

## «DON QUIJOTE» NA LITERATURA INFANTIL\*

### Nota introdutória

*Don Quijote* partilha a sorte de muitas outras obras que, apesar de não terem sido escritas propositadamente para crianças, graças ao seu êxito junto destas acabaram por entrar no domínio da chamada *literatura infantil*. Obras como *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe, *Gulliver's Travells*, de Jonathan Swift, «*Treasure Island*», de Robert L. Stevenson, *Moby Dick*, de Herman Melville, as recolhas de *Les Trois Mousquetaires*, de Alexandre Dumas, são apenas algumas dessas muitas obras que, contos levadas a cabo pelos irmãos Grimm ou por Charles Perrault, ou ainda como *Don Quijote*, de Miguel de Cervantes, já se consideram vulgarmente *clássicos da literatura infantil*, apesar de não terem sido concebidas visando especialmente esse público.

No entanto, algo que não pode ser ignorado é que nem sempre o êxito dessas obras junto de crianças e de jovens se deve à leitura do texto original. De facto, muitas vezes o contacto desses leitores com a obra é feito por meio de adaptações infantis e juvenis. *Don Quijote*, como muitas outras obras, não pode ser visto isoladamente, mas sim como modelo inspirador de um vasto conjunto de textos, esses sim, intencionalmente concebidos para esse público específico: as crianças e os jovens. Para além de considerar essas adaptações, ao abordarmos a obra do

---

\* O presente artigo é o resultado da reformulação de um trabalho apresentado ao professor Jacobo Sanz Hermida, durante o ano lectivo de 1999/2000, no âmbito da disciplina de Literatura Espanhola II. Agradeço ao professor Jacobo o incentivo relativamente à publicação deste artigo, bem como as suas observações por altura da revisão do trabalho.

Os limites entre a literatura infantil e juvenil, como entre os próprios conceitos de criança e jovem são algo difusos. Daí decorre alguma imprecisão na utilização destes termos ao longo do texto, particularmente no uso da expressão *literatura infantil*, empregada aqui num sentido lato que abrange também o de *literatura juvenil*.

ponto de vista da sua apropriação pela chamada *literatura infantil*, ou *infanto-juvenil*, temos ainda de ter em mente que nos referimos a uma realidade mais ampla que o texto em si e que, na actualidade, esta se estendeu inclusivamente a outro tipo de suportes como é o caso da cassete de vídeo, da película cinematográfica, da banda desenhada, dos álbuns de cromos ou o audio-livro.

Este artigo não pretende trabalhar as relações entre o modelo e as suas adaptações, revelando desse modo as variantes e as constantes desses resultados. O que se pretende é, tendo em conta essa realidade complexa da obra (modelo e adaptações), tentar simplesmente uma aproximação ao que nela pode justificar essa apropriação pela literatura infantil e, paralelamente, partindo do exemplo destas obras que rompem as barreiras entre uma suposta *literatura canónica* e uma *literatura infantil*, questionar a própria noção de literatura infantil e a existência de tais barreiras.

### 1 - A literatura infantil: conceito e história

A expressão *literatura feminina* alude a uma literatura feita por mulheres; a *literatura policial*, por seu lado, define-se em função do conteúdo do texto; já *literatura espanhola* é uma designação referente à nacionalidade do autor. No dia a dia, somos confrontados com este tipo de classificações assentes nos mais variados critérios, como o autor, o público, o conteúdo, o suporte, o grau de aceitação, etc. São esses critérios que dão origem às expressões já referidas, mas também a outras como: *literatura oral*, *literatura escrita*, *paraliteratura*, *literatura canónica*, «*trash-literature*», *literatura popular*, *literatura de cordel*, etc. Tal como muitas destas expressões, a de *literatura infantil* reflecte uma aproximação ao texto a partir de uma perspectiva extraliterária ou paraliterária. De uma perspectiva estritamente literária, não são relevantes nem a idade, nem o sexo, do público, dos personagens, ou do autor, como também não interessa o seu nível social ou cultural. Só importam os elementos que conferem literariedade à obra, ou seja, os aspectos relacionados com o uso da linguagem verbal como objecto estético. Centrar a nossa atenção sobre o público, como acontece com o estudo da literatura infantil, parece mais próprio da sociologia da leitura que dos estudos literários propriamente ditos, e parece também revelar certa confusão entre *leitura* e *literatura*. No entanto, também é verdade que o conceito *literatura* era bem mais limitado quando as crianças não eram admitidas como leitores, produtores, ou matéria de literatura. Por um lado, o reconhecimento dos textos pertencentes à chamada *literatura infantil* como sendo textos literários e, por outro lado, a apropriação de textos da dita *literatura canónica* por parte desses novos leitores, implicou um

