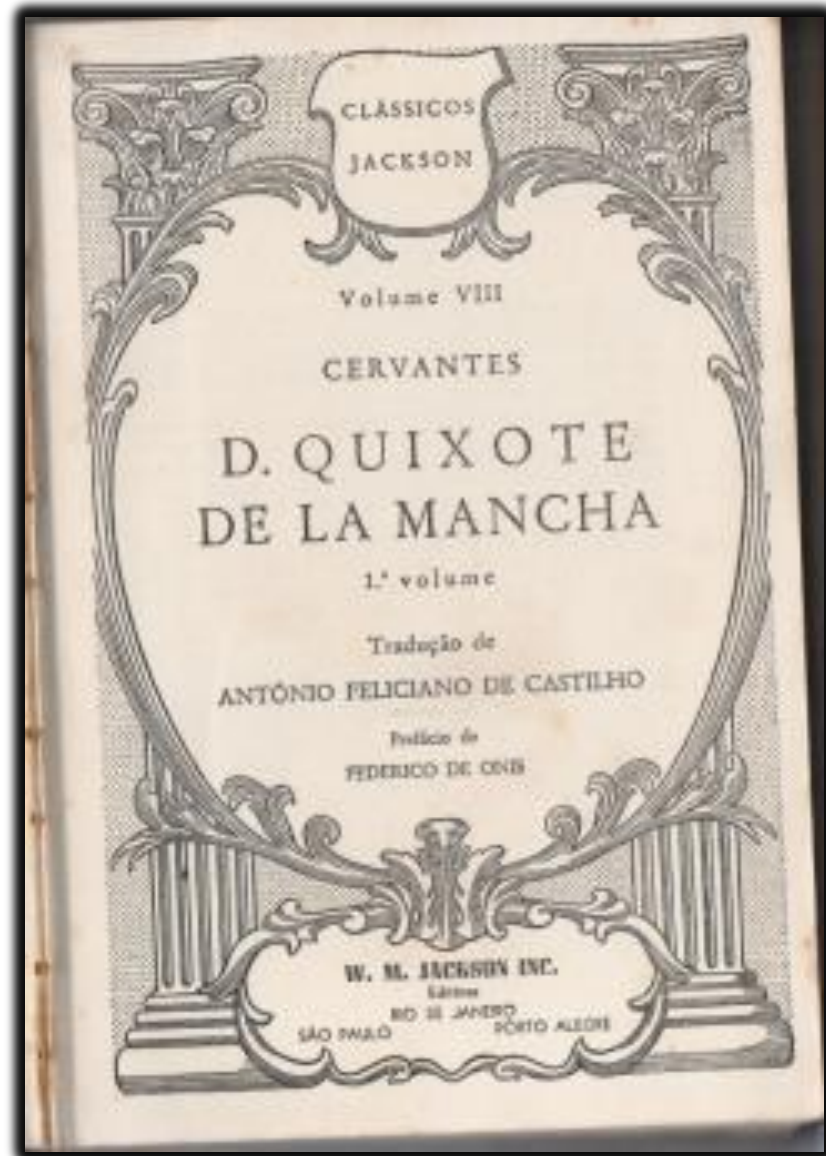
Fonte: W.M. Jackson (1952)

ANEXO BB - Lombada do *Quixote* por W.M. Jackson

Figura 7 – Lombada do *Quixote* por W.M. Jackson.



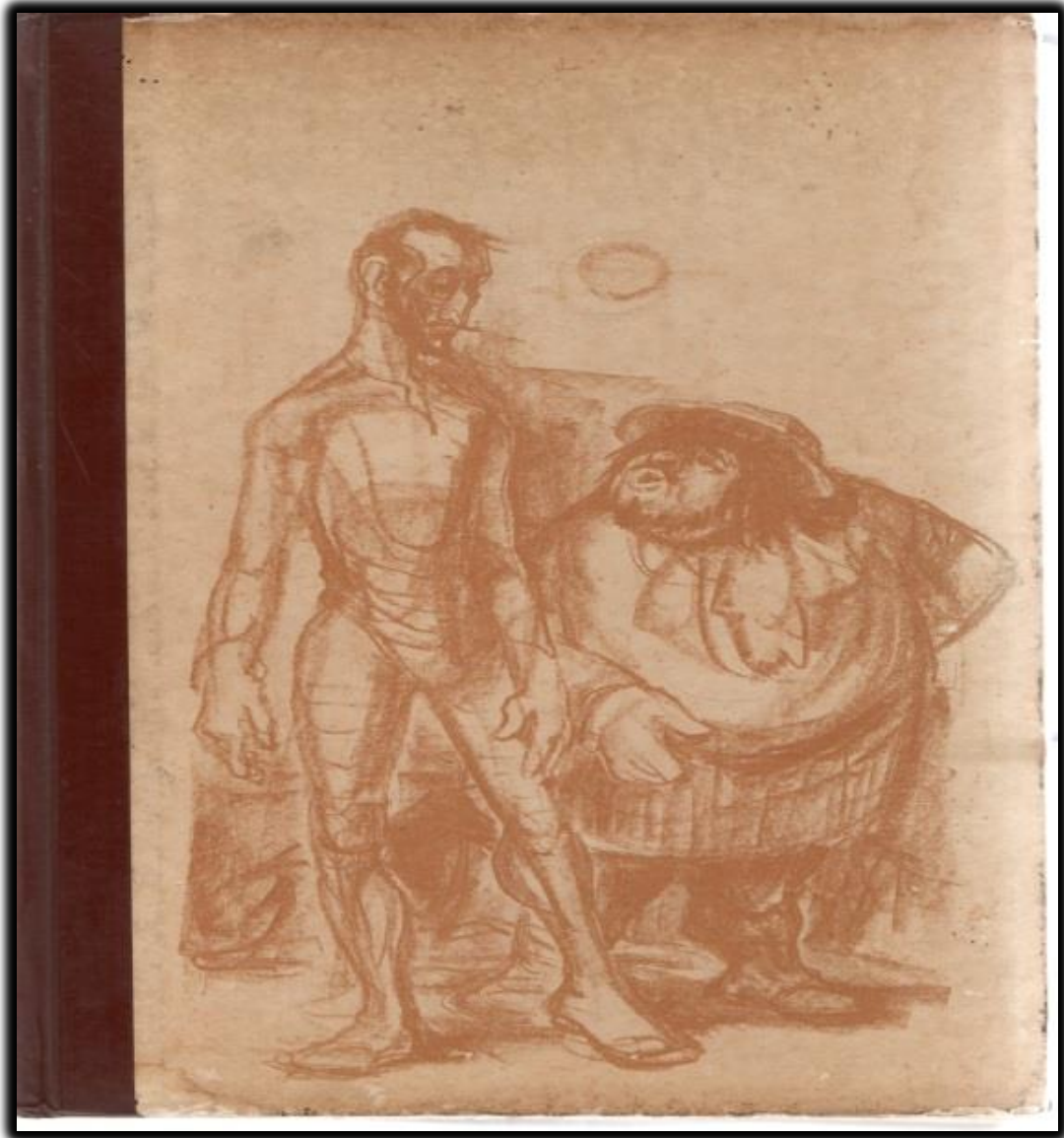
Fonte: W.M Jackson (1952)

ANEXO CC - Página de rosto do *Quixote* por W.M. JacksonFigura 8 – Página de rosto do *Quixote* por W.M. Jackson.

