



Universidade de Brasília
Instituto de Letras
Departamento de Teoria Literária e Literaturas
Pós-Graduação em Literatura

Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso
(Uma cantata cênica)

Karla Calasans de Mello

2010

Karla Calasans de Mello

Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso **(Uma cantata cênica)**

Dissertação apresentada como exigência parcial para obtenção do grau de mestre em Literatura à Comissão julgadora do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, sob a orientação do Prof. Dr. André Luís Gomes no ano de 2010

MELLO, Karla Calasans de. *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso(Uma cantata cênica)*. Brasília-DF, 2010. Dissertação (mestrado em Literatura e outras Áreas do Conhecimento). Universidade de Brasília, UnB.

Autora: Karla Calasans de Mello

Título: Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso (Uma cantata cênica)

Natureza do trabalho: Dissertação

Grau pretendido: Mestre

Instituição: Universidade de Brasília- UnB

Área de concentração: Literatura e outras áreas do conhecimento

Data de aprovação: 28 / 06 / 2010

Banca examinadora:

Prof. Dr. André Luís Gomes- UnB (orientador)

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior- UnB

Prof.Dr. Marcus Mota- UnB

Prof.Dr. João Vianney Cavalcante Nuto- UnB

Dedicatória

Dedico esta cantata aos amantes
da literatura, da arte
e da vida.

Agradecimentos

À oportunidade de aprender com as experiências vividas, e com isso, poder ofertar, ao mundo, o meu sopro vital em forma de literatura e arte.

Escrever...

*Escrever é entrar na afirmação da solidão onde o fascínio ameaça.
É correr o risco da ausência de tempo, onde reina o eterno recomeço.
É passar do Eu ao Ele, de modo que o que acontece não acontece a ninguém,
é anônimo pelo fato de que isso me diz respeito, repete-se numa disseminação infinita.
Escrever é dispor a linguagem sob o fascínio e, por ela, nela, permanecer em contato com o
meio absoluto, onde a coisa se torna imagem, onde a imagem, de alusão a uma figura
se converte em alusão ao que é sem figura e, de forma desenhada sobre a ausência torna-se a
presença informe dessa ausência, a abertura opaca e vazia sobre o que é quando não há
Mais ninguém, quando ainda não há ninguém.*

(Maurice Blanchot)

Resumo

O sujeito de estudo desta cantata é Dulcinea Del Toboso, a Dama sem-par criada por Dom Quixote na narrativa intitulada *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, escrita por Miguel de Cervantes Saavedra nos anos de 1605 (Livro primeiro) e 1615 (Livro segundo). A investigação dá-se a partir de dois princípios: o silêncio e o feminino em Dulcinea, que são cantados em diferentes melodias “Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso- uma cantata cênica”. Ademais, a pesquisa ganha corpo a partir do jogo com a palavra canto, da qual derivam en(tre)cantos, recantos, encantada, decantada, cantada e cantata, que acabam constituindo os títulos de cada ária desta manifestação musical e textual dedicada à Dulcinea. Na ária de nº I, a Dama é cantada nos recônditos recantos de alguns estudiosos e pesquisadores de *Dom Quixote*. Na ária de nº II, ela é encantada pelos discursos de Dom Quixote, Sancho Pança e Duquesa. Na ária de nº III, Dulcinea passa a ser decantada por questões políticas, históricas, sociais e ideológicas da Idade Média. Na ária de nº IV, enquanto canto, a Dama é vista como o silêncio de uma música cantada em parceria com Dom Quixote, e juntos criam uma melodia arquetípica que ecoa ao longo de toda a trajetória da alma humana – a conjunção entre o masculino e o feminino. E por fim, em anexo, Dulcinea em cantata, a criação de uma performance cênica e paródica elaborada para cantar os recantos e os encantos, decantados e cantados ao longo desta cantata.

Palavras-chave: Dom Quixote, Dulcinea, feminino, silêncio, canto.

Resumen

El objeto de estudio de esta cantata es Dulcinea del Toboso, la sin par Señora, creada por Don Quijote en la narrativa llamada *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, escrita por Miguel de Cervantes Saavedra en los años 1605 (libro primero) y 1615 (libro segundo). La investigación se lleva a cabo a partir de dos principios: el silencio y el femenino en Dulcinea, que se cantan en diferentes melodías “En los En(tre)cantos de Dulcinea del Toboso - una cantata escénica”. Además, la investigación se desarrolla a partir del juego con la palabra canto, de la cual derivan en(tre)cantos, rincones, encantada, decantada, cantada y cantata, que terminan constituyendo los títulos de cada aria de esta manifestación musical y textual dedicada a Dulcinea. En el aria de n° I, la Dama es cantada en rincones ocultos de algunos estudiosos e investigadores de *Don Quijote*. En el aria de n° II, Dulcinea ES encantada por los discursos de Don Quijote, Sancho Panza y La Duquesa. En el aria de n° III, ella es decantada por hechos políticos, históricos, sociales e ideológicos de la Edad Media. En el aria de n° IV, como canto, la señora es vista como el silencio de una canción cantada en asociación con Don Quijote, y juntos crean una melodía arquetípica que se propaga en toda la historia del alma humana - la conjunción entre hombre y mujer. Y, por último, en el anexo, Dulcinea en cantata, la creación de una representación escénica y paródica preparada para cantar los rincones y los encantos, decantados y cantados a lo largo de esta cantata.

Palabras claves: Don Quijote, Dulcinea, femenino, silencio, canto.

Abstract

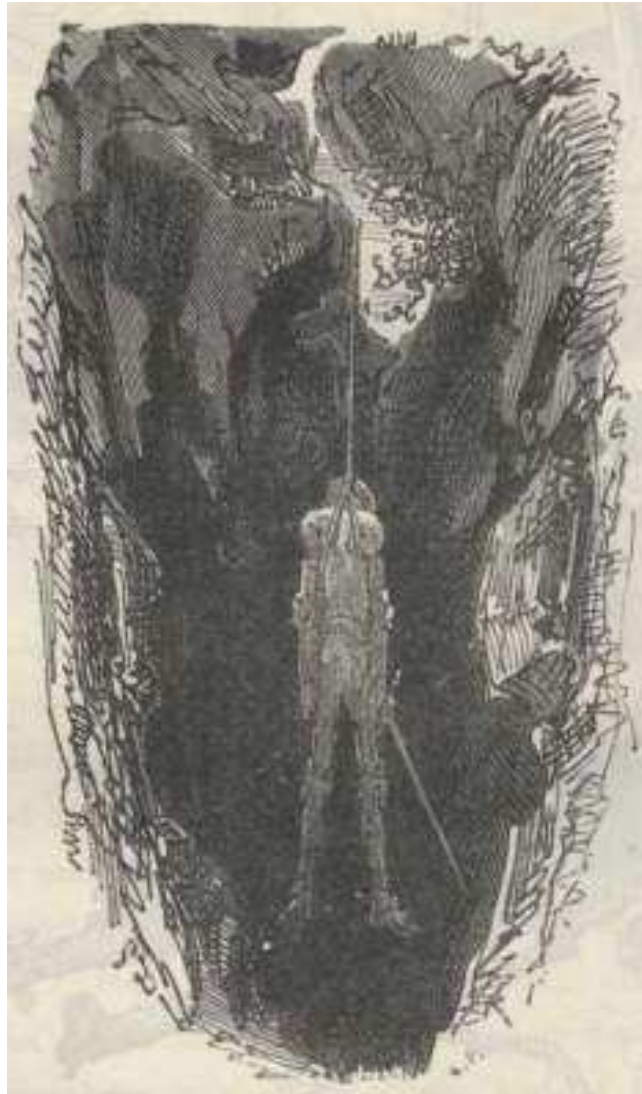
The study subject of this cantata is Dulcinea del Toboso, the peerless Lady created by Don Quixote in the narrative called *The Ingenious Gentleman Don Quixote de la Mancha*, written by Miguel de Cervantes Saavedra in the years 1605 (first book) and 1615 (second book). The research is based on two principles: the concepts of “silence” and “female” extracted from the Dulcinea character. These principles are sung in different melodies of a scenic cantata (“Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso- uma cantata cênica”). The research develops using the multiple meanings of the Portuguese word “canto”. The ideas of “songs”, “nooks”, “enchanted”, “decanted” and “cantata” are derived from the word “canto”. These ideas are used to create the titles of each aria of this musical and textual work dedicated to Dulcinea. In the first aria, the Lady is “sung” through the perspective of the innermost recesses of some scholars and researchers of Don Quixote. In the second aria, she is “enchanted” by the speeches of Don Quixote, Sancho Panza and the Duchess. In the third aria, Dulcinea is “decanted” from the Middle Age point of view of political, historical, social and ideological issues. In the fourth aria the Lady is represented as the silence of a song sung in partnership with Don Quixote. These two characters create an archetypal melody that echoes throughout the history of the human soul - the conjunction of “male” and “female” concepts. Finally, Dulcinea in the cantata, the creation of a theatrical performance, a parody, singing the nooks and charms decanted and sung along this cantata.

Keywords: Don Quixote, Dulcinea, female, silence, song.

Cantata Cênica

Abertura.....	p. 12
Ária de nº I. Nos Recônditos Recantos de Dulcinea Del Toboso.....	p. 21
Ária de nº II. Dulcinea Encantada.....	p. 45
Ária de nº III. Dulcinea Decantada.....	p. 61
Ária de nº IV. Dulcinea Cantada.....	p. 80
Finale.....	p. 92
Referências Bibliográficas.....	p. 95
 Anexos	
Anexo I Dulcinea em Cantata	
Memorial.....	p.103
Performance Cênica.....	p.108
Anexo II Músicas Parodiadas.....	p.114

Abertura



Os homens não deixam de fabricar um guarda-sol que os abriga, por baixo do qual traçam um firmamento e escrevem suas convenções, suas opiniões; mas o poeta, o artista abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco do caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda, primavera de Wordsworth ou maçã de Cézanne, silhueta de Macbeth ou de Ahab. Então, segue a massa dos imitadores, que remetem o guarda-sol, com uma peça que parece vagamente com a visão; e a massa dos glosadores que preenchem a fenda com opiniões: comunicação. Será preciso sempre outros artistas para fazer outras fendas, operar as necessárias destruições, talvez cada vez maiores, e restituir assim, a seus predecessores, a incomunicável novidade que não mais se podia ver.

(DELEUZE e GATTARI, 1991, p. 261-262)

¹ Ilustrações de Dom Quixote- Gustave Doré (1863)

E pôs-se de joelhos imediatamente, e fez em voz baixa uma oração ao céu, pedindo a Deus que o ajudasse e lhe desse bom êxito naquela aventura, tão nova e tão perigosa; e em voz alta continuou:

- Ó Senhora das minhas ações, caríssima e incomparável Dulcinea Del Toboso, se é possível que cheguem aos teus ouvidos as preces e rogos deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza te peço que os escutes, pois cifram-se apenas em implorar-te que te não recuses a dar-me o teu favor e amparo, agora que tanto deles preciso. Vou despenhar-me, sepultar-me e sumir-me no abismo, que aqui se me escancara, só para que o mundo conheça que, se tu me favoreceres, não haverá impossível que eu não cometa e alcance.

E, dizendo isto, acercou-se da cova e, vendo que era impossível abrir caminho, a não ser à força de braços e à cutilada, desembainhando a espada, começou a derribar e a cortar as silvas que estavam na boca da caverna, a cujo ruído e estrondo saíram da espessura grande número de corvos e de gralhas, tão densos e apressados, que atiraram com Dom Quixote ao meio do chão; e se ele fosse tão supersticioso como bom católico e cristão teria isto por mau agouro e não se meteria em semelhante lugar.

Finalmente levantou-se, e, vendo que não saíam mais corvos, nem outras aves noturnas, como morcegos, que vieram entre os corvos, dando-lhe corda o primo e Sancho, deixaram-no deslizar para o fundo da espantosa caverna, e benzendo-o Sancho mil vezes, disse:

- Deus te guie e a Penha da França e a Trindade de Gaeta, flor, nata e espuma da cavalaria andante. Vai, valentão do mundo, coração de aço, braços de bronze; Deus te guie e te traga são e sem cautela à luz desta vida, que deixas para te enterrares nessa escuridão que procuras.

Iguais preces e invocações, fez o primo.

Ia Dom Quixote bradando que lhe dessem corda e mais corda, e eles iam-lhe dando a pouco e pouco; e, quando as vozes, que saíam canalizadas, deixaram de ouvir-se, já eles tinham largado as cem braças. Foram de parecer que puxassem Dom Quixote, visto que lhe não podiam dar mais corda com muita facilidade e sem o menor peso, sinal que lhes fez crer que Dom Quixote ficava lá dentro; e Sancho, supondo isso, chorava amargamente e puxava com muita pressa; mas, chegando pelos seu cálculos, a pouco mais de oitenta braças, sentiram o peso, e com isso muito se alegraram; finalmente, quando faltavam só dez braças, viram distintamente Dom Quixote, a quem Sancho bradou, dizendo:

- Seja, Vossa Mercê, muito bem vindo, que já pensávamos que ficava lá dentro para fazer geração.

Mas Dom Quixote não respondia palavra, e, tirando-o de todo para fora, viram que trazia os olhos fechados, parecendo adormecido. Estenderam-no no chão e desligaram-no; e, com tudo isso, não despertava. Mas tanto o viraram e reviraram, tanto sacudiram e menearam, que ao cabo de muito tempo, voltou a si, espreguiçando-se, com se despertasse de grande e profundo sono; e olhando para todas as partes, como espantado disse:

- Deus vos perdoe, amigos, que me tirastes a mais saborosa e agradável vida e vista, que nenhum humano nunca viu nem passou. Efetivamente, agora acabo de conhecer que todos os contentamentos desta existência passam como sombra e sonho, ou murcham como a flor do campo. Ó desditoso Montesinos! Ó malferido Durandarte! Ó desventurada Belerma! Ó choroso Guadiana, e vós outras infelizes filhas de Ruidera, que mostrais nas vossas águas os que choraram os vossos formosos olhos!

Com grande atenção escutavam Sancho e o primo as palavras de Dom Quixote, que as dizia como se as arrancasse com dor imensa das entranhas. Suplicaram-lhe que lhes explicasse o que dizia, e lhes narrasse o que vira naquele inferno.

- Chamais-lhe inferno!- disse Dom Quixote.- Não lhe chameis assim, que o não merece, como vereis logo.

Pedi que lhe dessem alguma cousa de comer, que trazia muitíssima fome. Estenderam o xairel do jumento do guia sobre a verde relva, foram à despensa dos alforjes, e, sentados todos os três em boa companhia, merendaram e cearam ao mesmo tempo. Levantada a improvisada mesa, disse Dom Quixote de la Mancha:

- Não se levante ninguém, e ouçam todos dois com atenção.

(CERVANTES, 1615, p. 165-167) ²

Este é um trecho do capítulo 22 da segunda parte do *Dom Quixote* de Cervantes. O cavaleiro, nesta passagem, aventura-se a entrar na cova de Montesinos para que o mundo saiba inicialmente, se Dulcinea o favorece, que não haverá impossível que ele não cometa e alcance. Mas o trecho é também um momento, entre os muitos episódios que representam as aventuras de Dom Quixote, de decifração do mundo, como o próprio Foucault afirma em *As Palavras e As Coisas*:

Dom Quixote é o jogador desregrado do Mesmo e do Outro. Toma as coisas por aquilo que elas não são, e as pessoas umas pelas outras; ignora os seus amigos, reconhece os estranhos; julga desmascarar e impõe uma máscara. Inverte todos os valores e todas as proporções, pois julga a cada instante decifrar signos. (FOUCAULT, 1968, p. 74)

Dom Quixote possui a magia de decifrar mundos, pois propõe descobrir as semelhanças secretas sob os signos. As andanças do cavaleiro são como para despertar signos adormecidos, com o intuito de que estes possam *cantar* novamente. Esta decifração é uma espécie de trajetória do visível ao invisível, do velado ao desvelado.

Logo o episódio da cova de Montesinos ocupa, nesta abertura, uma posição especial, porque é uma metáfora da ação do artista (utilizando as palavras de Deleuze e Gatarri mencionadas anteriormente) “que abre uma fenda no guarda-sol, rasga até o firmamento, para fazer passar um pouco de caos livre e tempestuoso e enquadrar numa luz brusca, uma visão que aparece através da fenda”. Em outras palavras, Cervantes, enquanto artista, propõe, por intermédio de *Dom Quixote*, decifrar mundos, fazendo fendas nos guarda-sóis que os homens da Idade Média não deixaram de fabricar, para abrigarem suas

² Livro segundo, capítulo XXII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

convenções e opiniões. Na cova de Montesinos, os arbustos podem ser símbolos desses guarda-sóis, que corajosamente são abertos pela espada de Dom Quixote, para este ver além do aparente, “ver o fundo da cor pura”. E é nesta cova que desejo repousar meus pensamentos.

Ao fazer esta declaração, remeto-me ao capítulo *A Gruta* do livro *A Terra e os Devaneios do Repouso*, escrito por Bachelard, no qual ele desenvolve um pensamento sobre as imagens das *grutas literárias*, que são, para ele, “refúgios nos quais se sonha sem cessar (1948, p.143), uma espécie de condensação das forças íntimas” (1948, p. 147) e por menor que seja, “a caverna nos oferece os devaneios da ressonância. Em tais devaneios, pode-se dizer que o oráculo é um fenômeno natural. É um fenômeno da imaginação das grutas” (1948, p.150).

É nesta gruta que pretendo mergulhar junto com Cervantes, para experimentar essa imaginação viva que é a habilidade que se tem de decifrar imagens fornecidas pela percepção. O presente objetivo é o de entrar neste espaço que liberta-nos das imagens primeiras, levando-nos a própria experiência da abertura e da novidade. Ao mergulhar com Cervantes nesta cova, e com ele também, experimentar outros níveis de percepção, desejo ausentar-me temporariamente, lançar-me em uma ação imaginante, e repousar em um canto do mundo. Um canto que para Loti é a própria gruta, se levarmos em consideração o seu pensamento de que a gruta é “o canto do mundo, ao qual permaneço mais fielmente ligado, após ter amado tantos outros; como em nenhum outro lugar, lá me sinto em paz, lá me sinto restaurado, revigorado de juventude e vida nova”. (LOTI. Apud. BACHELARD, 1948, p. 146) Mas também, é aquele canto que encaminha-nos à música- a capacidade que o ser humano tem de ressoar em seu próprio corpo ora as melodias mais profundas, penetrantes e incisivas da alma humana, ora as mais ligeiras, fluentes e risonhas, para formar em si mesmo acordes engenhosos e cheios de mistérios a serem decifrados, dependendo da época e do lugar em que são produzidos, ouvidos e cantados.

Um mergulho no canto do mundo que pode também ser compreendido como o reencontro com o feminino, se levarmos em consideração os apontamentos feitos por Bachelard ainda em seu texto *A Gruta*, quando o mesmo afirma: “O sepultamento na caverna é uma volta à mãe. A gruta é o túmulo natural, o túmulo preparado pela Mãe-Terra” (1948, p. 159). Em outras palavras, a descida de Dom Quixote à cova de Montesinos é símbolo do reencontro de Cervantes com o seu berço criativo e suas várias possibilidades de criar, recriar

e decifrar o mundo, ou seja, o reencontro com o próprio canto do feminino. Canto este que me serve de objeto, ou quem sabe, sujeito dessa pesquisa, e convida-me a cantar ao som, ou ao silêncio, de Dulcinea Del Toboso, esta cantata.

A Dama em *Nos As(as)cantos de Dulcinea Del Toboso* é a protagonista em questão, por *encantar-me* e conduzir-me a dois *recantos* fundamentais de minha *cova*: o arquétipo do feminino e o silêncio.

Ao *cantar* o arquétipo do feminino, como um dos prelúdios dessa pesquisa, detenho-me ao fascínio que possuo por seus aspectos nutritivos, protetores e geradores de vida, e, sobretudo, ao mistério primordial da força criadora e a relação desse arquétipo com os quatro elementos da natureza: a terra, a água, o ar e o fogo; posto que, são estes que regem a vida na Terra e neles repousa o segredo da forma mais profunda e original da concepção e do ato de gerar.

Um arquétipo do feminino que, segundo Neumann, em seu livro *A Grande Mãe - Um estudo fenomenológico da constituição feminina no inconsciente*, é simbolizado pelo vaso, ao declarar que “desde os primórdios da evolução até seus estágios mais recentes, encontramos esse símbolo arquetípico como a essência do feminino”. (NEUMANN, 1999, p. 46). Um vaso que representa a vivência do corpo humano, cujo interior é desconhecido e suas zonas de entrada e de saída têm um significado especial, pois da mesma forma que os alimentos são introduzidos no interior desse vaso desconhecido, dele também nascem coisas de todas as funções criadoras, desde as fezes e o sêmen, até um filho, a respiração e a palavra. Um vaso que aqui pode ser associado à cova de Montesinos na qual Dom Quixote foi introduzido e teve contato com diversas e misteriosas imagens, entre elas, a de sua Dulcinea Del Toboso.

Neumann também completa este pensamento sobre o arquétipo do feminino como corpo-vaso ao afirmar que “o Feminino não é apenas o vaso que, como qualquer corpo, contém algo dentro de si. É, ainda, tanto para si como para o Masculino, a “vida-vaso enquanto tal”. É o recipiente onde se forma a vida, continente de todas as formas vivas, as quais depois descarrega no mundo” (NEUMANN, 1999, p. 48). O feminino que me fascina, portanto, é este, símbolo de vitalidade, que gera, cria, preserva, nutre, contém, protege e lança para o mundo o resultado desse mistério oculto.

É o encontro com esse arquétipo, com essa força primordial, que me faz pensar em Dulcinea como sujeito de pesquisa e também como uma imagem significativa, na narrativa de Cervantes. Com a Dama, é possível escutar a canção do feminino que ecoa no interior de *Dom Quixote* e no inconsciente da humanidade há anos. Uma música que aqui pode ser representada, de forma ímpar, pela canção dos índios Cagaba da Colômbia, quando estes cantam esta mãe criadora:

A 'Mãe das Canções' (Sibalaneuman), a mãe de toda nossa semente, gerou a todos nós no início. Ela é a mãe de todas as raças dos homens e a mãe de todas as tribos. Ela é a mãe do trovão, a mãe dos rios, a mãe das árvores e de todas as coisas. Ela é a mãe das canções e das danças. Ela é a mãe do mundo e de todas as velhas irmãs pedras. Ela é a mãe dos frutos da terra e a mãe de tudo o que existe. Ela é a mãe dos jovens irmãos franceses e dos desconhecidos. Ela é a mãe de todos os instrumentos da dança e de todos os templos e é a nossa única mãe. Ela é a mãe dos animais, a única, e a mãe de toda via Láctea. Foi a própria mãe que começou a batizar e nos entregou a tigela de cal para a coca. Ela é a mãe da chuva, a única que temos. Ela só ela, é a mãe de todas as coisas. Foi assim que a mãe deixou o seu legado em todos os templos. Junto com seus filhos, 'os salvadores', Sintana, Zeizakua, Aluanuiko e Kultsavitabauya, ela deixou canções e danças como legado. Assim contaram os sacerdotes, os pais e os irmãos mais velhos. (INDIOS CAGABA. Apud. NEUMANN, 1999)

É este legado de canções e danças que me servem de prelúdio para adentrar-me *Nos As(as)cantos de Dulcinea del Toboso* e com a Dama em questão, produzir esta cantata. Mas além deste prelúdio, outro, que também me faz *cantar*, por estas páginas, é o do silêncio. Desde que li *Dom Quixote* pela primeira vez, esta Dama, fruto da imaginação do cavaleiro, intrigou-me por esta ausência de som. Logo, o silêncio de Dulcinea faz parte da canção a que me proponho cantar nessas páginas, ao levar em consideração a informação de que a música se faz de sons e silêncios, e que também, o silêncio serve de contraponto ao som, conferindo-lhe resistência e força, como Dulcinea serve a Dom Quixote, sempre que este busca, junto a sua Dama, força e proteção em suas batalhas e aventuras. Este silêncio de Dulcinea é um espaço repleto de possibilidades para se decifrar a linguagem do mundo a partir da música que a Dama faz ressoar ao longo da narrativa, o que é confirmado com o pensamento de Schafer, quando este afirma que “o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, indistintamente, o silêncio soa” (SCHAFER. Apud. VALENTE, 1999, p. 87). Enquanto recurso expressivo, portanto, o silêncio favorece a clareza no timbre e a transparência na compreensão do texto poético e do fraseado musical, como Dulcinea favorece a Dom Quixote, inicialmente, o caráter de cavaleiro, por este possuir uma Dama. Mas além dessas possibilidades acima, o silêncio também pode ser um recurso para gerar emoção em uma frase, se considerarmos as

palavras escritas por Debussy em uma carta no ano 1893 ao compositor Ernest Chausson, quando declara: “Servi-me, espontaneamente, de um meio que me parece bastante raro, ou seja, o silêncio (não ria), como meio de expressão e talvez a única maneira de fazer valer a emoção de uma frase” (VON DER WEID. Apud. VALENTE, 1999, p. 91). Em outras palavras, o silêncio de Dulcinea pode também ser compreendido como símbolo do caráter intuitivo, sensível e emocional da narrativa.

E por fim, faço uso de uma definição de silêncio proposta pelo compositor Pierre Boulez, onde reside a minha maior inquietação e, também um dos meus maiores desejos de investigar o silêncio de Dulcinea, que é quando o mesmo afirma: “É no silêncio que reside um dos escândalos mais irritantes da obra. Uma das verdades mais difíceis de pôr em evidência é que a música não é, de modo algum, apenas a arte dos sons, mas que ela se define bem antes disso como um contraponto do som e do silêncio” (VON DER WEID. Apud. VALENTE, 1999, p. 92). Por isso ponho-me a cantar Dulcinea nesta abertura, para propor algumas decifrações a este escândalo mais irritante presente no silêncio de Dulcinea. E para tal, é cantando que vou repousar, meus pensamentos, *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso*.

A cantata cênica é o gênero escolhido para fazer uma analogia com essa pesquisa e produzir este canto à Dulcinea Del Toboso. É bom destacar que *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso* não se propõe a desenvolver uma cantata cênica com todas as suas características. O objetivo é apenas fazer uma analogia com esse gênero, para estruturar a pesquisa e posteriormente construir a dramaturgia disponibilizada em anexo. Desse modo, tal escolha deve-se ao fato, em primeiro lugar, à origem etimológica da palavra cantata, vinda do latim *cantare*, que designa um pequeno poema em verso curto, para ser cantado com acompanhamento musical, que é o que acontece com Dulcinea, ao longo da narrativa, pois a mesma é cantada por Dom Quixote, Sancho, Duquesa e outros personagens que de algum modo fazem a Dama existir. Em segundo lugar, pelo fato da cantata se desenvolver a partir de temas mitológicos, feitos heróicos ou ainda temas pastoris, o que se assemelha a Dom Quixote por ser a narrativa também um misto dessas possibilidades temáticas. E por fim, por ser um gênero que pode reunir diversas linguagens artísticas: música, poesia, teatro, o que também caracteriza *Dom Quixote*, que é um romance possuidor de uma diversidade artística semelhante, pois em diversos momentos vamos nos deparar com ações cênicas, poemas, canções e outros recursos.

A cantata cênica *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso* divide-se, portanto, em cinco movimentos, cinco árias, nas quais me proponho a construir espaços para solar cada uma das possibilidades de decifração de Dulcinea, na tentativa de fazer mais uma fenda neste guarda-sol e ver “o fundo da cor pura”, como propõe Deleuze e Gatarri no texto *Do caos ao cérebro*.

Para esclarecer melhor a estrutura desta pesquisa, detenho-me a dizer que ária é uma composição musical escrita para um cantor solista. Geralmente esse termo é utilizado, quando está contido dentro de uma obra maior, como ópera, oratório ou cantata. Uma ária também pode destinar-se a mais de um cantor. Para dois cantores, chama-se duo ou dueto; para três, trio ou terceto, para quatro, quarteto e assim sucessivamente. Logo cada capítulo desta pesquisa será lida como uma ária, que em alguns momentos um pensamento irá solar, mas que em outros, dois ou mais, irão dividir espaços para que a cantata cênica *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso* possa se realizar enquanto obra.

Na ária de nº I- *Nos recônditos recantos de Dulcinea Del Toboso*- detenho-me a cantar os espaços oferecidos à Dama pela crítica brasileira, a partir de um panorama da fortuna crítica de *Dom Quixote* no Brasil. Este canto inicial vem, portanto para assinalar que pouco se falou sobre a Dama no país e destacar algumas leituras estrangeiras sobre essa personagem.

A ária de nº II- *Dulcinea encantada*- está destinada a apresentar a Dama lida e caracterizada como uma palavra bordada nos papéis de Dom Quixote, Sancho e Duquesa. Nesta ária, Dulcinea é vista como o que Blanchot chama de experiência limite - aquilo que excede ao já conhecido e se transmuta, a partir de uma relação entre autor e obra.

Na ária de nº III- *Dulcinea decantada*- a Dama é apresentada como uma paródia à ideologia amorosa cavalheiresca, ao papel do feminino na sociedade da época (Idade Média) e também ao silêncio que ronda este feminino desde o advento da sociedade patriarcal. Destaca-se ainda, que Cervantes, ao decantar parodicamente Dulcinea, percebe e registra a decadência desse modelo de feminino e acaba por realizar o humor na obra. Esta ária é, desse modo, um espaço para rir, a partir da decadência, da compreensão e do ceticismo de um feminino.

Nesta ária, portanto, é importante destacar a etimologia latina da palavra decantar, que possui dois significados: 1º proceder à decantação, à filtragem de; transpassar

um líquido para outro recipiente no intuito de separá-lo das suas impurezas; limpar, purificar; e 2º celebrar em versos, cantar; tecer elogios, enaltecer, exaltar. Porém, nesta ária, o significado pelo qual seremos regidos, diferente das demais árias, será o primeiro, que procede à ação de decantar Dulcinea, em um contexto histórico, político, social e ideológico.

Na ária de nº IV- *Dulcinea cantada*- a Dama é vista como o poder criativo de Dom Quixote; aquela que conduz o cavaleiro às suas ações imaginantes. Dulcinea, enquanto princípio da imaginação de Dom Quixote, é representada pelos quatro elementos (terra, ar, água e fogo), o que lhe confere a capacidade de trazer Dom Quixote ao interior da cova-símbolo do berço criativo do cavaleiro- já que a junção desses quatro elementos é responsável por gerar a vida no mundo e conduzir o indivíduo à sua força criadora. E por fim, nesta ária, Dom Quixote e Dulcinea também são cantados como o animus e a anima de Quijano e simbolizam a busca constante que o ser humano tem de conjugar esses dois princípios arquetípicos em seu interior.

Por fim, em anexo, encontra-se, o que poderíamos chamar: ária de nº V- *Dulcinea em cantata*. Nesse espaço de expansão da pesquisa, propusemo-nos à criação de uma cantata paródica a partir das quatro árias desenvolvidas, mais a abertura e o finale. As imagens significativas para o desenvolvimento desta cantata são: a descida à cova, a diversidade de opiniões da crítica literária, as Dulcineas propostas por Dom Quixote, Sancho e Duquesa, o olhar paródico a partir do silêncio do feminino, os princípios arquetípicos da anima e do animus em conjunção com os quatro elementos e por fim o questionamento que gerou esta pesquisa: Onde Dulcinea há de estar? Ademais, a proposta cria mais um olhar sobre Dulcinea, que desta vez, encontra-se e se reconhece em um sonho, que ela também se propõe a questionar.