alargamento do conceito de *literariedade* que hoje nos permite precisamente questionar a validade dessa classificação e desse conceito: *literatura infantil*. É neste sentido que, desde há algum tempo, se vem assistindo precisamente à reivindicação dos aspectos particulares ou característicos desses textos como aspectos que merecem a atenção dos estudos literários, mas sem desviar o foco dessa atenção do texto em si para os aspectos que lhe são exteriores. Por exemplo, Vítor Manuel de Aguiar e Silva, ao lamentar a marginalização desses textos, não rejeitando a designação *literatura infantil*, questiona sim o seu estudo à margem da dita *literatura canónica*:

Apesar da relevância estética, cultural e pedagógica que alcançou nos dois últimos séculos, são pouco frequentes, em Portugal como no estrangeiro, os estudos cientificamente orientados e fundamentados sobre a literatura infantil. Em geral, os manuais de história literária ignoram-na; a teoria da literatura não se tem interessado pela sua problemática; é raro fazerem-lhe referência os investigadores da *Trivialliteratur* ou da *paraliteratura* (mas será que a literatura infantil se pode integrar nestas categorias?).<sup>1</sup>

Convém sublinhar a alusão feita por Vítor Manuel de Aguiar e Silva aos dois últimos séculos, já que esta referência é assumida por muitos outros autores como o marco temporal no qual se desenvolve e afirma a literatura infantil.<sup>2</sup> Natércia Rocha afirma mesmo que, em referência a uma época anterior ao século XVIII, não se pode falar de literatura infantil, porque a própria infância ainda não estava reconhecida. Partindo do suposto que a literatura infantil se centra num público específico (as crianças), haveria que reservar essa expressão para os textos criados numa época posterior ao reconhecimento desse público e da sua especificidade. Se a infância como tal só é reconhecida a partir do século XVIII, no período que antecede essa data, é como se esse público não existisse. Segundo a referida autora, «talvez para este período não se deva mencionar criança, mas sim o não adulto, para maior acordo com o posicionamento então aceite.»<sup>3</sup> No entanto, Natércia Rocha também alerta para o facto de que esta situação não significa o alheamento

---

<sup>1</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, «Nótula sobre o Conceito de Literatura Infantil», in *A Literatura Infantil em Portugal*, Domingos Guimarães de Sá, Editorial Franciscana, Braga, 1981, 11-15 (p.15).

<sup>2</sup> Embora num discurso que privilegia um enfoque sobre as questões da literariedade não faça sentido rotular os textos segundo critérios que são exteriores à própria literatura, no contexto deste trabalho, essa é uma expressão que não só facilita a exposição, como também se impõe uma vez que é objectivo do mesmo chamar a atenção para a recepção da obra por um público infantil. Assim sendo, optou-se pela sua utilização, apesar das reservas anteriormente expostas.

<sup>3</sup> Natércia Rocha, *Breve História da Literatura para Crianças em Portugal*, Col. Biblioteca Breve, Instituto da cultura e língua Portuguesa, Lisboa, 1984, p. 34.

das crianças da experiência literária no período que antecede o século XVIII. A autora afirma que provavelmente as crianças teriam acesso aos livros de cavalarias, contos, representações teatrais e outras formas de literatura de transmissão oral. Algumas teriam mesmo acesso ao texto escrito, embora fossem muito poucas as que dispunham desse privilégio, dada a escassa alfabetização da população, em particular da população não adulta e, entre esta, da que não pertencia às classes dominantes. Embora a autora saliente que esta apropriação da literatura pelas crianças é diferente daquela a que se assiste posteriormente, podemos interpretá-la já como um sintoma da mudança que se vai produzindo no sentido de incluir a criança na literatura.<sup>4</sup>

Tentando recuar até às mais remotas manifestações de um público composto por crianças, Carmen Bravo Villasante faz a seguinte afirmação:

Nas origens da literatura infantil espanhola há muitos livros comuns para adultos e crianças.