Fonte: W.M Jackson (1952)

ANEXO DD - Capa do *Quixote* pela Civilização Brasileira

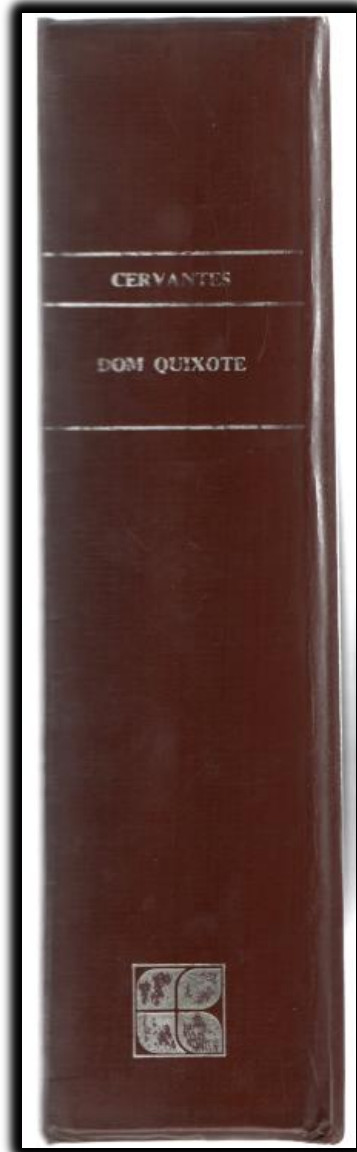
Figura 9 – Capa do *Quixote* pela Civilização Brasileira.



Fonte: Civilização Brasileira (1983)

ANEXO EE - Lombada *Quixote* pela Civilização Brasileira

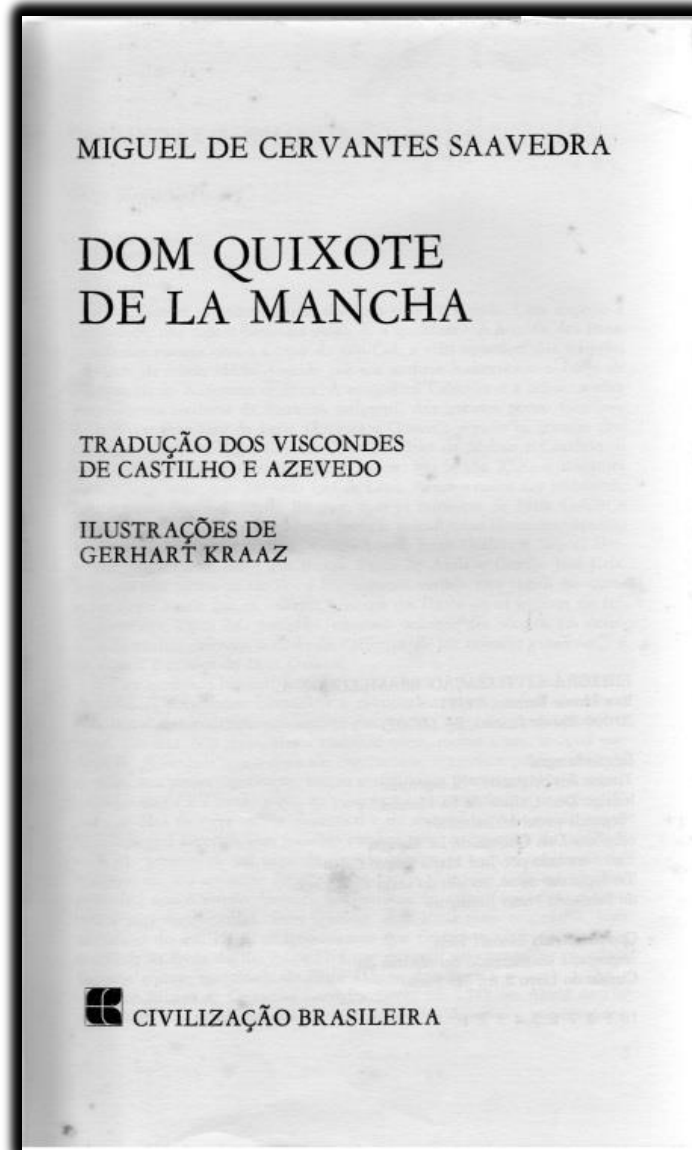
Figura 10 – Lombada *Quixote* pela Civilização Brasileira.



Fonte: Civilização Brasileira (1983)

ANEXO FF - Folha de rosto do *Quixote* pela Civilização Brasileira

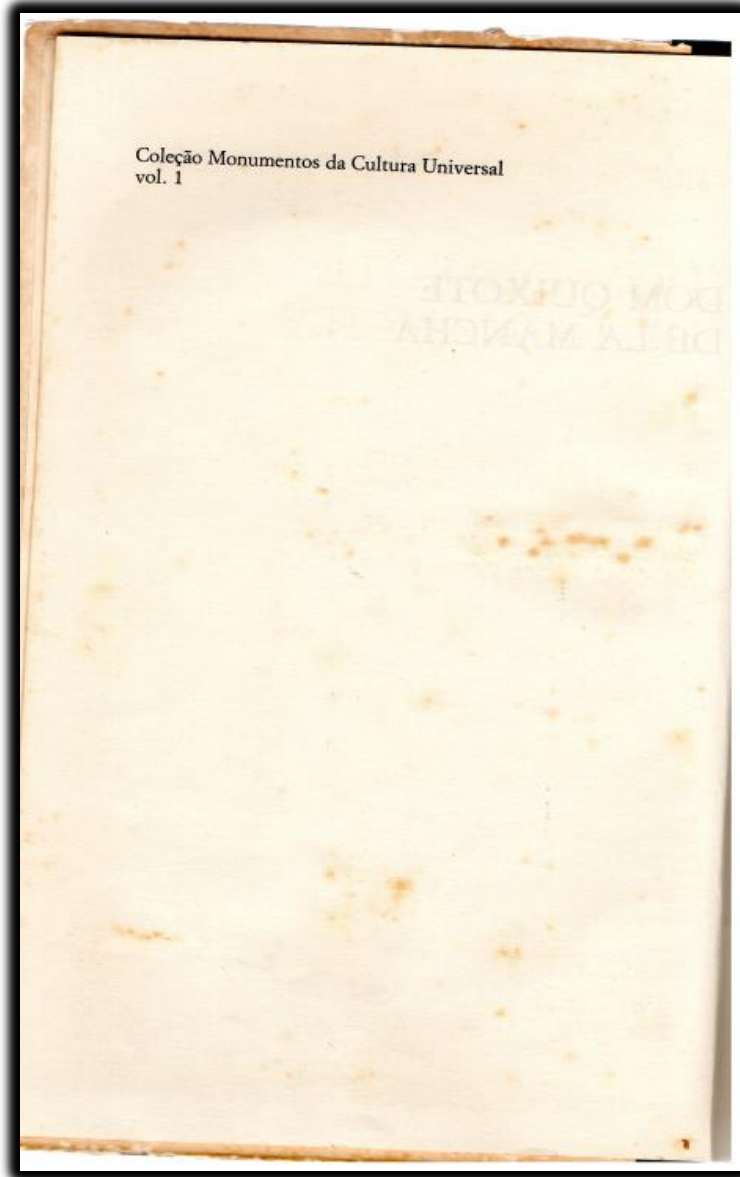
Figura 11 – Folha de rosto do *Quixote* pela Civilização Brasileira.



Fonte: Civilização Brasileira (1983)

ANEXO GG - Indicação da coleção no *Quixote* pela Civilização Brasileira

Figura 12 – Indicação da coleção no *Quixote* pela Civilização Brasileira.