Portanto, o grande desafio dessa pesquisa é tentar decifrar, através de uma cantata cênica, o canto desse feminino *cantado*, *encantado* e *decantado* nos *recantos* e *en(tre)cantos* propostos por Cervantes e vários de seus leitores, para que a linguagem reencontre mais uma vez a sua aventura primordial que é a busca constante pela decifração do mundo.

Ária I

Nos Recônditos Recantos de Dulcinea Del Toboso



A substância de que ela é feita é o sonho. Na eternidade de Dom Quixote, ela vive e perdura nas esferas recônditas da ficção pluralizada.

(OMEGNA, 1947, p.114)

³ Ilustrações de Dom Quixote- Gustave Doré (1863)

Para cantar Dulcinea nesta ária de nº I, foi necessário ler, pesquisar e observar *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, uma obra de 405 anos de existência, e então, a partir de alguns estudos desenvolvidos nos últimos cem anos, assinalar alguns dos recônditos recantos que foram abertos para esta Dama pela crítica literária brasileira e estrangeira.

Ao começar pela crítica brasileira, que deu início às análises de *Dom Quixote* no ano de 1905, Dulcinea é vista, na maioria das vezes, como uma personagem de pouco destaque, projeção e preocupação entre os críticos. A fortuna crítica no Brasil, nestes exatos 105 anos, pouco cantou a Dama sem-par de Dom Quixote de La Mancha, como poderemos observar no panorama desenvolvido abaixo, em que o foco das pesquisas é, na maioria das vezes, o cavaleiro Dom Quixote e seu fiel escudeiro Sancho Pança.

O ano de 1905, foi não apenas o início de um exercício interpretativo e crítico no âmbito brasileiro, como dito anteriormente, mas também, a celebração do terceiro centenário de *Dom Quixote*. A conferência de Olavo Bilac, intitulada “Don Quixote”, posteriormente publicada em *Conferências Literárias*, em 1906, considerada o primeiro estudo interpretativo da obra de Cervantes publicada no Brasil, trata-se de uma explanação, em que Bilac cria imagens para construir uma visão do contexto histórico da Espanha de Felipe II, período em que nasceu a obra; e apresenta também aspectos da biografia de Cervantes para relacioná-los com as características peculiares da obra e declarar que a vida de Cervantes motivou a criação dos 116 capítulos de *Dom Quixote*.

No texto, Olavo Bilac também afirma que ninguém jamais divertiu tanto a humanidade como Cervantes, e por isso mesmo, o escritor de *Dom Quixote* foi visto por Bilac como um gênio capaz de extrair, da própria miséria, a alegria universal. Bilac destaca ainda as personagens Dom Quixote e Sancho Pança, que na alquimia de suas diferenças físicas, amorosas, éticas, morais, representam o eterno contraste que rege a vida, fazendo rir e pensar no sofrimento de um homem bom na sua louca jornada em meio à maldade humana. Dom Quixote é, portanto, para Bilac, um louco sublime, e cada geração se inspirou e foi protegida por esse cavaleiro de alma ardente e generosa, como o próprio escritor declara no fragmento abaixo:

Não queremos ter a existência quieta e ignominiosa de um pântano de águas mortas: queremos ter, como tu, a existência agitada dos rios e dos mares, correndo, vibrando, fugindo, cantando, sofrendo, - vivendo! E, se formos apedrejados e vilipendiados como tu, não nos queixaremos: nem só os vencedores merecem respeito e carinho; e, às vezes, um vencido, tal seja a causa que defende, é, na sua humilhação mais

gloriosa do que todos os triunfadores... Inspira-nos e protege-nos, louco sublime. (BILAC, 1906, p. 148- 149)

Porém, em uma conferência com aproximadamente dezenove páginas, Bilac ocupa-se apenas de um parágrafo para falar de Dulcinea. A Dama, no ponto de vista de Bilac, é para Dom Quixote a suprema beleza, digna das homenagens de todos os reis da terra. Mas Olavo Bilac também menciona brevemente a figura irreal da Dulcinea de Dom Quixote em contraste com a figura real, rude e mal cheirosa criada por Sancho, com o propósito de desenvolver o seu pensamento a respeito da dualidade entre Dom Quixote e Sancho Pança.

Na década de 30 aparece um número mais expressivo de trabalhos críticos sobre *Dom Quixote*, um deles é *A Psicologia Social do Quixote*, de José Pérez, publicada em 1936. A obra traz informações históricas e biográficas relevantes sobre a Espanha e a vida de Cervantes. Porém o que há de mais peculiar na escritura de José Pérez é a leitura que ele faz de *Dom Quixote*, a partir da dialética de Hegel: tese x antítese = síntese. O pensamento hegeliano, proposto por Pérez, para compreender Dom Quixote, pode ser melhor entendido a partir do esquema abaixo:

*Afirmção, posição ou tese: D. Quixote = feudalismo;

*Negação, oposição ou antítese: Sancho = burguesia, ainda integrada no Terceiro Estado;

*Negação da negação, composição ou síntese: Sancho + D. Quixote = burguesia estabilizada, mas que só atingirá o seu termo na Revolução Francesa.

(PÉREZ, 1936, p.15)

Essa leitura de Pérez fundamenta-se nos estudos de duas psicologias sociais profundamente diversificadas pelas suas classes: a feudal e a burguesa- A primeira em decadência, a segunda em pujante florescimento na época de Cervantes. Pérez considera que Dom Quixote como símbolo da nobreza feudal é possuidor da coragem e do orgulho como virtudes. Sancho, por sua vez, considerado símbolo da burguesia, caracteriza-se pelo racionalismo, no sentido puramente interesseiro, egoísta e pessoal. O pesquisador declara que a dialética de Hegel funda-se na coexistência dos contrários, logo, para ele, a obra é possuidora de um processo dialético entre Dom Quixote (o restaurador reacionário) e Sancho Pança (a massa revolucionária). Dom Quixote influencia Sancho e Sancho influencia Dom Quixote, formando desse modo, a síntese dessa fusão.

José Pérez também afirma que Cervantes é um gênio dotado de consciência superior e criadora, em geral revolucionária, capaz de fazer germinar, das ruínas que produziu, obra marco, em pensamento e ação. Ademais, para o pesquisador, Cervantes:

(...) destruindo, a punhaços de ferro, os livros todos de cavalaria andante- pretexto para a sua sátira anti-feudal, e na qual, burguesmente, acumulou de ridículo as sobrevivências medievais do seu tempo- deu em substituição um outro, onde se coordenam todos os ideais da sociedade burguesa em floração primaveral, além, de ter aberto um dos manadeiros eternos de águas vivas do mais requintado deleite literário. (PÉREZ, 1936, p.20)

Um ano depois, em 1937, José Pérez publicou *A Sabedoria de Quixote*. O ponto alto da obra está na compilação dos pensamentos, frases e trechos retirados da obra de Cervantes. A grande sabedoria de Quixote, segundo Pérez, tecida a partir da parte I e II da obra em estudo, abarca temas variados, como: amor, amizade, beleza, bravura, casamento, comédia, formosura, guerra, honra, justiça, liberdade, mulher, música, necessidade, pobreza, poder, poeta, história, sabedoria, tempo, simplicidade, valor, virtude, verdade. Pérez também traça, nessa mesma obra, um panorama da literatura clássica espanhola e da vida de Cervantes. Porém, em nenhuma de suas duas obras citadas, José Pérez menciona a figura de Dulcinea, apesar de destacar em *A Sabedoria de Quixote* passagens que, na obra cervantina, caracterizam a mulher, como por exemplo, o fragmento retirado do capítulo 34 da parte I em que Dom Quixote fala a respeito da condição da mulher: “Essa é a condição natural das mulheres, disse D. Quixote: desdenhar de quem as quer e amar a quem as aborrece.” Pérez também destaca fragmentos que assinalam: como vencer o amor das mulheres, os desatinos das mulheres, a mulher como determinante do amor, como ente fraco ou forte, a impenetrabilidade da mulher, a sua obediência, a superioridade da mulher sobre o homem, a sua vaidade, a mulher sem marido e a mulher desonrada. Porém, como já dito, nenhum desses fragmentos têm como foco a figura de Dulcinea.

Nessa mesma década, no ano de 1939, surge um estudo que imprime um caráter mais analítico aos estudos cervantinos no Brasil. Trata-se de *Heróis da Decadência*, do diplomata, romancista, jornalista e ensaísta Vianna Moog (1906 -1988). A ideia central de sua obra é elevar o humor a categoria heróica, como se fosse a voz única de uma época de transição e de grandes alterações históricas que surgem em momentos de saturação da cultura.

Vianna Moog declara que foram três os momentos de decadência na história das civilizações, em que homens, dotados de inteligência, foram capazes de percebê-la e registrá-

la: a decadência do mundo antigo, a do mundo medieval e a do mundo moderno. E foram, também, três os humoristas capazes de pintar o absurdo humano de suas épocas: Petronio, Cervantes e Machado de Assis, respectivamente.

Ao apresentar um Cervantes mergulhado em um mundo medieval, no qual coincidia a decadência do feudalismo e do cristianismo a uma lenta elaboração e ascensão da Renascença, Vianna Moog afirma e explica, a partir de dados históricos da época, do autor e da obra, por que Cervantes é o maior de todos os humoristas:

Só o humorista é um herói incruento. Só ele não levanta legiões. O seu culto não pede sacrifícios, dispensa arcos de triunfo, templos e altares. Não crê, não quer prosélitos, não levanta os punhos para o ar em atitude ameaçadora. Não faz guerras, nem promete paraísos no céu ou na terra. Sorri ao dogma, à certeza, à fé, à razão. É absolutamente relativista antes de Einstein e não lhe disputa a glória. E porque não se fadiga de compreender, quer ver todas as faces das coisas por dentro e por fora. Eis porque a sua vida e a sua obra, nada voluntariamente construindo para o futuro, constituem uma suprema lição de tolerância. (MOOG, 1964. P. 10)

Segundo Vianna Moog, Cervantes captura a alma de Dom Quixote e sente, enquanto escritor, que em seu humor há um sentimento de imensa compaixão pelo cavaleiro. Vianna ainda declara que Cervantes, ao criar *Dom Quixote*, já não era mais influenciado por reformas sociais, religiosas ou políticas, em que havia inicialmente sido fértil o escritor. Cervantes transfigurara-se e *Dom Quixote* surge como reflexo de um desencantado, um cético, um humorista em face de um mundo, em que só se via burlas e farsas. Portanto *Dom Quixote*, para Vianna, é um modelo de alegoria, por representar um problema humano ainda não resolvido: a luta entre o ideal e o real e que somente por isso o livro transcende as circunstâncias de tempo e de espaço.

Em sua obra *Heróis da Decadência*, Vianna Moog também não cita diretamente a figura de Dulcinea, mas sugere um caminho para uma análise paródica da Dama, como veremos desenvolvida na ária de número III, ao afirmar, por intermédio das palavras de Juan Hurtado, J. de la Serna e Angel Gonzales Palencia, que a figura de Dulcinea não tende a ridicularizar o amor ideal e puro, mas o falso platonismo dos livros de cavalaria:

Si El idealismo fantástico Del Hidalgo aparece combatido em la novela, que lo encarna em um loco, em cambio su idealismo racional no es atacado de ningún modo por Cervantes, sino enaltecido y glorificado com admiración y amor efusivos y verdaderos; e asi, la figura de Dulcinea, por ejemplo, no tiende a ridicularizar el amor ideal y puro, sino el falso platonismo de los libros de caballerías, que no deja de estar relacionado com el amor trovadoresco. (apud. MOOG, 1964, p. 97)

A década de 40, por sua vez, foi marcada pelas comemorações do IV Centenário do nascimento de Cervantes (1947), o que se configurou em momento propício para o surgimento de novos estudos críticos. Uma das contribuições comemorativas do quarto centenário do nascimento de Cervantes foi o livro do professor, jornalista, literato e sociólogo Nelson Omegna, intitulado *Retrato de D. Quixote*, publicado em 1948.

O estudo estabelece uma íntima conexão entre Espanha, Cervantes e *Dom Quixote*, como se houvesse uma perfeita simbiose entre essas três instâncias, de modo que uma contém e, ao mesmo tempo, explica a outra. Para tal, Omegna divide a obra em três partes: *Quem é Quixote?*, *Defesa de Sancho* e *Retratos de Dulcinea*. Pelo que se tem notícia, esta é a primeira leitura feita pela crítica literária brasileira em que Dulcinea ocupa um papel de destaque.

Omegna, inicialmente, declara na primeira parte de seu livro que “Dom Quixote é o espelho do drama de Cervantes”. Essa afirmação do pesquisador se dá a partir da biografia e também da resposta que Cervantes proferiu em um de seus combates, no convés de um navio, onde estava doente e febril:

Em todas as ocasiões tenho servido muito bem a sua majestade. Não farei por menos agora, ainda que doente e febril. Mais vale pelejar no serviço de Deus e do Rei e morrer por eles, que esconder-me no porão. Ponha-me Vossa Mercê, senhor capitão, no sítio mais perigoso, e ali ficarei e morrerei pelejando. (OMEGNA, 1948, p.12-13)

Nesta resposta, já há o gesto e o contorno de que se comporia, muitas vezes, a atitude de Dom Quixote, por isso Omegna afirma que teria sido impossível a criação literária de um caráter como o de Dom Quixote, se Cervantes não possuísse aquelas mesmas virtudes e o mesmo temperamento que o herói estadeia, como fica claro na citação abaixo:

Abstraia-se a loucura de D. Quixote e tem-se o próprio retrato moral de Cervantes: - a grandeza d’alma, o amor da virtude, o valor, o desprendimento, a lealdade, a submissão absoluta aos códigos de honra, e mais o íntimo sentimento de beleza, tanto moral como literária, e uma atração irresistível pela justiça. (OMEGNA, 1948, p.13 e 14)

Dom Quixote eternizou Cervantes, porém Omegna ressalta que Cervantes de modo algum pensou em autobiografar-se ao conceber *Dom Quixote*. Ademais, Omegna destaca a extraordinária capacidade que o autor de *Quixote* tinha de transmitir o próprio

espírito e sentimentos aos personagens que engendrava, como afirma Omegna: “É a alma e a paixão, a experiência e o sangue do autor que as vivificam.” (OMEGNA, 1948, p.15)

Dom Quixote também é lido por Nelson Omegna como filho da Espanha e herói universal, já que, primeiramente, traz em seu temperamento e trajetória o reflexo da moral e dos valores espirituais concebidos e gerados na alma do povo espanhol; em seguida, porque cristaliza a delicadeza moral do espaço em que se cultua a hombridade, a grandeza da alma, o amor à virtude, a sensatez, o valor e as boas intenções de coração; e por fim, por espelhar a real fraqueza humana e a humildade e simplicidade do ser, o que fica evidente na citação abaixo:

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

Na segunda parte de *Retrato de D. Quixote*, Nelson Omegna destaca a figura de Sancho Pança, apontando, de maneira muito peculiar, as virtudes e as reais razões de Sancho em sua trajetória ao lado de Dom Quixote. Omegna, ao afirmar que Sancho “sente o vazio do que tombou sem saber com que replanar aquele vácuo imenso” (1948, p.105), reconhece no Escudeiro o símbolo do homem das horas de transição da história e declara que ele é o espelho das modernas multidões, que renegam os velhos dogmas e princípios, porém desconhecem os novos condutores de seus destinos.

Porém, como dito anteriormente, o que há de mais significativo, para esta cantata, é a abordagem dada por Omegna à Dulcinea Del Toboso. O estudioso destina a terceira e última parte de sua obra para falar de Dulcinea. Em *Retratos de Dulcinea*, nome dado a este capítulo do livro, Omegna declara:

Tantas vezes já lhe cantara ao ouvido, como estrofe de lírica beleza, o nome dulcíssimo de Dulcinea, cuja eufonia esplêndida lhe sugeria a imagem ideal de linda princesa, com os loiros cabelos encanudados em alva touca de linho, emaciada pela paixão, delgada, transparente langue. (1948, p. 109)

Para Omegna, portanto, Dulcinea, tantas vezes cantada em seus ouvidos por sua esplêndida beleza, é inicialmente símbolo de uma cultura desajustada, pois consubstancia as marcas de uma civilização medieval e cavalheiresca a que Dom Quixote buscava regressar.

No seu destino de mulher, segundo Omegna, a figura de Dulcinea mantém convicta a espécie e as diferenciações sociais, a hierarquia e a tradição, o espírito e os sonhos da época.

Omegna afirma também que em Dulcinea se reflete a memória de Brunhilda e Atalanta, as que só queriam ser amadas pelos que venciam, e que encarnavam o velho e humano culto da coragem. Nela se projeta ainda, segundo o estudioso, o anseio humano por toda libertação, por isso só podia ser amada, como Andrômeda, por quem a emancipasse dos dragões, dos encantamentos e das feras. Omegna declara que a Dama encarna as convicções da pureza e a inspiração romântica do cavalheirismo cristão, como uma santa. Dulcinea também reflete a ternura cristã pela Virgem, e nela vencem os ideais da castidade, o amor sem volúpias, e a feminina compaixão pelos desventurados. Omegna ainda acrescenta que a Dama polariza a fascinação eterna do homem pela ideia, e o universal platonismo que tange as almas de todas as épocas na busca do invisível, na beleza nunca vista, mas adivinhada. Ela é ainda a expressão do virtuoso egoísmo que faz gerar, com fidelidade perpétua, o exclusivismo de ser só, na devoção e no afeto, exclusivismo de onde nasceram as convicções monogâmicas do Ocidente.

Porém Omegna também declara que Dulcinea é uma ficção pluralizada, por jamais aparecer material e dinâmica em um só capítulo da obra cervantina, sendo apenas conhecida por meio da interpretação de outros personagens, também de ficção. Dulcinea, segundo Omegna, é quatro vezes sonho: na criação do autor, na trajetória do Cavaleiro, no drama de Sancho, e na farsa da Duquesa. A Dama, a partir das considerações do pesquisador, presta-se a todas as composições ideais que o sonho ou o interesse engendra, ou seja:

Dulcinea corresponde, perfeitamente, à sede do abstrato, do difuso, do impreciso, e se plasma a todas as idealizações humanas. Sofre, porém, nessa servidão, o destino das ideias: o de serem queridas e buscadas segundo as medidas e os caminhos de cada coração. Por isso é ela sempre diversa e diferente em cada uma das suas representações e nos retratos que lhe idealizaram os seus intérpretes. (OMEGNA, 1948, p. 115)

A partir dessas considerações feitas acima, Omegna apresenta três retratos de Dulcinea criados no interior da obra cervantina: o de Dom Quixote, o de Sancho e o da Duquesa. Esses retratos levam Omegna a considerar que talvez seja nessa pluralidade que se encontre o aspecto mais afim da personalidade fictícia de Dulcinea, já que, para o estudioso, cada indivíduo é para si mesmo e para os seus espectadores, um ser sempre diverso e, às vezes, contraditório. Portanto, para Omegna, Dulcinea foi enquistada por Dom Quixote,

ensanchada por Sancho Pança e aduquesada pela Duquesa, pois cada um a definiu e a traçou a partir de suas próprias vistas.

Para Omegna, Dulcinea de Dom Quixote é símbolo do florescimento de um mundo subterrâneo de velhos sonhos e também a corporificação das virtudes de uma dama castelã de outras eras, em que a paixão se estabelecia espiritualmente sem apoio no corpo, nascendo assim uma paixão que tem como características elementos de um romance medieval. Segundo Omegna, em Dulcinea, Dom Quixote ama não a pessoa, mas uma época, uma cultura e o conjunto de fórmulas e códigos que ele deseja reviver.

Já a Dulcinea da Duquesa é, segundo Omegna, engendrada numa farsa de mascaradas, colorida pela fantasia de uma senhora castelã. Esta Dulcinea constitui um verdadeiro sistema revolucionário que derruba o universo ideal de Dom Quixote e insulta os códigos da graça e da bondade propostos pelo cavaleiro.

No mundo de Sancho, por sua vez, outras características se reservam a esta Dama. Dulcinea ensanchada é associada à Aldonza Lourenzo- uma mulher real, possuidora de fadigas, dores, odores, imperfeições. Mas foi, segundo Omegna, nas entranhas espirituais de Sancho que Dulcinea nasceu para a imortalidade, pois, na hora da morte de Dom Quixote, Sancho fica sozinho com a imagem querida e esplêndida da Dama, ao declarar: “Não morra vossa mercê, senhor meu! Olha não seja preguiçoso, levante-se da cama! Vamos para os campos e, atrás das matas acharemos Dulcinea.”

Agora, dando continuidade ao panorama da crítica literária de *Dom Quixote* no Brasil, é válido ressaltar que em função das comemorações do IV centenário do nascimento de Cervantes (1947), dois ciclos de conferências foram também organizados; um sob a responsabilidade da Academia Brasileira de Letras; outro sob a responsabilidade do Ministério da Educação e Cultura e da Embaixada da Espanha. Dessas conferências proferidas nesse período, a única que sobreviveu foi a de San Tiago Dantas (1911-1964), intitulada “*D. Quixote: Um Apólogo da Alma Ocidental*”, posteriormente publicada em livro.

San Tiago Dantas, em sua obra, propõe uma reflexão sobre *Dom Quixote*, considerando o valor simbólico que o cavaleiro adquire ao longo dos tempos, levando em consideração que o simbólico é “tudo o que existiu, e cuja forma efêmera não logrou resistir à fatal decomposição do tempo.” (DANTAS, 1997, p.31). Na verdade, para Dantas, o que Cervantes mostrou efetivamente em *Dom Quixote* foi que a cavalaria como forma social,

como aparato externo e também como tema literário estava irremediavelmente ultrapassada e liquidada, mas que dela era possível desencarnar o sentido, transformando-a em mitologia.

Segundo Dantas, Dom Quixote também contribuiu para a compreensão que o homem moderno tem de si mesmo, isto é, o cavaleiro ensina-nos, do primeiro ao último dos seus instantes, a entregarmo-nos a nós mesmos, ou seja, “Cervantes superou a lenda cavalheiresca, ainda tratada ingenuamente pelos escritores do seu século, fez dela uma nova mitologia e fixou o tema na significação definitiva que teria para o espírito ocidental.” (DANTAS, 1997, p.42).

Dantas também, entre os estudiosos brasileiros, propõe-se a falar sobre Dulcinea. Mas a Dama, para ele, é compreendida a partir da simbologia do amor. O estudioso afirma que o amor de Dulcinea- símbolo e síntese do amor cavalheiresco- é um dos pontos de partida para a compreensão do amor, tal como o tem entendido o espírito moderno e também o mediador para que Dom Quixote possa reencontrar a si mesmo e libertar-se. Como Dantas declara:

No amor de D. Quixote não há tragédia, sobre ele não pesam contradições, nem receios, nem remorsos, nem desejos. Podemos dizer que o amor de Dulcinéia é, sobretudo, uma vocação amorosa. Entregando-se espiritualmente à sua dama, nesse ato do dom de si mesmo, que é a outra aparência do amor moderno, D. Quixote se liberta, por assim dizer, do próprio amor, pelo menos daquilo que no amor é a necessidade de nos satisfazermos a nós mesmos. É interessante observar como a paixão quixotesca, parecendo ser e sendo uma entrega completa, uma sujeição sem limites, uma vassalagem espiritual, é, por esse poder de recuperação consubstancial a todo ato de renúncia, uma completa libertação, até dos problemas e sofrimentos do amor. (1997, p. 67)

Dulcinea, a partir das considerações de Dantas, portanto, conduz Dom Quixote a um amor mítico, libertando o Cavaleiro da tirania das aventuras amorosas e do ciúme, para entregar-lhe a um amor que se assemelha àquele ofertado ao Ser Divino. Amor que não deseja satisfação própria, mas plenitude espiritual. Como Dantas sugere: “Se pudéssemos assistir à salvação de D. Quixote, veríamos, pois, o seu puro espírito erguer-se às esferas celestes e também pela intercessão do Eterno Feminino- acolher-se ao seio de Deus.” (1997, p. 72).

Na década de 50, o estudioso Josué Montello escreve a obra intitulada “*Cervantes e os Moinhos de Vento*”. O trabalho destaca-se pela apresentação de um quadro amplo de referências culturais e históricas do século de ouro espanhol (século XVI). A análise

crítica de Montello é um espaço propício para o autor afirmar que a política da nação espanhola, nesse período, derivava de uma vontade comum de ação a espera apenas de um plano de batalha e uma voz de comando, que lhes estimulasse a vocação da luta. Esse espírito de conquista do povo espanhol foi responsável, segundo o estudioso, por criar gênios como Cervantes que, animados por seus grandes capitães, quando não criavam, renovavam-se sempre sob o signo da ação.

Segundo Montello, são dois os caminhos literários que correspondem às vias preferenciais do gênio espanhol dessa época: o teatro e a novela. Ambos lhe confirmam a dinâmica do comportamento e resumem a agonia da Espanha do século de ouro. Porém, é, no teatro, que o povo, sedento de ação, revê seus tipos, seus problemas, seus conflitos, se prolongam nas representações dos pátios e buscam na arte uma síntese deles mesmos.

Montello também declara que a trajetória de Cervantes dialoga diretamente com “*O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*”. Ele afirma que a obra não é tão somente a decantação da vida de seu autor, mas, e, sobretudo, a decantação do gênio da Espanha, que se consubstancia, combativa e aventureira, na controvérsia de dois tipos em contraste: Sancho e Dom Quixote. Em outras palavras, Cervantes “Enquanto teve a lúcida loucura do cavaleiro e da expansão à infusa sabedoria do escudeiro, vai espelhando a Espanha, na sua vocação polêmica. E ao mesmo tempo repassa, nos seus aspectos dolorosos ou grotescos, uma longa experiência da alma humana.” (MONTELLO, 1950, p. 29)

Montello aborda ainda questões diversas presentes em *Dom Quixote* e dedica atenção especial à quatro. Primeiro, destaca que a estrutura de *Dom Quixote* dá-se a partir da fusão entre os gêneros épico, lírico e dramático. Em segundo, aponta que o surgimento de *Dom Quixote* coincide com significativas transformações na cultura européia, principalmente na italiana, por quem Cervantes é amplamente influenciado. Em terceiro, assinala a multiplicidade de interpretações que a obra recebeu ao longo dos tempos. E por fim, apresenta o posicionamento satírico de Cervantes diante do papel moralizante que as novelas de cavalaria ofereceram às sociedades dos séculos XV e XVI e a posição nostálgica na alma da Espanha do século XVII. Este último apontamento, sobre as novelas de cavalaria, é claramente destacado por Montello, quando este questiona e prontamente responde a este questionamento:

E por que Cervantes a combate? Pela mesma razão porque D. Quixote se armara cavaleiro: ambos, no seu feitiço característico, deveriam ter surgido pelo menos dois séculos antes: D. Quixote, para correr aventura; e Cervantes, para contá-la. (...) O atraso no tempo, determinou-lhes a originalidade da condição: a um, fez louco; a outro satírico. (1950, p. 99)

Montello, porém, não menciona, em sua crítica, qualquer observação que seja a respeito de Dulcinea. A Dama permaneceu em silêncio na leitura desse estudioso, assim como na leitura de Brito Brocca, que em 1951, escreveu um ensaio intitulado “*O Engenhoso fidalgo Miguel de Cervantes*”.

Brocca, em seu ensaio, apresenta Cervantes, de forma clara e objetiva, por intermédio do entrecruzamento de sua biografia e obra. O ensaísta declara o quão engenhosa foi a vida do escritor desde a sua infância, a partir de dados biográficos, tais como: ter nascido em Alcalá de Henares no dia 2 de setembro de 1547, dia de São Miguel, por isso mesmo que recebera o nome desse santo; ter vivido em uma família pobre, em permanente nomadismo pelas cidadezinhas da Espanha de Filipe II; e ter entrado em contato com toda a humanidade heteróclita- estudantes, aventureiros, boêmios, soldados, mendigos, bandidos.

É válido ressaltar que todos esses acontecimentos, entre outros, citados no parágrafo anterior, fizeram, segundo Brocca, com que se inscrevesse, no corpo e na alma de Cervantes, esse ser do mundo. Em outras palavras: “Viveria eternamente sob o signo da insegurança e da aventura. E que aventura mais palpitante do que conhecer novas terras? Viajar será um dos primeiros sonhos a inflamar o espírito de Cervantes”. (BROCCA, 1981. P.92). Segundo Brocca, Cervantes, contagiado por essa pluralidade de experiências, não se limitou a falar da Espanha por fora, mas propôs-se a mergulhar na alma desse povo, para universalizar a sua obra, como fica evidente no fragmento abaixo:

Mas não se limita Cervantes a retratar a Espanha por fora; penetra-lhe no fundo da alma, e toda a psicologia do povo pode ser observada, nas mínimas particularidades, nesse livro genial. Quem viaja ainda hoje, pela Península, surpreende, a todo momento, nas ruas, nos bares, nos hotéis, no carregador que lhe vem apanhar as malas na estação, reações que o levam a pensar logo em tipos e episódios do Dom Quixote. Na continuidade histórica dos seus caracteres nacionais, sem alterações sensíveis no decorrer de três séculos, o povo espanhol prossegue vivendo a obra de Cervantes. Legou este, assim, aos romancistas, entre muitas outras lições, esta, de uma experiência extra: a fixação do universal, através do nacional, e mais particularmente, do regional. (BROCCA, 1981, p. 111)

Brocca apresenta ainda a grande influência da cultura italiana renascentista sobre o pensamento de Cervantes. Mas também, aponta o abandono do escritor a todos os seus estudos relacionados à arte, para se alistar nas tropas pontifícias que iriam combater os infiéis

– experiência indispensável à formação humana de Cervantes, segundo Brocca. O ensaísta também assinala a batalha heróica do escritor em Lepanto, o cativo em Argélia, o crime em Valladolid, o cargo de comissário real do abastecimento e as suas profundas e, muitas vezes, solitárias experiências com a vocação literária, para destacar esses eventos como momentos fundamentais na criação e no envolvimento de Cervantes com o teatro, a poesia e o romance. E por fim, Brocca afirma que tudo isso se deu para que Cervantes então morresse, no dia 23 de abril de 1616, pobre, enfermo, quase solitário, sem família, sem amigos, desiludido dos homens e enterrado pelas mãos das madres Trinitárias como irmão-terceiro em um sepulcro humilde e sem lápide; como se o escritor de uma das obras de maior destaque da literatura universal não tivesse o reconhecimento merecido na hora de sua morte.

Daí por diante, Brocca centra sua escrita na figura do cavaleiro andante, em seu ponto de partida e em suas características peculiares. O ensaísta também sinaliza os ingredientes específicos do gênero cavaleiresco que ganhou uma expressão nova (de linear para dimensional) e a posteridade da obra, apresentando, desse modo, as influências artísticas e recepções críticas mais evidentes de *Dom Quixote*, desde suas primeiras publicações na Inglaterra, França, Alemanha, Rússia, Itália, Portugal, Espanha e Brasil.