Os *Milagros de Nuestra Señora* (*Milagres de Nossa Senhora*), de Beneditino Gonzalo de Berceo, as *Cantigas* em louvor da Virgem, de Afonso o Sábio, as façanhas heróicas de Cid, de Bernardo del Carpio, e dos Sete Infantes de Lara, eram uma matéria rica para a imaginação infantil. Muitos romances do ciclo carolíngio parecem ser histórias para crianças.<sup>5</sup>

A autora prossegue referindo-se a outros textos datados do período que media entre o século XIII e o século XV, os quais, não estando planeados para o público infantil, foram importantes no âmbito da aproximação desse público ao texto literário. Nesse sentido, cita os títulos de obras como *Ars puerilis* ou *Libro de los Estados o libro del Infante*) e *Los castigos y documentos para bien vivir que Don Sancho IV, Rey de Castilla, dio a su hijo*, do Infante D. Juan Manuel (1282-1349), *Proverbios de gloriosa doctrina y fructuosa enseñanza*, do Marquês de Santillana (1398-1458) e escrito para o filho de doze anos de D. Juan II. A autora cita ainda a impressão das fábulas de Esopo, em Saragoça, em 1489 (*Isopete historiado*), a impressão, em 1493, de uma versão espanhola datada de 1251 de um fabulário de origem árabe intitulada *Exemplario contra los engaños y peligros*

---

<sup>4</sup> Efectivamente há uma diferença visto que se posteriormente a criança se apropria da obra como público-leitor, até então aquilo a que assistimos é à não exclusão da criança do convívio com o texto quando participava num ambiente em que este não era estranho. Se por um lado não se veda o acesso da criança às representações, por exemplo, também não há uma intenção de as incluir. V. Natércia Rocha, *ibid.*, p. 36.

<sup>5</sup> Carmen Bravo Villasante, *História da Literatura Infantil Universal*, Tomo II, Trad. de Manuel Campos e Alexandra Freitas, Editorial Vega, Lisboa, 1997, p. 13.

*del mundo o Calila y Dimna*, bem como um livro de educação, *La crianza y virtuosa doctrina*, de Pedro Gracia Dei, dedicado a Isabel I, infanta de Castela.<sup>6</sup>

Ao longo dos séculos XVI e XVII, assistimos ao desenvolvimento das condições que levarão à afirmação da literatura infantil. A expansão da imprensa, no final do século XVI, foi um dos factores que contribuiu para essa mudança ao impulsionar a difusão do livro – até então, um objecto de luxo de acesso muito restrito. Por este motivo, esta invenção não pode deixar de ser considerada ao pensar nos factores que foram importantes para a extensão da leitura entre as crianças neste período. Mas além das condições materiais, há também que referir a existência de sinais de uma ainda incipiente consciência diferencial da infância, manifestada na crescente preocupação com a educação das crianças e que as obras medievais referidas por Carmen Bravo-Villasante já permitem intuir. Um dos sintomas dessa consciência é a publicação de livros para iniciar as crianças na leitura, assim como o aumento da publicação de outras obras com vista a transmitir-lhes determinada conduta e determinados valores. «Em simultâneo com a aprendizagem da leitura fazia-se a doutrinação da religião cristã; por isso os catecismos surgem frequentemente ligados aos abecedários e às gramáticas. Incluem-se também os livros de lições das coisas e de cortesia e teremos a raiz pedagógica da literatura para crianças.»<sup>7</sup> É no século XVI que se publica em Espanha *El Patrañuelo*, de Juan Timoneda (1567) e, em Portugal, *Contos e Histórias de Proveito e Exemplo*, de Gonçalo Fernandes Trancoso (1575).<sup>8</sup> Já no século XVII, Lope de Vega escreve para o seu filho *Los Pastores de Belén* (1612) e, em França, Fénelon escreve para o Duque de Borgonha o que parece ser o primeiro livro de aventuras para crianças: *Telémaco* (1699).<sup>9</sup> No entanto, essa atenção que se começa a dar às crianças nos séculos XVI e XVII não ultrapassa ainda determinados limites. Desde essa perspectiva, no espaço ibérico, deve ser dado um merecido destaque uma obra como *El Lazarillo de Tormes* que tem como protagonista uma criança e que narra as suas aventuras e a sua experiência de formação.<sup>10</sup>