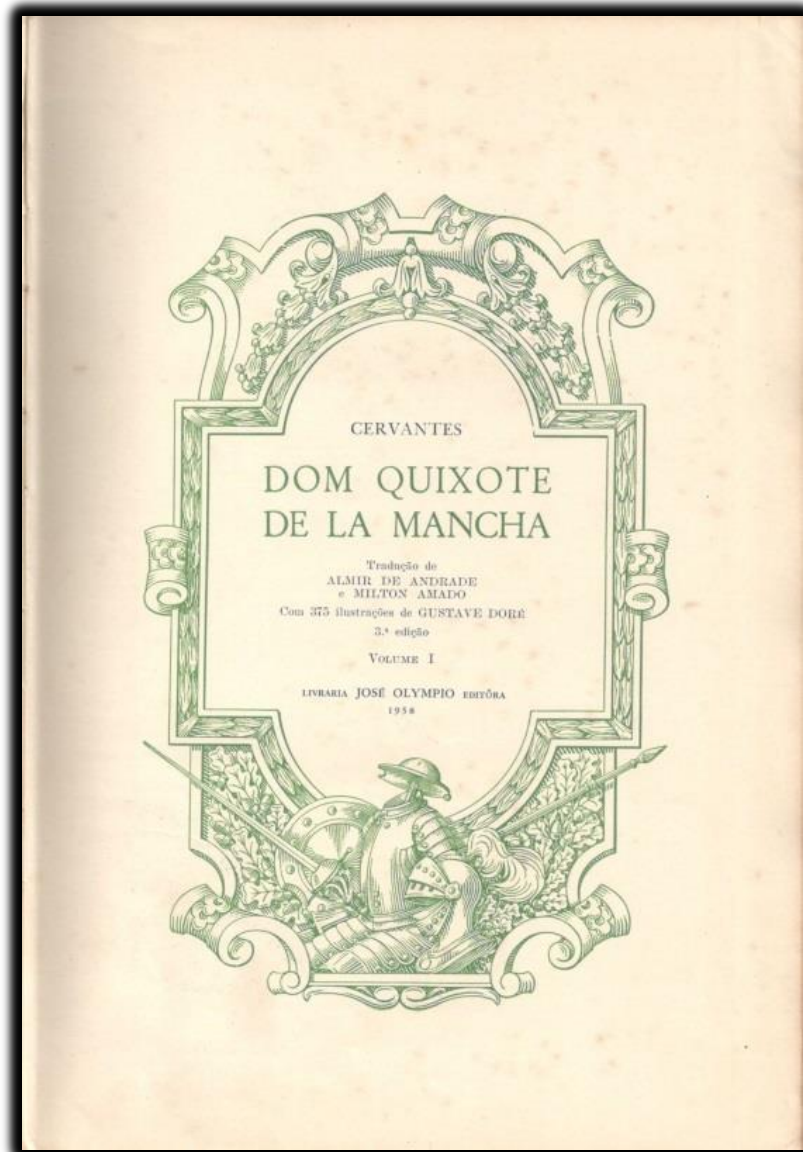
Fonte: Civilização Brasileira (1983)

ANEXO HH - Capa da edição do *Quixote* pela José Olympio.

Figura 13 – Capa da edição do *Quixote* pela José Olympio.



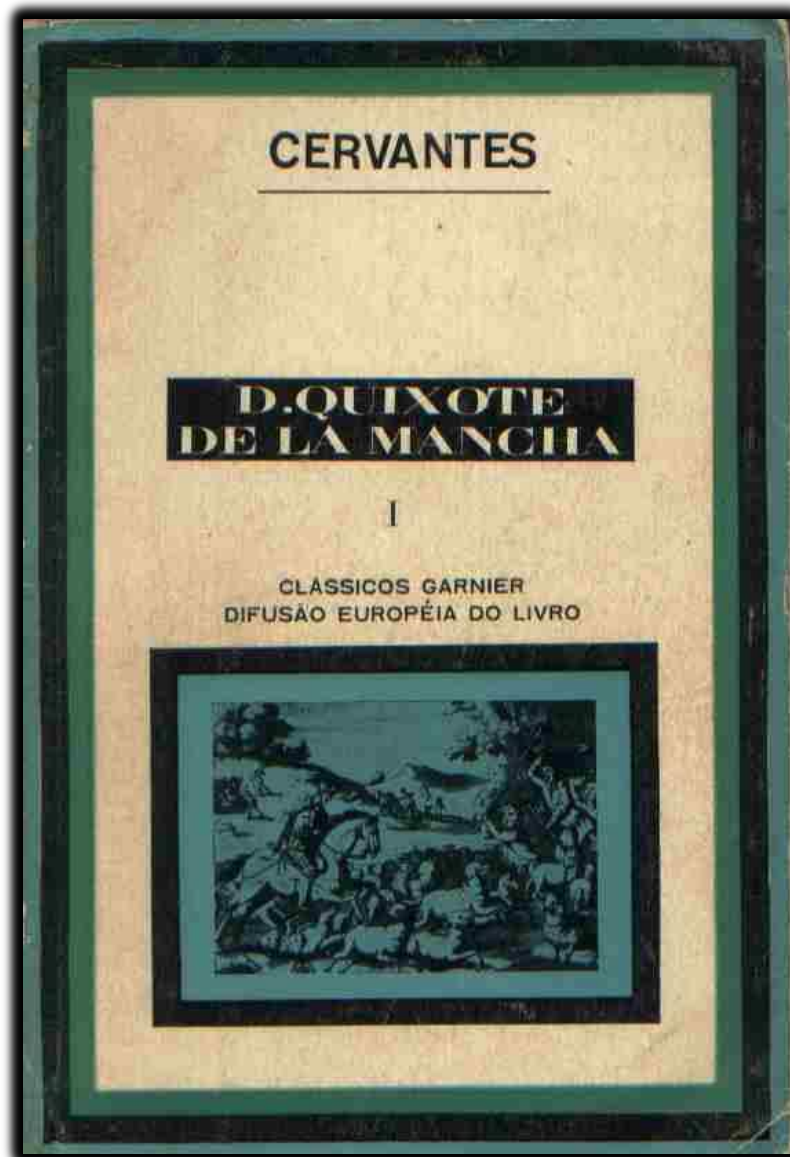
Fonte: José Olympio (1958)

ANEXO II - Folha de rosto da edição do *Quixote* pela José OlympioFigura 14 – Folha de rosto da edição do *Quixote* pela José Olympio.

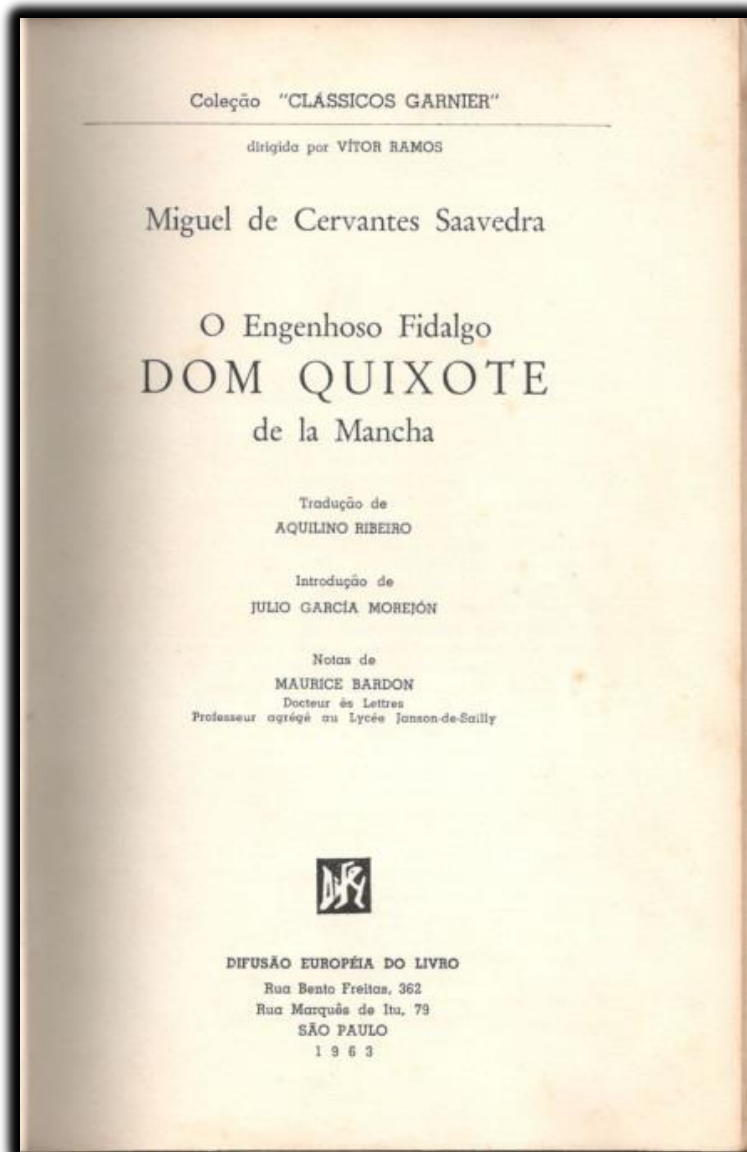
Fonte: José Olympio (1958)

ANEXO JJ - Capa da edição do *Quixote* pela Difusão Europeia do Livro.