Com o tempo, os estudos literários, no Brasil, foram se ampliando e passaram a ser objeto de estudos mais sistemáticos no meio universitário. Ao final da década de 70, com a ampliação de cursos de pós-graduação nas universidades brasileiras, os trabalhos críticos de caráter mais especializado, sobre *Dom Quixote*, começaram a florescer. Dos quais, podemos verificar vinte sete pesquisas, entre teses e dissertações, que estão no banco de dados da Capes.

Em 2006, Maria Augusta da Costa Vieira, uma das pesquisadoras citadas na lista da Capes, lança um livro intitulado *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. A obra reúne artigos recentes provenientes da Espanha, Itália, França, Portugal, Inglaterra, Israel, Japão, Estados Unidos, México, Argentina e Brasil, com o objetivo de oferecer uma ampla cobertura geográfica e também ajudar a inserir o Brasil nos debates contemporâneos acerca da obra. Os textos discutem os mais variados aspectos da obra cervantina: ensaios predominantemente voltados para os aspectos estruturais, tais como, composição, gênero, personagens, episódios, diálogos, preceitos retóricos e poéticos; outros, preocupados com a função estrutural, entre as quais se contam recepção, memória, leitura e festas burlescas; e também, ensaios que

investigam a projeção de Dom Quixote nas literaturas: portuguesa, argentina e brasileira. Esta é uma obra, portanto, que abarca uma diversidade de leituras e auxilia muitíssimo em pesquisas sobre a obra cervantina. Porém, entre os ensaios, os que mencionam a figura de Dulcinea são os intitulados *Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance*, *A Memória e o Quixote* e também *O Retrato de Dulcinea a partir de uma leitura apofática do Quixote de 1605*.

O primeiro ensaio citado no parágrafo anterior *Miguel de Cervantes e o Quixote: de como surge o romance*, escrito por José Montero Reguera, da Universidade de Vigo (Espanha), abre um sessão intitulada *Um Escudeiro e Uma Dama*, para explicar a existência de Sancho e Dulcinea em *Dom Quixote*. Partindo dos princípios do Reguera, a presença de Sancho Pança vai além da máxima de que “Não há cavaleiro andante sem escudeiro que o acompanhe”. O ensaísta afirma que a presença e as atuações efetivas de Sancho Pança na obra são utilizadas por Cervantes como elementos para ampliar a história de Dom Quixote. Os diálogos entre o amo e o escudeiro constituem elementos dinamizadores da obra e rompem com a monotonia das aventuras de Dom Quixote. Já a figura de Dulcinea, também necessária para a trajetória cavalheiresca de Dom Quixote, é lida, por Reguera, como uma personagem dupla, que por um lado trata-se de uma rústica lavradora (Aldonza Lorenzo, a filha de Lorenzo Corchuelo e Aldonza Nogales), e por outro, a Dama inventada pelo Cavaleiro. Dulcinea é a ligação entre o nome real e o literário, se levarmos em conta as colocações de Reguera de que ela é feita da figura de Aldonza, que evoca o mundo rústico (ao qual pertence Dom Quixote) e também do nome Dulce e dos termos unidos a ele: mel, ouro, doce. Dulcinea, portanto, relaciona-se, segundo o ensaísta, às tradições cavalheirescas da época e trata-se também de uma personagem em ausência, pois embora sempre presente na mente e nas ações de Dom Quixote, sua presença ativa no romance é nula.

Já no segundo ensaio citado- *A Memória e o Quixote*, escrito por Aurora Egido, da Universidade de Zaragoza (Espanha), Dulcinea é mencionada em um parágrafo para confirmar a ideia de que a literatura é fingimento e invenção, mas engana somente quem quer ser enganado. Para a ensaísta, a invenção do amor e da amada (Dulcinea) encontra sua evidência no enamorado platônico (Dom Quixote) que a desenha em sua alma de acordo com o seu gosto.

No terceiro e último ensaio citado- *O Retrato de Dulcinea a partir de uma leitura apofática do Quixote de 1605*, escrito por Alicia Parodi, da Universidade de Buenos Aires (Argentina), Dulcinea é vista como um único retrato sob dois estilos. Dom Quixote corrige, exalta, retoca detalhes, sem negar a proposição sanchesca sobre sua Dama. Segundo a ensaísta, para podermos ver o retrato de Dulcinea, devemos inserir na horizontalidade da escrita a polaridade vertical de bem/mal. Ler, portanto, Dulcinea a partir de um símbolo apofático trata-se, segundo a ensaísta, daquelas representações que nos conduzem a Deus não por suas condições positivas (a luz, a beleza), mas pelo fato de sua fealdade nos permitir concordar empaticamente com o mistério da divindade.

Em 2007, Esteban Reyes Celedón (outro nome citados no banco de dados da Capes) defende, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, a sua tese de doutorado intitulada *O Conceito de Beleza na Metafísica Cervantina: A desconstrução de um Ideal*. Celedón assinala que poucos deram atenção às personagens femininas da obra e que os escritos têm principalmente como ponto central o herói mais popular da literatura universal- Dom Quixote. Em virtude disto, o pesquisador propõe-se a falar a respeito desse feminino e para tal detém-se a desvendar quem é Dulcinea, essa enigmática personagem.

Celedón, em sua tese, faz uma introdução com leituras teóricas de *Dom Quixote*, para posteriormente desenvolver os seus escritos a respeito de Dulcinea. A Dama é destacada em três momentos na pesquisa: primeiro em uma revisão bibliográfica, depois nas descrições de afinidades femininas entre Aldonza e Dulcinea, e por fim na apresentação das várias Dulcineas existentes em *Dom Quixote*.

A revisão bibliográfica de Dulcinea, proposta por Celedón, destaca algumas leituras feitas sobre a Dama, entre elas, algumas que representam uma visão romântica e nacionalista (Ramón Menéndez Pidal e Anthony Close), outras que compreendem Dulcinea como a chave para o entendimento da loucura do Cavaleiro (Stelio Cro), ou como símbolo de uma vida ideal e dos grandes valores da cultura hispânica (Álvaro Fernandez Suárez). Mas Dulcinea, também nesta revisão bibliográfica, é lida como uma paródia às paixões cavalheirescas ou uma sátira aos livros de cavalaria (Emilio Goggio), como também é descrita como o Deus ativo de Dom Quixote, partindo do conceito aristotélico de Deus que surgiu na Idade Média na forma do amor cortês (Michael Atlee). Há ainda, nessa revisão, a tese de que Dom Quixote não inventou Dulcinea e a Dama existe de fato e corresponde à beleza da alma

de Aldonza (Alberto Navarro). E por fim é possível ler Dulcinea, nesta revisão, como a personificação da procura pelo espírito do homem e da alma da Espanha (Dom Miguel de Unamuno).

Celedón, posteriormente, em sua tese, propõe-se a apresentar uma interpretação das características e hábitos de Aldonza Lorenzo, que seriam opostos aos ideais pretendidos por Dom Quixote para a senhora dos seus pensamentos- Dulcinea Del Toboso. Porém chega à conclusão de que os dois nomes possuem o mesmo significado (doce), no entanto de origens lingüísticas diferentes, uma do árabe (Aldonza) e outra do latim (Dulcinea). Celedón também aponta as várias Dulcineas inventadas, como sendo diversas máscaras para um mesmo nome, o que Omega também propôs anteriormente, de forma semelhante, em sua obra *Retratos de D. Quixote*. Para Celedón, Dulcinea teria o corpo da aldeã Aldonza Lorenzo (segundo o Cavaleiro), ou de uma incógnita lavradeira montada em uma burrica (para o Escudeiro), ou mesmo de um pajem (segundo a Duquesa). Mas, para o pesquisador, essa multiplicidade de corpos só acontece porque essa figura não possui corpo nenhum. Dulcinea não possui corpo próprio que a defina; este nome apenas designa um valor simbólico cunhada no pensamento, sonho ou burla de algumas personagens. Por isso, segundo Celedón, Dulcinea está longe da platônica de Beleza e das noções neoplatônicas sobre o assunto, ela não é um ideal, mas uma referência, o que embasa a sua tese de que Dulcinea é símbolo da desconstrução de um ideal.

Também em 2007, Célia Navarro Flores (outro nome presente no banco da Capes) defende, pela Universidade de São Paulo, a sua tese de doutorado intitulada *Da Palavra ao Traço: Dom Quixote, Sancho Pança e Dulcinéia Del Toboso*. A pesquisadora dedica-se a investigar a tradição iconográfica de *Dom Quixote*, desde o século XVII até o século XX, em que diversos nomes são citados: Picasso, Doré, Portinari, Dalí, Saura, entre outros. Porém Flores restringe-se a três personagens divididas em dois blocos de análise: primeiramente a dupla- Dom Quixote e Sancho Pança e logo em seguida a dama Dulcinea Del Toboso. Em seus escritos, a pesquisadora assinala, enquanto tese, que quanto menos flexíveis textualmente as personagens forem (o que é o caso de Quixote e Sancho), maior será a consolidação das mesmas ao longo dos séculos; e quanto maior essa flexibilidade textual (que é o caso de Dulcinea), menor será a sua consolidação.

Flores, ao destacar Dulcinea, descreve como esta personagem é construída no texto cervantino, como ela é retratada ao longo dos séculos a partir da tradição iconográfica e lança uma comparação entre os dois grupos de personagem: Dom Quixote e Sancho Pança *versus* Dulcinea Del Toboso. Em virtude das ambigüidades textuais existentes na figura de Dulcinea, os ilustradores, segundo Flores, se ativeram aos momentos em que Dulcinea ganhara corpo: a primeira vez no capítulo 10 (parte II), a Dulcinea encantada por Sancho e, a segunda vez, no capítulo 35 (parte II) o pajem da Duquesa. Dentre as imagens consultadas por Flores, poucas representaram a segunda cena. A primeira cena, por sua vez, é uma das imagens mais recorrentes na iconografia de Dulcinea, presente já no álbum de Jérôme David, em 1650, e no primeiro modelo iconográfico de *Dom Quixote*, a edição holandesa ilustrada por Savery, em 1657. Ao retratarem o capítulo 10, os ilustradores, segundo Flores, obedecem ao narrador e retratam a Dama como uma feia lavradora. Porém existem algumas variações na linguagem iconográfica (posição das personagens, gestos, perspectivas) e algumas mudanças físicas em Dulcinea: ora magra, ora gorda, pouquíssimas vezes bonita. Essas ilustrações do capítulo 10, entretanto, que geralmente retratavam Dom Quixote e Sancho Pança ajoelhados, reverenciando as lavradoras, sofrem uma inovação pelo ilustrador alemão Daniel Chodowiecki, que representa o momento em que a lavradora roliça cai de sua montaria, mostrando as pernas entreabertas a Dom Quixote, que vai a seu auxílio. Porém, apesar dos anos, esta cena não teve mudanças tão grandes em suas ilustrações.

No século XVII, a partir das pesquisas de Flores, há uma pequena quantidade de lâminas referentes à Dulcinea, que geralmente dialogam comicamente a lavradora feia (a Dulcinea de Sancho) e a bela princesa (a Dulcinea de Dom Quixote). As primeiras ilustrações da personagem surgiram na referida edição de 1657: nos dois frontispícios (primeira página dos livros) e no episódio de encantamento de Dulcinea. Em um dos frontispícios, o retrato de Dulcinea é colocado em uma posição de destaque, no centro do desenho, como uma espécie de medalhão ou camafeu (Fig.1). Porém, apesar dessa posição de destaque, a comicidade da imagem reside por conjugar em uma mesma figura as roupas de uma bela princesa em uma mulher feia e nariguda. Já no segundo frontispício, Dulcinea deixa o seu caráter abstrato, para se tornar mais concreta nas imagens da lavradora feia e do pajem (Fig.2). Dulcinea, nessa segunda lâmina, veste-se como uma tosca aldeã com um lenço envolvendo sua cabeça, e sob seus pés a legenda- Dulcinea Encantada, já fazendo menção ao episódio do capítulo 10 da segunda parte. Flores também destaca outras representações gráficas de Dulcinea surgidas no século XVII, entre elas, Dulcinea ilustrada como princesa na edição de Jacob Hulk, ilustrada

por L. Schern, em Amsterdam de 1696; e também na edição de Bruxelas, do ilustrador Jacob Harrewyn, de 1706 (período de transição entre um século e outro), em que Dulcinea é transformada em um busto.



Fig.1 1º Frontispício (Dulcinea ao centro)



Fig.2 2º Frontispício (Dulcinea na lateral direita da imagem)

Já no século XVIII, a primeira imagem renovada de Dulcinea é a que Antoine Coppel realizou para a fábrica de tapetes Gobelins. Trata-se, segundo Flores, de uma lâmina referente à primeira saída de Dom Quixote (capítulo 2 da parte I). Nela há a figura de Dom Quixote sobre Rocinante, conduzido pela Loucura, carregando na mão o cetro de um bufão. Ao lado da Loucura está o Amor, representado pelo cupido, que aponta para Dulcinea, a qual traz um cesto (ou, talvez, um crivo) de trigo. Ao fundo vê-se um moinho de vento transformado em gigante (Fig.3). As inovações dessa ilustração, declara Flores, dizem respeito aos moinhos de vento e à figura de Dulcinea. Com essa ilustração, Coppel (1725) antecipa a leitura dos ilustradores românticos, como Flores destaca, privilegiando o plano da imaginação, do sonho, na loucura quixotesca em detrimento ao da realidade. Dulcinea por sua vez funde várias perspectivas, sendo representada como uma mulher gordinha e simpática que, sorridente, olha carinhosamente para Dom Quixote e ricamente trajada, ela carrega trigo. Porém Flores afirma que, fora a ilustração de Coppel e de outro ilustrador chamado Camarón, poucas mudanças ocorreram em relação à figura de Dulcinea no século XVII. A imagem da

Dama continuou sendo representada como um camafeu ou como um retrato, podendo estar em uma posição de maior ou menor destaque.



Fig.3 Coppel (1725)

Já no século XIX, Dulcinea ocupa uma posição de destaque. Flores afirma que ela passa a ser desenhada como uma personagem corporificada, no mesmo nível de Dom Quixote e Sancho Pança. Outro fato importantíssimo é que a imagem de Dulcinea desvincula-se da imagem de Dom Quixote e Sancho Pança: ela passa a ser representada isoladamente em lâminas de página inteira ou em vinhetas e os artistas começam a libertar-se do texto cervantino, trazendo suas próprias visões da personagem.

No século XX, Flores assinala que Dulcinea, uma vez não tendo sua imagem consolidada, como Dom Quixote e Sancho Pança o tiveram ao longo dos séculos, continua sendo representada das mais diversas maneiras e algumas delas bastante originais. Entre as ilustrações mencionadas na tese, Flores destaca a visão de três artistas: inicialmente a de Jiménez Aranda (1906) que representa a justaposição, em uma mesma lâmina, das duas perspectivas de Dulcinea propostas por Dom Quixote e Sancho Pança. Logo em seguida, a pesquisadora destaca a visão de Mcknight Kauffer (1930) (Fig.4) que representa Dulcinea como um espírito, uma visão que guia os passos do Cavaleiro Andante. E por fim Flores apresenta a ilustração de Segrelles (1966) (Fig.5) em que Dulcinea é uma princesa ou

simplesmente não existe. A Dama é representada, nesta ilustração de Segrelles, como um vestido de princesa, porém vazio, sem ninguém a revestir. Flores, desse modo, chega à conclusão de que, diferente de Dom Quixote e Sancho Pança, a imagem de Dulcinea, dada a indefinibilidade do texto cervantino com relação a ela, não se consolidará jamais e que cada tempo foi capaz de ilustrar a Dama, a partir de suas leituras e visões de mundo. Uns representaram-na como lavradora, como princesa ou em outra perspectiva; houve os que a produziram como uma junção ou justaposição de duas ou mais perspectivas; mas existiram também aqueles que a representaram por meio de outros elementos, como: camafeus, retratos, bustos, medalhões, espectros, trajes sem corpos e outros.



Fig.4 McKnight Kauffer (1930)



Fig.5 Segrelles (1966)

Ao delongar-me nos estudos de Flores, proponho-me a destacar a importância de sua tese para a crítica literária brasileira, já que até então, apesar da vastidão do campo iconográfico de *Dom Quixote*, o Brasil nunca havia feito, pelo que se tem notícia, qualquer estudo crítico a respeito desse material, e tão pouco a respeito da iconografia de Dulcinea. Esse fato e esses dados propostos por Flores consolidam ainda mais a tese do silêncio de Dulcinea em alguns cantos da crítica literária brasileira em comparação a outras críticas propostas pelo mundo. É importante destacar também que algumas imagens da pesquisa de Flores não foram disponibilizadas, nesta cantata, por falta de acesso. E por fim, é fundamental deixar claro que não subtraí, das minhas considerações, a figura de Portinari com sua série de desenhos inspirados em *Dom Quixote de la Mancha*, produzidos em 1956. O artista brasileiro

já faz parte da tradição iconográfica de *Dom Quixote*, porém não da crítica literária brasileira, que é o foco em questão.

Agora, ao direcionar os nossos olhares para *Dom Quixote* e a sua crítica literária mundial, o destaque inicial vai para a *Bibliografía Del Quixote por unidades narrativas y materiales de la novela*, organizada por Jaime Fernández S. J. e publicada em 2008, pelo Centro de Estudos Cervantinos. Fernández, nesta obra, compila os títulos de diversos trabalhos de crítica (resenhas, artigos, livros...) publicados desde o começo do século XX em sete línguas: espanhol, inglês, francês, alemão, italiano, português e catalão. A obra apresenta cerca de 40.000 entradas de pesquisa sobre *Dom Quixote*. Entre as diversas entradas, há as direcionadas à Dulcinea, que contabilizam alguns títulos, ultrapassando os trabalhos produzidos, neste último século, pela crítica brasileira.

Porém outra obra de destaque, para a leitura de Dulcinea, é *Mimesis- A representação da realidade na literatura ocidental*, escrita por Erich Auerbach. O filósofo alemão, em sua obra, publica, no ano de 1949, um capítulo intitulado *A Dulcinea Encantada*- capítulo que apresenta a Dama como uma paródia contra a ideologia amorosa cavalheiresca e uma brincadeira irresistivelmente cômica e confusa, assim como todo o texto cervantino. Auerbach inicia suas reflexões a partir do capítulo dez da segunda parte do *Dom Quixote*. Este é um momento da narrativa em que Dom Quixote encontra-se com a suposta Dulcinea sugerida por Sancho. A Dama, nesse instante, é o choque entre uma realidade e uma fantasia, pois é a bela e perfeita que Sancho declara ver e a feia e mal-cheirosa que Dom Quixote não consegue acreditar. E para superar o choque, o Cavaleiro encontra uma saída na sua própria ilusão: Dulcinea está encantada, o que constitui para Auerbach o cúmulo da brincadeira. O filósofo também afirma que a loucura do fidalgo o transfere para outra esfera vital, para a esfera da imaginação.

Auerbach declara também que Dulcinea poderia não ter existido, assim como Sancho também não, se o herói da narrativa tivesse outro aspecto totalmente diferente do que o de Dom Quixote. Mas o que atrai Cervantes nesta idéia do fidalgo que enlouqueceu e que se convence de que deve fazer renascer a cavalaria andante, como declara Auerbach, é o seu caráter múltiplo, a mistura entre fantasia e cotidiano, e a perspectiva maleável, elástica e flexível que o tema favorece. Por fim, o filósofo ainda afirma que, com este tema, Cervantes podia-se mostrar o mais colorido dos mundos sob uma luz que correspondia a sua própria

essência, e também mostrar-nos o mundo como um jogo, um espaço lúdico em que Dulcinea encantada poderia ser encontrada.

Dulcinea Del Toboso. El Personaje elíptico é outro trabalho que desejamos destacar, para cantar Dulcinea fora do Brasil. Esse artigo escrito por Julio Torres e publicado em Madri, no ano de 1997, na *Revista de Filología Románica* traz a Dama como aquela na qual incide a ambigüidade entre verdade e mentira presente em *Dom Quixote*. A Dama, para Torres, não existe. Ela é uma invenção do Cavaleiro e a partir dessa invenção, outras personagens também inventaram as suas próprias Dulcineas. Mas a Dama é também uma criação com raízes na realidade, já que é moldada a partir de Aldonza Lorenzo. Para o teórico, Dulcinea não evolui na narrativa por não ser nem uma personagem nem uma persona. Ela é considerada como um esquema, uma representação. As funções que a norteiam são a paródica e a motriz. Enquanto paródia, Dulcinea é a dama cavalheiresca que se converte como tal apenas pela figura de Dom Quixote. Enquanto motriz, ela é a motivadora dos atos de Dom Quixote.

Para uma Biografia de Dulcinea Del Toboso é outro ensaio de destaque nesta cantata. Publicado na Revista de América de Bogotá, na Colombia, em março de 1948, pela teórica Cecília Hernández de Mendonça, o ensaio tem início com uma paráfrase da célebre frase de René Descartes: “Vivo como sonho, logo existo”. Para Descartes, a prova da existência residia no pensamento, no sistema (Penso, logo existo.); já para Dom Quixote, a força vital estava nos sonhos. Dulcinea faz parte desse universo criativo do herói. Ela, segundo Cecília Hernández, não ocupa lugar algum no espaço, vive em uma imagem, em um sentimento, em um sítio oculto. Dulcinea, enquanto criação pessoal, pertence a Dom Quixote, está nele, é uma parte de si mesmo. A teórica ainda declara que Pedro Salinas em sua conferência *Lo que nos queda Del Quijote*, pronunciada em Bogotá, meses antes dela publicar seu ensaio, afirmou que Dom Quixote e Sancho formam um todo inseparável, um claro binômio, uma só persona. Porém, para ela, o que há na verdade em Dom Quixote é a existência de um trinômio simbólico integrado por um só personagem cuja denominação poderia ser Sancho-Quixote-Dulcinea: o homem da realidade, o homem do sonho e o resultado do sonho. Portanto Dulcinea seria este sonho que, segundo Cecília Hernández, seria impossível limitar, como é impossível limitar a personalidade humana. Em Dulcinea residiria não somente o sonho, mas também o arquétipo da humana mulher, que completaria totalmente a personagem Sancho-Quixote.

Outro destaque, para esta cantata, refere-se ao ensaio *La representación de lo femenino em Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda* escrito por Mercedes Alcalá Galán, em 1999. A teórica, neste ensaio, defende o pensamento de que Cervantes recorre à criação dobrada de um feminino, para oferecer uma percepção múltipla para as demais personagens. Dulcinea, a partir das colocações da teórica, se desdobra em seu alter ego- Aldonza Lorenzo. A Dama é desejada, amada e sublimada através de Aldonza- uma mulher real. Dulcinea, segundo a pesquisadora, não se trata de um sentido humano e realista, tão pouco uma personagem essencialmente ativa, antes de tudo, é um escuro objeto de desejo que move os ânimos dos seres que caem nas redes do seu amor. A teórica Mercedes Alcalá, após esta declaração, logo conclui que a representação de Dulcinea em Cervantes é de difícil limitação, já que é uma criatura feita da multiplicidade, do sonho, do desejo e da imaginação de Dom Quixote.

Logo, Dulcinea, após este mapeamento da crítica no Brasil e uma breve apresentação de algumas pesquisas feitas pelo mundo, pode ser cantada inicialmente como uma figura ainda pouco falado na crítica literária brasileira em comparação à variedade de artigos, ensaios e livros estrangeiros que a colocam em discussão e trazem à tona a sua imagem. Claro que se comparada às críticas feitas a *Dom Quixote*, a figura de Dulcinea ocupa pouco espaço nas discussões pelo mundo, mas se o foco de análise for (como vem sendo) Dulcinea por Dulcinea (Brasil x escrituras estrangeiras), a projeção de Dama pelo mundo é muito maior do que no Brasil.

Porém, são essas diversas leituras (nacionais e estrangeiras), feitas sobre Dulcinea, que favorecem uma possível decifração do suposto silêncio desta Dama. Um silêncio que pode estar repleto de significados e trazer um dos *escândalos mais irritantes da obra* em virtude da ficção pluralizada e flexível na qual Dulcinea se transformou e vem se transformando diante dos olhares de seus criadores, leitores e decifradores, apesar de sua inexistência enquanto persona. Como podemos notar, Dulcinea fez-se presente em várias Dulcineas ao longo de anos de leituras e releituras, podendo ser, desse modo, a Dama sem-par de Dom Quixote, a aldeã de Sancho ou, quem sabe, o pajem da Duquesa, ou até mesmo, uma transposição dessas três imagens. Dulcinea pôde ser ainda um silêncio a ser investigado, como também, uma espécie de símbolo do amor de Quixote. Há quem diga, porém, ser a Dama o alter ego de Aldonza Lorenzo ou simplesmente uma paródia de Cervantes ao amor

cavaliheresco. Mas há aqueles que também a definem como uma criatura feita dos sonhos e dos desejos de Dom Quixote.

Esta cantata, portanto, é uma outra possibilidade brasileira que se propõe a decifrar essa Dama plural de origem espanhola que fez o coração de Dom Quixote e a cabeça de alguns dos seus críticos. Mas também é uma tentativa de favorecer à Dulcinea recônditos recantos mais amplos e explorados na crítica literária brasileira. Por isso o desafio das próximas árias é propor mais alguns espaços de decifração para essa flexibilidade textual que é Dulcinea. Para tal, os pensamentos das próximas árias vão de encontro aos olhares, ao riso e aos arquétipos desta Dama ao longo das diversas leituras desenvolvidas para a construção dessa cantata cênica, ou seja, a proposta é, inicialmente, decifrar como Dulcinea é cantada por Dom Quixote, Sancho e Duquesa ao longo da narrativa. Logo em seguida, o propósito é escutar o riso de Dulcinea, proclamado por Cervantes, quando este utiliza a Dama como uma paródia ao silêncio do feminino que ecoava na sociedade da época (Idade Média) e que ainda hoje ecoa; e por fim, desenvolver o pensamento de que Dom Quixote e Dulcinea fazem parte de um mesmo ser- Quijano- e que representam a constituição do arquétipo humano e a busca incansável que o indivíduo tem para conseguir conjugar no interior de si mesmo a sua anima e o seu animus, o seu feminino e o seu masculino. Uma busca que é, por assim dizer, do próprio Cervantes.

Ária II

Dulcinea Encantada



Ela é para Dom Quixote a corporificação de perfumes líricos que lhe embalsamam a alma. É, para Sancho, a exaltação do seu próprio suor e da sua morrinha ardida e oleosa. Desses retratos, qual o autêntico? Campoamor responde:

*“- Que as este mundo traidor
Nada es verdad ni es mentira;
Todo es segundo El calor
Del cristal com que se mira.”
(OMEGNA, 1947, p. 118-119)*

⁴ Ilustrações de Dom Quixote- Louis de Surugue (em Paris entre os anos de 1723 e 1736)

Ao compasso da agradável música, viram que para eles se encaminhava um carro, destes a que chamam triunfais, puxado por seis mulas pardas, cobertas de um pano branco, e montado em cada uma delas vinha um penitente de luz, vestido também de branco e com um grande círio na mão. Era um carro duas vezes e ainda três vezes maior do que os anteriores, e aos lados e em cima dele vinham mais doze penitentes, alvos de neve, todos com os seus círios acesos, vista que inspirava a um tempo admiração e espanto; e num erguido trono sentava-se uma ninfa, vestida de mil véus de gaze prateada, brilhando em todos eles infinitas palhetas de ouro, que a faziam o mais vistosamente trajada que se pode imaginar; trazia o rosto coberto com um transparente e delicado cendal, de modo que, sem que as suas pregas o impedissem, por entre elas se descobria um formosíssimo rosto de donzela, e as muitas luzes deixavam distinguir a beleza e a idade, que será entre dezessete e vinte anos; junto dela vinha uma figura, vestida de roupas roçagantes até os pés, com a cabeça coberta de um véu negro; mas, quando o carro chegou defronte dos Duques e de Dom Quixote, parou a música das charamelas, e em seguida a das harpas e dos alaúdes; e pondo-se de pé esta última figura, abriu as roupas, e, tirando o véu do rosto, mostrou que era a própria morte, descarnada e horrenda, o que afligiu Dom Quixote e assustou Sancho, e aos duques inspirou um certo sentimento temeroso. (CERVANTES, 1615, p. 256)⁵

Este trecho citado é a abertura do capítulo: *Onde prossegue a notícia que teve Dom Quixote do desencantamento de Dulcinea, com outros admiráveis sucessos*. Neste capítulo, as Dulcineas criadas por Dom Quixote, Sancho e Duquesa cruzam-se e fazem-se presentes, ao mesmo tempo, pela primeira e única vez dentro da narrativa, pois os seus criadores estão juntos em seu nome. Em virtude disso, olhares diferentes se estabelecem e uma grande brincadeira é inaugurada, pois em meio às diversas imagens geradas para Dulcinea, nada é tão impressionante quanto aos olhares distintos que criam ao mesmo tempo um mesmo ser e dão ao leitor uma atmosfera plurifacetada de Dulcinea. Logo *Dulcinea Encantada* é a ária que se propõe a cantar a Dama a partir dos distintos discursos criados por Dom Quixote, Sancho e Duquesa, dando à Dulcinea três de suas possibilidades de existência enquanto ficção encantada. Em outras palavras, Dulcinea aqui será apresentada pelos olhares de seus encantadores, para que possamos visualizar parte desta Dama que encantou, fez rir e pregou peças nos corações de seus criadores, a partir de sua condição de palavra encantada.

Para começar, tomemos por destaque a Dulcinea de Dom Quixote. A Dama do cavaleiro foi criada e encantada para assumir alguns papéis dentro da ficção do próprio cavaleiro. Inicialmente, ela é um requinte para Dom Quixote, pois logo no início do primeiro livro, após o cavaleiro ter arrumado sua armadura, limpado e consertado suas armas, dado nome ao seu cavalo e a si mesmo, chegou à conclusão de que nada mais lhe faltava para ser

⁵ Livro segundo, capítulo XXXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

um verdadeiro cavaleiro, senão uma dama de quem se enamorar e dedicar suas aventuras, porque “andante cavaleiro sem amores era árvore sem flores e corpo sem alma” (CERVANTES, 1605, p. 33) ⁶.

Dulcinea é também, para o cavaleiro, uma espécie de amuleto da sorte a quem Dom Quixote pede socorro e amparo, como se ela fosse um anjo protetor ou um ser sobre-humano capaz de controlar as forças da natureza e assim livrá-lo de todo o mal. Um fragmento que confirma este pensamento é quando Dom Quixote pede para que Dulcinea o socorra e o ampare diante de sua primeira batalha ocorrida no capítulo III do livro primeiro: “- Assiste-me, senhora minha, na primeira afronta que este vosso avassalado peito se apresenta; não me faltem neste primeiro transe o vosso favor e amparo”. (CERVANTES, 1605, p. 43- 44) ⁷

Dulcinea, nos papéis propostos por Dom Quixote, pode ser ainda uma criação inspirada nos livros de cavalaria e também uma representação apaixonada no discurso de Dom Quixote, como o exemplo abaixo, que se deu após as aventuras dos moinhos de vento, no capítulo VIII do livro primeiro:

Em toda noite não pregou o olho, pensando na sua senhora Dulcinea, para se conformar com o que tinha lido nos seus livros, quando os cavaleiros passavam sem dormir muitas noites nas florestas e despovoados, enlevados na lembrança de suas amadas. (CERVANTES, 1605, p.75) ⁸

Dulcinea é também aquela por quem o cavaleiro luta para defender uma integridade de beleza. Essa atitude se dá, pois, como já foi dito, Dom Quixote deseja imitar em tudo as histórias de cavalaria que leu. Um exemplo dessa atitude do cavaleiro encontra-se no capítulo IV, quando Dom Quixote chega a uma encruzilhada e avista uma tropa que na realidade eram mercadores de Toledo que iriam à Múrcia comprar seda. Porém Dom Quixote, em seus devaneios, viu aquilo como uma nova aventura e pronunciou em palavras: “Todo o mundo se detenha, se todo o mundo confessa que não há, no mundo, donzela mais formosa que a imperatriz da Mancha, a sem-par Dulcinea Del Toboso.” (CERVANTES, 1605, p. 51) ⁹.