---

<sup>5</sup> Carmen Bravo-Villasante, *ibid.*, pp.13-15.

<sup>7</sup> Natércia Rocha, *op. cit.*, p. 25.

<sup>8</sup> Segundo Natércia Rocha, a obra de Juan Timoneda teria influenciado Trancoso. V. Natércia Rocha, *ibid.*, p. 35.

<sup>9</sup> Natércia Rocha, *ibid.*, p. 27.

<sup>10</sup> Segundo Francisco Rico, esta obra revela «una consciencia hasta entonces inédita y que se trasluce en importantes aspectos (e incluso en la estructura) del *Lazarillo*: la consciencia de que el niño tiene una personalidad singular, propia, y la infancia es una etapa distinta y tan merecedora de atención como la edad adulta en la trayectoria del individuo.» V. *Lazarillo de Tormes*, Francisco Rico (ed.), Col. Letras Hispánicas, Cátedra, Madrid, 1998, p. 98.

É então, nos séculos XVIII e XIX, que verdadeiramente se dá uma mudança de mentalidade em relação à infância e são vários os factos que reflectem essa mudança: um aumento do número de crianças alfabetizadas, o desenvolvimento da reflexão sobre a educação das crianças (são um sinal disso as obras de Comenius e Rousseau), a predisposição para aspectos até então rejeitados por um pensamento racionalista dominante (como a exploração do maravilhoso), o interesse pela recolha de literatura tradicional oral (com a qual as crianças estavam familiarizadas), a tentativa de, por meio de ilustrações, tornar os livros mais apelativos para as crianças, etc. É neste contexto que assistimos a um aumento das edições para crianças. Natércia Rocha refere que, em Espanha, em 1750, se encomenda a Tomás Iriarte a redacção de fábulas para utilizar nas escolas, que as «aleluias» de tradição popular se difundem até ao século XIX, e que, em finais do século XVIII (1798), se começa a publicar a *Gaceta de los niños*. Inclusivamente, a apropriação de obras como *Robinson Crusoe*, *Gulliver's Travells* e outras referidas anteriormente corresponde, segundo esta autora, a um sinal de que também existia já uma procura considerável por parte de um público infantil.<sup>11</sup> Ao longo do século XIX, como se pode depreender da obra de Bravo-Villasante, intensifica-se a produção de recolhas de contos e de literatura tradicional direccionadas para o público infantil.<sup>12</sup> Ainda no século XIX, é de destacar neste âmbito o trabalho das editoriais Saturnino Calleja e Sopena.

Será, contudo, ao longo do século XX que se vai incrementar a produção editorial para crianças e jovens, chegando a constituir-se como um mercado específico com altos índices de vendas.

## 2 – Apropriação de «Don Quijote» pela literatura infantil

Pensando na recepção de «Don Quijote» por um público infantil, colocam-se duas questões: por um lado, determinar se os textos da chamada literatura infantil revelam a propensão das crianças para certos elementos e, por outro lado, quais são em concreto em «Don Quijote» os elementos que explicam o seu sucesso junto delas. A este respeito, Vítor Manuel de Aguiar e Silva afirma que:

O mundo possível dos textos da literatura infantil tem como características fundamentais as marcas semânticas da excepcionalidade, do enigma, do insólito e do sortilê-

---

<sup>11</sup> Natércia rocha, op. cit., pp. 38-39.