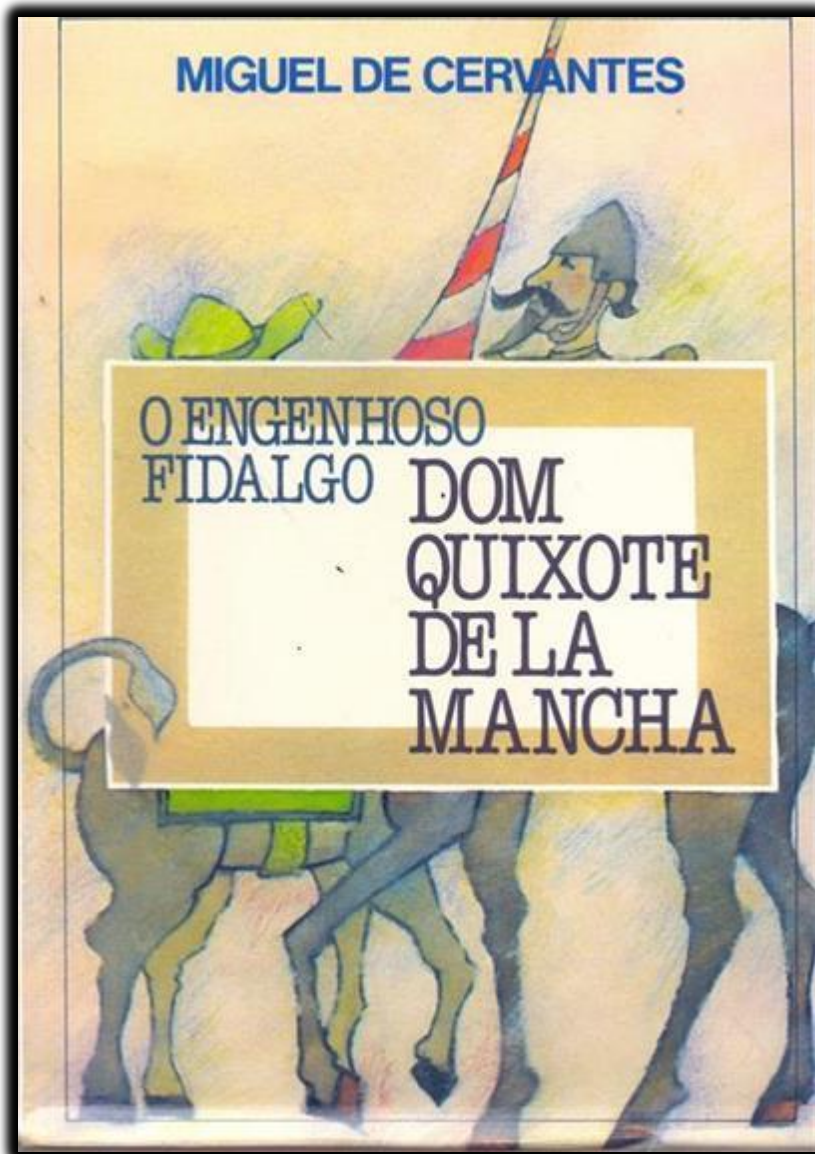
Figura 15 – Capa da edição do *Quixote* pela Difusão Europeia do Livro.



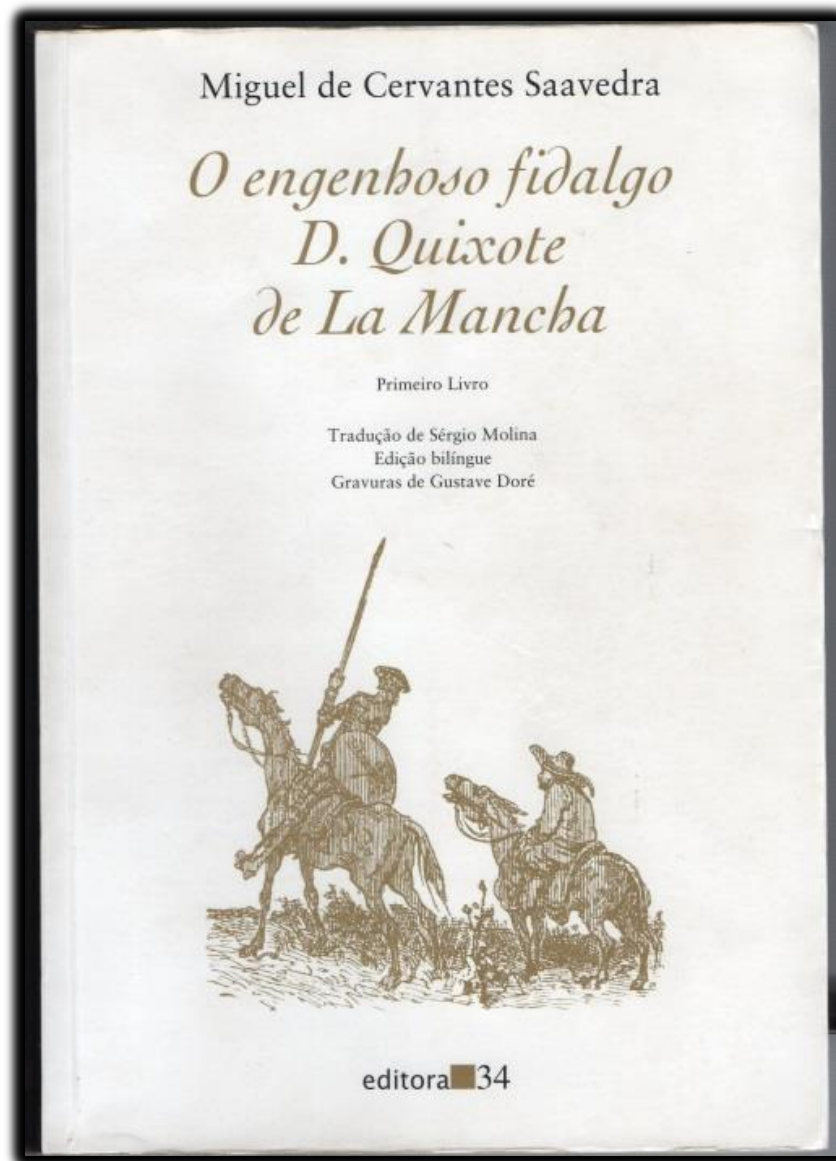
Fonte: Difusão Europeia do Livro (1963)

ANEXO KK - Folha de rosto da edição do *Quixote* pela Difusão Europeia do Livro.Figura 16 – Folha de rosto da edição do *Quixote* pela Difusão Europeia do Livro.