⁶ Livro primeiro, capítulo I, edição de 2006 (verificar bibliografia)

⁷ Idem, capítulo III, edição de 2006 (verificar bibliografia)

⁸ Idem, capítulo VIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

⁹ Livro primeiro, capítulo IV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

Inspiração para as batalhas de Dom Quixote é outro papel que Dulcinea exerce na ficção criada pelo cavaleiro. Para exemplo disso, está o capítulo V, do livro primeiro em que Dom Quixote cruza o caminho com um lavrador de Mancha, seu vizinho Pedro Alonso, para quem o cavaleiro anuncia o propósito de suas batalhas ainda em devaneios com o caso de Valdovinos e de Marques de Mântua, trazendo Dulcinea a tona, como é possível visualizar abaixo:

- Saiba Vossa Mercê, Senhor Dom Rodrigo de Narváez, que esta formosa xarifa que digo é agora a linda Dulcinea Del Toboso, por quem eu tenho feito, faço e hei de fazer as mais famosas façanhas de cavalaria que jamais se viram, vêem, ou hão de ver no mundo. (CERVANTES, 1605, p.55)¹⁰

Outro papel ocupado por Dulcinea de Quixote, ao longo da narrativa, é o de representar um dos adjetivos que caracterizam a figura do cavaleiro, como é possível visualizar no fragmento abaixo, retirado do capítulo VIII do livro primeiro em que Dom Quixote tenta salvar uma suposta princesa raptada por supostos encantadores e declara:

A Vossa formosura, senhora minha, pode fazer de vossa pessoa o que mais lhe apeteça, porque já a soberba de vossos roubadores jaz derribada em terra por este meu forte braço; e, para que vos não raleis de não saber o nome do vosso libertador, chamo-me Dom Quixote de la Mancha, cavaleiro andante, e cativo da sem-par em formosura Dona Dulcinea Del Toboso. (CERVANTES, 1605, p. 77)¹¹

Mais um papel exercido por Dulcinea no discurso encantado de Dom Quixote é o de ser considerada parte integrante e figura indispensável para a existência e legitimidade de um cavaleiro andante. Para exemplo disso, cito o capítulo XIII, em que Dom Quixote conversa com um caminhante sobre a arte de ser cavaleiro andante. O caminhante, por sua vez, chega a uma afirmação de que encomendar a alma às suas damas e não a Deus é uma atitude pagã. Porém Dom Quixote afirma que as Damas são o elo de ligação entre o cavaleiro e Deus. Porém, o caminhante rebate o posicionamento de Dom Quixote com a declaração de que nem todos os cavaleiros andantes hão de ter damas a que se encomendem, porque nem todos serão enamorados, mas logo Dom Quixote nega essa afirmação, dizendo:

Nisso é que vai o erro- respondeu Dom Quixote-; digo que não pode existir cavaleiro andante sem dama, porque tão próprio e natural assenta- nos que o são serem enamorados, como no céu ter estrelas; e onde, com efeito, se viu nunca história de cavaleiro andante sem amores? Se os não tivessem, não fora tido por

¹⁰ Idem, capítulo V, edição de 2006 (verificar bibliografia)

¹¹ Idem, capítulo VIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

legítimo cavaleiro, senão por bastardo, e que entrou na fortaleza da dita cavalaria não pela porta, mas por alguma fresta, como ladrão. (CERVANTES, 1605, p. 107) ¹²

Dulcinea, entre essa diversidade de papéis atribuídos por Dom Quixote, também é vista como santa, deusa e bela, mas também como ingrata e causadora única de toda a loucura do cavaleiro, o que fica evidente no fragmento do capítulo XXV, ainda do livro primeiro, em que Dom Quixote encontra-se ao pé da Serra Morena, para chorar as suas desventuras e também o amor de Dulcinea, como é possível ver abaixo:

Este é o lugar, ó céus! Que eu escolho para chorar a desventura em que vós mesmos me haveis posto. Este é o sítio em que o tributo dos meus olhos há de aumentar as águas daquele arroio, e meus contínuos e profundos suspiros estremecerão sem descanso as folhas destas árvores selváticas, em testemunho da pena que meu coração perseguido padece. Ó vós outros, quem quer que sejais, rústicos deuses, que nesta desconversável paragem habitais, ouvi as queixas de tão desditoso amante, a quem uma longa ausência e uns fantasiados zelos hão trazido a lamentar nestas asperezas, e a queixar-se da dura condição daquela ingrata e bela, fim e remate de toda a humana formosura! Ó vós outras, nãpéias e dríades, que usais habitar no mais cerrado dos montes, assim os ligeiros e lascivos sátiros de quem sois amadas, posto que em vão, não perturbem jamais o vosso doce sossego; ajudai-me a deplorar a minha desventura, ou pelo menos não vos canseis de me ouvir! Ó Dulcinea Del Toboso, dia da minha noite, glória da minha pena, norte dos meus caminhos, estrela da minha ventura (assim o céu te depara favorável em tudo que lhe pedires!), considera, te peço, o lugar e o estado a que a tua ausência me conduziu, e corresponda propícia ao que deves a minha fé! Ó solitárias árvores, que de hoje em diante ficareis acompanhando a minha solidão, daí mostras com o movimento das vossas ramarias de que vos não anoja a minha presença! Ó tu, escudeiro meu, agradável companheiro em meus sucessos prósperos e adversos, toma bem na memória o que vou fazer à tua vista, para que pontualmente o repitas à causadora única de tudo isto! (CERVANTES, 1605, p. 223 – 224) ¹³

No capítulo XXV, Dom Quixote apresenta mais uma representação encanta de Dulcinea, ao declará-la como fruto de suas fantasias. A Dama, como ele diz, é a representação do seu faz de conta, ou seja, “faço de conta que é a mais alta princesa do mundo.” (CERVANTES, 1605, p. 229) ¹⁴ Mas Dom Quixote também encanta a sua Dama como um ser ausente e que o desdenha, mas que mesmo assim ele será dela até o fim. Um dos fragmentos que evidenciam essas representações de Dulcinea é o do capítulo XXV em que Dom Quixote escreve para a sua amada:

Soberana e alta senhora:

O ferido do gume da ausência e o chagado nas teias do coração, dulcíssima Dulcinea Del Toboso, te envia saudar, que a ele lhe falta. Se a tua formosura me despreza, se o teu valor me não vale, e se os teus desdêns se apuram com a minha firmeza, não obstante ser eu muito sofrido, mal poderei com estes pesares, que, além de muito graves, já vão durando em demasia. O meu bom escudeiro Sancho te dará inteira relação, ó minha bela ingrata, amada inimiga minha, do modo como eu fico por teu

¹² Livro primeiro, capítulo XIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

¹³ Idem, capítulo XXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

¹⁴ Idem.

respeito. Se te parecer acudir-me, teu sou; e, se não, faze o que mais te aprouver, pois com acabar a minha vida terei satisfeito à tua crueldade e ao meu desejo.

Teu até a morte.

O Cavaleiro da Triste Figura.

(CERVANTES, 1605, p. 230 e 231) ¹⁵

Portanto, durante quase todo o livro primeiro de *Dom Quixote*, como foi possível identificar em alguns fragmentos citados, Dulcinea é apresentada aos leitores a partir do plano das 50WW50as do cavaleiro. A Dama não ocupa outra posição senão a de representar algo a partir do discurso de Dom Quixote enquanto cavaleiro. Porém é com Sancho Pança que Dulcinea começa a ganhar um suposto corpo, contudo não deixa de estar encantada. A Dama passa a ser um misto dos devaneios de Dom Quixote com a leitura que Sancho tem de um feminino mais real e menos ideal, como o era para Dom Quixote.

Dulcinea de Sancho começa a ser encantada pelo escudeiro no capítulo XXV do livro primeiro, no momento em que Dom Quixote está prestes a escrever a carta (citação feita acima), que planeja mandar para a sua Dama. Dom Quixote, nesse instante da conversa, conta para Sancho que ele e Dulcinea, nestes doze anos, pouco se viram, quem sabe, umas quatro vezes. E dessas quatro, talvez em nenhuma delas a Dama tenha efetivamente reparado nesse amor platônico de Dom Quixote, tudo em função do recato com que seu pai Lourenzo Corchuelo e sua mãe Aldonza Nogales a criaram. Ao ouvir essa declaração de Dom Quixote, Sancho se surpreende e logo se pronuncia:

Uma verdade lhe confesso eu, senhor Dom Quixote, e é que tinha vivido até aqui numa grande ignorância, porque entendia, e era capaz de o jurar, que a senhora Dulcinea devia ser alguma princesa, de quem Vossa Mercê estava enamorado, ou alguma pessoa tão de costa acima, que merecesse os ricos presentes que Vossa Mercê lhe tem enviado (...). Mas agora, considerando bem, que proveito dará à Senhora Aldonza Lorenzo (quer dizer, à Senhora Dulcinea Del Toboso) o irem-se lançar de joelhos diante dela os vencidos que Vossa Mercê lhe envia e há de enviar? (CERVANTES, 1605, p. 228) ¹⁶

A partir desse instante, a figura de Dulcinea Del Toboso deixa de estar somente no discurso encantado de Dom Quixote e passa também a fazer parte do mundo de Sancho. Aldonza Lorenzo, que para Dom Quixote foi apenas uma inspiração para criar Dulcinea Del Toboso, passa a ser referência para Sancho pensar em sua Dulcinea.

¹⁵ Livro primeiro, Capítulo XXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

¹⁶ Idem.

Dulcinea de Sancho passa a se constituir a partir da ficção de Dom Quixote, pois apesar do escudeiro nunca ter visto a Dama de quem tanto o cavaleiro falava, como fica claro no fragmento do capítulo X do livro segundo, quando ele diz: “Nem eu nem meu amo nunca lhe pusemos a vista em cima.” (p.75), Sancho a cria e dá-lhe um suposto corpo, incorporando-se aos devaneios de Dom Quixote e fazendo uso deles, para encantar definitivamente a sua Dulcinea, como demonstra o fragmento abaixo:

Este meu amo, já tenho visto que é um louco de pedras, e eu também não lhe fico atrás, que até sou ainda mais mentecapto do que ele, pois que o sirvo e sigo, se é verdadeiro o rifão: ‘Diz-me com quem andas, dir-te-ei as manhas que tens’. Sendo assim tão doido, dando-lhe a loucura para tomar a maior parte das vezes uma coisa por outra, o branco pelo preto e o preto pelo branco, moinhos de vento por gigantes, mulas de religiosos por dromedários, rebanhos de carneiros por exércitos de inimigos, e outras deste jaez, não me será difícil fazer-lhe crer que a primeira lavradeira que eu por aí topar é a Senhora Dulcinea; e, quando ele o não acredite, eu juro, e se ele jurar também, juro outra vez, e se teimar, eu ainda mais teimo, de forma que fique sempre na minha, venha o que vier. Talvez com esta porfia conseguirei que me não torne a incumbir de semelhantes mensagens, vendo que dou tão má conta do recado, ou talvez pense, como imagino, que algum mau nigromante dos que ele diz que lhe querem mal lhe mudou a figura de Dulcinea, para lhe fazer dano.(CERVANTES, 1615, p. 75 – 76)¹⁷

A realização da louca invenção de Sancho e o encontro de Dom Quixote com a suposta Dulcinea do escudeiro gera uma mudança na trajetória da Dama ao longo do restante da narrativa, pois agora ela vê-se na posição de encantada por Nigromantes, como declara Dom Quixote, já que o cavaleiro somente consegue ver em sua Dama uma lavradeira feia, malcheirosa e com catarata. Agora a luta maior de Dom Quixote é desencantar sua Dama e poder vê-la novamente como antes.

Daqui por diante Dulcinea constitui-se na narrativa pela mistura de dois encantamentos: o nascido do discurso de Dom Quixote, pois surge do processo criativo do cavaleiro conectado com as experiências adquiridas a partir das leituras das histórias de cavalaria; assim como também, o construído na imaginação de Sancho quando este, a partir dos devaneios de seu amo, faz nascer uma Dulcinea mais próxima de suas experiências pastoris e com um suposto corpo, aproximando a Dama, desse modo, mais da realidade.

É no capítulo XXXV do livro segundo (capítulo citado para introduzir esta ária), porém, que esse encantamento da Dulcinea se expande e a Duquesa passa também a fazer parte dessa encantada criação. Porém, diferentes das de Quixote e de Sancho, a Dulcinea da Duquesa apresenta-se na narrativa em meio a uma grande magia. Uma grande farsa é montada pela Duquesa para brincar com Dom Quixote e Sancho Pança, após conversas particulares

¹⁷ Livro segundo, Capítulo X, edição de 2006 (verificar bibliografia)

com os dois. Por isso, a donzela ao invés de estar prestes a se desencantar, cada vez mais se encanta nos discursos de seus criadores: Dom Quixote, Sancho e Duquesa.

A Dulcinea da Duquesa apresenta-se como uma ninfa, vestida de mil véus de gaze prateada, vistosamente trajada e trazendo o rosto coberto com uma transparente e delicada seda, que deixava distinguir-lhe a beleza e a idade. Contudo, toda essa delicadeza pouco tem haver com os modos com que esta Dama tratou Sancho Pança, quando este se negou a levar três mil açoites, para desencantá-la, por achar isso uma tolice. A Dama, que na verdade era um dos pajens da Duquesa, tratou grosseiramente o escudeiro, o que a diferenciou das demais Damas criadas por Dom Quixote e Sancho, mas também multifacetou-a ainda mais, como é possível visualizar no fragmento abaixo:

- Ó desventurado escudeiro, alma de cântaro, coração de rija madeira, entranhas empedernidas, se te mandassem, ladrão, patife, que te atirasses de uma torre abaixo; se te pedissem inimigo de gênero humano, que comesses uma dúzia de sapos, duas de lagartos, e três de cobras, se te incitassem a matar tua mulher e teus filhos com um agudo e truculento alfanje, não seria maravilha que te mostrasses melindroso e esquivo; mas fazes caso de três mil açoites, que não há ruim estudante de doutrina que os não leve todos os meses, é para indignar os corações piedosos de todos os que isto escutam, e até de todos os que o vierem a saber no decorrer do tempo. Põe, miserável e endurecido animal, esses seus de mocho espantadiço nas pupilas destes meus, rutilantes como estrelas, e vê-los-ás chorar em fio lágrimas que fazem sulcos e abrem caminhos nos formosos campos das minhas faces. Mova-te o saberes, monstro, socarrão e mal-intencionado, que estes meus anos floridos, que estão na casa dos dez, pois tenho dezenove e ainda não cheguei aos vinte, se consomem e murcham debaixo da rústica lavradeira; e, se o não pareço agora, devo-o à mercê particular que me fez o Senhor Merlin, que presente se acha, só para que te enternecesse a minha formosura; que as lágrimas de uma aflita beldade mudam tigres em ovelhas. Açoita-me, pois, esses toucinhos, bruto indômito; não penses só em comer; mostra brio e põe liberdade a lisura das minhas carnes, a meiguice de minha condição, a beleza do meu rosto; e se por minha causa não te abrandas, nem entras em termos razoáveis, faze-o por esse pobre cavaleiro que está ao teu lado, por teu amo, cuja alma estou vendo, que a tem atravessada na garganta, esperando só a tua rígida ou branda resposta, para sair pela boca ou para voltar ao estômago. (CERVANTES, 1615, p. 259-260)¹⁸

Em outras palavras, enquanto a Dulcinea de Dom Quixote em nenhum momento aparece supostamente corporificada, somente existe enquanto idéia nos discursos do cavaleiro; e a Dulcinea de Sancho, personifica-se em uma rústica lavradeira, que mal sabia que estava ali assumindo o papel da donzela e a única coisa que desejava era ter a sua passagem liberada, apesar de Dom Quixote acreditar plenamente que aquela era a sua Dama; a Dulcinea da Duquesa mistura essa duas imagens criadas anteriormente, gerando um novo encanto e ofertando uma nova versão da Dama com uma postura mais audaciosa, questionadora e intolerante.

¹⁸ Livro segundo, capítulo XXXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

Dulcinea Encantada pode, desse modo, apresentar-se como uma reflexão sobre essas Dulcineas que, ao final de tantos encantos, mesclam-se e transformam-se em uma ou diversas imagens ao mesmo tempo, tornando-se, desse modo, símbolo de uma imagem encantada e fantástica na qual florescem conjuntos de infinitas imagens, ou como Italo Calvino afirma em seu livro *Seis propostas para o próximo milênio*, no capítulo da visibilidade: “é um lugar dentro do qual chove.” (1990, p. 97), quando este fala sobre a fantasia, o sonho, a imaginação.

Dulcinea, logo, pode vir a ser cantada nesta ária como uma imaginação visiva (termo proposto por Italo Calvino), em que há um mundo jamais saturado de formas e imagens, no qual se podem fabular, estilizar e compor outras imagens a cada vez que revista, para então acessar significados mais profundos. Ou em outras palavras, Dulcinea pode vir a ser cantada, como Italo Calvino também afirma sobre a imaginação, “como repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (1990, p.106), trazendo à tona a *Visibilidade*- uma das propostas para o próximo milênio, destacadas pelo escritor e caracterizada como “a capacidade de pôr em foco visões de olhos fechados, de brotar cores e formas de um alinhamento de caracteres alfabéticos negros sobre uma página branca, de pensar por imagens”. (1990, p. 107-108)

Tão verdade pode vir a ser esta forma de pensar Dulcinea, que uma passagem localizada no capítulo LXXIII do livro segundo, próxima ao desfecho da obra, gera este entendimento, como podemos visualizar abaixo:

- Isso vem mesmo de molde para mim- respondeu Dom Quixote -, porque eu não preciso de procurar nome de pastora fingida, pois aí está a incomparável Dulcinea Del Toboso, glória destas ribeiras, adorno destes prados, sustento da formosura, nata dos donaires e, finalmente, pessoa em quem assenta bem todo o louvor, por hiperbólico que seja. (CERVANTES, 1615, p. 505)¹⁹

A Dama, neste momento faz-se presente na imagem de uma pastora, diferente das imagens que assumiu anteriormente, como a de uma princesa, de uma rústica lavradeira ou até mesmo de uma ninfa, reafirmando que Dulcinea é um lugar dentro do qual chovem múltiplas imagens a cada leitura feita e a cada novo olhar, como em um caleidoscópio. A Dama seria, portanto, como um pequeno tubo com pequenos fragmentos de vidro e que através do reflexo da luz exterior (os olhares de seus leitores criadores e re-criadores), apresenta-se, a cada movimento, combinações variadas de efeitos visuais, ou seja, uma bela imagem para olhar, se levarmos em consideração o significado da palavra caleidoscópio que

¹⁹ Livro segundo, Capítulo LXXIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

deriva das palavras gregas *καλός* (*kalos*), “belo, bonito”, *εἶδος* (*eidos*), “imagem, figura”, e *σκοπέω* (*scopeo*), “olhar (para), observar”.

Dulcinea Encantada pode também vir a ser um mistério presente nas letras de Quixote enquanto escritor; uma linguagem ou um texto feito de palavras e sentidos, que Dom Quixote criou e Sancho Pança e Duquesa recriaram. O cavaleiro, enquanto artesão da linguagem, buscou palavras e sentidos que representassem os seus pensamentos referentes à Dulcinea, assim como o Sancho e a Duquesa também o fizeram enquanto leitores e posteriormente como escritores dessa palavra encantada- Dulcinea. Uma mesma palavra recheada de sentidos, minunciosamente construída com formas, cores, ritmos e características distintas, para representarem os pensamentos de seus três escritores. Uma palavra encantada que lhes é necessária e não pode ser dispensada; algo que se assemelha à colocação de Maurice Blanchot, quando este fala da busca de um escritor por sua frase, destacando a importância das palavras nesta procura e a transformação delas em algo que vai além dessa estrutura:

Mas, como nos dizem, quando ele a tem, é tão perfeita que ele já não crê possuir esta frase, e sim a coisa, não mais as maneiras de falar, e sim o próprio sentimento. Isso é possível, o fato é até frequente, porém ao preço de que paradoxo? Com efeito, essa coisa não existe para ele de maneira real, tal como existe na realidade; ela existe (longe de existir, está ausente, ausente de si própria) a partir das palavras; são as palavras que nos fazem vê-la, que a tornam visível, no momento em que elas mesmas desaparecem e se apagam. Elas nos mostram a coisa e, no entanto, desaparecem; não mais existem, mas existem sempre por trás da coisa que nos fazem ver e que não é a coisa em si, mas unicamente a coisa a partir das palavras. Portanto, é preciso que, por mais apagadas que sejam, elas permaneçam ainda muito presentes, que as sintamos sempre como o que desaparece por trás da coisa, como o que a faz aparecer desaparecendo. As palavras do escritor têm uma tripla existência: existem para desaparecer, existem para fazer aparecer a coisa e, uma vez desaparecidas, continuam sendo e desaparecendo para manter a coisa como aparição e impedir que tudo naufrague no vácuo. (BLANCHOT, 1997, p. 53-54)

Ou seja, a palavra Dulcinea, tanto para Dom Quixote, como para Sancho, assim como para a Duquesa, desaparece para fazer com que os sentidos atribuídos a ela, por cada uma dessas personagens, se construam. Porém esta palavra encantada continua sendo e desaparecendo, para manter os sentidos atribuídos, a ela, vivos e sem se perderem.

Dulcinea encantada pode ser considerada, portanto, a partir dessas informações, como uma palavra metamorfose, pois encanta pelos discursos e ideias de seus criadores, porque não há passagem de uma Dulcinea palavra, para uma Dulcinea sentido (transformação de um elemento no outro), mas há uma simultaneidade de perspectivas opostas criadas por Quixote, Sancho e Duquesa, como um objeto que exigisse ser visto de um só ponto sob todos

os aspectos que são apresentados e de todos os pontos de onde possamos vê-lo. Não podemos esquecer que cada Dulcinea exige ser vista plenamente, valorizada, fortificada e extremamente visível, apesar de todo mistério que ronda esta palavra encantada. Um mistério que também acompanha toda literatura, de modo a abrir outros caminhos. O que queremos dizer é algo que se assemelha com o que Maurice Blanchot declara sobre o mistério presente na literatura, o que é destacado no fragmento abaixo:

Existe um outro sentido além do sentido inteligível, uma outra significação que ainda não está nem clara nem distinta, que não é expressamente pensamento, mas que é como representada ou imitada ou vivida por qualquer ser capaz de entender e de comunicar um sentido. (BLANCHOT, 1997, p. 59)

Não estamos à procura de um mistério qualquer, mas do mistério desta Dama enquanto uma palavra encantada que se trata de uma maneira de ver secreta, de uma parte subentendida, que brinca em certas ocasiões com algumas fórmulas, mas permanece não formulada. Uma Dulcinea que ora é uma princesa, ora uma rústica lavradeira, ora uma ninfa, ora pastora, mas também chega a ser nada e é restituída a um silêncio que lhe permite agir e destruir, voltar a ser contradição que escolhe momentaneamente uma identidade, para afirmar-se e novamente nos atingir com essa forma informe que nos encanta com sua força volátil, em uma condição de obra de arte, de literatura, de obra escrita.

Enquanto obra escrita, a Dama nasce com seus escritores e se confunde com eles. Mas é também por intermédio dela que Dom Quixote, Sancho e Duquesa tiram parte de suas existências. Eles a fazem, assim como ela os faz. Daí não importa o que eles escrevam, ela já se faz perfeita, como declara Blanchot:

A frase já está perfeita. Essa é a certeza profunda e estranha da qual a arte faz a sua meta. O que está escrito não é nem bem nem mal escrito, nem importante nem vão, nem memorável nem digno de esquecimento: é movimento perfeito pelo qual o que dentro não era nada veio para a realidade monumental de fora como algo necessariamente verdadeiro, como uma tradução necessariamente fiel, já que aquele que ela traduz só existe por ela e nela. (1997, p. 295)

Daí, podemos dizer que Dulcinea é essa palavra encantada que se movimenta no interior da narrativa, a partir dos olhares de seus autores e co-autores, mas também não deixa de ser uma frase encantada aos olhos de outros que são capazes de lê-la, transformando-a, desse modo, em uma palavra universal, que pode ser acessada por diversos leitores que a têm diante dos olhos enquanto palavra prestes a se encantar de sentidos.

Uma Dulcinea que começa a se por em movimento pelos olhares de Dom Quixote e que posteriormente é vista por Sancho e Duquesa, que se interessam pela Dama de

uma forma diferente da do Cavaleiro, que a havia feito como uma espécie de tradução de si mesmo, para suprir alguns de seus desejos, sonhos e devaneios cavalheirescos. E são esses outros interesses que mudam a obra, transformando-a em algo diferente.

A Dulcinea de Quixote, momentaneamente desaparece, tornando-se uma obra de outros. Até então a Dama vivia protegida, enquanto uma coisa criada pelo Cavaleiro, e mantinha-se afastada da vida exterior. Ela apenas existia para Dom Quixote em suas súplicas, orações, louvores e canções. Porém Dulcinea assume uma postura pública, quando cai nos olhares de Sancho, da Duquesa e de outros que a leram e a recriaram, a partir de suas próprias leituras. Então o Cavaleiro deixa de encantar essa palavra Dulcinea sozinho e a Dama passa a ter outros que o façam também- os seus co-autores, os seus leitores. Como Blanchot afirma:

O leitor faz a obra; lendo-a, ele a cria, é o seu verdadeiro autor, é a consciência e a substância viva da coisa escrita, assim o autor só tem uma meta, escrever para o leitor e se confundir com ele. Tentativa sem esperança. Pois o leitor não quer uma obra escrita por ele: quer justamente uma obra estrangeira em que descubra algo desconhecido, uma realidade diferente, um espírito separado que possa transformá-lo e que ele possa transformar a si mesmo. (1997, p. 296-297)

Desse modo, para escrever Dulcinea, enquanto uma palavra encantada, Dom Quixote, Sancho e Duquesa tiveram que negá-la e transformá-la. O Cavaleiro precisou negar suas leituras cavalheirescas e ao mesmo tempo transformá-las para construir sua Dulcinea. Já Sancho teve que negar a Dulcinea de Quixote para transformar a sua Dama a partir de suas experiências pastoris. E por fim, a Duquesa teve que negar as Damas de Dom Quixote e de Sancho e ao mesmo tempo transformá-las, para fazer de sua Dama uma ninfa impetuosa. Ou seja, *Dulcinea Encantada* pode vir a ser um reflexo mudado, uma fonte infinita de novas realidades, em que a existência será o que não era. E para isso, é necessário que de uma maneira ou de outra, Dulcinea, enquanto sentido, morra, torne-se ausente, para que ela se encontre e se encante no discurso de seus criadores. Em outras palavras, Dulcinea chega aos seus criadores como uma palavra que dá o ser, mas ela chegará privada de ser, sendo a ausência, o nada, o vazio, para poder ser, pois como Blanchot afirma: “A linguagem só começa com o vazio; nenhuma plenitude, nenhuma certeza fala; para quem se expressa falta algo essencial.” (1997, p. 312)

Neste vazio, Dulcinea, enquanto palavra encantada e linguagem literária, é feita de inquietude e de contradições. Sua posição é pouco estável e pouco sólida. Ela não possui uma realidade perfeitamente determinada e objetiva. Se mirarmos com minúcia a palavra

Dulcinea, nela encontraremos o nada lutando e trabalhando, em uma infinita inquietude, na procura de uma saída, tornando nulo o que a aprisiona e novamente se transfigurando em princesa, lavradeira, ninfa, pastora, lebre, ou em nada, ou em tudo que se possa ver e imaginar, até encontrar o seu vazio e silêncio anterior, para continuamente metamorfosear-se.

Dulcinea, sendo essa palavra encantada, age não como uma força ideal, mas como um poder obscuro, como um feitiço, um encanto, que se afirma e se inscreve no mundo como uma existência desconhecida, livre, silenciosa, uma matéria sem contorno, uma conteúdo sem forma, uma força caprichosa e impessoal que não diz nada, mas que ao mesmo tempo diz, pois abre caminhos para a obscuridade da existência, tornando-se ambígua e múltipla diante dos olhares que a miram e a fazem sair do invisível para o visível, do velado para o desvelado, do desencantado para o encantado. *Dulcinea Encantada*, portanto, pode vir a ser essa escrita que por uma força própria lentamente liberada, parece consagrar-se a si mesma, permanecendo sem identidade e, pouco a pouco, libera possibilidades totalmente diferentes como em uma conversa infinita.

A partir do posicionamento anterior, podemos associar Dulcinea à obra *Conversa Infinita 2: Experiência Limite* de Maurice Blanchot, quando este fala a respeito da escrita, já que a Dama, assim como a escrita, “é enquanto exigência e é tal que não se dá jamais por consumada, já que nenhuma lembrança seria capaz de confirmá-la, já que ela ultrapassa toda memória e que somente o esquecimento acha-se à sua medida, o imenso esquecimento que leva a palavra”. (BLANCHOT, 2005, p. 195)

Logo Dulcinea é, para seus leitores e re-criadores, uma surpresa em suas linguagens, um discurso silencioso, o que lhes permite propô-la a partir de uma relação atenta com a palavra concreta- Dulcinea- e o seu devir repleto de possibilidades a partir das experiências de cada um. Esta palavra, portanto, é uma coisa que está ali, uma coisa feita de escrita, um objeto sólido, material, que não pode ser mudado; e por meio dele nos defrontamos com algo que não está presente, algo que faz parte do mundo imaterial, invisível, porque é apenas imaginável, ou porque existe e não existe mais.

Logo Dulcinea, apesar de não mudar de nome, constitui-se diante de cada um dos seus criadores e re-criadores como um nome que renascer a cada instante com facetas diferentes. Ela seria, enquanto palavra encantada, transfigurada em outras que nunca se deixam unificar, mas ao mesmo tempo constitui-se como uma figura possuidora de vários cantos, daí parecer estar em um jogo múltiplo, como se a cada lance houvesse uma nova

origem para o pensamento, esse pensamento que se joga como ilimitado a espera de uma afirmação infinita.

No diálogo, ou quem sabe, na conversa infinita entre Dom Quixote, Sancho e Duquesa o que estaria em jogo seria o ilimitado da linguagem- Dulcinea. A conversa que eles entretêm, esse movimento de se voltarem conjuntamente para a Dama, se assemelha ao diálogo de jogadores, que dialogam não pelas palavras que trocam, mas pelas informações que lançam alternadamente no decorrer do jogo e que se constituem de uma forma imprevisível a partir das variáveis apresentadas por cada um. Porém os jogadores Dom Quixote, Sancho e Duquesa não jogam uns contra os outros, mas uns para os outros, o que os separa, mas também os aproxima ainda mais, pois o único ganho que está em jogo é a própria possibilidade de jogar, para atingir a experiência limite.