<sup>12</sup> Carmen Bravo-Villasante, op. cit., pp. 18-21.

gio e configura-se muito frequentemente como um mundo contrafactual onde estão derrogadas todas as leis, regras e convenções do mundo empírico e da vida humana, salvo no respeitante à superioridade intrínseca do bem sobre o mal, do amor sobre o ódio e da justiça sobre a injustiça.<sup>13</sup>

Pode-se dizer que estas características estão presentes em *Don Quijote*, na medida em que há um protagonista que, reivindicando *o bem, o amor e a justiça*, pretende recuperar a ordem de valores de que fala Vítor Manuel de Aguiar e Silva. Há igualmente um distanciamento da realidade, tanto se assumimos a perspectiva de Don Quijote (que transporta para a sua vida os elementos maravilhosos dos livros de cavalarias), como se centramos a nossa atenção sobre o carácter insólito das peripécias que vive o protagonista.

Além disso, *Don Quijote*, ao assumir a paródia dos livros de cavalarias, está a recorrer a um material que, como foi referido anteriormente, forma junto com outras formas de literatura de transmissão oral, um acervo privilegiado da tradição infantil de leitura. A obra adequa-se à competência literária das crianças, que, numa forma geral, têm um conhecimento suficiente do universo da cavalaria andante, tratado na matéria de França, da Bretanha ou no ciclo de *Amadis*. Ao referir-se às obras pelas quais se interessavam as crianças na época de Gil Vicente, Natércia Rocha comenta o interesse das crianças por esse tipo de literatura: «Vendem-se textos com romances de cavalaria que provavelmente interessam às crianças; o teor heróico e maravilhoso das aventuras constitui certo atractivo para um público afeito aos contos tradicionais e à oralidade.»<sup>14</sup>

Estas e outras razões, revelando a identificação de *Don Quijote* com o gosto do público infantil, permitem entender a sua apropriação por esse mesmo público, como se tentará demonstrar seguidamente.

## 2.1 – O maravilhoso

Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas invenciones que para él no había otra historia más cierta en el mundo.<sup>15</sup>

---

<sup>13</sup> Vítor Manuel de Aguiar e Silva, op. cit., pp. 12-13.

<sup>14</sup> Natércia Rocha, op. cit., p. 37.

<sup>15</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Luis Andrés Murillo (ed.), vol. 1, 5ª ed. (1ª ed. 1978), Col. Clásicos Castalia, Castalia, Madrid, 1991, p. 73. .

*Don Quijote* está repleto de elementos maravilhosos, em parte recuperados do folclore, mas também, na sua maioria, com origem nos livros de cavalarias. O protagonista tem uma visão do mundo construída sobre esses livros, à qual se mantém fiel até ao final – mais fiel que à própria realidade. De certo modo, a realidade de Don Quijote é a que ele mesmo construiu com o seu afastamento da realidade objectiva. Esta personagem acredita que um sábio seu inimigo fez desaparecer os seus livros; acredita que esse mesmo sábio transformou em moinhos de vento os gigantes contra quem lutava; acredita que uma normal venda de beira da estrada é um castelo encantado onde ele e o seu escudeiro experimentam uma série de acontecimentos extraordinários; acredita que os clérigos que encontra acompanhando um cadáver são fantasmas; acredita, enfim, em muitas coisas que escapam à realidade, convocando o maravilhoso.

No entanto, se os livros de cavalarias assentam no não questionamento do maravilhoso, a obra de Cervantes, desmontando esses elementos com base na loucura de Don Quijote, o que faz é precisamente questionar esse universo maravilhoso e, conseqüentemente, os próprios livros de cavalarias. Quando *Don Quijote* é publicado, a evolução social e cultural que entretanto tinha tido lugar operara na mentalidade e no gosto dos leitores transformações profundas que marcavam uma clara distância em relação à mentalidade e gosto que suportaram noutros tempos os romances de cavalarias.<sup>16</sup> Os contemporâneos de *Don Quijote* vivem numa sociedade onde o capitalismo incipiente ocupa o lugar da sociedade feudal que sustentou a cavalaria e a sua literatura. É a burguesia que vai ganhando terreno como classe privilegiada. Paralelamente, o pensamento materialista e racional vai ocupando o lugar de um pensamento que admitia o maravilhoso, alcançando este novo pensamento a sua plenitude com o Racionalismo do século XVIII. Em *Don Quijote* o herói está totalmente deslocado — não se enquadra nessa sociedade e não a entende, nem sequer a reconhece, oferecendo-lhe resistência sob a forma de uma construção maravilhosa da realidade. Por sua vez, a sociedade também não entende Don Quijote e por isso interpreta o maravilhoso que é introduzido por este como resultado da sua loucura.