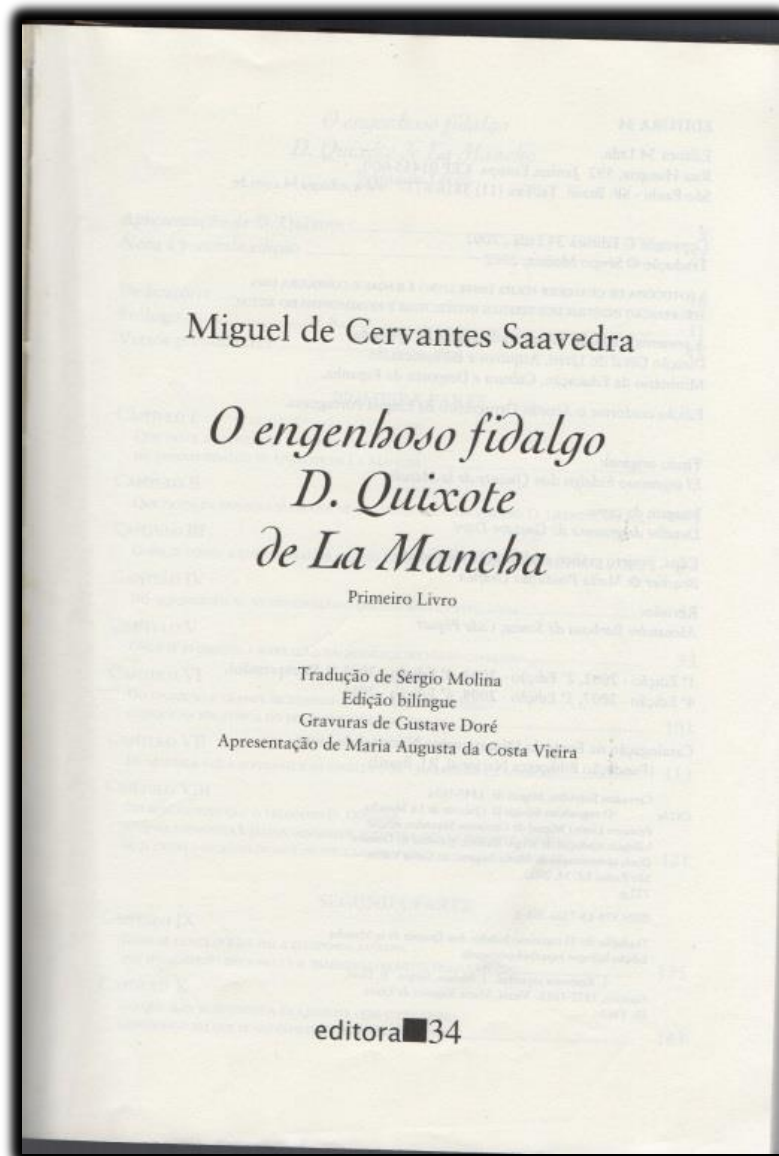
Fonte: Difusão Europeia do Livro (1963)

ANEXO LL - Capa do *Quixote* pela Itatiaia-Villa RicaFigura 17 – Capa do *Quixote* pela Itatiaia-Villa Rica.

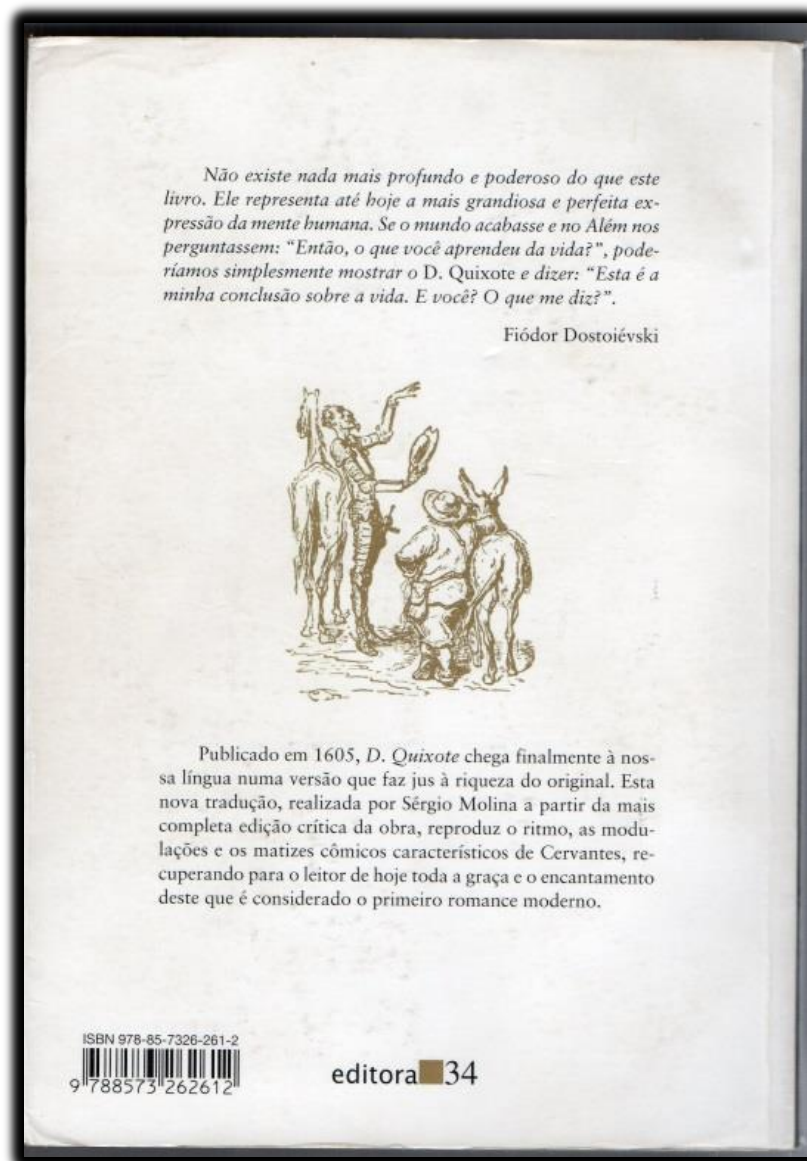
Fonte: Itatiaia-Villa Rica (2005)

ANEXO MM - Capa da primeira parte do *Quixote* pela Editora 34Figura 18 –Capa da primeira parte do *Quixote* pela Editora 34.

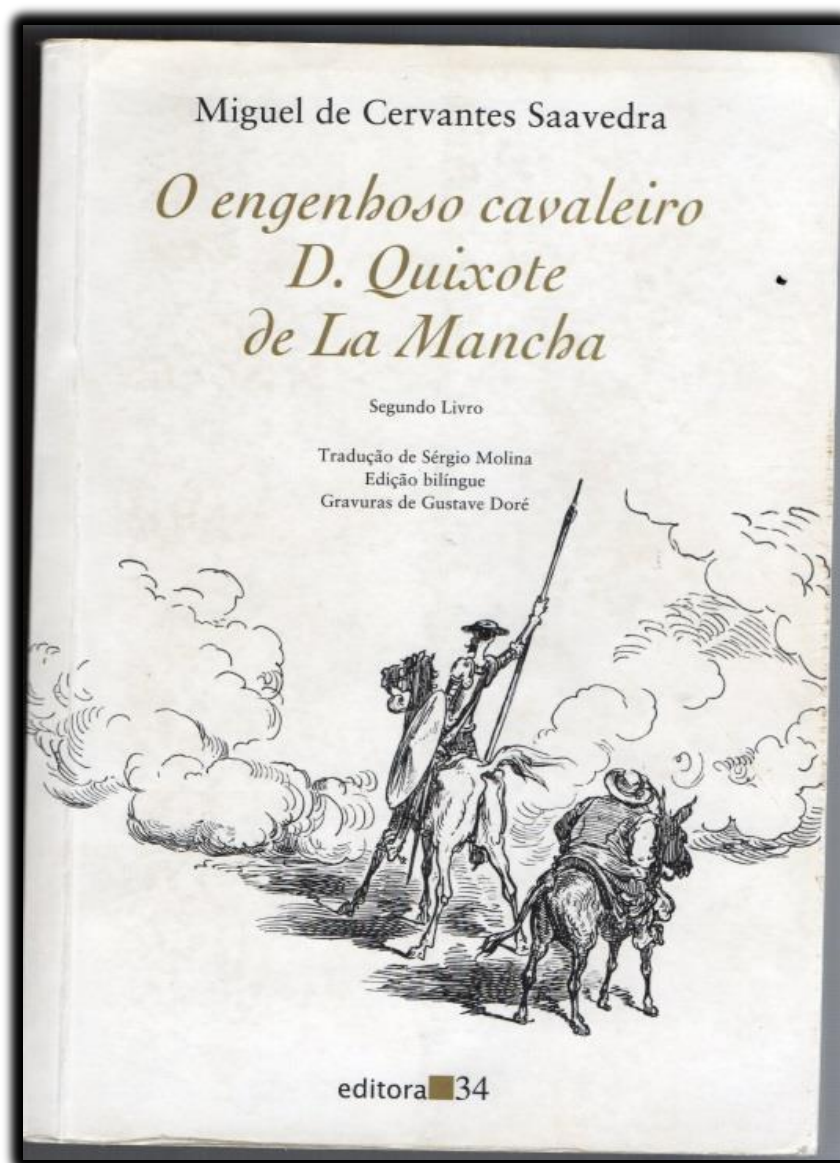
Fonte: Editora 34 (2002)