O termo *experiência limite* foi utilizado por Maurice Blanchot em sua obra *Conversa Infinita 2* para designar “o movimento de contestação que atravessa toda a história, mas que ora se fecha em sistema, ora penetra o mundo e vai ter fim num além do mundo” (BLANCHOT, 2005, p. 185). Esta designação assemelha-se com Dulcinea, pois a Dama, ora se configura com características propostas por Dom Quixote, ora articula-se a partir das 58WW58as de Sancho e em outros momentos arquiteta-se pelas burlas da Duquesa. Mas a Dama, em virtude de sua silenciosa, misteriosa e flexível presença, pode também ir além dessas configurações iniciais e apresentar-se como uma palavra infinita diante dos olhares de seus leitores e co-autores. Portanto, ela, enquanto experiência limite, pode ser vista como “o desejo do homem sem desejo, a insatisfação daquele que está satisfeito “em tudo”, quando o tudo exclui todo exterior, daquilo que falta alcançar, quando tudo está alcançado, e que falta conhecer, quando tudo é conhecido: o próprio inacessível, o próprio desconhecido.”(BLANCHOT, 2005, p. 187). Desse modo, Dulcinea seria essa falta essencial que se coloca muitas vezes em questão. A Dama abre fendas nos discursos de seus criadores e co-autores para transbordar e escapar em forma de devir no universo imaginário e particular de cada um. Dulcinea pois, como uma experiência que excede, faz com que o acabado seja ainda e sempre o inacabado, a realização de todas as possibilidades, sempre uma outra e diversa origem para o pensamento, a palavra. Dulcinea é essa experiência que jamais se dá por consumada, como declara Dom Quixote, após a Duquesa afirma que ele nunca viu a Dama, que ela não existe no mundo e é uma fantasia, gerada no entendimento do cavaleiro,

pintada com todas as graças e perfeições que ele bem quis, como podemos constatar no capítulo XXXII do livro segundo:

- A isso há muito que dizer- respondeu Dom Quixote -; Deus sabe se há ou não há Dulcinea no mundo, ou se é fantástica ou não; nem são cousas estas cuja averiguação se leva até o fim. Nem eu gerei a minha dama, ainda que a considero como dama que em si contém todos os predicados, que a podem distinguir entre as outras, a saber: formosa sem senão, grave sem soberba, amorosa com honestidade, agradecida, cortês e bem criada, e finalmente de alta linhagem; porque resplandece e campeia a formosura com maior perfeição no sangue nobre do que nas beldades de humilde nascimento. (CERVANTES, 1615, p. 237)²⁰

Dulcinea transcende, pois, a criação de Dom Quixote, por este sugerir que a Dama não foi criada por ele, apesar de Dulcinea ser a sua Dama. Dom Quixote dá a Deus a responsabilidade de dizer se ela existe ou não, se é fantástica ou não. Ademais, o Cavaleiro ainda declara que esse tipo de investigação não deve ser levado até o fim, pois o que realmente importa são as obras da Dama. Porém o Duque declara que mesmo concedendo que haja Dulcinea e que ela seja formosa e perfeita, em nobreza de linhagem não se pode comparar com as Orianas, e outras damas de que andam cheias as histórias. Contudo, Dom Quixote reafirma e fundamenta ainda mais o argumento de que ela é uma experiência que jamais se dá por consumada, ao declarar no fragmento que se segue:

- A isso posso responder- redargüiu Dom Quixote- que Dulcinea é filha das suas obras, e que as virtudes adubam o sangue, e que mais se deve estimar um virtuoso humilde do que um fidalgo vicioso, tanto mais que Dulcinea tem prendas que a podem levar a ser rainha de coroa e cetro, porque o merecimento duma mulher bela e virtuosa ainda pode fazer maiores milagres, e posto que não formalmente, virtualmente encerra em si maiores virtudes. (CERVANTES, 1615, p. 237)²¹

Desse modo, apesar de Dom Quixote referir-se à Dama a partir do *canto* que ele a visualiza, o cavaleiro abre-nos dois espaços de análise para reafirmarmos que ela é essa experiência limite no interior da obra. A primeira afirmação é “Dulcinea é filha de suas obras”, ou seja, a Dama é gerada pelos discursos que a constituem, já que as suas obras são também construídas pelos olhares de seus criadores. Assim, *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso* estão as suas obras fixadas por seus criadores e recriadas por seus co-autores. A segunda afirmação é “o merecimento de uma mulher bela e virtuosa ainda pode fazer maiores milagres, e posto que não formalmente, virtualmente encerra em si maiores milagres”, isto é, Dulcinea vai além do mundo definido e material. A Dama ultrapassa a realidade e constitui-se num campo virtual, desconhecido, estrangeiro que nos escapa e, no entanto, nos atrai.

²⁰ Livro segundo, Capítulo XXXII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

²¹ Idem.

Outro argumento que reafirma Dulcinea como uma experiência limite é o seu suposto fim na obra. A Dama, por um lado, desaparece da narrativa junto com Dom Quixote, por este não poder mais mirá-la e, por conseguinte, não poder mais atribuir-lhe características como sua Dama. Por outro lado, porém, ela ainda vive no imaginário de Sancho, da Duquesa e de outros que a leram ou ouviram falar dela. Dulcinea, portanto, apesar de seu fim pelos olhares de Dom Quixote, permanece viva e inacabada, enquanto obra encantada, pois continua erguida e planando livremente no universo imagético de seus contempladores.

Desse modo, a donzela encantada continua preservada nos olhares de seus leitores e co-autores, para sempre erguer-se rejuvenescida com a magia de diversos olhares que a contemplam e a completam, como nas palavras de Rubem Alves, quando o mesmo afirma em seu livro *Na Morada das Palavras*: “Os olhos, diferentemente do resto do corpo, preservam para sempre a propriedade mágica do rejuvenescimento”. (ALVES, 2003, p. 106). Portanto, Dulcinea encantada, por Dom Quixote, Sancho e Duquesa continuará, ao longo dos tempos, encantando seus leitores e co-autores, por ser a Dama, uma experiência limite que está para além do mundo. Um movimento infinito, um espaço que não existe, mas que se interioriza, dissipa-se e repousa segundo as diversas formas de mobilidade. Uma palavra criadora que nos engaja em uma presença que está sempre por vir. Um lugar movente, onde a tarefa criadora começa e se transforma em um espaço poético e encantado. Um canto imperfeito, como o canto de uma sereia, que não passa de um canto ainda por vir, que conduz os navegantes (Dom Quixote, Sancho, Duquesa, leitores e co-autores) em direção àquele espaço onde o cantar começa de fato na expressão do próprio desejo de encantar.

Ária III

Dulcinea Decantada



22

Dulcinea encarna, no sonho de D. Quixote, como tipo feminino e ancestral, uma rica e pretérita cultura, desajustada, entretanto, às normas novas que o Renascimento e os tempos definiram à vida.

(OMEGNA, 1947, p. 111)

²² Ilustrações de Dom Quixote- Gustave Doré (1863)

Assim, Sancho, para o que eu quero a Dulcinea Del Toboso tanto vale ela como a mais alta princesa do mundo. Olha que nem todos os poetas que louvam damas debaixo de um nome que eles arbitrariamente lhes põem as têm na realidade. Pensa tu que as Amarlis, as Fílis, as Sílvias, as Dianas, as Galatéias, e outras queijandas de que andam cheios os livros, os romances, as lojas de barbeiros, os teatros das comédias, foram realmente damas de carne e osso, e pertencem àqueles que as celebram e celebraram? Decerto que não. As mais belas inventaram-nas eles para assuntos dos seus versos, e para que os tenham por enamorados, e homens de valia para o serem. Segundo isso, basta-me também a mim pensar e crer que a boa da Aldonza Lourenço é formosa e honesta. Lá a sua linhagem importa pouco; não hão de ir tirar-lhe as inquirições para dar-lhe algum hábito; para mim faço de conta que é a mais alta princesa do mundo. Porque hás de saber, Sancho, se o não sabes, que há duas coisas só que mais que todas as outras incitam a amar: são a formosura e a boa fama; e ambas estas cousas são em Dulcinea extremadas, porque em lindeza nenhuma a iguala, e em boa nomeada poucas lhe chegam; e, para acabar com isto, imagino eu que tudo que te digo é assim sem um til de mais nem de menos; pinto-a na fantasia como a desejo assim nas graças como no respeito; nem Helena lhe deita águas às mãos, nem Lucrecia, nem outra alguma das famigeradas mulheres das idades pretéritas, grega, bárbara ou latina; digam o que quiserem; se por isto me repreenderem os ignorantes, não me condenarão os justiceiros. (CERVANTES, 1605, p. 229)²³.

Esta passagem em destaque é um momento da narrativa em que Dom Quixote revela-nos, enquanto encantador de discursos, Dulcinea como uma figura criada a partir da imagem real de Aldonza Lourenço. Poderíamos dizer que momentaneamente, Dom Quixote, como numa grande brincadeira, acende as luzes da plateia e apresenta a seus leitores a verdade de suas magias e de seus encantamentos, mostrando-nos que sabe o que está fazendo. Cervantes, através de Dom Quixote, apresenta-nos neste instante da narrativa um olhar burlesco sobre Dulcinea Del Toboso. O criador primordial da Dama – Miguel de Cervantes, como um ilusionista, foi capaz de brincar com uma Dulcinea que se faceta em muitas e que, ao mesmo tempo, essas muitas se fundem em uma. Cervantes, com uma habilidade peculiar, ao lidar com esse feminino no interior de sua narrativa, figura e transfigura Dulcinea, como se esta pudesse pertencer a vários mundos, dando-lhe o caráter de espaço poético no interior do romance, já que supõe a Dama em várias dimensões. Ou como afirma Blanchot, ao também falar de espaço poético, a Dama “nunca existe como uma coisa: mas sempre “se espaça e se dissemina.” (BLANCHOT, 2005, p.346)

Logo *Dulcinea Decantada* é mais um lugar de disseminação da Dama ao longo dessa cantata, mais um espaçamento para analisar a narrativa de Cervantes e abrir, sobrepor, afastar e juntar a Dama em mais alguns níveis visíveis e/ou invisíveis aos olhos de seus leitores.

²³ Livro primeiro, Capítulo XXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

Para início de análise, pensemos, portanto, na palavra que dá nome a esta ária: decantar- um vocábulo que possui dois significados: 1º Passar suavemente um líquido de um vaso para outro, a fim de separá-lo das suas impurezas, limpá-lo, purificá-lo; e 2º celebrar em versos, cantar; tecer elogios, enaltecer, exaltar. Para esta ária, porém, o significado que irá reger as nossas análises será o primeiro, visto que o propósito é o de filtrarmos Dulcinea, e separá-la de algumas questões já analisadas anteriormente, para compreendê-la por um viés mais crítico e paródico diante da realidade social da época em que foi escrito *Dom Quixote*. Contudo, o segundo significado não será abandonado, já que cantar Dulcinea é o ofício maior desta cantata, e porque também não dizer de Cervantes, que cantou *la Dama* ao longo de toda *la trajetória* de *Don Quijote*, através de diversas maneiras, entre elas, a paródica.

Desse modo, comecemos nossa decantação a partir do contexto literário que serviu de inspiração para a criação de *Dom Quixote*, que começou a ser esboçado por volta de 1597. Um século antes desta data, grandes poetas do renascimento italiano já haviam tratado os heróis de cavalaria em um tom paródico, como afirma Ian Watt em seu livro *Mitos do Individualismo Moderno*, ao citar alguns exemplos, como: *Orlando innamorato* (poema épico escrito pelo italiano renascentista Matteo Maria Boiardo e publicado pela primeira vez em 1495), *Orlando Furioso* (poema épico escrito por Ludovico Ariosto em 1516) ou *Entremés de los romances* (uma pequena comédia teatral espanhola anônima, publicada em 1592).

Na Idade Média, momento de destaque para esses romances, os escritores declaravam escrever em honra da cavalaria, glorificando suas bravuras e virtudes; e narrando seus empreendimentos, conquistas e feitos heróicos. A cavalaria, na ficção, governava o mundo e era seu esteio. Ela foi a expressão mais característica do feudalismo. Ademais, a imagem ideal de cavaleiro caracterizava-se pela devoção, austeridade, fidelidade, castidade e coragem.

Do ponto de vista etimológico, a palavra cavaleiro (*chevalier*) aparece tardiamente na Idade Média. Segundo Jaques Le Goff, em seu livro *Heróis e Maravilhas da Idade Média*, o termo inicial era *miles*, que em latim clássico designa o soldado, e, na Alta Idade Média, o guerreiro livre. E somente no século XIV, a palavra surge com o italiano *cavalleresco*.

Os cavaleiros também protagonizavam o amor e defendiam com todas as forças a mulher amada, que em nossa história é representada por Dulcinea Del Toboso. O cavaleiro e a dama, no período Medieval, estavam ligados a uma busca incessante de uma expressão

romântica e sublime do amor. O herói servia por amor, no desejo de revelar sua coragem, de sacrificar-se, correr perigos, ser forte, sofrer e sangrar diante da amada. O cavaleiro servia a dama conforme as regras do amor cortês, ou seja, um amor platônico e místico, em que o enamorado submetia-se a sua dama, como numa relação de vassalagem. A amada era sempre distante, admirável e um modelo de perfeição física e moral e muitas vezes inacessível.

Segundo Le Goff, o cavaleiro imaginário é algo importante na estrada da Idade Média que vai de Lancelot a Dom Quixote. Por isso, todas essas informações sobre as histórias de cavalaria, que haviam feito a cabeça e o coração de muitos homens no período Medieval, deram a Cervantes materiais para que ele pudesse criar, com muito humor, a sua grande paródia chamada *Dom Quixote*, conseguindo, desse modo, penetrar nas esferas oficiais da cultura medieval, como afirma o escritor peruano Mario Vargas Llosa que declara:

Este ambicioso romance merece, como poucos, ser qualificado de europeu, porque a metade da Europa e todo o Mediterrâneo constituem o cenário onde o herói da história evolui como se estivesse em casa, ele é um homem que se sente em sua pátria tanto na Inglaterra, quanto na Bretanha, na Grécia ou na Espanha e não admite outras fronteiras entre os seres humanos que as que separam a honra e a desonra, a beleza e a feiúra, a coragem e a covardia. (LLOSA. Apud. LE GOFF, 2009, p. 123-124)

Pensemos agora na palavra paródia que vem do grego: *para-ode*. A junção desses dois termos conduz-nos à ideia de uma canção cantada ao lado de outra como uma espécie de contracanto ou acordo, já que *ode* significa um poema para ser cantado e o prefixo *para*, com dois significados, revela-se como: o *de contra ou oposição*, tornando-se a paródia uma oposição ou contraste entre textos; ou o *ao longo de*, sendo a paródia uma sugestão de um acordo ou intimidade, em vez de contraste.

A paródia, desse modo, pode ser entendida como um jogo intertextual e inaugurador de outros paradigmas, pois abre, nessas relações entre textos, possibilidades para reflexões, libertando-nos de códigos ou sistemas pré-estabelecidos, fazendo-nos pensar em uma realidade já existente por outros ângulos, focos e entendimentos. O texto paródico, logo, propõe uma reapresentação daquilo que havia sido recalado, propondo um processo de revitalização do discurso e uma tomada crítica de consciência. Ou como Linda Hutcheon afirma em seu livro *Uma Teoria da Paródia*:

A paródia é hoje dotada do poder de renovar. Não precisa de o fazer, mas pode fazê-lo. Não nos devemos esquecer da natureza híbrida da conexão da paródia com o “mundo”, da mistura de impulsos conservadores e revolucionários em termos estéticos e sociais. O que tem sido tradicionalmente chamado paródia privilegia o

impulso normativo, mas a arte de hoje abunda igualmente em exemplos do poder da paródia em revitalizar. (HUTCHEON, 1985, p. 146)

Ou seja, a paródia pode atualizar e revitalizar as potencialidades de uma obra, ofertando ao objeto parodiado um frescor. Ela remove a obra do esquecimento, altera-lhe o ambiente e empresta-lhe um recomeço. A paródia leva-nos a ver o passado por meio de um discurso articulado e reparador. Ademais, ela apropria-se do passado, questionando-o e anunciando-o com um conjunto de códigos diferentes. A paródia também estabelece uma continuidade para o passado e dirige o leitor para as preocupações sociais e morais de um determinado texto ou época. Desse modo, ela adquire dimensões que ultrapassam os limites literários do texto, pois é uma maneira real de revolucionar a arte, confrontando a história e o presente ao justapor códigos conservadores e códigos revolucionários.

Mediante as considerações feitas sobre paródia, pensemos que os romances de cavalaria estavam impregnados de concepções cristãs e de ideais cavalheirescos e que Cervantes deixou-se capturar por estes espíritos, para gerar *Dulcinea* como uma imitação das damas dos romances de cavalaria e, sobretudo, uma reflexão sobre a posição do feminino no período medieval. Ele apropriou-se, portanto, das convenções da Idade Média e revitalizou-as. Pensemos também, para ampliar essa discussão a respeito do termo paródia, que a época de Cervantes, como afirma Bakhtin em seu livro *A Cultura Popular da Idade Média e do Renascimento*, marca uma mudança capital na história do riso. “Em nenhum outro aspecto, a não ser na atitude em relação ao riso, as fronteiras que separam o século XVII e seguintes da época do Renascimento, são tão bem marcadas, tão categóricas e nítidas”. (BAKHTIN, 2008, p. 57) Entendamos, pois, o riso na época de Cervantes, para podermos compreender melhor a paródia e posteriormente nossa *Dulcinea Decantada*.

No século XVII e os seguintes, o riso não podia ser uma forma universal para conceber o mundo, era apenas um divertimento ligeiro. Ele referia-se apenas a certos fenômenos parciais da vida social, sendo considerado como um fenômeno de caráter negativo e que não poderia exprimir a verdade primordial sobre o mundo e o homem, algo destinado apenas ao tom sério. Por isso o riso estava enquadrado entre os gêneros menores e descrevia os indivíduos das classes mais baixas da sociedade. Já no Renascimento, época de Cervantes, o riso era um ponto de vista particular e universal sobre o mundo. Ele era considerado como uma das formas pelas quais se exprimia a verdade sobre o homem, a história e o mundo. O riso tinha um significado positivo, criador e regenerador para os homens da época, ou seja, assegurava-lhes a cura de suas consciências. O riso era tão ou talvez mais importante que o

tom sério, por isso Bakhtin afirma que “a grande literatura devia admiti-lo da mesma forma que o sério”. (idem, 2008, p. 57), pois era por intermédio do riso, que o homem tinha acesso a certos aspectos extremamente importantes ao mundo.

Ademais “a prática artística do riso no Renascimento era, antes de mais nada, segundo Bakhtin, determinada pelas tradições da cultura cômica popular da Idade Média”. (idem, 2008, p. 61). Porém essa cultura popular do riso viveu e desenvolveu-se fora dos espaços da literatura elevada e das ideologias oficiais. A cultura medieval oficial era caracterizada exclusivamente pelo tom sério, que oprimia, aterrorizava e escravizava os homens. O riso, por sua vez, tinha sido expulso das cerimônias feudais, dos cultos religiosos e de todos os gêneros da ideologia elevada, como Bakhtin afirma:

As formas de opressão e de extrema intimidação determinaram esse tom exclusivo, essa seriedade congelada e pétrea. O tom sério afirmou-se como a única forma que permitiu expressar a verdade, o bem, e de maneira geral tudo que era importante, considerável. O medo, a veneração, a docilidade, etc. constituíam por sua vez tons e matizes dessa seriedade. (2008, p.63)

Porém esse caráter de exclusiva seriedade trouxe ao homem medieval uma necessidade de criar uma válvula de escape para expressar a sua outra natureza, isto é, o riso. A alegria que havia sido excluída dos cultos, dos ritos e cerimônias oficiais e canônicas ganhou espaço nas celebrações populares, momento em que o riso e os princípios materiais e corporais a ele associado se expressavam livremente. Na Idade Média, o riso foi sancionado como festivo por excelência, e também:

O homem medieval sentia no riso, com uma acuidade particular, a vitória sobre o medo, não somente como a vitória sobre o terror mítico (terror divino) e o medo que inspiravam as forças da natureza, mas antes de tudo como uma vitória sobre o medo moral que acorrentava, oprimia e obscurecia a consciência do homem, o medo de tudo que era sagrado e interdito (tabu e maná), o medo do poder divino e humano, dos mandamentos e proibições autoritárias, da morte e dos castigos além-túmulo, do inferno, de tudo que era mais temível que a terra. Ao derrotar esse medo, o riso esclarecia a consciência do homem, revelava-lhe um novo mundo. Na verdade, essa vitória efêmera só durava o período da festa e era logo seguida por dias ordinários de medo e de opressão, mas graças aos clarões que a consciência humana assim entrevia, ela podia formar para si uma verdade diferente, não oficial, sobre o mundo e o homem, que preparava a nova autoconsciência do Renascimento. (BAKHTIN, 2008, p. 78)

O riso na Idade Média, portanto, libertou o homem do medo das leis divinas, das interdições autoritárias e do poder, há muito presente no espírito humano. O riso ajudou o homem a descobrir outra verdade, que não a oficial, e também deu ao povo possibilidades para exprimi-la e formulá-la em aspectos mais alegres e lúcidos. Como declara Bakhtin, por essa razão, “o riso, menos do que qualquer outra coisa, jamais poderia ser um instrumento de

opressão e embrutecimento do povo. Ninguém conseguiu jamais torná-lo integralmente oficial. Ele permaneceu sempre uma arma de libertação nas mãos do povo”. (2008, p.81). Desse modo, o riso libertava o povo, permitindo-lhe um resgate e o reconhecimento de um mundo e de uma nova consciência.

Porém, durante muitos anos da Idade Média, as vidas oficiais e carnavalescas, juntamente com seus respectivos aspectos: o sério e o cômico fizeram parte da consciência dos homens medievais, e eram delimitadas claramente pelas manifestações oficiais e não-oficiais instituídas pelas leis vigentes na sociedade da época. Contudo, ao final da Idade Média inicia-se um processo de enfraquecimento das fronteiras que separavam essas duas culturas. O riso popular começou a penetrar nas grandes literaturas, ultrapassando os limites estreitos das festas e penetrando em diversas esferas da vida ideológica. Esse processo de intersecção entre as duas culturas completou-se no Renascimento. O riso passa a representar uma nova consciência histórica, caracterizada pelo pensamento livre e crítico. É no Renascimento que o riso na sua magnitude, preparado ao longo de toda Idade Média, eclode. Ou como B. Krjevski afirma em um artigo que escreveu sobre Cervantes:

A gargalhada ensurdecadora que ressoou nos ambientes europeus de vanguarda, que precipitou na sepultura os fundamentos eternos do feudalismo, foi uma prova alegre e concreta da sua sensibilidade às mudanças do ambiente histórico. Os ecos dessa gargalhada de tonalidade “histórica” sacudiram não apenas a Itália, a Alemanha ou a França (...), mas também suscitaram um eco genial para além dos Pirineus. (KRJEVSKI. Apud. BAKHTIN, 2008, p. 85-86)

A gargalhada ensurdecadora dada por Cervantes foi *Dom Quixote*. Esta obra, por intermédio da loucura como mote para seu desenrolar, conduz-nos a um desdobramento sobre a própria obra e a época em que ela foi produzida, pois apresenta-nos um mundo repleto de humor, devaneios, alegorias, disfarces e mistificações cavalheirescas. O riso medieval, desse modo, instaura-se em *Dom Quixote*, pois esta obra penetra no interior das histórias de cavalaria (uma das literaturas oficiais da Idade Média), apresentando-nos, antes de tudo, o aspecto de um mundo construído pelo humor e pelo espírito renovador de uma paródia. Em *Dom Quixote*, portanto, a cultura cômica da Idade Média, classificada como não-oficial, apropria-se de uma das grandes literaturas da época com o propósito de libertar a consciência de um povo que vivia presa a elementos de medo, de fraqueza, de docilidade, de resignação, de mentira, hipocrisia, violência, intimidação, ameaças e interdições.

Dulcinea, portanto, assim como Dom Quixote, questiona e re-significa a história e as convenções daquela época, pois muito diferente dos romances de cavalaria ou das fontes

literárias que tão frequentemente são tomadas por fontes históricas, o feminino na sociedade medieval esteve atrelado a uma realidade bem mais cruel, e de pouco, ou quase nenhum, espaço. Deparamo-nos, na realidade, com um feminino decantado por ordens sociais determinadas e definidas pelas leis ideológicas vigentes na época, um feminino localizado entre o poder privado e o poder público da sociedade. E é este feminino que decidimos cantar, ou melhor, decantar em *Dulcinea Decantada*. Logo, o proposto é, de certa forma, filtrar a paródica Dama de Dom Quixote, para separarmos, nessa prática, os códigos convencionais dos códigos revolucionários em *Dulcinea*, para que desse modo possamos entender melhor como esta paródia se estabeleceu. Para tal análise, portanto, façamos um breve histórico do feminino no interior da história humana.

Pensemos que o ser humano habita a terra há mais de dois milhões de anos e em pelo menos três quartos deste tempo a nossa espécie desenvolveu-se nas culturas de coleta e caça de pequenos animais. Nessas sociedades, a mulher possuía um lugar central, pois não havia a necessidade de utilizar a força física para a sobrevivência. A mulher era considerada um ser sagrado, porque dava a vida e ajudava na fertilização da terra e dos animais. Nessas culturas, os princípios- masculino e feminino governavam juntos. Não havia desigualdade, apesar de haver uma divisão de trabalho entre os sexos. Essa cultura foi denominada de matricêntrica ou matriarcal.

Porém, nas regiões onde a coleta era escassa ou onde os recursos vegetais e de pequenos animais começavam a se esgotar, os indivíduos passaram a sistematizar a caça aos grandes animais. As sociedades passaram a ter que competir entre si para garantirem a alimentação. As guerras passaram a ser mais constantes e os homens mais valorizados passaram a ser os heróis guerreiros.

Desse modo, o ser humano começa a dividir terras, formar as primeiras plantações e começa também a abandonar os princípios de uma vida nômade. Ademais, as primeiras aldeias, as cidades, os Estados e os Impérios começam a se estabelecer. Logo as sociedades vão deixando de ser matricêntricas e tornando-se patriarcais, pois os valores e as leis dos mais fortes passaram a imperar. Assim, os princípios do feminino e do masculino deixam de governar o mundo juntos. Portanto, desde que o homem começou a produzir seus alimentos nas sociedades agrícolas do período Neolítico²⁴, a se fixar na terra e a domesticar os

²⁴ Período Neolítico- também chamado de Idade da Pedra Polida (em virtude de alguns instrumentos feitos de pedra lascada e pedra polida), é o período da pré-história que se desenvolve entre 8.000 a.C. e 1.000 a.C.

animais para o trabalho, os papéis para as mulheres e para os homens começaram a se redefinir.

A relação homem- mulher que antes era de integração constituiu-se como de dominação. A mulher, a partir do advento da sociedade patriarcal, passou a ser dependente do homem, econômica e psicologicamente, e a movimentar-se no mundo mediante as considerações dele. A identidade da mulher já não estava mais nela e sim no outro. Essa mudança de paradigma deu-se em virtude de um novo sistema ideológico que passou a conduzir o pensamento, a educação e os afazeres da espécie humana. Ao falarmos em ideologia, pensemos na definição de Louis Althusser, quando o mesmo afirma que: “A ideologia é, aí, um sistema de idéias, de representações que domina o espírito de um homem ou de um grupo social”. (ALTHUSSER, 1985, p. 81) E também que, ainda acompanhando o pensamento de Althusser:

Cada grupo dispõe da ideologia que convém ao papel que ele deve preencher na sociedade de classe: papel de explorado (a consciência profissional, moral, cívica, nacional e apolítica altamente desenvolvida); papel de agente da exploração (saber comandar (saber comandar e dirigir-se ao operário: as relações humanas), de agente de repressão (saber comandar, fazer-se obedecer sem discussão, ou saber manipular a demagogia da retórica dos dirigentes políticos), ou de profissionais da ideologia (saber tratar as consciências com o respeito, ou seja, o desprezo, a chantagem, a demagogia que convém com as ênfases na Moral, na Virtude, na Transcendência, na Nação, etc). (ALTHUSSER, 1985, p. 79-80)

Ou seja, um aparelho ideológico do Estado é possuidor de vários papéis, mesmo que embora não seja imediatamente visível, incorporando-se na sociedade de forma natural. É uma espécie de código secreto que se estabelece histórica e socialmente e é aprendido, produzido e reproduzido. Desse modo, como Louis Althusser também declara:

Ideologia é uma representação da relação imaginária dos indivíduos com suas condições reais de existência. (...) A ideologia é concebida como pura ilusão, puro sonho, ou seja, nada. Toda a sua realidade está fora dela. A ideologia é, portanto, pensada como uma construção imaginária. (1985, p. 83 e 85)

Desse modo, homens e mulheres passaram a produzir e a reproduzir ideologicamente alguns papéis que de forma gradual os levavam, respectivamente, para a esfera pública e para a esfera privada da sociedade. Com o intuito de defender o povo e manter a ordem na comunidade, o homem cada vez mais se aproximava do poder e da ação. Já à mulher cabia-lhe cada vez mais a vida restrita ao núcleo familiar. Ela passou a estar sob os cuidados do homem, que por sua vez, tinha o compromisso de zelar pelo seu bem e de seus filhos, defendendo e, muitas vezes, enfrentando batalhas, para assegurar essa proteção.

Com o advento da Idade Média, a relação entre o público e o privado marca claramente a origem de uma dependência feminina e a reprodução de uma ideologia marcada fortemente pelo caráter religioso. A Igreja Católica, numa tentativa de manter as mulheres reclusas e seguidoras de um discurso ideológico, conduziu o pensamento da sociedade da época a três modelos de feminino: Eva (a pecadora), Maria (o modelo de perfeição e santidade) e também Maria Madalena (a pecadora arrependida).

Eva correspondia a um feminino misterioso que precisava ser contido e domesticado. Ela simbolizava a bruxa perseguida e morta nas fogueiras da Inquisição, se não agisse conforme as leis divinas. Os teólogos medievais baseavam-se na narrativa do gênesis 2, 21-22²⁵, para desenvolverem parte da ideologia misógina contra a mulher. E um dos argumentos, para fundamentarem essa ideologia, relacionava-se à origem carnal do feminino a partir de Eva. Ela (considerada, pelas escrituras bíblicas, a primeira mulher) foi criada da costela de Adão, sendo desse modo, mais vulnerável ao pecado. Ao passo que, Adão, como declaravam os teólogos, diferente de Eva, pôde ter surgido de um sopro divino, desse modo estaria mais próximo a Deus e, conseqüentemente, a tudo relacionado ao espiritual. Outro argumento que sustentava essa perseguição religiosa dizia respeito à premissa de que Eva trouxe o pecado para o mundo, sendo considerada enganadora, já que foi ela a responsável por desobedecer às leis divinas e também por comer o fruto da árvore proibida.

Maria, por sua vez, era a redentora de Eva. Ela veio para libertar o feminino da maldição original. Na Idade Média, desenvolveu-se a ideia de que Maria era a mãe da humanidade, dos homens e das mulheres devotas a Deus. Desse modo, Maria servia de modelo de santidade que deveria ser seguido por todas as mulheres, para que elas pudessem alcançar a graça divina e a salvação.