Apesar disso, as crianças continuam a aceitar esse mundo de evasão de que se socorre Don Quijote. A sua atracção por esse aspecto é complexa, pois são sensíveis ao fascínio do maravilhoso enquanto tal, sem o questionarem, mas também gozam com a desmontagem do maravilhoso na obra e particularmente com o seu tratamento cómico.

---

<sup>16</sup> Sobre a leitura dos livros de cavalarias no Renascimento, v. Maxime Chevalier, *Lectura y lectores en la España de los siglos XVI y XVII*, Ediciones Turner, Madrid, 1976, p. 65-137.



## 2.2 – O cómico

Quando don Quijote viu lo que era, enmudeció y pasmóse de arriba abajo. Miróle Sancho, y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido. Miró también don Quijote a Sancho, y viole que tenía los carrillos hinchados, y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolía tanto con él, que a la vista de Sancho pudiese dejar de reírse; y como vio Sancho que su amo había comenzado, soltó la presa de manera que tuvo necesidad de apretarse las ijadas con los puños, por no reventar riendo.<sup>17</sup>

É evidente a presença de um elemento cómico muito forte nesta obra, se entendermos por *cómico* o que provoca o riso, o que conduz a uma leitura jocosa da realidade. Nem essa comicidade, nem o prazer que se obtém com uma leitura divertida são de forma alguma prerrogativa da literatura infantil e das crianças. No entanto, também é verdade que esse é um critério importante para uma criança definir as suas opções de leitura, e que há que ter em conta que se trata de uma conquista recente para esses mesmos leitores. Até ao século XVIII, como foi referido anteriormente, os textos para crianças estavam submetidos a uma intenção moralista e didáctica, sendo posteriormente a essa data que se desenvolvem as respostas à necessidade de outro tipo de literatura que assuma uma função lúdica.

De facto, a presença nesta obra desse elemento cómico poderá ter contribuído para o enraizamento da mesma junto dos leitores mais jovens. É significativo que as adaptações para crianças e jovens de *Don Quijote* — tanto as escritas, como as outras — tenham respeitado o tratamento cómico dado às personagens e às situações desta obra.

Se bem que a generalidade das personagens apresenta aspectos risíveis que são explorados na obra, é de destacar o modo como na figura de Don Quijote esses aspectos são explorados de forma a oferecer do ideal de cavalaria um retrato que promove a sua crítica através do riso. Entre as diferentes técnicas expressivas usadas por Cervantes para conseguir aqui esse resultado, está a forma de usar o narrador na produção desse efeito cómico. Quer pela ironia subtil utilizada umas vezes, quer pela forma explícita como outras vezes o narrador põe em ridículo os personagens da novela, o texto oferece nessa postura do narrador um estímulo para o reconhecimento do elemento cómico no texto. Concretamente em relação ao protagonista, é

---

<sup>17</sup> Miguel de Cervantes, op. cit., p. 248. Este episódio do capítulo XX é um dos poucos momentos em que o próprio Don Quijote contribui para a desconstrução do maravilhoso através da sua burla. Manifesta assim uma lucidez pouco frequente e que choca com a explicação fantástica que até aí atribuía ao ruído, na verdade produzido pela maquinaria.

essencial o resultado cómico conseguido entre o contraste da leitura que a personagem faz dela própria e a leitura feita pelo narrador.