ANEXO NN - Folha de rosto da primeira parte do *Quixote* pela Editora 34Figura 19 – Folha de rosto da primeira parte do *Quixote* pela Editora 34

Fonte: Editora 34 (2002)

ANEXO OO - Contracapa da primeira parte do *Quixote* pela Editora34Figura 20 – Contracapa da primeira parte do *Quixote* pela Editora34

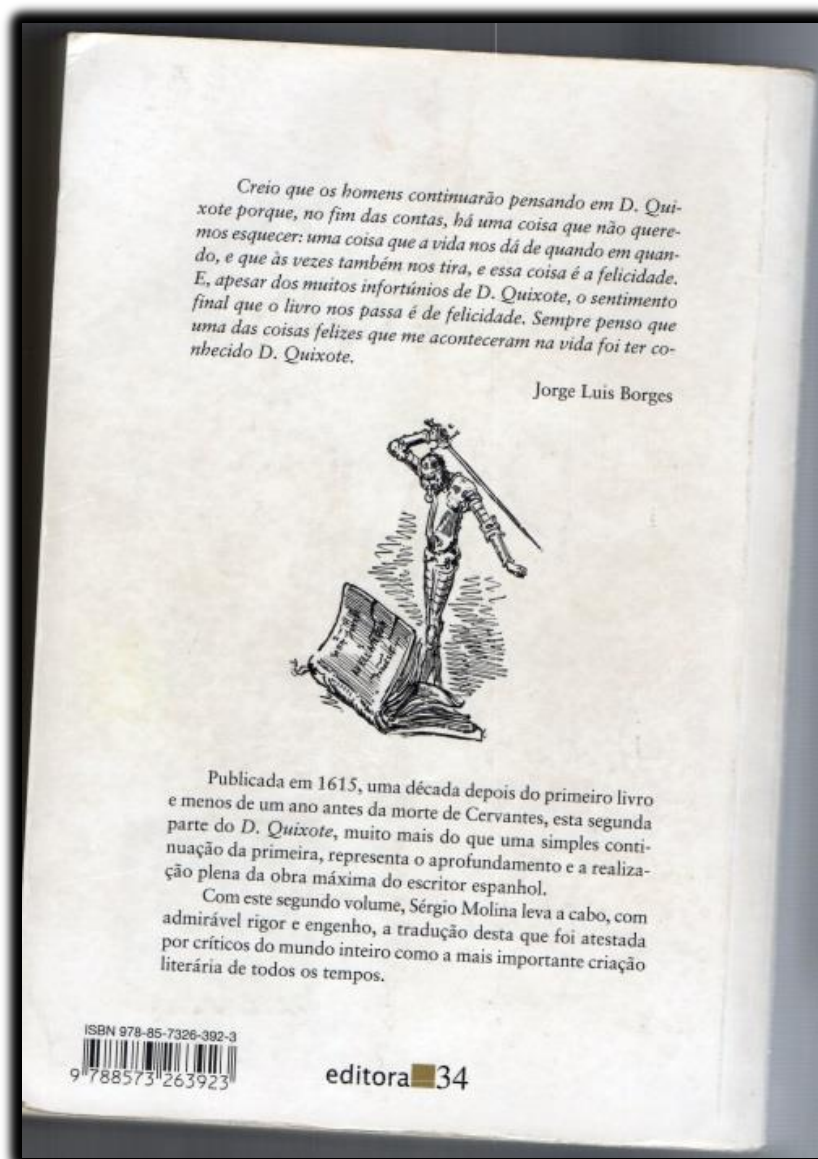
Fonte: Editora 34 (2002)

ANEXO PP - Capa da segunda parte do *Quixote* pela Editora 34Figura 21 – Capa da segunda parte do *Quixote* pela Editora 34

Fonte: Editora 34 (2012)

ANEXO QQ - Folha de rosto da segunda parte do *Quixote* pela Editora 34Figura 22 – Folha de rosto da segunda parte do *Quixote* pela Editora 34

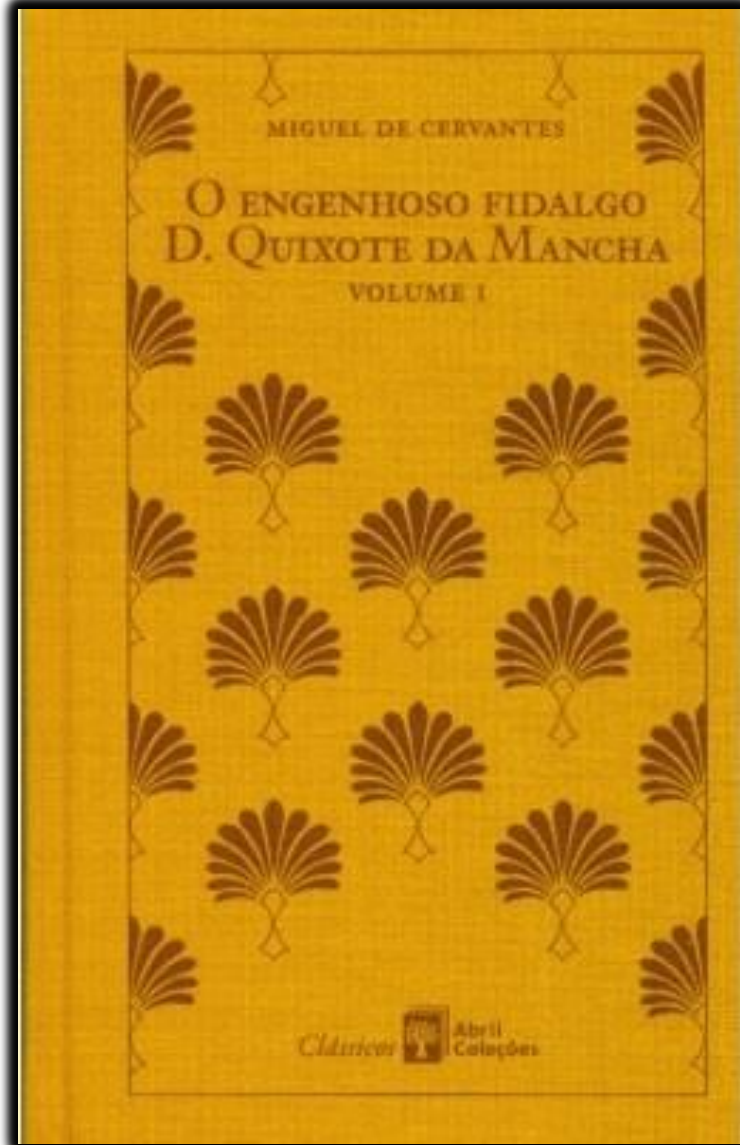
Fonte: Editora 34 (2012)

ANEXO RR - Contracapa da segunda parte do *Quixote* pela Editora 34Figura 23 – Contracapa da segunda parte do *Quixote* pela Editora 34