Já Maria Madalena era aquele modelo destinado às mulheres comuns que, incapazes de atingirem o ideal de santidade proposto pela figura de Maria, poderia ser salvo se abandonasse uma vida cheia de pecados. Mas, ainda assim, o princípio para a purificação do feminino era Maria. Ela era o símbolo da maternidade, da fidelidade e da salvação dessa mulher originalmente maculada.

²⁵ Gênesis 2, 21-22: "Então Deus fez cair um torpor sobre o homem, e ele dormiu. Tomou então uma costela do homem e no lugar fez crescer carne. Depois, da costela que tinha tirado do homem, Deus modelou uma mulher e apresentou-a para o homem."

Mediante esses três modelos de feminino, vejamos que as mulheres, na Idade Média, foram educadas para viverem no privado a partir de toda uma ideologia construída. Ademais, o domínio público e o domínio privado, como origem à dependência do feminino, leva-nos a pensar em Georges Duby que, em seu livro *História da Vida Privada- Da Europa Feudal à Renascença*, questiona o que era a vida privada nos tempos feudais e conduz-nos a refletir sobre essa dicotomia a partir do contraste entre essas duas naturezas de poderes. De um lado, a *res publica*²⁶, formada por um grupo de homens, cuja reunião constituía o Estado. E por outro, a *res familiares*²⁷ que servia de suporte à vida familiar, privada em uma área restrita- a casa.

Esclarecendo melhor essa dicotomia, pensemos no público como um espaço aberto para o uso do povo e que cabia ao homem organizar e governar. Agora pensemos no privado e vejamos que ele significa domar, domesticar, como ocorre com um pássaro que privado de seu habitat natural, é transportado para um espaço familiar, agregando-se a um conjunto constituído em torno da ideia de casa. O vocábulo privado pertence à mulher, aos seres e às coisas abrigadas no círculo da família; enquanto o vocábulo público pertence ao homem, aquele que faz parte do povo. Ou como Duby declara:

No interior de cada cercado, com efeito, encontram-se encerradas, confinadas todas as *res privatae*, as *res familiares*, isto é, os bens móveis, próprios, privados, as reservas de alimento ou de adornos, o gado, mas igualmente todos os seres humanos que não fazem parte do povo: os indivíduos de sexo masculino enquanto não são adultos, capazes de usar as armas, de participar de expedições militares ou de sentar-se com os outros nessas assembleias em que se faz justiça; as mulheres, menores ao longo de toda a sua vida; enfim, os não-livres de qualquer idade e de ambos os sexos. (DUBY, 2009, p. 29)

Na Idade Média, portanto, coisas que conferiam à mulher alguma autoridade, alguma independência, alguma instrução pouco a pouco lhe foram sendo retiradas. O feminino foi sendo educado a viver na reclusão e excluído de funções políticas ou administrativas. A mulher era tida como incapaz de reinar e de exercer qualquer direito sobre seus bens pessoais. Por isso mesmo, o homem, como o proprietário e grande-sacerdote da casa, era tido como o chefe de família. Ele possuía poderes sobre seus filhos e também sobre sua mulher.

Em seu texto *A Mulher sem Alma*, Régine Pernoud afirma que nos tempos medievais a mulher estava sujeita ao confinamento. A escritora declara, para exemplificar a

²⁶ Termo utilizado por Duby.

²⁷ Termo utilizado por Duby.

afirmação, que nesse período a coroação da rainha tinha se tornado menos importante que a do rei, pois numa época em que a guerra se alastrava pela França de forma endêmica, as necessidades militares começaram a ter a primazia entre todas as preocupações, por ser o rei, antes de tudo, o chefe da guerra. Tanto é assim que no século XVII, a rainha desapareceu literalmente da cena. Esta rápida visão do papel da rainha dá-nos uma ideia do que se passou com a mulher e o lugar que ela ocupou na sociedade medieval. Outro exemplo de mudança no um sistema ideológico dessa época, diz respeito às Universidades que só admitiam homens e aos conventos que, de maneira gradativa, foram deixando de ser centros de estudo e de oração para as mulheres. Portanto o feminino encontrava-se, neste período, excluído da vida eclesiástica, como da vida intelectual da sociedade, ou seja, a mulher foi afastada explicitamente do espaço público.

Observemos que Dulcinea nasce na literatura de Cervantes em um período da história em que o feminino esteve sob o forte julgo desse sistema ideológico religioso e privativo, que conduzia a mulher a dois tipos de silêncio, que caracterizamos de: o domesticado e o inquisidor. A mulher domesticada deveria viver a partir do modelo de Maria e dos dogmas prescritos pela Igreja, para que pudesse ser salva. Já a mulher da Inquisição era a bruxa, aquela que burlava as normas vigentes e que se assemelhava à Eva - a pecadora. Este feminino, pelas leis da época, precisava ser banido e silenciado, pois era uma ameaça aos dogmas propostos pela Igreja e pelo poder divino. Desse modo, o propósito ideológico do Estado era, de uma forma ou de outra, manter o feminino, que nos primórdios da humanidade, foi regido pelos princípios do prazer, da sensualidade, da fertilidade e do mistério; sujeito a um espaço privado e que pudesse ser domesticado, privatizado e purificado.

A sociedade medieval, desse modo, aprendeu a produzir e a reproduzir essa ideologia religiosa e privativa sobre o feminino, pois segundo Rose Marie Muraro, escritora da introdução histórica do livro *O Martelo das Feiticeiras*²⁸, publicado em 1484, pelos inquisidores Heinrich Kramer e James Sprenger, logo após a época das Cruzadas, ou seja, período que vai do século XIV até meados do século XVIII, aconteceu um fenômeno

²⁸ O Martelo das Feiticeiras (Malleus Maleficarum)- durante quatro séculos este livro foi manual oficial da Inquisição para caça às bruxas. Levou à tortura e à morte mais de 100 mil mulheres sob o pretexto, entre outros, de “copularem com o demônio”. Esse genocídio foi perpetrado na época em que formavam as sociedades modernas européias. Uma das conseqüências, apontadas pelos especialistas, foi tornar dóceis e submissos os corpos das mulheres posteriormente. O livro é dividido em três partes. A primeira discursiva é destinada aos juizes, ensinando-lhes a reconhecer as bruxas em seus múltiplos disfarces e atitudes. A segunda expunha todos os tipos de malefícios, classificando-os e explicando-os. O terceiro regravava as formalidades para agir “legalmente” contra as bruxas, demonstrando como inquiri-las e condená-las.

generalizado em toda a Europa: a repressão sistemática do feminino. Para comprovar essa afirmação, Muraro apresenta-nos algumas estatísticas do que foi essa ideologia privativa diante do feminino, sobre o viés da Inquisição, ao declarar:

A extensão da caça às bruxas é espantosa. No final do século XV e no começo do século XVI, houve milhares e milhares de execuções- usualmente eram queimadas vivas na fogueira- na Alemanha, na Itália e em outros países. A partir de meados do século XVI, o terror se espalhou por toda a Europa, começando pela França e pela Inglaterra. Um escritor estimou o número de execuções em seiscentas por ano para certas cidades, uma média de duas por dia, 'exceto aos domingos'. Novecentas bruxas foram executadas num único ano na área de Wertzberg, e cerca de mil na diocese de Como. Em Toulouse, quatrocentas foram assassinadas num único dia; no arcebispado de Trier, em 1585, duas aldeias foram deixadas apenas com duas mulheres moradoras cada uma. Muitos escritores estimaram que o número total de mulheres executadas subia à casa dos milhões, e as mulheres constituíam 85% de todos os bruxos e bruxas que foram executados. (ENGLISH e EHRENREICH. Apud . MURARO, 2007, p.13)

Desse modo, muitas mulheres foram queimadas nas fogueiras por não se adequarem à proposta vigente. Elas, segundo Muraro, começaram a representar uma ameaça, para a ideologia dominante da época, pois desde a mais remota antiguidade, as mulheres detinham saberes próprios que eram passados de geração em geração, e que na Idade Média, esses saberes haviam se intensificado e se aprofundado. Algumas mulheres também começaram a formar organizações nas quais trocavam entre si segredos para curarem as doenças do corpo e até mesmo da alma e vieram a participar ainda de revoltas camponesas.

Logo, a partir do final do século XII, a ideologia dominante, para conter às revoltas e às desobediências, propôs-se a centralizar, hierarquizar e organizar um método político e ideológico voltado para os dogmas religiosos. Para tal, a religião católica e, mais tarde, o protestantismo contribuíram muitíssimo para a centralização do poder. E o fizeram através dos tribunais da Inquisição, que assassinaram e torturaram todos aqueles que iam contra as regras do comportamento dominante. A centralização e a unificação ideológica, características presentes na sociedade patriarcal, fundamentaram a doutrina da Igreja e se tornaram o principal referente para combater as heresias e a desobediência ao poder. E como vimos na citação de Muraro, as mulheres constituíram 85% de todos esses bruxos e bruxas que foram executados.

Porém, uma outra parcela do feminino, na Idade Média, esteve associada não ao silêncio inquisidor, mas ao silêncio domesticado pelos dogmas religiosos. Essas mulheres se adequaram às propostas da época, em que era preciso que elas se mantivessem reclusas e

dedicadas ao divino, para então alcançarem a salvação, apesar do pecado original que lhes acompanhava. Elas tinham o dever do pudor, da piedade e da honra. Manter-se em um estado de devoção e de recolhimento era o ideal desse feminino. As mulheres, enquanto jovens donzelas, deveriam ficar reclusas em suas casas em um trabalho doméstico assíduo e silencioso, para se manterem distantes dos espaços públicos e de conversas e tagarelices alheias, como também, para se manterem próximas à ideologia religiosa vigente. A principal preocupação, nesta época, era manter as mulheres virgens e afastadas dos clérigos. No século XI, por conseguinte, com o advento do casamento, passou a ser exaltada a maternidade e o papel da boa esposa e a figura da mulher educada pelos dogmas religiosos, a chamada boa mulher, tornou preciosa.

Segundo Duby, uma carta de direção espiritual sobre a “reta forma de viver”, datada do final do século XIII ou do começo do século XIV, insistia, particularmente, nesse confinamento da mulher em casa, ao utilizar as seguintes palavras: “é preciso manter-se o mais recluso que pudeses em teu quarto, pois em teu quarto foi a gloriosa Virgem saudada e ali concebeu ela o filho de Deus.” (DUBY: 2009, p. 369) Desse modo, a citação feita por Duby exemplifica a forte presença dessa ideologia religiosa na formação do feminino medieval.

Nesta época também, a transgressão sexual era dita como uma transgressão de fé. Em virtude disso, a boa mulher precisava estar distante dos prazeres carnavais antes do matrimônio. E mesmo após o casamento, as relações sexuais ocorriam mediante um calendário estabelecido pela Igreja, pois o clérigo condenava as paixões carnavais. Logo o casamento estava bastante associado com a preocupação de gerar descendentes legítimos e não de saciar os desejos sexuais. Ademais, apesar do abrandamento parcial do confinamento referente à vida de solteira das donzelas, e também apesar de suas novas responsabilidades de dona de casa, as relações da mulher com o mundo estavam submetidas às ordens do marido.

Porém, dessa mulher silenciada domesticamente surgiu, na corte francesa, no século XII, uma nova maneira de conceituar as relações entre homens e mulheres: o amor cortês. Essa posição do feminino provavelmente não refletia a vida da maioria das mulheres da Idade Média, e como o historiador Coontz destacou, “era a realidade de apenas uma pequena camada da população feminina, isto é, das mulheres da nobreza”. (COONTZ. Apud.YALOM , 2002, p. 90) O modelo desse amor era formado pelo perfeito cavaleiro e a dama inacessível, geralmente a esposa de um rei. No amor cortês, a bajulação era considerada

como parte essencial da arte da sedução. As mulheres tinham seus olhos, narizes, lábios, dentes, pescoços, mãos, queixos, pés, entre outras partes de seu corpo, elogiados. Este era o momento de exaltar o feminino e dedicar-se a ele. Segundo a literatura da época, se o homem assim o fizesse, seria transformado por completo e levado a perfeição espiritual por sua Dama.

Essa visão do amor colocava as mulheres, pela primeira vez na Idade Média, em uma posição superior. Elas estavam para comandar os homens e eles para servi-las. O homem dedicava-se à mulher assim como um vassalo obedecia ao seu senhor e uma esposa ao seu marido. O “novo” amor também realçava os sentimentos, o discurso apurado e os gestos nobres que deveriam ser mais espirituais do que sensuais. E na literatura, as responsáveis por espalharem pelo mundo medieval essa visão do amor foram as histórias de cavalaria, já citadas nesta ária a título de reconhecermos a tradição literária da qual Cervantes se apropriou para escrever *Dom Quixote*.

Agora, mediante as realidades do feminino descritas, vejamos que, mais do que um silenciamento inquisidor, Cervantes coloca-se a refletir sobre Dulcinea, a partir de um silenciamento domesticado pela ideologia religiosa, apoiando-se num feminino que correspondia a uma pequena parcela da sociedade- as damas da nobreza, mas que ainda estavam sujeita às ideologias religiosas.

Porém, antes de analisarmos Dulcinea, como reflexão de um silenciamento ideológico, pensemos inicialmente em alguns dos femininos que são apresentados no interior de *Dom Quixote* e que em seus discursos há a presença dessa ideologia medieval sobre o feminino, como se Cervantes apresentasse-nos um retrato dessa realidade antes de questioná-la. Desse modo, vejamos Teresa Pança, esposa de Sancho Pança, no fragmento em que ela encontra-se em diálogo com Sancho:

- E então ficamos de acordo - tornou Sancho - que a nossa filha há de ser condessa.

- No dia em que eu a vir condessa - acudiu Teresa - farei de conta que a enterro; mas outra vez te digo que faças dela o que tiveres na vontade, que com essa obrigação nasceram as mulheres de ser obedientes a seus maridos, sejam embora rudes. (CERVANTES, 1605, p. 50)²⁹

Observemos, neste fragmento, que após uma longa conversa com Sancho, sobre o casamento de Sanchica (a filha do casal), Teresa Pança declara o que deveria ser feito, a partir dos parâmetros da ideologia vigente. O seu discurso é o resultado de uma educação do

²⁹ Livro segundo, Capítulo V, edição de 2006 (verificar bibliografia)

silenciamento. Isso fica evidente no instante em que Teresa fala que as mulheres nasceram com a obrigação de obedecerem aos seus maridos.

Outro fragmento que expõe essa ideologia do silenciamento nos discursos das personagens em *Dom Quixote* é o momento em que a formosa Dorotéia, uma das histórias que entrecruzam a jornada de Dom Quixote, é encontrada longe de seio familiar e declara como era sua vida junto dos seus, como podemos verificar no fragmento abaixo:

É o caso que, passando eu a vida em tantas ocupações, e num tal recato, que se podia comparar-se ao de um mosteiro, sem ser vista, supunha eu, de pessoa alguma, afora os criados de casa, porque os dias em que ia à missa era tão de manhãzinha, tão acompanhada de minha mãe e de criados, e toda eu tão coberta e recatada, que apenas via por onde punha os pés(...). (CERVANTES, 1605, p.263)³⁰

No discurso de Dorotéia, vemos exposto, por sua vez, como as jovens donzelas eram tratadas e como deveriam se portar no mundo. Porém essa ideologia também esteve no discurso de personagens masculinas. Uma delas está no capítulo XXXIII do livro primeiro, intitulado *Onde se conta a novela do curioso impertinente*. Este é um momento da narrativa que Cervantes demonstra a postura da boa mulher por intermédio do discurso de Lotário proferido a Anselmo, personagens de uma novela lida no interior de *Dom Quixote*, por Cardênio. Esta novela conta a história de ricos cavaleiros, solteiros e que viviam em meio aos gracejos femininos. Os dois amigos viviam trocando conselhos a respeito de mulheres, entre um desses conselhos, está a definição da mulher boa, descrita abaixo:

A mulher honesta e casta é arminho, e é mais pura que a branca neve. Quem deseja que ela não perca a limpeza da castidade, mas a guarde e conserve até o fim, há de usar de outro estilo diverso do que se pratica na caçada dos arminhos; não se lhe hão de pôr diante os lodos dos presentes, e serviços dos namorados importunos, porque talvez (ou mesmo sem “talvez”) não terá tanta virtude e força natural, que possa desajudada atropelar e transpor a salvo semelhantes tentações; o que é necessário é limpar-lhe o caminho, e pôr-lhe diante dos olhos o imaculado da virtude, o resplendor da boa fama. A mulher boa é na verdade como espelho de resplandecente cristal, que, ainda que puro, está sujeito a empanar-se e ficar turvo com o mais leve bafo. Com a mulher honesta há de se ter o melindre que se tem com as relíquias, adorá-las sem lhes tocar; há de se guardar e estimar a mulher boa, como se guarda e estima um formoso jardim, que está cheio de rosas e outras flores; o dono não consente que ninguém por ali passeie nem colha; basta que de longe, e por entre as gradarias, lhe gozem da fragrância e lindeza. (CERVANTES, 1605, p.318)³¹.

Neste fragmento, o discurso proferido por Lotário exalta e dignifica a mulher boa pela sua beleza e castidade, porém, ele também anuncia que é preciso protegê-la e mantê-la privada, para não ser maculada. Isso reforça a tentativa de silenciamento do feminino no

³⁰ Livro primeiro, Capítulo XXVIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

³¹ Idem, Capítulo XXXIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

período medieval. Ademais, esse discurso também aproxima a mulher boa da figura de Maria (modelo ideal de feminino) em virtude de características, como, castidade, pureza, beleza.

Observemos, pois, que Cervantes estrutura sua narrativa com pinceladas do modelo de feminino proposto para a Idade Média. Ele apresenta essa ideologia no discurso de homens e mulheres, que se colocam como confirmadores de uma ideologia vigente. Porém é com Dulcinea que Cervantes abre espaço para o questionamento, pois é na Dama que o silêncio reside como uma imagem literária, possível de ser analisado a partir de um viés paródico.

Desse modo, Dulcinea pode vir a ser caracterizada como uma paródia à ideologia do silêncio construída para o feminino na Idade Média, visto que, diferente do que se idealizava nas histórias de cavalaria em que a mulher era cortejada por seu cavaleiro sob o requintado amor cortês, a realidade medieval era outra. E como uma forma de questionar essa realidade, talvez Cervantes, diante de uma Idade Média centralizadora, põe-se a rir deste ideal cavaleiresco que sustentou o imaginário de uma época, mas se fez frágil diante de uma ideologia privativa para o feminino.

Cervantes, portanto, utilizando das convenções da literatura cavaleiresca, questiona, a partir de Dulcinea, a situação de um feminino que vivia sob uma ideologia do silêncio. Talvez por isso, Dulcinea, diferente das Damas presentes nas diversas e tradicionais narrativas cavaleirescas, não apareça, no interior do romance, como uma personagem real, dotada de uma voz própria. Ela é silenciada, para quem sabe, questionar uma ideologia religiosa que formou o pensamento da sociedade medieval e privatizou o feminino para que este estivesse numa posição de recolhimento, reclusão e devoção. Se pensarmos assim, Cervantes inventou Dulcinea, pelos devaneios de Dom Quixote, para parodiar uma ideologia vigente que construiu um modelo de feminino que precisava ser seguido.

Cervantes brinca com o silêncio de Dulcinea, para parodiar a política silenciadora do feminino na Idade Média. Ele faz uso do riso, para libertar a consciência de um povo em relação à posição do feminino na sociedade, ou seja, Cervantes apropria-se de uma tradição literária, para re-significá-la, transformando códigos convencionais em códigos revolucionários a partir de discussões políticas, sociais, ideológicas e históricas. Desse modo, a Dama, pode vir a ser o meio pelo qual Cervantes encontrou para resgatar e reconhecer uma outra consciência, que não estava aparente aos olhos de muitos.

Logo, a Dama é uma paródia que não se trata, como Linda Hutcheon declara, “de uma imitação nostálgica dos modelos passados, mas é uma confrontação estilística, uma

recodificação moderna que estabelece a diferença no coração da semelhança”. (HUTCHEON, 1985,p.19) Ou seja, Cervantes apropria-se das convenções desse período em que as histórias de cavalaria estiveram no auge e as reformula, exprimindo-lhes em aspectos mais alegres e lúcidos.

Resgatando o fragmento de *Dom Quixote* que introduz esta ária, Cervantes, pelas palavras do seu cavaleiro, “pinta Dulcinea na fantasia, como a deseja nas graças e no respeito”. Essa pintura feita por Cervantes pode ser associada à pintura de um feminino feita pela ideologia da Idade Média, que também imaginou como o feminino deveria ser a partir de moldes preestabelecidos. Cervantes, desse modo, apóia-se nas exaltações propostas pelo amor cortês, para caracterizar, sublimar e parodiar esse feminino, como poderemos visualizar no fragmento abaixo:

O seu nome é Dulcinea, sua pátria El Toboso, em lugar de Mancha; a sua qualidade há de ser, pelo menos, princesa, pois é rainha e senhora minha; sua formosura, sobre-humana, pois nela se realizam os impossíveis e quiméricos atributos de formosura que os poetas dão às suas damas; seus cabelos são ouro, a sua testa campos elísios; suas sobrancelhas arcos celestes; seus olhos sóis, suas faces rosas, seus lábios corais; pérolas os seus dentes; alabastros o seu colo, mármore o seu peito; marfim as suas mãos; sua brancura neve; e as partes que a vista humana traz encobertas a honestidade são tais, segundo eu conjecturo, que só a discreta consideração pode encarecê-las, sem poder compará-las.(CERVANTES, 1605, p. 108)³²

Ao visualizarmos essas imagens - “lábios de corais, dentes de pérolas, peito de mármore, mãos de marfim, faces rosas”, entre outras, que foram citadas no fragmento acima, podemos perceber a grande brincadeira que Cervantes faz ao criar a Dama. Ele exalta, pelo discurso de Dom Quixote, um feminino que não existe e que só está na narrativa enquanto fruto da imaginação do cavaleiro. Com esse olhar absurdo, Cervantes gera um estranhamento diante das convenções literárias, lugar em que a dama existia enquanto personagem no interior do romance. Desse modo, num primeiro momento, rimos dessas loucuras de Dom Quixote, mas num segundo instante, refletimos sobre a realidade de um feminino educado sob o confinamento.

Portanto, Cervantes, com Dulcinea, constrói um discurso híbrido onde a ideologia da sociedade Medieval confunde-se com o seu discurso. Ele aproxima os moldes de um feminino definido pela cultura da Idade Média, ao seu feminino parodiado, para refletirmos sobre uma forma de pensar, agir e ser feminino nessa época. Cervantes faz uso de uma linguagem pluridiscursiva, para que contradições sócio-ideológicas coexistam e formem

³² Livro primeiro, Capítulo XIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

outros falares no interior de Dulcinea. Desse modo, mediante essas informações, podemos afirmar que em *Dom Quixote*, ocorre, pois, segundo Bakthin, “um processo de estilização paródica de mundos romanescos anteriores”. (BAKTHIN, 2002, p. 114)

Ademais, Bakthin declara que “para o gênero romanesco, não é a imagem do homem em si que é característica, mas justamente a imagem de sua linguagem” (BAKTHIN, 2002, p. 137). Mediante este pensamento, Dulcinea, enquanto imagem de uma linguagem construída parodicamente a partir de uma ideologia, tornou-se um discurso vivo nas bocas falantes de *Dom Quixote* e, por conseguinte, uniu-se às imagens dos sujeitos que lhe trouxeram à tona enquanto discurso, para gerar um questionamento.

Ainda é válido destacar que Dom Quixote passa por toda trajetória da narrativa querendo encontrar sua Dama. Ele quer que uma relação de diálogo se estabeleça entre os dois. Porém, Dulcinea, diferente das clássicas damas de cavalaria, não existe como um ser real, mas como um ser criado a partir dos moldes estabelecidos pelo cavaleiro. E mesmo aparecendo hipoteticamente pelas mãos de Sancho ou da Duquesa, a Dama continua em silêncio, pois ainda é moldada por outros. Desse modo, talvez, se Dulcinea acompanhasse as convenções propostas por uma história de cavalaria, e existisse como uma personagem real no interior da narrativa, ela não gerasse tantos questionamentos. Portanto, é o silêncio parodiado da Dama, que nos faz refletir sobre o silêncio real do feminino na Idade Média

Logo Dulcinea, nesta ária, apresentou-se como a forma, menos séria e mais risível que Cervantes encontrou para destacar e questionar uma ideologia proposta para o feminino de sua época. Parafraseando Krjevski, Dulcinea foi uma gargalhada ensurdecadora nos corredores idealizadores de uma convenção medieval, que Cervantes propôs-se a dar para atingir a consciência de um povo que estava sob o julgo de alguns dogmas religiosos que precisavam ser revistos. Desse modo, Cervantes brincou e fez graça com o silêncio da Dama, para questionar uma ideologia criada sobre o feminino.

Ária IV
Dulcinea Cantada



33

No mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa. As asas são conseqüências. O princípio do vôo onírico é mais profundo. É esse princípio que a imaginação aérea dinâmica deve reencontrar.

(BACHELARD, 1990, p. 28)

³³ El Amor, Dulcinea Del Toboso. Salvador Dalí

Cervantes, em *Dom Quixote*, por intermédio de Quijano, canta uma música composta por som e silêncio. Cavaleiro e Dama constituem esta canção forjada por dimensões distintas, mas que se encontram numa mesma voz. Dom Quixote, enquanto som, canta-nos cenas repletas de aventuras cavaleirescas e de cortejos amorosos ofertados ao seu silêncio: Dulcinea Del Toboso. Dom Quixote apresenta-se, desse modo, no romance, o masculino que gera e funcionaliza a ação musical, ou seja, que coloca-se em batalha e constrói o seu caminho de expansão. Já Dulcinea, é a intimidade desta expansão. Ela conduz o Cavaleiro, por meio do silêncio, às fronteiras desconhecidas da criação. Portanto, som e silêncio juntos, isto é, Dom Quixote e Dulcinea cantam, em uníssono, esta ária de número IV.

Dulcinea soa ao lado de Dom Quixote e, assim como na música, desempenha também outro papel: o de proteger o som. Como Heloísa Valente afirma em seu livro *Os cantos da voz - entre o ruído e o silêncio*: “os eventos musicais necessitam da proteção do silêncio para que possam garantir sua existência” (VALENTE, 1999, p. 86); assim também o é no romance de Cervantes. Dom Quixote, até certo ponto, precisa da proteção de Dulcinea para garantir a sua existência, assim como Dulcinea necessita da voz de Dom Quixote, para soar enquanto linguagem. Desse modo, a voz de Dom Quixote ressoa com o silêncio de Dulcinea. A Dama indistintamente soa nos as(as)cantos dos sons produzidos pelo cavaleiro, o que se assemelha ao que Murray Schafer declara ao falar do silêncio, pois o escritor afirma que “o silêncio é a característica mais cheia de possibilidades da música. Mesmo quando cai depois de um som, reverbera com o que foi esse som e essa reverberação continua até que outro som o desaloje ou ele se perca na memória. Logo, indistintamente o silêncio soa”. (SCHAFER. Apud. VALENTE, 1999, p. 87)

Portanto Dulcinea é tecida silenciosamente no interior do canto de Quixote. Essa música em silêncio faz com que outros significados apareçam e que diferentes vozes se entretêçam no interior da narrativa, ofertando o caráter de incompletude e leveza ao discurso. Uma leveza que Ítalo Calvino defende em sua obra *Seis Propostas para o Próximo Milênio* ao dizer que:

Cada vez que o reino do humano me parece condenado ao peso, digo para mim mesmo que à maneira de Perseu eu deveria voar para outro espaço. Não se trata absolutamente de fuga para o sonho ou o irracional. Quero dizer que preciso mudar de ponto de observação, que preciso considerar o mundo sob uma outra ótica, outra lógica, outros meios de conhecimento e controle. As imagens de leveza que busco não devem, em contato com a realidade presente e futura, dissolver-se como sonhos... No universo infinito da literatura sempre se abrem outros caminhos a

explorar, novíssimos ou bem antigos, estilos e formas que podem mudar nossa imagem do mundo... (CALVINO, 1990, p. 19- 20)

Em seu silêncio, Dulcinea significa essa outra imagem de mundo, outro ponto de observação. A Dama é este silêncio que se apropria de outras óticas, outras lógicas, outros meios, para soar e significar. Dulcinea, enquanto silêncio, desse modo, instala-se, no interior de Dom Quixote, apresentando diversas possibilidades de sentidos. Ela rompe, desloca percepções e gera o caráter polissêmico, que produz as possibilidades múltiplas da linguagem.

Logo, o silêncio de Dulcinea também abre espaço para uma região que podemos denominar de *devaneio*, conceito retirado de Bachelard, em sua obra *A poética do devaneio*. O teórico afirma que este (o devaneio) “nasce das forças vivas da linguagem” (1988, p.44), “e nos põe em estado de alma nascente” (1988, p.15), “faz-nos conhecer a linguagem sem censura” (1988, p.54) e “ajuda-nos a habitar o mundo” (1988, p.23). “As imagens do devaneio cavam a vida, engrandecem as profundezas da vida” (1988, p. 149). “O devaneio constitui a matéria prima de sua obra literária”. (1998, p.154). Portanto, Dulcinea por ela mesma pode vir a ser compreendida, na narrativa de Cervantes, como a matéria prima da obra por ser aquela que sugere imagens geradas a partir de um silenciamento, por colocar Dom Quixote em estado de alma nascente, conduzindo-lhe na prática de suas ações e dando-lhe o poder de mergulhar nas suas próprias profundezas e a habitar o mundo, como pode ser visto neste fragmento da obra:

- Ó senhora das minhas ações, caríssima e incomparável Dulcinea Del Toboso, se é possível que cheguem aos teus ouvidos as preces e rogos deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza te peço que os escutes, pois cifram-se apenas em implorar-te que te não recuses a dar-me o teu favor e amparo, agora que tanto deles preciso. Vou despenhar-me, sepultar-me e sumir-me no abismo, que aqui se me escancara, só para que o mundo conheça que, se tu me favoreceres, não haverá impossível que eu não cometa e alcance. (CERVANTES, 1615, p. 165)³⁴

O silêncio de Dulcinea, desse modo, é essencialmente uma abertura para o campo de imagens ativas, em que os níveis de percepção serão sempre lidos em um eixo vertical, ou seja, explorados como que em camadas que se sobrepõem. E nós, enquanto leitores, vamos desbravando essas camadas até chegarmos aos seus mais íntimos significados. As imagens comuns darão lugar a imagens inesperadas, reiniciando as palavras e

³⁴ Livro segundo, Capítulo XXII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

conduzindo-lhes cada vez mais por espaços a priori desconhecidos e distintos; pensamento que fica evidente com a afirmação de Bachelard, retirada de sua obra *O ar e os sonhos*, quando este diz:

A imaginação é antes a faculdade de deformar imagens fornecidas pela percepção, é, sobretudo, a faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de mudar as imagens. Se não há mudança de imagens, união inesperada das imagens, não há imaginação, não há ação imaginante. (BACHELARD, 1990, p. 1)

Dulcinea, com o seu silêncio, ultrapassa os sons dos discursos de Dom Quixote e das outras personagens da narrativa, e se movimenta como um sopro de imagens em uma ação imaginante, que nas fissuras, nas rupturas e nas falhas das palavras, torna-se um silêncio vivível e aberto, como no fragmento do romance, em que Dom Quixote declara: “se não é o valor de Dulcinea, fazendo de meu braço instrumento de suas façanhas? Ela peleja em mim, e vence em mim; eu vivo e respiro nela; nela tenho vida e ser”. (CERVANTES, 1605, p. 289)³⁵

Por intermédio deste fragmento, é possível destacar que a Dama, com o seu silêncio, conduz o cavaleiro às suas façanhas, ou seja, Dulcinea tem uma parcela de responsabilidade no gerar das ações do cavaleiro. Ela abre o caminho para a imaginação de Dom Quixote e também dá-lhe o sopro de vida. Este pensamento pode ser comparado ao que Bachelard fala sobre a imaginação aérea, quando diz:

É o sopro que fala, é o sopro que constitui o primeiro fenômeno do silêncio do ser. Ao escutar esse sopro silencioso, que quase não fala, compreende-se como ele é diferente do silêncio taciturno de lábios cerrados. Tão logo desperta a imaginação aérea, o reino do silêncio fechado está terminado. Começa então o silêncio que respira. Começa então o reino infinito do “silêncio aberto...” (BACHELARD, 1990, p. 248)

Dulcinea é esse silêncio aberto que movimenta sentidos indefinidamente múltiplos em Dom Quixote. Sentidos ainda não-ditos, que ecoam nos entres das palavras e que podem ser melhor compreendidos com os pensamentos de Bachelard, quando este declara que os devaneios são estados femininos de alma. O que nos leva, novamente, a afirmar que os caminhos para os mais profundos e silenciosos devaneios de Dom Quixote são apresentados por Dulcinea, pois a virtude do silêncio é toda feminina.