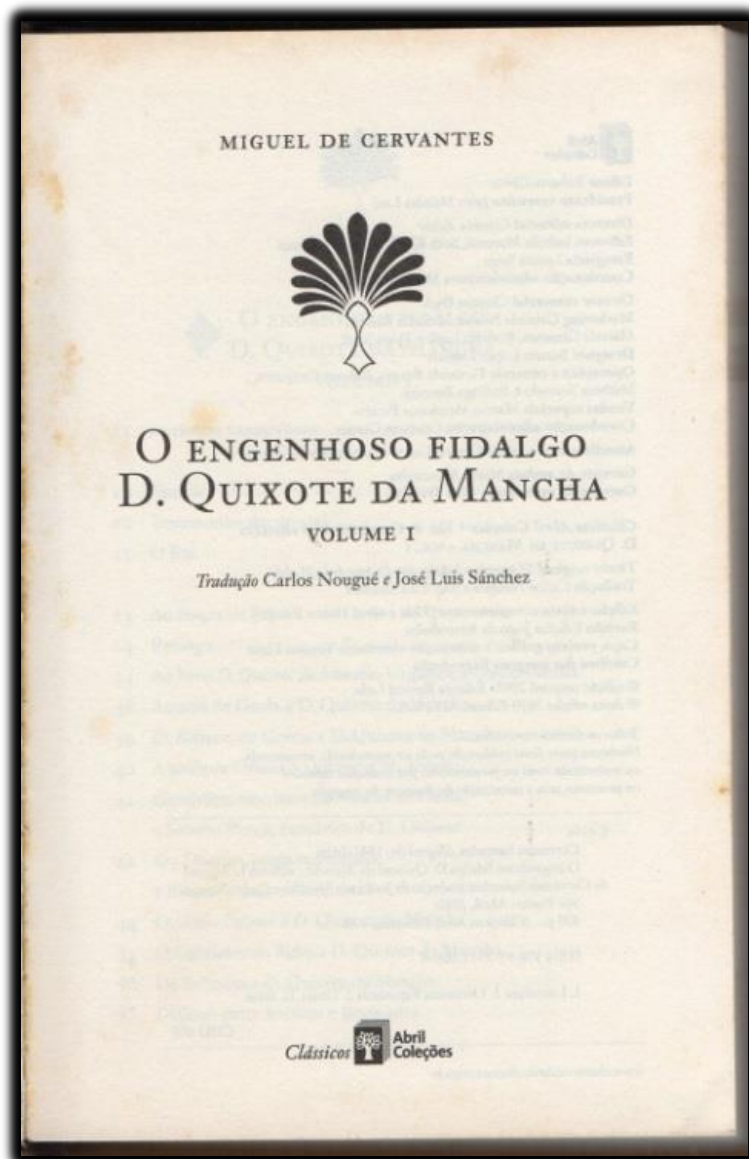
Fonte: Editora 34 (2012)

ANEXO SS - Capa do primeiro volume do *Quixote* pela Editora Abril

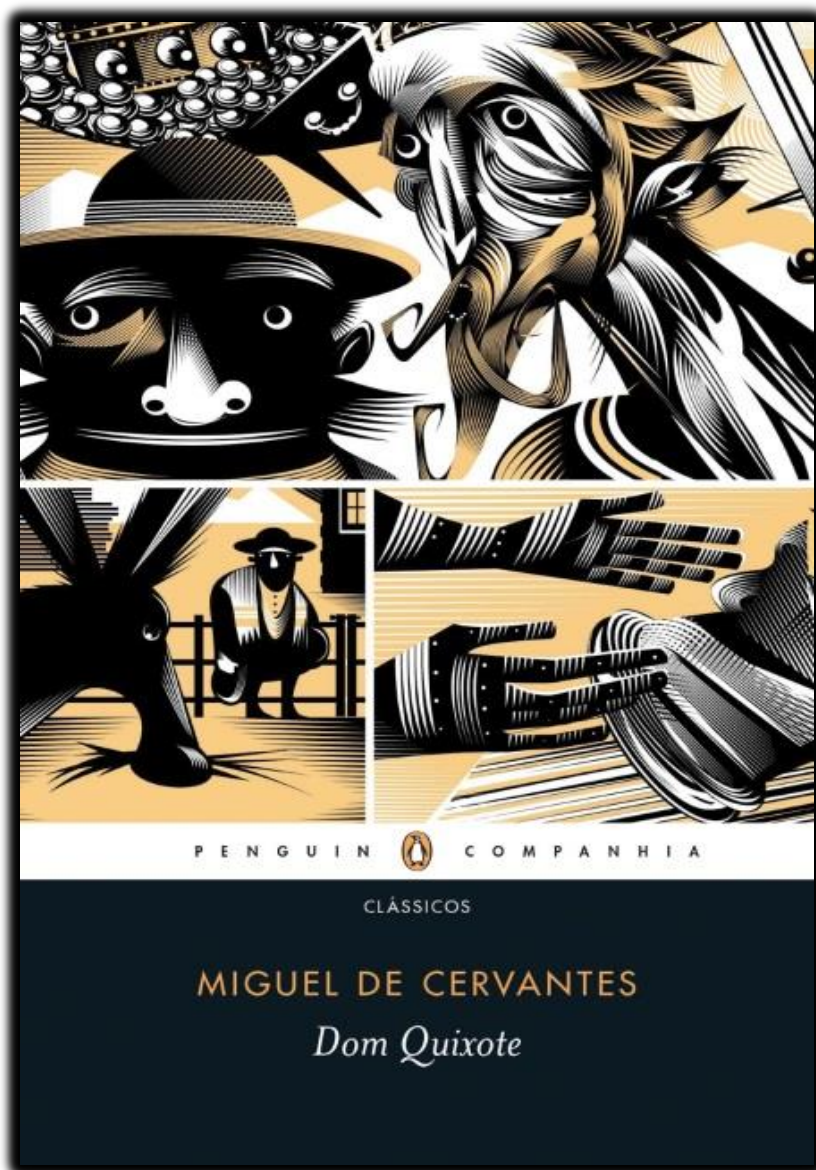
Figura 24– Capa do primeiro volume do *Quixote* pela Editora Abril



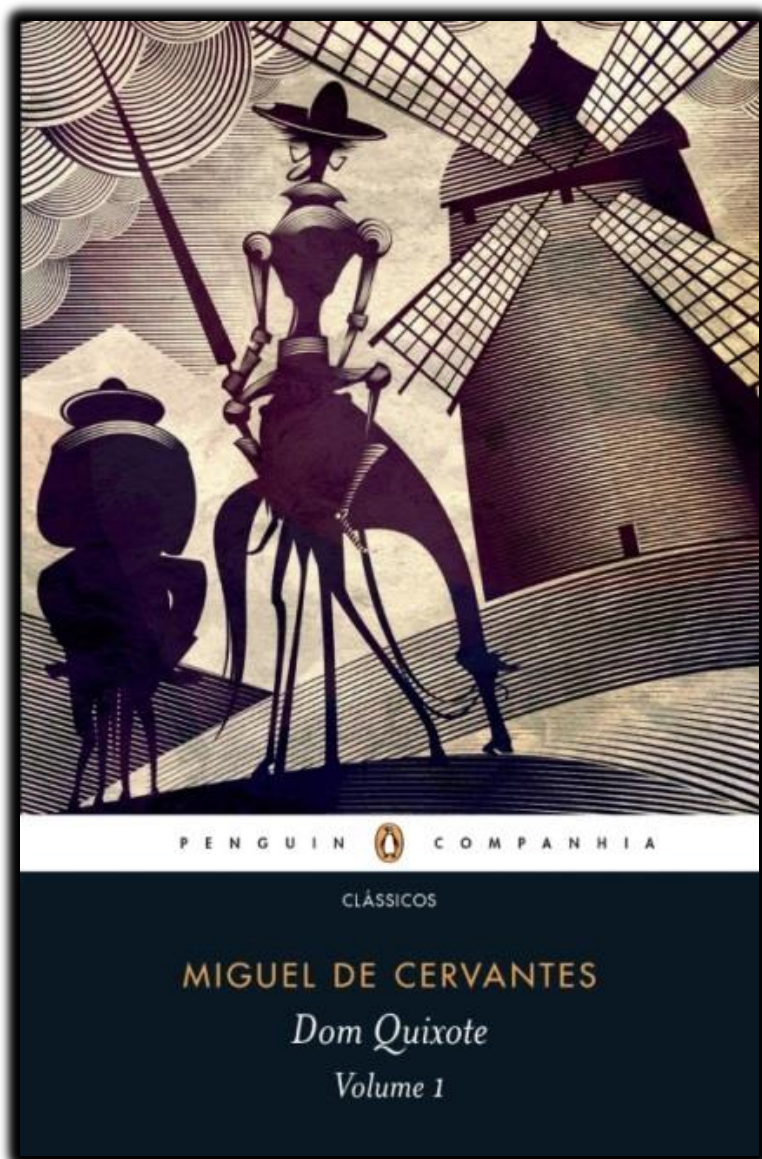
Fonte: Abril Coleções (2005)

ANEXO TT - Folha de rosto do primeiro volume do *Quixote* pela Editora AbrilFigura 25 – Folha de rosto do primeiro volume do *Quixote* pela Editora Abril

Fonte: Abril Coleções (2005)

ANEXO UU - Cinta do *Quixote* para a Companhia das LetrasFigura 26 – Cinta do *Quixote* para a Companhia das Letras

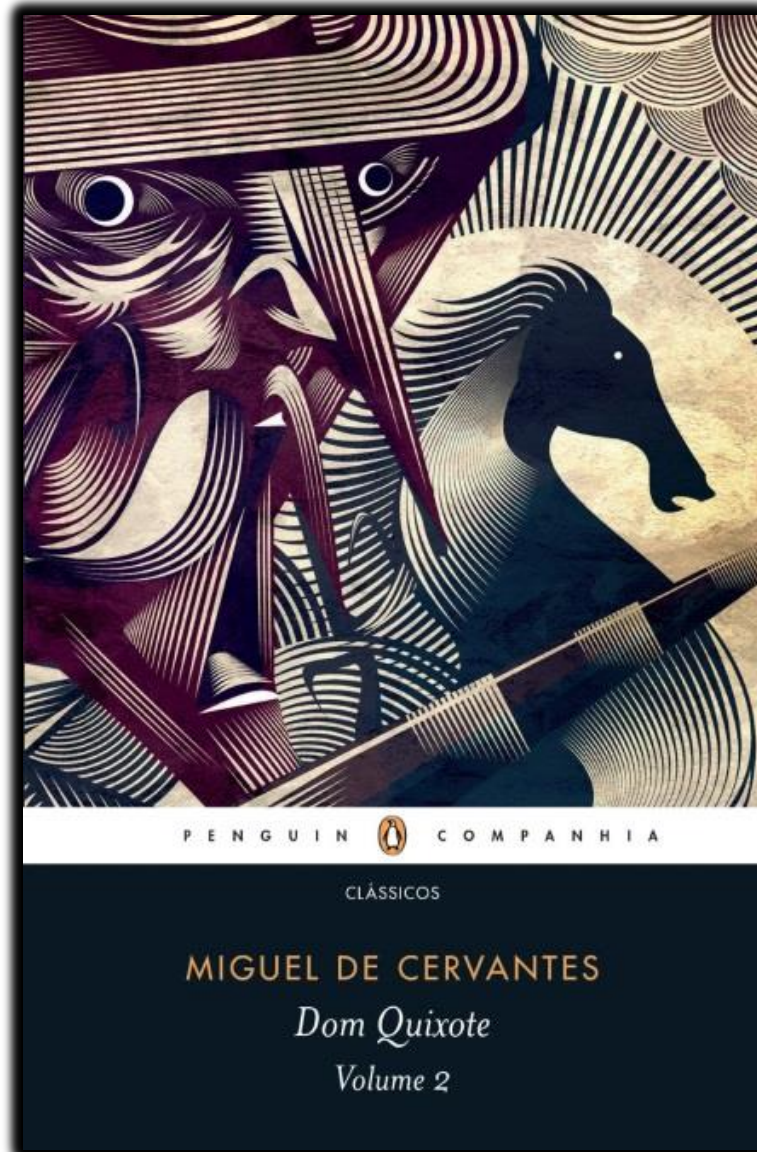
Fonte: Companhia das Letras (2012)

ANEXO VV - Capa do primeiro volume do *Quixote* para a Companhia das LetrasFigura 27 – Capa do primeiro volume do *Quixote* para a Companhia das Letras

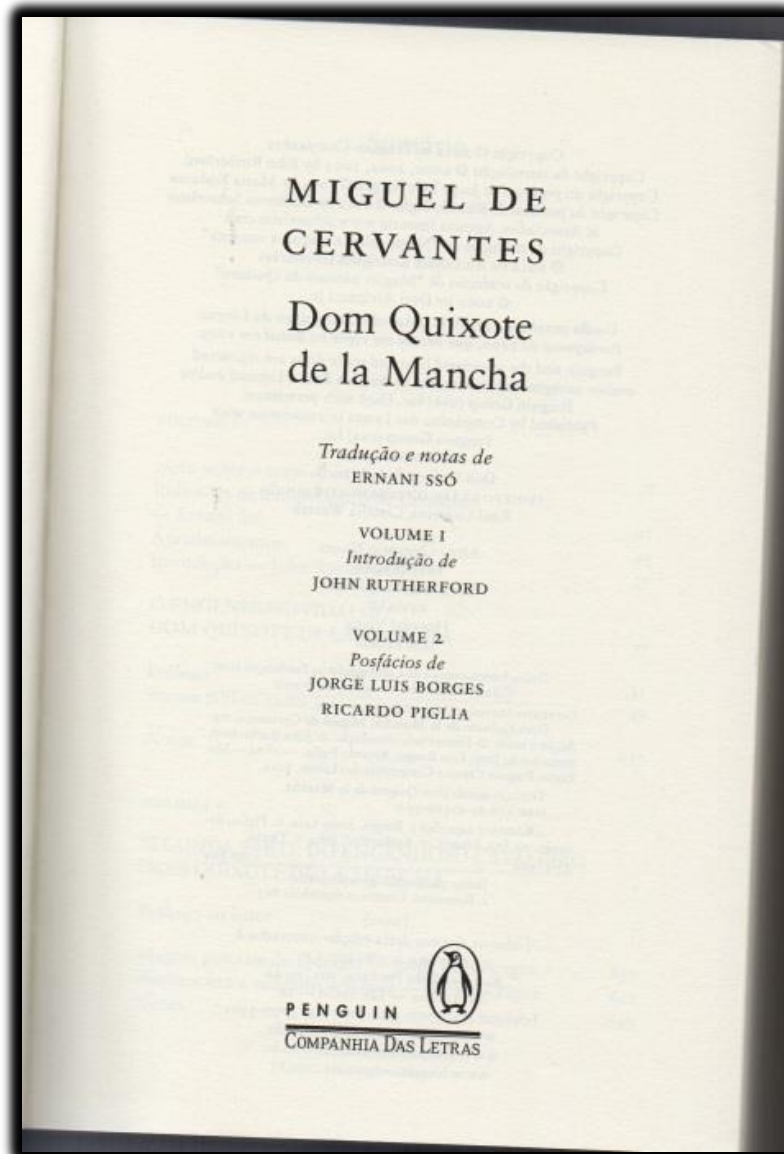
Fonte: Companhia das Letras (2012)

ANEXO WW - Capa do segundo volume do *Quixote* para a Companhia das Letras

Figura 28 – Capa do segundo volume do *Quixote* para a Companhia das Letras



Fonte: Companhia das Letras (2012)

ANEXO XX - Folha de rosto do *Quixote* para a Companhia das LetrasFigura 29 – Folha de rosto do *Quixote* para a Companhia das Letras

Fonte: Companhia das Letras (2012)