³⁵ Livro primeiro, Capítulo XXX, edição de 2006 (verificar bibliografia)

Este silêncio de Dulcinea, em Dom Quixote, constitui-se por devaneios a partir da anima³⁶, conceito também empregado por Bachelard, a partir das teorias de Jung sobre a natureza arquetípica do feminino (anima) e a do masculino (animus), para que ele pudesse desenvolver a teoria da *poética do devaneio*. E ao aplicar essa poética na análise de Dulcinea podemos afirmar que: “O devaneio está sob o signo da anima. Quando o devaneio é realmente profundo, o ente que vem sonhar em nós é a nossa anima” (BACHELARD, 1988, p. 59).

Dulcinea é essa *anima*, que nutrida por múltiplos significados, percorre o interior de Dom Quixote, com suas próprias potencialidades e próprios poderes, como fica claro no fragmento abaixo, quando Dulcinea passa a ser os caminhos do cavaleiro, para este tomar as próprias decisões na jornada:

Ó Dulcinea Del Toboso, dia da minha noite, glória da minha pena, norte dos meus caminhos, estrela da minha ventura (assim o céu te depare favorável em tudo que lhe pedires!), considera, te peço, o lugar e o estado a que a tua ausência me conduziu, e correspondas propícia ao que deves à minha fé! (CERVANTES, 1605, p. 224)³⁷

O que novamente pode ser comparado aos pensamentos de Bachelard, quando este se refere à anima como aquela que motiva o poeta a criar, pois é esta que sonha e canta no interior dos devaneios e liberta o poeta, como o teórico afirma abaixo:

(...) é a anima que sonha e canta. Sonhar e cantar, tal é o trabalho da sua solidão. Devaneio - e não sonho noturno - é a livre expressão de qualquer anima. Sem dúvida, é com os devaneios da anima que o poeta consegue dar as suas ideias de animus a estrutura de um canto, a força de um canto. (BACHELARD, 1988, p. 64)

Portanto Dulcinea é uma parte do ser de Quijano capaz de descer nos níveis da percepção e trazer à tona outros valores encobertos e velados pelas memórias discursivas, enquanto Dom Quixote é este animus a quem pertencem os projetos e preocupações de

³⁶ Jung chamou os opostos existentes no homem e na mulher de animus e anima. Anima significa o componente feminino numa personalidade de homem, e o animus designa o comportamento masculino numa personalidade de mulher. Ele tirou tais palavras do termo latino animare que quer dizer animar, avivar, porque sentiu que a anima e o animus se assemelhavam a almas ou espíritos animadores, vivificadores, para homens e mulheres.

A anima e o animus aparecem em sonhos, contos de fadas, mitos, na grande literatura mundial, e- o que é mais importante- nos variados fenômenos do comportamento humano. Pois a anima e o animus são os parceiros invisíveis presentes em todos os relacionamentos humanos e em toda busca da plenitude individual por parte da pessoa. Jung chamou-os de arquétipos, porque a anima e o animus são blocos essenciais de construção na estrutura psíquica de todo homem e de toda mulher. Se algo é arquetípico, é típico. Os arquétipos formam a base dos padrões de comportamento instintivos e não aprendidos, que são comuns a toda a espécie humana e que se apresentam à consciência humana de certas maneiras típicas. Para Jung, os conceitos de anima e animus explicam uma ampla variedade de fatos psíquicos e formam uma hipótese que cada vez se vê mais confirmada pela evidência empírica. (Notações feitas da obra *Parceiros Invisíveis*, escrita por John A. Sanford . Ver bibliografia)

³⁷ Livro primeiro, Capítulo XXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

Quijano, ou seja: Dom Quixote é “o animus que se ilumina e reina no crescimento psíquico, ao passo que Dulcinea é a anima que se aprofunda e reina à medida que desce ao subterrâneo do ser. É descendo, sempre descendo, que se descobre a ontologia dos valores da anima”. (BACHELARD, 1988, p. 63)

A poética do devaneio, desse modo, quando aplicada para se entender o silêncio de Dulcinea em *Dom. Quixote*, pode ser vista como a dialética entre as potencialidades de Dom Quixote (animus) e as de Dulcinea (anima) residentes no interior de Quijano, um ser propício à imaginação, já que tantos dos seus dias e noites foram consumidos pelas mais diversas leituras.

A busca incessante de Quijano, ao longo da narrativa, está na tentativa de conjugar Dom Quixote e Dulcinea, que são partes de um mesmo ser. Levando em consideração a frase de Bachelard: “A flor nascida no devaneio poético é então o próprio ser do sonhador, seu ser florescente” (1988, p.149), Dulcinea pode ser compreendida como esta flor nascida dos devaneios poéticos do Cavaleiro e ser o próprio ser do sonhador como Dom Quixote também o é. Portanto, a Dama e o Cavaleiro constituem o interior da alma de Quijano, para que este possa encontrar a sua alma em plenitude, pois como Bachelard afirma, ao também falar de alma em suas pesquisas: “conquistar uma alma é encontrar sua própria alma”. (idem, 1988, p. 74). Em seu livro *Parceiros Invisíveis*, Sanford também faz menção à constituição da alma humana, o que amplia a percepção e o entendimento dessa conjunção entre Dom Quixote e Dulcinea, como podemos visualizar abaixo:

A alma humana é uma grande arena em que o ativo e o receptivo, a luz e as trevas, o Yang e o Yin procuram unir-se e forjar-se dentro de nós em uma indescritível unidade de personalidade. Realizar essa união de opostos dentro de nós pode muito bem ser a tarefa da vida, tarefa que exige o máximo de perseverança e de atenção assídua. Geralmente os homens precisam das mulheres para isso, e as mulheres precisam dos homens. E, contudo, em última análise, a união dos opostos não ocorre entre um homem que põe em ação o masculino e uma mulher que põe em ação o feminino, porém, dentro do ser de cada homem e de cada mulher em que os opostos finalmente se conjugam. (SANFORD, 1987, p. 148)

O desejo de Quijano, ao longo da jornada, é, portanto, o de integrar, dentro de si mesmo, essa anima e esse animus, o que Jung chamou de “obra-prima” (JUNG. Apud. SANFORD, 1987, p. 17). A obra prima que Quijano propôs-se a produzir, enquanto artesão de seus passos, caminhos e aventuras, para que nessa conjunção entre anima e animus pudesse constituir uma obra para a vida inteira: a dialética do feminino e do masculino, de Dulcinea e de D. Quixote. Que nas palavras de Bachelard, nessa afirmação abaixo, se caracterizam do

menos profundo ao mais profundo, do horizontal ao vertical: “A dialética do masculino e do feminino se desenvolve no ritmo da profundidade. Vai do menos profundo, sempre menos profundo (o masculino), ao sempre profundo, sempre mais profundo (o feminino)”. (BACHELARD, 1988, p. 56)

É por intermédio de Dom Quixote, que Quijano se propõe a encontrar Dulcinea, esse feminino, essa alma, que segundo Jung pode ser definida como simplesmente o arquétipo da vida, capaz de gerar na alma de Quijano valores humanos, com o princípio do ser integral, na comunhão entre o animus e a anima. E que para Bachelard “é o ser de toda a nossa vida” (1988, p. 205). Levando em consideração a frase: “Os melhores dos devaneios procedem, em cada um de nós, homens e mulheres, de nosso ser feminino” (BACHELARD, 1988, p. 89), Dulcinea, enquanto anima, é, pois, a alma que sonha nas profundezas de Dom Quixote. Desse modo, a Dama pode vir a ser o mundo que faz com que, dinamicamente, Dom Quixote sonhe e cante sob os quatro elementos que regem a natureza humana: o ar, o fogo, a água e a terra.

A partir dessas relações estabelecidas entre Dulcinéia e os signos da água, da terra, do fogo e do ar, propostos por Bachelard, o objetivo é o de apresentar outros olhares para significar e/ou re-significar o silêncio da Dama. É um espaço para conduzir nossos olhares à uma perspectiva mais integral do arquétipo humano presente em *Dom Quixote*. É um momento também de escutar a voz de Cervantes sendo cantada, neste momento, por Dom Quixote e Dulcinea numa música feita de sons e silêncios do início ao fim do romance.

Dulcinea, sob o signo do ar, é a experiência onírica do vôo de Dom Quixote, já que em seu coração, Quijano, sobrecarregado pelo peso dos dias, busca sua cura pela doçura e a facilidade do vôo onírico em Dulcinea, o que pode ser percebido pelo fragmento que antecede a criação da Dama: “andante cavaleiro sem amores era árvore sem flores nem frutos, e corpo sem alma”. (CERVANTES, 1605, p.33)³⁸. As imagens de Dulcinea são para o espírito humano de Dom Quixote *operadores de elevação*³⁹, na medida em que o alivia, o ergue e o eleva, como fica evidente no fragmento abaixo do livro segundo:

(...) tirar a um cavaleiro andante a sua dama é tirar-lhe os olhos com que vê e o sol com que se alumia e o alimento com que se sustenta. Muitas vezes o tenho dito, e agora torno-o a dizer, que um cavaleiro andante sem dama é como a árvore sem

³⁸ Livro primeiro, Capítulo I, edição 2006 (verificar bibliografia)

³⁹ Ver Shelley, em O Ar e os Sonhos de Bachelard, página 42, bibliografia.

folhas, o edifício sem cimento e a sombra sem corpo que a produza.(CERVANTES, 1615, p. 236 - 237) ⁴⁰

Dulcinea, um ser de um espaço infinito, é, desse modo, o poder criador de Dom Quixote. Ela ultrapassa o real e projeta o mundo sonoro para além do mundo silencioso. É com a vontade de alcançar esse sentimento vertical (entre o silencioso e o sonoro) que “antes de qualquer ação, o homem tem necessidade de dizer a si mesmo, no silêncio do seu ser, aquilo que ele quer tornar-se; tem necessidade de provar e de cantar para si mesmo o seu próprio devir”. (BACHELARD, 1990, p. 251) Dulcinea abre esse espaço do devir, da imaginação aérea de Dom Quixote. A Dama é um movimento livre, uma liberdade que fala, ilumina, voa em meio ao seu silêncio, transparência e mobilidade. Neste voo imaginário, D.Quixote se propõe a voar, para poder viver no limite do visível e do invisível, pois “para a imaginação aérea bem dinamizada, tudo o que se eleva desperta para o ser, participa do ser”. (idem, 1990, p. 75) Desse modo, Dulcinea foi criada por Quijano para despertar Dom Quixote e participar de seu ser nesta conjunção entre a alma e o animus.

Dulcinea, sob o signo do fogo, é o germe da vida do cavaleiro, a sua potência íntima, pois como Bachelard afirma: “o fogo é o elemento que anima tudo, ao qual tudo deve o fato de ser, princípio de vida e de morte, de existência e de nada, age por si mesmo e traz em si a força de agir”. (1999, p. 108) O que fica evidente no fragmento abaixo do livro segundo:

- Tive por bom agouro, irmãos, ter visto o que vi, porque estes santos e cavaleiros professaram o que eu professo, que é o exercício das armas; e a diferença que há entre mim e eles é que eles foram santos e pelejaram ao divino, e eu sou pecador e pelejo ao humano. Eles conquistaram o céu à força de braços, porque para alcançar o céu é mister esforço, e eu, até agora, não sei o que conquisto com a força dos meus trabalhos; mas, se a minha Dulcinea Del Toboso saísse dos que padece, melhorando a minha ventura, e fecundando-me o juízo, podia ser que dirigisse os meus passos por melhor caminho do que o que levo. (CERVANTES, 1615, p. 404) ⁴¹

Como podemos verificar, Dom Quixote só é capaz de mostrar o seu poder diante das batalhas e aventuras, a partir da presença oculta de Dulcinea, que lhe orienta os passos, fomenta sua força, anima seu espírito e reforça o princípio de sua existência e de suas ações. Porém o cavaleiro pouco sabe dessa Dama, que flameja em seu interior, mas que ainda assim o encanta, revelando, desse modo, outra característica do signo do fogo, como pode ser observado no fragmento abaixo do livro segundo, já citado na ária de nº II:

⁴⁰ Livro segundo, Capítulo XXXII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

⁴¹ Livro segundo, Capítulo LVIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

- A isso há muito que dizer - respondeu Dom Quixote -; Deus sabe se há ou não há Dulcinea no mundo, ou se é fantástica ou não; nem são cousas estas cuja averiguação se leva até o fim. Nem eu gerei a minha dama, ainda que a considero como dama que em si contém todos os predicados, que a podem distinguir entre as outras, a saber: formosa sem senão, grave sem soberba, amorosa com honestidade, agradecida, cortês e bem criada, e finalmente de alta linhagem; porque resplandece e campeia a formosura com maior perfeição no sangue nobre do que nas beldades de humilde nascimento. (CERVANTES, 1615, p. 237)⁴²

Portanto Dulcinea é esse fogo que conquista Dom Quixote, apesar dele não ter domínio nenhum sobre ela. Ademais, isso é o que menos importa. O que realmente deve ser considerado, segundo o cavaleiro, são todos os seus encantamentos.

Ainda pelo signo do fogo, se comparada ao pensamento de Bachelard: “Dentre todos os fenômenos, é realmente o único capaz de receber tão nitidamente as duas valorizações contrárias: o bem e o mal. Ele brilha no paraíso, abrasa no inferno. É doçura e tortura...” (BACHELARD, 1999, p. 11), Dulcinea pode ser vista como deusa e terrível, boa e má nas relações com o cavaleiro, já que esta, nos devaneios de D. Quixote, apresenta-se ausente, maltratando o seu coração, mas ao mesmo tempo é aquela que o protege diante das batalhas e aventuras, e também, é a sua doce e incomparável sem-par, como fica evidente no fragmento abaixo do livro primeiro:

- Aí bate o ponto - respondeu Dom Quixote -, aí é que está o fino do meu caso, ensandecer um cavaleiro andante com causa não é para admirar nem agradecer: o merecimento está em destemperar sem motivo, e dar a entender à minha dama que se em seco faço tanto, em molhado o que não faria? Quanto mais, que razão não me falta com larga ausência que tenho feito da sempre senhora minha Dulcinea Del Toboso! Bem ouviste dizer àquele pastor de marras, o Ambrósio: “Quem está ausente, não há mal que não tenha e que não tema”. Portanto, Sancho amigo, não gastes tempo em me aconselhar que deixe tão rara, tão feliz e tão nunca vista imitação. Louco sou e louco hei de ser até que me tornes com a resposta de uma carta que por ti quero enviar à minha Senhora Dulcinea; e se ela vier tal como lho merece a minha lealdade, acabar-se-ão a minha sandice e a minha penitência; e se for ao contrário, confirmar-me-ei louco de vera, e assim não sentirei nada. Portanto, de qualquer maneira que ela responda, sairei do trabalhoso passo em que me houveres deixado, gozando ajuizado do bem que me trouxeres, ou, se trouxeres mal, deixando por louco de o sentir. (CERVANTES, 1615, p.222)⁴³

Dulcinea é, desse modo, esse misterioso fogo que penetra e dá vida a Dom Quixote. A Dama tem, neste fragmento, o poder de curar o cavaleiro, como também conduzi-lo definitivamente para a loucura. Ela ataca fogo na alma do cavaleiro e o faz experimentar as dores e delícias de uma vida. Dulcinea, portanto, dá a Dom Quixote, ainda fazendo uso do

⁴² Livro segundo, Capítulo XXXII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

⁴³ Livro primeiro, Capítulo XXV, edição de 2006 (verificar bibliografia)

discurso de Bachelard, “a lição de uma profundidade que contém um devir: a chama brota do coração dos ramos”. (BACHELARD, 1999, p. 83)

Dulcinea, já sob o signo da terra, é aquele ser a quem Dom Quixote cria para poder desvendar, como o próprio Jean-Paul Sartre diz: “é preciso inventar o âmago das coisas, se quisermos um dia descobri-lo” (SARTRE. Apud. BACHELARD, 1990, p. 20). E é o que Dom Quixote faz ao ter vontade de olhar para o interior de Dulcinea, de olhar o que não se vê, com uma curiosidade que deixa os aspectos exteriores para ver outra coisa, ver além, ver por dentro e escapar à passividade da visão e olhar as profundezas dessa Dama. O que fica evidente nos fragmentos que se seguem:

(...) que todo e qualquer raio do sol da sua beleza, logo que chegue aos meus olhos, alumiará o meu entendimento e fortalecerá o meu coração, de modo que fique único e sem igual na discrição e na valentia. (CERVANTES, 1605, p. 64) ⁴⁴

- Ó Senhora minha Dulcinea Del Toboso, externo de toda a formosura, fim e remate da discrição, arquivo do melhor donaire, depósito da honestidade, e ultimamente idéia de tudo que há de proveitoso, honesto e deleitável no mundo; o que estará agora fazendo Tua Mercê? Terás porventura na mente o teu cativo cavaleiro, que a tantos perigos, só para servir-te, quis por sua vontade expor-se? Dá-me tu novas suas, ó lua dos três rostos, que talvez a estejas agora mirando com inveja... a ela, que passeando por algumas galerias dos seus suntuosos paços, ou debruçada do peitoril de alguma varanda talvez esteja considerando como há de, ressaltada a sua honestidade e grandeza, acalmar a tormenta que por ela este meu atribulado coração padece, que glória há de dar às minhas penas, que sossego ao meu cuidado, e finalmente que vida a minha morte, e que prêmio aos meus serviços. E tu, sol, que já deves estar à pressa enfrentando os teus cavalos para madrugar e sair a ver a minha deidade, logo que a vejas suplico-te que da minha parte a saúdes; mas livra-te de que, ao vê-la e saudá-la, lhe dêš ósculo no rosto, que teréis mais zelos de ti do que tu mesmo os tivestes daquela ágil ingrata que te fez suar e correr pelos plainos de Tessália, ou pelas margens do Peneu, que me não recordo bem por onde é que então correste, zeloso e enamorado. (CERVANTES, 1605, p. 433- 434) ⁴⁵

Desse modo, sob o signo da terra, o desejo de saber o que está por detrás de todo e qualquer raio de sol de sua Dama, quais os seus pensamentos, por onde andas, que valor ela o atribui são algumas das perguntas feitas por Dom Quixote para que ele possa desvendar partes de sua criação. Como Bachelard afirma: “A vontade de olhar alia-se a uma imaginação inventiva que prevê uma perspectiva do oculto, uma perspectiva das trevas interiores da matéria. É essa vontade de ver no interior de todas as coisas que confere tantos valores às imagens materiais da substância” (BACHELARD, 1990, p. 8). Portanto, o desejo do cavaleiro de ver esta Dama é o desejo de vê-la com os olhos do devaneio, pois Dom Quixote é um

⁴⁴ Livro primeiro, Capítulo VIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

⁴⁵ Idem, Capítulo XLIII, edição de 2006 (verificar bibliografia)

poeta, um ilusionista “que quer fazer as sensações mentirem, que acumula os caprichos e as contradições no próprio âmago da imagem”. (BACHELARD, 1990, p. 20).

Dulcinea, sob o signo da água, é também a água viva com quem Dom Quixote busca encontrar-se a partir de suas próprias contemplações. O cavaleiro procura se abrir para a imaginação, para entrar em contato com a intimidade dessas águas de Dulcinea- um ser transitório, que morre a cada minuto, pois se apresenta por uma série de imagens cada vez mais profundas e muitas delas ainda desconhecidas pelos leitores. Dulcinea é esta anima que dá vida a um impulso criativo inesgotável e que proporciona a D. Quixote entrar em contato com uma substância “que inventa mais que coisas e dramas; inventa vida nova, inventa mente nova; abre olhos que têm novos tipos de visão”. (BACHELARD, 1997, p 18) É nesse estado de devaneio e de pura imaginação que D. Quixote educa seu olhar. Antes de educar-se pela experiência, educa-se pelos devaneios. Como diz D’Annunzio, “os acontecimentos mais ricos ocorrem em nós muito antes que a alma se aperceba dele. E, quando começamos a abrir os olhos para o visível, há muito que já estávamos aderentes ao invisível”. (D’ANNUNZIO. Apud. BACHELARD, 1997, p. 18) Dulcinea é, desse modo, esse invisível que permite a Dom Quixote tomar gosto pela intimidade e maravilhar-se diante deste mundo. Ela é a poesia que desperta Dom Quixote; o movimento novo que convida o cavaleiro a viagens jamais feitas. “Assim a água, por seus reflexos, duplica o mundo, duplica as coisas. Duplica também o sonhador, não simplesmente como uma vã imagem, mas envolvendo-se numa nova experiência onírica”. (BACHELARD, 1997, p. 51) Ao buscar Dulcinea, D. Quixote dá um salto no desconhecido que é um salto nos seus próprios devaneios e na sua própria condição humana.

Desse modo, *Dulcinea Cantada* pode ser compreendida como o encontro de Cervantes com o próprio drama do ser humano, ou seja, o de tentar conjugar o seu feminino e o seu masculino dentro, para poder ser livre fora; o que pode ser associado com o que Johnson afirma em seu livro *She*-“A chave do entendimento da psicologia feminina ao declarar: Quando ele tenta conseguir um relacionamento inteligente com o princípio feminino da vida, quer o encontre numa mulher, quer na heróica batalha com sua mulher interior, sua anima; dentro ou fora, esse é o grande drama da vida”. (JOHNSON, 1993, p. 41)

Portanto, Dom Quixote e Dulcinea constituem, nesta ária, a matéria prima desta música intitulada *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de La Mancha*, cantada, há 405 anos, na

alma da humanidade. Uma melodia que fala do encontro do indivíduo com ele mesmo. Uma jornada sem fim, inesgotável e repleta de questionamentos, entre elas: a conjunção do feminino e do masculino na alma humana, ou seja, duas vozes que se apresentam como imagens primordiais e criadoras, dotadas de uma energia capaz de mover mundos. Se não de todos, pelo menos, o de *Dom Quixote*.

Finale



46

A poesia do invisível, a poesia das infinitas potencialidades imprevisíveis, assim como a poesia do nada, nascem de um poeta que não nutre qualquer dúvida quanto ao caráter físico do mundo.

(CALVINO, 1990, p.21)

⁴⁶ Ilustrações de Dom Quixote- Gustave Doré (1863)

Ao analisarmos Dulcinea Del Toboso de ponto de vista do silêncio e do feminino cantados ao longo da narrativa, verificamos que Cervantes, ao escrever *Dom Quixote*, canta-nos Dulcinea como um espaço de linguagem onde se estabelecem continuamente possibilidades infinitas a serem cantadas, devido à flexibilidade textual da Dama. Chegamos a esta conclusão, mediante a análise de algumas pesquisas feitas sobre a Dama e que caracterizaram, definiram e explicaram Dulcinea de formas distintas, dando a ela o caráter da diversidade ao longo da história.

A cantata cênica *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso* alimenta a possibilidade de mergulharmos mais uma vez nesta paródica e flexível Dama de Cervantes, para cantarmos em melodias, acordes, ritmos, notas e timbres diversos este feminino que, no seu silêncio mais profundo, foi capaz de se fazer presente, enquanto linguagem, para que também pudéssemos tentar decifrá-la. E foi pela voz de Dom Quixote, que essa Dama, pela primeira vez, ganhou mundo em línguas múltiplas. Constatamos que um único timbre lingüístico não bastaria, para que ela pudesse cantar e ser encantada por todos aqueles que a leram.

Neste caso, Dulcinea pode assemelhar-se à Dom Quixote se levarmos em consideração o pensamento de Foucault em seu livro *As palavras e as coisas*, quando este declara que: “com as suas voltas e reviravoltas, as aventuras de Dom Quixote traçam o limite onde acabam os jogos antigos da semelhança e dos signos; nela se estabelecem já novas relações”. (FOUCAULT, 1968, p.70) Desse modo, Dulcinea também, não entre voltas e reviravoltas, mas entre cantos e recantos foi uma das possibilidades encontradas por Cervantes, para instigar o universo imaginário de seus leitores e a partir daí propor diversos questionamentos. A Dama é cantada na linha tênue, no limite entre o convencional e o revolucionário, o sério e o cômico, numa época em que o riso era uma forma de libertar a consciência do povo. Logo, Dulcinea além de estar inserida no universo imagético do romance, dialoga com o seu tempo questões históricas, sociais, políticas e ideológicas, o que Bakhtin chamaria de estilística sociológica, pois revela um contexto social concreto.

Dulcinea também foi parceira de Dom Quixote. Mas essa parceria não se deu como a estabelecida entre o cavaleiro e Sancho Pança, em que o fiel escudeiro servia ao seu amo e o acompanhava em muitas de suas loucas façanhas. Dulcinea teve uma parceria diferente. A Dama foi parte integrante do drama humano de Dom Quixote, que ao longo do romance, busca o seu processo de individuação e de entendimento sobre si mesmo como

cavaleiro. Ela é a anima e Dom Quixote é o animus de Quijano e, conseqüentemente, de Cervantes. Dom Quixote, ao lado de Dulcinea, talvez tenha buscado, ao longo de todo o romance, cantar esse pequeno milagre que é o encontro arquetípico entre o feminino e o masculino. Dom Quixote, quem sabe, buscou este feminino numa tentativa de dar continuidade a sua jornada e validá-la em si mesmo como num processo de expansão de consciência, pois como Jung escreveu: “se os produtos da anima (sonhos, fantasias, visões, sintomas, idéias eventuais etc.) forem assimilados, digeridos e integrados, haverá um efeito benéfico sobre o crescimento e o desenvolvimento da psique”. (JUNG. Apud. SANFORD, 1987, p. 89).

Desse modo, a anima ajuda a alargar a consciência do homem. Ela enriquece a sua personalidade, plantando nele, por meio dos sonhos, fantasias e inspirações, o vôo livre, a fluidez, a vitalidade e a criação. Por isso, Dom Quixote e Dulcinea, som e silêncio, cantam esta música arquetípica, e contagiam a todos que estão por perto, sejam as personagens da ficção ou indivíduos reais e civilizados.

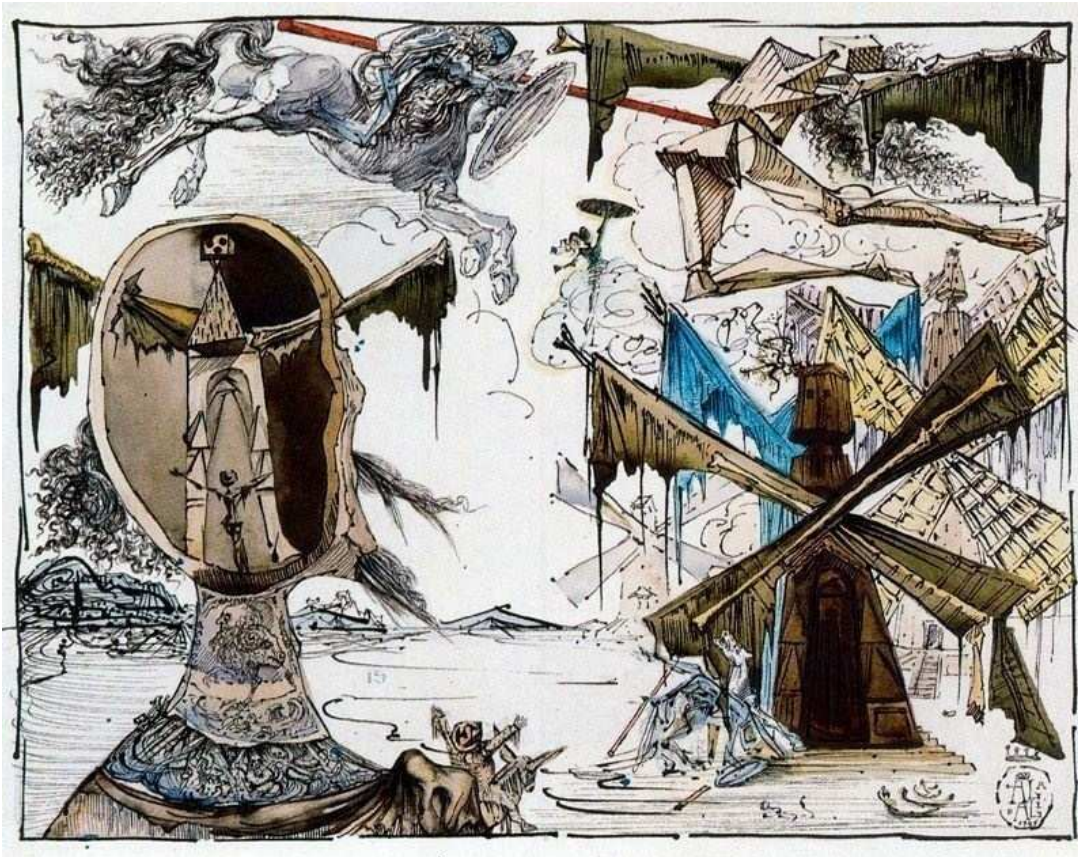
Portanto, *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso*, o escândalo mais irritante da obra, do qual mencionamos na abertura⁴⁷, e que por conseguinte, constituía a maior das inquietações desta cantata, trata-se da habilidade de saber escutar no silêncio e dele ver ecoa as pluralizadas notas musicais que Cervantes forjou cuidadosamente no mais profundo silêncio da humanidade :



Dul ci ne a Del To bo so

⁴⁷ Conf. P. 15: É no silêncio que reside um dos escândalos mais irritantes da obra. Uma das verdades mais difíceis de pôr em evidência é que a música não é, de modo algum, apenas a arte dos sons, mas que ela se define bem antes disso como um contraponto do som e do silêncio (VON DER WEID. Apud. VALENTE, 1999, p. 92)

Referências Bibliográficas



48

A imagem literária é uma realidade física que tem um relevo especial; mais exatamente, é o relevo psíquico em vários planos. Ela grava ou eleva. Reencontra uma profundidade ou sugere uma elevação. Sobe e desce entre céu e terra. É polifônica por ser polissemântica. Se os sentidos se dividem em demasia, ela pode cair no “jogo de palavras”. Se ela se encerra num sentido único, pode cair no didatismo. O verdadeiro poeta evita os dois perigos. Ele joga e ensina. Nele o verbo reflète e reflui. Nele o tempo se põe a esperar. O verdadeiro poema desperta um invencível desejo de ser relido. Tem-se imediatamente a impressão de que a segunda leitura nos dirá mais do que a primeira. E a segunda leitura- à grande diferença de uma leitura intelectualista- é mais lenta que a primeira. É uma leitura recolhida. Nunca terminamos de sonhar o poema, nunca terminamos de pensá-lo. E às vezes vem um grande verso, um verso carregado de tamanha dor ou de tamanho pensamento que o leitor- o leitor solitário- murmura: e nesse dia a leitura não seguirá adiante.

(BACHELARD, 1990, p. 260)

⁴⁸ Ilustrações de Dom Quixote- Salvador Dalí

Referências Bibliográficas

Bibliografia sobre Cervantes e *Dom Quixote*

AUERBACH, Erich. *A Dulcinea encantada*. In:_____. *Mimesis- A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectivas, 2004.

BILAC, Olavo. *Conferências literárias*. Rio de Janeiro: Kósmos, 1906.

BORGES, J. *Dom Quixote- Adaptação da obra de Miguel de Cervantes em cordel*. Ilustração de Jô Oliveira. Brasília: Entrelivros, 2005.

BROCCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra*. Prefácio de Antônio Cândido. São Paulo: Polis, 1981.

CALMON, Jean. *O Dom Quixote de Foucault*. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais Ltda, 2003.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha (livro primeiro)*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&M, 2006.

_____. *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha (livro segundo)*. Tradução de Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&M, 2006.

DANTAS, San Tiago. *D. Quixote- Um apólogo da alma humana*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1997.

MARTINEZ, Pedro Soares. *Cervantes- enigmas e mitologia*. Coimbra: Edições Almedina, 2007.

MONTELLO, Josué. *Cervantes e os moinhos de vento*. Rio de Janeiro: Gráfica Tupy Limitada Editora, 1950.

MOOG, Vianna. *Heróis da decadência- Petrônio/ Cervantes/ Machado de Assis*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira S.A., 1964.

OMEGNA, Nelson. *Retrato de D. Quixote*. Rio de Janeiro: Livraria Martins Editora, 1947.

PÉREZ, José. *Psicologia social de Quixote*. São Paulo: Cultura Moderna, 1936.

_____. *A sabedoria do Quixote*. São Paulo: Cultura Moderna, 1937.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). *Dom Quixote- A letra e os caminhos*. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2006.

Sobre as teorias feministas

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

NEUMANN, Erich. *A grande mãe- Um estudo fenomenológico da constituição feminina no inconsciente*. Tradução de Fernando Pedroza de Mattos e Maria Silvia Mourão Netto. São Paulo: Editora Cultrix, 1999.

NYE, Andrea. *Teoria feminista e as filosofias do homem*. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1995.

OLIVEIRA, Rosiska Darcy. *Elogio da diferença- o feminino emergente*. São Paulo: Editora Brasiliense, 3ªed., 1993.

De caráter geral

ALVES, Rubem. *Na morada das palavras*. Campinas, SP: Papyrus, 2003.

ARAÚJO, Antônio. *A encenação performativa*. São Paulo: Revista Sala Preta.

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. Tradução de Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. *A psicanálise do fogo*. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. *Rabelais e a história do riso*. In:_____ *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.

_____. *A estilística contemporânea e o romance*. In:_____ *Questões de literatura e estética- A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

_____. *A pessoa que fala no romance*. In:_____ *Questões de literatura e estética- A teoria do romance*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Hucitec: Annablume, 2002.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

_____. *A conversa infinita 1: A palavra plural (palavra de escrita)*. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. *A conversa infinita 2: A experiência limite*. Tradução João Moura Jr. São Paulo: Escuta, 2007.

_____. *O mistério das letras*. In: _____ *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

_____. *A literatura e o direito à morte*. In: _____ *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil S.A., 1989.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *Se um viajante numa noite de inverno*. Tradução de Nilson Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

DELEUZE, Gilles e GATTARI, Félix. *Do caos ao cérebro*. In: _____ *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado Jr. E Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 1991.

DUBY, Georges. *Poder privado, poder público*. In: _____ *História da vida privada: da Europa feudal à Renascença*. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura de Almeida Sampaio. São Paulo: Editora Loyola, 1996.

_____. *Vigiar e punir- história da violência nas prisões*. Tradução de Lígia M. Pondé Vassallo. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução não consta. Lisboa: Portugalia, 1968.

HUIZINGA, Johan. *O declínio da Idade Média*. Tradução de Augusto Abelaira. São Paulo: Verbo: Ed. Da Universidade de São Paulo, 1987.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1991.

_____. *Uma teoria da paródia*. Tradução Tereza Louro Pérez. Rio de Janeiro: Edições 70, 1985.

JOHNSON, Robert A. *She- A chave do entendimento da psicologia feminina*. Tradução de Maria Helena de Oliveira Tricca. São Paulo: Editora Mercuryo, 1993.

KRAMER & SPRENGER, Heinrich e James. *O Martelo das feiticeras*. Introdução histórica de Rose Maria Muraro. Prefácio de Carlos Byington. Tradução de Paulo Fróes. 19ª Ed. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos tempos, 2007

LE GOFF, Jacques. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Tradução de Stephania Matousek. Petrópolis, RJ: Vozes, 2009.

_____. *O homem medieval*. Tradução de Maria Jorge Vilar de Figueiredo. Presença, Lisboa, 1989.

LEHMANN, Hans-Thyges. *Teatro pós-dramático e teatro político*. São Paulo: Revista Sala Preta, 2003.

OLANDI, Eni Pucinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas: Editora da Unicamp, 1997 e 2007.

_____. *Análise de Discurso- Princípios e procedimentos*. Campinas, SP: Pontes, 5ª Ed., 2003.

PERIN, Conceição Solange Bution. *Os cavaleiros medievais: modelos de educação social*. In. _____. *Humanismo medieval: caminhos e descaminhos*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2005.

PERNOUD, Régine. *A mulher sem alma*. In: _____. *Idade Média: o que não nos ensinaram*. Tradução de Maurício Brett Menezes. Rio de Janeiro: Agir, 1979.

SANCHEZ, José A., *La escena moderna: manifestos y textos sobre teatro de la época de 99WW vanguardias*. Madrid: Ediciones Akal, 1999.

SANDER, Lucia V. *Susan e eu- ensaios críticos e autocríticos sobre o teatro de Susan Glaspell*. Brasília: Editora UnB, 2007.

_____. *Ofélia explica ou o renascimento segundo Ofélia e Cia*. Revisão Helena Jansen. Brasília: Minha Gráfica e Editora LTDA, 2009.

SANFORD, John A. *Os parceiros Invisíveis- o masculino e o feminino dentro de cada um de nós*. Tradução de I. F. Leal Ferreira; revisão Arthur Arruda Leal Ferreira, Ivo Storniolo. São Paulo: Paulus, 1987. (Coleção amor e psique).

SANT' ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia*. São Paulo: Ática, 1998.

_____. *Poesia Reunida 1965-1999- volume 1*. Porto Alegre: L&PM, 2004.

VILLAR, Fernando Pinheiro. [et al.] (organizadores). *Texto: performanceS na obra Mediações performáticas latino-americanas*- Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2003.

YALOM, Marilyn. A história da esposa: de Virgem Maria a Madona. Tradução de Priscilla Coutinho. Rio de Janeiro, Ediouro, 2002.

WATT, Ian. *Dom Quixote de La Mancha*. In: _____ Mitos do individualismo moderno: Fausto, Dom Quixote, Dom Juan, Robinson Crusoe. Tradução de Mário Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

Bibliografia eletrônica

<http://www.scribd.com/doc/3506375/Dias-Rosa-Nietzsche-e-FoucaultA-vida-como-obra-de-arte-artigo>

<http://www.doreillustrations.com/donquixote/dore-quixote.html>

<http://purl.pt/920/1/ilustradores-d-quixote.html>

<http://www.meloteca.com/citacoes-filosofia.htm>

<http://www2.fcsh.unl.pt/edtl/verbetes/C/cantata.htm>

<http://hera.uclm.es:8080/cervantes/iconography/>

<http://dialnet.unirioja.es/>

ECHEVARRÍA, Roberto González. *El amor y la ley en Cervantes*. In: _____ Temas, nº 32, Cuba, enero-marzo 2003, p.14-45.

http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/cuba/gonzalez.htm

FERNÁNDEZ S. J., Jaime. *Bibliografía Del Quijote- por unidades narrativas e materiales de la novela*. Centro de Estudos Cervantinos, Governo da Espanha, 2008.

http://books.google.com.br/books?id=dSWyxTU4_RMC&pg=PA988&lpg=PA988&dq=la+complicada+inveni%C3%B3n+de+Dulcinea&source=bl&ots=EocwdPwA4Q&sig=fDErApWw0ysC7YX-nNeEFIK4xBg&hl=pt-BR&ei=YDI8S-WDCoOauAeh2dzeBQ&as=X&oi=book_result&ct=result&resnum=2&ved=0CBMQ6AewAQ#v=onepage&q=la%20complicada%20inveni%C3%B3n%20de%20Dulcinea&f=false

GALÁN, Mercedes Alcalá. *La representación de lo femenino em Cervantes: la doble identidad de Dulcinea y Sigismunda*. In: _____ Cervantes: Bulletin of de Cervantes Society of America, vol. 19, nº 2, 1999 <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=951519>

GARCÍA, M^a Teresa García- Abad. *Lo que allí pongo y sobrepongo y sotopongo: literatura, teatro y cine en Dulcinea. Versiones y perversiones de um mito.* In: _____ Anales cervantinos, vol. XXXIX, 2007. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2542241>

HERRERO, Javier S. *Dulcinea e seus críticos.* In: _____ Cervantes: Boletim the society of America Cervantes.1982. <http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/csa/artics82/herrero.htm>

ISLA, Amancio Bolãno e. *La cueva de Montesinos.* In:_____ Estudios literários, Porrúa, México, 1960. http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/bolano.htm

MASPOCH – BUENO, Santiago. *Don Quijote, novelista constructor de personajes.* In: _____ Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, Vol. 15, N°.1, 1995. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=954427>

MENDONÇA, Cecília Hernández de. *Para uma biografia de Dulcinea Del Toboso.* In: _____ La Revista de América de Bogotá. Colômbia, 1948. <http://www.quijote2005.info/>

REBOLLEDO, Efrén. *El desencanto de Dulcinea.* J. Ballescá, México, 1916. Reprodución em José Rjas Garcidueñas, Cervantes y Don Quijote. Estudios mexicanos, Secretaría de Educación pública, México, 1972.

http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_america/mexico/rebolledo.htm

TORRES, Julio. *Dulcinea Del Toboso. El personaje elíptico.* In: _____ Revista de Filología Romántica, nº 14, vol. II, 1997, págs. 441-455. Universidad Camplutense. Madrid, 1997 <http://revistas.ucm.es/fil/0212999x/articulos/RFRM9797220441A.PDF>

VENTORIM, Eliane. Misoginia e santidade na baixa Idade Média: os três modelos femininos no Livro das Maravilhas (1289) Ramon Llull. Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência Raimundo Lúlio. <http://101WW.revistamirabilia.com/Numeros/Num5/misoginiaeliane.htm>

Anexos



A experiência-limite exige esse acontecimento que não pertence à possibilidade; ela abre no ser acabado um ínfimo interstício por onde tudo o que é deixa-se repentinamente transbordar e depor por um acréscimo que escapa e excede. Excedente estranho. Que é esse excesso que faz com que o acabamento seja ainda e sempre inacabado? De onde vem esse movimento de exceder cuja medida não é dada pelo poder que tudo pode? Qual é essa “possibilidade” que ofereceria, após a realização de todas as possibilidades, como que o momento capaz de invertê-las ou de retirá-las silenciosamente?

(BLANCHOT, 2007, p. 190)

Anexo I

Dulcinea em cantata



49

Na gruta, parece que o negro brilha. Imagens que do ponto de vista realista, não resistiriam à análise, são aceitas pela imaginação do negro olhar. Um olho vivo em um buraco de terra negra desperta em nós uma emoção extraordinária.

(BACHELARD, 1990, p. 153)

⁴⁹ “Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso” – foto de Karla Calasans de Mello (2010)

Memorial

Dulcinea em cantata é a produção dramatúrgica dessa pesquisa intitulada *Nos En(tre)cantos de Dulcinea Del Toboso*, elaborada a partir de uma analogia à estrutura de uma cantata, por isso mesmo o subtítulo- uma cantata cênica. Essa performance tem por objetivo apresentar, de forma artística, a análise literária desenvolvida em cada uma das árias, mais abertura e finale.

Todas as músicas que constituem *Dulcinea em cantata* foram pensadas em forma de paródias, partindo da premissa de que *Dulcinea Del Toboso* é fruto da paródia que Cervantes produz sobre o silenciamento do feminino na Idade Média (análise presente na ária de nº III - *Dulcinea Decantada*). É válido destacar também que cada música original foi escolhida a partir do valor semântico que quisemos transpor para as músicas parodiadas.

A escala musical- dó, ré, mi, fá, sol, lá, si, dó- cantada com o nome completo de *Dulcinea Del Toboso* é o mote desta cantata e demonstra a conexão da Dama com o canto. É válido lembrar também que foi o jogo com a palavra canto que deu início a essa pesquisa, e por isso mesmo, deu espaço para essa música *Dulcinea* ser encantada, decantada e cantada ao longo desta cantata.

Fala, música dos Secos e Molhados, faz a abertura, propriamente dita, dessa performance. A música foi escolhida para trazer o espaço de abertura que *Dulcinea* precisava para se cantar e encantar o seu público. Esse momento funciona como uma espécie de apresentação de quem é *Dulcinea*. Além do mais, a música também aborda a relação entre o som e o silêncio- espaço em que *Dulcinea* está inserida e que nos é apresentado na abertura dessa pesquisa.

Não sonho mais, música de Chico Buarque, apresenta-nos a palavra sonho como mote para o desenvolvimento da paródia da ária de nº I- *Nos recônditos recantos de Dulcinea Del Toboso*. Porém a figura que sonha no interior da música parodiada é a própria *Dulcinea*. Ela, durante um sonho, depara-se com as suas diversas possibilidades imaginadas por outros e propõe-se a cantar esse sonho.

O mar serenou, música de Candeia, conduz-nos a terceira paródia desta cantata, dando corpo à ária de nº II- *Dulcinea encantada*. As ideias da música destacadas para o desenvolvimento dessa paródia são: o encantamento da sereia e o ponto de vista de cada um

dos seus contempladores, o que se assemelha à Dulcinea, pois é nesta ária que ela nos é apresentada como um ser encantado aos olhos de seus criadores e re-criadores. Porém, esta é a única paródia construída, entre as seis, que não se apresenta em forma musical, quando apresentada em forma de cena, ou seja, o texto criado a partir da música é falado.

Assum Preto, música de Luís Gonzaga, abre a ária de nº III com a imagem do pássaro que vive solto, mas não pode voar por ter seus olhos furados, o que se assemelha ao feminino silenciado pela ideologia vigente na Idade Média. Esse também é um espaço de descobertas para Dulcinea, que se questiona sobre quem ela é realmente. A Dama se pergunta se é aquelas criadas por Dom Quixote, Sancho, Duquesa ou nenhuma delas; ou talvez quem sabe, se é um sonho bem acordado no coração de Cervantes. Esta ária é o momento de gerar a consciência no povo por meio do riso, é o instante de fazer paródia com a realidade vigente e de também encantar o público por meio de um carnaval criado durante a cena. A ária de nº III também apresenta-nos máscaras, confetes e serpentinas, para gerar o espaço carnavalesco de consciência a que a paródia se propõe.

Juriti, música de Paulo Tovar, foi escolhida por trazer a imagem do despertar do voo de um pássaro. Isso nos remete ao voo onírico de Dom Quixote e ao seu encontro com o universo criativo: Dulcinea Del Toboso. A ária de nº IV, portanto, vem para anunciar esse encontro entre o animus e a anima na trajetória de *Dom Quixote*. Este é o momento do próprio Cervantes, transfigurado em Quijano, e conseqüentemente em Dom Quixote, buscar um dos dramas essenciais do ser humano: a alquimia entre masculino e feminino, pois esse instante é o que abre espaço para o devir e as possibilidades desconhecidas no decorrer da jornada, não somente de Dom Quixote, mas de todo e qualquer indivíduo.

Onde estará o meu amor, música de Chico César, foi a música escolhida para marcar o desfecho dessa performance, pois traz como imagem primordial o questionamento: onde estará o meu amor? Esse questionamento nos inspirou a pensar no próprio questionamento que foi, é e continua sendo o tema de discussão dessa pesquisa: Dulcinea Del Toboso ao olhos dos outros e dela mesma. Esse é o instante de continuar pensando a Dama como uma pergunta e não como uma resposta pronta e acabada, pois a mesma é por natureza uma palavra que excede como a experiência limite de Blanchot.

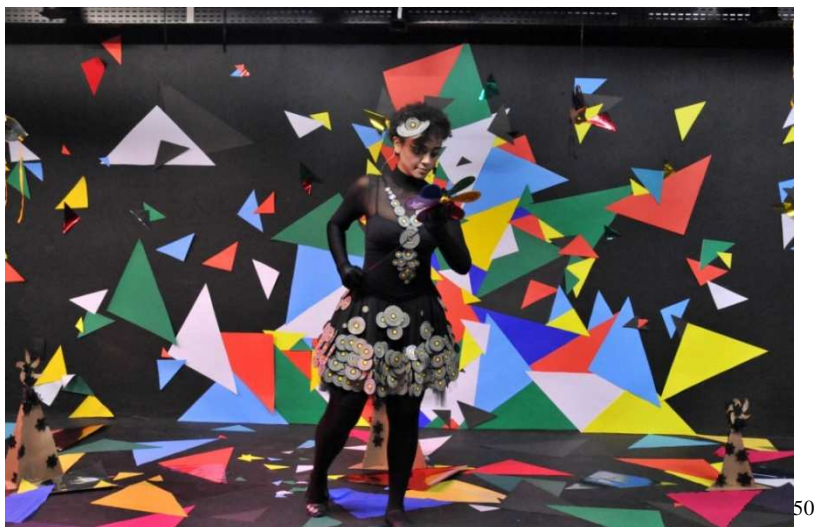
Os cinco pequenos textos que fazem as conexões entre as paródias foram retirados da pesquisa. Alguns permaneceram de acordo com o original, outros porém foram adaptados para se encaixarem ao discurso de Dulcinea. Desse modo, a figura de Dulcinea, na

performance em questão, apropriou-se de ideias mencionadas para explicá-la no interior da pesquisa e novamente se recriou enquanto performance cênica.

Quanto ao cenário proposto para esta performance, pensamos em papéis coloridos (as seis cores primárias: branco, preto, azul, amarelo, verde e vermelho) cortados em triângulos de tamanhos diversos e de qualidades distintas (cartolina, crepom, celofane, camurça, laminado, fantasia) distribuídos pelo espaço (chão e parede) como um grande mosaico ou uma espécie de caleidoscópio. Essa seleção foi feita a partir da premissa de que Dulcinea é uma figura sonhada nos papéis de Dom Quixote, logo o cenário deveria ser todo feito de papel. As cores primárias partem do princípio de que a partir das cores primordiais a diversidade se faz presente; assim como também a palavra Dulcinea nos conduz a possibilidades inesgotáveis. No cenário, também há a existência de três moinhos de vento feitos de papel e cobertos com flores pretas feitas de quilling (um artesanato de papel). A hélice de um dos moinhos é o objeto versátil nas mãos de Dulcinea, pois, em forma de flor, essa hélice se transforma em cata-vento, teto, espelho, sombrinha, saia, lança, escudo, arma, mistério, tudo, nada, para também participar desse universo plural criado para a Dama.

Quanto ao figurino, Dulcinea foi pensada numa perspectiva semelhante à do cenário: uma figura feita de papel. Desse modo, nos propusemos a criar uma roupa toda feita de papel. A técnica utilizada também foi o quilling (a mesma escolhida para a produção das flores pretas que cobriram os moinhos). Os quillings foram bordados sobre uma base preta, aproximando Dulcinea do universo misterioso, nebuloso, oculto, privado, fechado, restrito. A cor preta, portanto, fazendo a base da roupa de Dulcinea, conduziu a Dama a um mergulho no interior da cova.

Desse modo, *Dulcinea em cantata*, entre todas as abordagens feitas em relação às músicas, aos textos, ao cenário e ao figurino, também foi a maneira mais genuína encontrada, para dialogar a teoria e a prática, a razão e a sensibilidade, o abstrato e o concreto, o animus e a anima, o público e o privado, Dom Quixote e Dulcinea. Em outras palavras *Dulcinea em cantata* foi o espaço propício para, além de transformar uma pesquisa em arte, buscar a alquimia entre o masculino e o feminino, e com isso alçar voos no universo crítico-literário.



⁵⁰ Fotografia da performance cênica no dia da defesa (28/06/2010)

⁵¹ Idem.

⁵² Idem.

Performance Cênica



Dul ci ne a Del To bo so

Abertura⁵³

Em som, em silêncio

E vivo nos recantos

De um sonho

Como uma palavra

Bordada no papel

Eu me canto

Canto

Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá

Canto

Como feminino

Eu canto, encanto

E decanto

Descer esta cova

É decifrar meus mundos

Em Quixote

Canto

Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá

Canto

⁵³ Paródia produzida a partir da música "Fala" (João Ricardo e Luli). Ver anexo II.

Ária I

Nos Recônditos Recantos de Dulcinea Del Toboso⁵⁴

Dulcinea- Sou feita da substância: o sonho. Na eternidade de Dom Quixote, vivo e perduto como uma ficção pluralizada.

Hoje eu sonhei comigo, visão ambígua, amor já te digo
 Um pouco confusa e até difusa “pra” decifrar
 Foi um sonho tão louco desses que o corpo perde o contorno
 E ganha no jogo, e se inventa todo e quer mascarar
 Meu amor, vi chegando uma alegoria
 Formando moldes, mas que eram moldes de referências “pra” figurar
 Vinha diversidade, vinha fantasia, multiplicidade
 De tudo que é lado vinha uma imagem “pra” me explicar
 Quanto mais flexível, mais maleável, mais me pintavam
 Mais me inventavam, amor, eu sentia um parodiar
 Eu que fui só silêncio, nasci “pro” mundo, e que na verdade,
 A variedade me deu espaço “pra” gargalhar
 Sobre a cavalaria corri o mundo e deixei confusa
 A humanidade que tinha vontade de me explicar
 Com o amor de Quixote e Aldonza de Pança, brincou Duquesa
 E com esta burla, eu no meu espaço pus-me a cantar
 Foi um sonho tão louco desses que corpo perde o contorno
 E ganha no jogo, e se inventa todo e faz e refaz
 Pois eu sonhei comigo lá no recanto
 Ai amor, eu canto este meu encanto
 De um feminino que pôs-se a sonhar.

⁵⁴ Paródia produzida a partir da música “Não sonho mais” (Chico Buarque). Ver anexo II.

Ária II
Dulcinea Encantada⁵⁵

Dulcinea- “Que en este mundo traidor/ nada es verdad ni es mentira/ todo es segundo el calor / Del cristal com que se mira”.

O mistério encantou
 Quando o nada ecoou nas letras
 Quem canta a palavra encantada romanceia. (bis)

O cavaleiro andante, na sua jornada
 Compôs sua Dama sem-par
 Ao ver a donzela tão bela,
 Feia fedorenta
 Disse que agora o caminho era desencantar.

Pança criou Dulcinea como lavradeira
 Próximo às suas feições
 Ao ver que a dama do amo
 Fora inspirada
 Na mulher do povo sem nenhum tostão.

Duquesa numa brincadeira com Sancho e Dom
 Fez surgir Dulcinea a ninfa
 O pajem aceitou desafio
 De ser a donzela e dar corpo e vida
 A dita mais bela

⁵⁵ Paródia produzida a partir da música “O mar serenou” (Candeia). Ver anexo II.

Eu que estava em silêncio
 Senti-me atraída depois de tanta criação
 E fiquei tão enternecida e indaguei a mim mesma
 Dulcinea, afinal, serão elas ou eu?

Ária III

Dulcinea Decantada⁵⁶

Dulcinea- Talvez eu seja todas elas e nenhuma... Ou talvez eu seja apenas um sonho bem acordado no coração de Cervantes.

Um olhar de puro riso
 Bem alegre elucidado
 Um feminino silenciado
 Na devoção e no pudor

Com um discurso articulado
 Dulcinea decantou
 As convenções de uma época
 Que seu criador transfigurou

A consciência de um povo
 A paródia despertou
 E o ser privado tornou-se público
 No seu silêncio questionador

A palavra encantada
 Também veio decantar
 E acordar a humanidade
 Para sonhar em gargalhar.

⁵⁶ Paródia produzida a partir da música "Assum Preto" (Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira). Ver anexo II.

Ária IV

Dulcinea Cantada ⁵⁷

Dulcinea- Na verdade, “no mundo do sonho não se voa porque se tem asas, mas acredita-se ter asas porque se voa.”

É o sopro vivo que sai do silêncio

E a flor nascida de um devaneio

É o sopro vivo que sai do silêncio

E a flor nascida de um devaneio

Que me dão ação “pra” esta canção

Água, terra, fogo e ar

Que me dão ação “pra” esta canção

Água, terra, fogo e ar

Sonha alma de donzela que o cavaleiro “tá” querendo vir

Busca o voo com potência

Que com este animus eu quero ouvir

O canto da anima

Sonha alma de donzela que o cavaleiro “tá” querendo vir

Busca o voo com potência

Que com este animus eu quero ouvir

O canto da anima

⁵⁷ Paródia produzida a partir da música “Juriti” (Paulo Tovar). Ver anexo II.

Finale⁵⁸

Dulcinea- Se não é o valor de Cervantes fazendo dos meus braços instrumentos para as suas façanhas? Eu pelejo nele e ele vence em mim. Eu vivo e respiro nele. Nele tenho vida e ser.

Como esta nota vibrará

E mais um timbre há de soar?

Estou num acorde “pra” você

Onde Dulcinea há de estar?

Será que canta junto a Dom

Será que expande como tom?

Será que mergulha no som?

Onde Dulcinea há de estar?

Se o som do riso responder

Onde está Dulce

Onde está nea

Forjando cá dentro de nós

Voz...

Onde Dulcinea há de estar?

Se a voz do riso silenciar

Pluralidade há de encontrar

Pluralidade há de encantar

Onde Dulcinea há de estar?

⁵⁸ Paródia produzida a partir da música “Onde estará o meu amor?” (Chico César). Ver anexo II.

Anexo II

Músicas Parodiadas

Fala

Secos & Molhados

Composição: João Ricardo / Luli

Eu não sei dizer

Nada por dizer

Então eu escuto

Se você disser

Tudo o que quiser

Então eu escuto

Fala

lá, lá, lá, lá, lá, lá. lá, lá, lá

Fala

Se eu não entender

Não vou responder

Então eu escuto

Eu só vou falar

Na hora de falar

Então eu escuto

Fala

lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá

Fala

Não Sonho Mais

Composição: Chico Buarque de Holanda

Hoje eu sonhei contigo, tanta desdita, amor nem te digo
Tanto castigo que eu tava aflita de te contar
Foi um sonho medonho desses que às vezes a gente sonha
E baba na fronha, e se urina toda e quer sufocar
Meu amor vi chegando um trem de candango
Formando um bando mas que era um bando de orangotango pra te pegar
Vinha nego humilhado, vinha morto-vivo, vinha flagelado
De tudo que é lado vinha um bom motivo pra te esfolar
Quanto mais tu corria mais tu ficava, mais atolava
Mais te sujava, amor, tu fedia, empestava o ar
Tu que foi tão valente chorou pra gente, pediu piedade
E, olha que maldade, me deu vontade de gargalhar
Ao pé da ribanceira acabou-se a liça e escarrei-te inteira
A tua carniça e tinha justiça nesse escarrar
Te rasgamo a carcaça, descendo a ripa, viramo as tripas
Comendo os ovos, ai, e aquele povo pôs-se a cantar
Foi um sonho medonho desses que às vezes a gente sonha
E baba na fronha e se urina toda e já não tem paz
Pois eu sonhei contigo e caí da cama
Ai, amor, não briga, ai, não me castiga
Ai, diz que me ama e eu não sonho mais

O Mar Serenou

Composição : Candeia

O mar serenou quando ela pisou na areia
Quem samba na beira do mar é sereia
O pescador não tem medo
É segredo se volta ou se fica no fundo do mar
Ao ver a morena bonita sambando
Se explica que não vai pescar
Deixa o mar serenar
O mar serenou quando ela pisou na areia
Quem samba na beira do mar é sereia
A lua brilhava vaidosa
De si orgulhosa e prosa com que deus lhe deu
Ao ver a morena sambando Foi se acabrunhando então adormeceu o sol apareceu
O mar serenou quando ela pisou na areia
Quem samba na beira do mar é sereia
Um frio danado que vinha
Do lado gelado que o povo até se intimidou
Morena aceitou o desafio Sambou e o frio sentiu seu calor e o samba se esquentou
O mar serenou quando ela pisou na areia
Quem samba na beira do mar é sereia
A estrela que estava escondida
Sentiu-se atraída depois então
apareceu
Mas ficou tão enternecida Indagou a si mesma a estrela afinal será ela ou sou eu
O mar serenou quando ela pisou na areia
Quem samba na beira do mar é sereia

Assum Preto

Composição: Luiz Gonzaga e Humberto Teixeira

Tudo em vorta é só beleza
Sol de Abril e a mata em frô
Mas Assum Preto, cego dos óio
Num vendo a luz, ai, canta de dor (bis)
Tarvez por ignorança
Ou mardade das pió
Furaro os óio do Assum Preto
Pra ele assim, ai, cantá de mió (bis)
Assum Preto veve sorto
Mas num pode avuá
Mil vez a sina de uma gaiola
Desde que o céu, ai, pudesse oiá (bis)
Assum Preto, o meu cantar
É tão triste como o teu
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus
Também roubaro o meu amor
Que era a luz, ai, dos óios meus.

Juruti

Composição: Paulo Tovar

Meu coração tem um desejo imenso

De ver o dia nascer pelo avesso

Meu coração tem um desejo imenso

De ver o dia nascer pelo avesso

Meu coração, mão de pilão

Tem o jeito do avoar

Meu coração, mão de pilão

Tem o jeito do avoar

Bota água na bacia

que a cara do dia tá querendo vir

tira a tranca da janela

que de manhã cedo eu quero ver

o voo da juruti.

Onde estará o meu amor?

Composição: Chico César

Como esta noite findará
Eo sol então rebrilhará
Estou pensando em você
Onde estará o meu amor?
Será que vela como eu?
Será que chama como eu?
Será que pergunta por mim?
Onde estará o meu amor?
Se a voz da noite responder
Onde estou eu onde está você
Estamos cá dentro de nós
Sós...
Onde estará o meu amor?
Se a voz da noite silenciar
Raio de sol vai me levar
Raio de sol vai me trazer
Onde estará o meu amor?