Convém destacar o efeito de contraste que permite precisamente acentuar esses aspectos que, de forma divertida, são postos em ridículo nesta obra. Por um lado, encontramos o contraste entre o herói e o pícaro. O exagero dos traços heróicos de Don Quijote (preocupado em corrigir as injustiças e superar provas de grande perigo) e o exagero dos traços picarescos de Sancho (preocupado, isso sim, com o seu estômago e com uma ascensão social que implique o menor esforço possível), bem como o confronto desses mesmos traços, permitem ressaltar as debilidades de ambos, suscitando o riso. Por outro lado, está ainda o contraste que se estabelece entre o louco e o lúcido. A lucidez de Sancho, alicerçada no pragmatismo com que se aproxima da realidade, denuncia o modo como Don Quijote a distorce e, conseqüentemente, a sua demência. Trata-se no fundo de, através do contraste entre o real e o imaginado, expor o espírito idealista e desfasado do protagonista como sinónimo de falta de lucidez e como objecto de burla. Por último, podemos ainda apontar o efeito cómico conseguido através do contraste entre a matéria dos livros de cavalarias e o seu tratamento paródico neste texto. Desse contraste resulta um olhar sobre a literatura de cavalarias que levando o leitor a rir-se dela, conduz à sua crítica e questionamento. Essa literatura corresponde à representação estética de um determinado estamento e à legitimação do seu poder. No texto cervantino está registada a ausência de um lugar para esse grupo e para as suas aspirações na sociedade que serve de cenário a «Don Quijote». O próprio contraste entre a linguagem de Don Quijote e a dos outros personagens, vem carregar ainda mais esse efeito, permitindo que, mesmo não tendo perfeita consciência do que está por detrás da sátira, as crianças se apercebam dessa leitura crítica e sejam sensíveis ao tratamento cómico em que ela se apoia.

Finalmente, essa percepção do cómico por parte das crianças será tanto mais fácil quanto mais enraizada estiver a associação entre os elementos presentes no texto e um efeito cómico. Assim, o recurso a elementos escatológicos (como no episódio citado na epígrafe deste apartado), a exposição de determinados traços das personagens, como a pronúncia regional (de que é exemplo o dialecto do biscaíno) ou a exploração da disformidade (como acontece com a criada asturiana), corresponde a uma atitude que já faz parte duma anterior tradição de efeito cómico, pelo qual a sua percepção como tal se encontra facilitada.

### 2.3 – Relato de aventuras

En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más estraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, así para el

aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.<sup>18</sup>

Tal como o humor, também a aventura não é exclusiva da literatura infantil, no entanto, os relatos de aventuras formam parte dos textos que proliferam na tradição literária infantil. Desde os livros de cavalarias, passando pelos contos tradicionais, até à mais recente tradição do romance de aventuras juvenil, são vários os registos de uma literatura, quer orientada para crianças, quer apropriada por estas, que explora a aventura e que teve êxito precisamente junto desse público.<sup>19</sup>

Estudando a relação de *Moby-Dick* com as suas adaptações juvenis, José Luís Sarmento Ferreira tece algumas considerações que podem ser úteis para este estudo, como acontece com o que afirma o autor relativamente à relação de *Don Quijote* com o romance de aventuras em geral e com o romance de aventuras juvenil em particular. Embora *Don Quijote* não seja um romance de aventuras juvenil, contém, no entanto, elementos do romance de aventuras que permitem essa abordagem. Para José Luís Sarmento Ferreira, as características que identificariam o romance de aventuras juvenil seriam:

1. A existência de um protagonista não adulto (normalmente do sexo masculino).
2. A orfandade como tema.
3. A viagem como estrutura.
4. Uma batalha colectiva como clímax.
5. Enredo em três tempos: fuga do protagonista à ordem social; confronto com a desordem moral do universo; superação desta por um novo comprometimento do protagonista com a ordem social que tinha abandonado.<sup>20</sup>

Podemos observar que, se é verdade que *Don Quijote* não se ajusta totalmente a esse esquema (mesmo porque não foi concebido como uma obra para o público juvenil), no entanto, também podemos observar algumas coincidências que aproximam a obra em questão desse filão de textos que integram a tradição dos romances de aventuras juvenis. Sobretudo, podemos observar em «Don Quijote» algo que o autor anteriormente citado apresenta como uma característica que o

---

<sup>18</sup> Miguel de Cervantes, *ibid.*, pp. 74-75.

<sup>19</sup> Sobre a aventura como elemento central de muitos contos tradicionais, v. Alice Gomes, *A Literatura para a Infância*, Torres & Abreu Editores, Lisboa, 1979, p. 73.

<sup>20</sup> V. José Luís Sarmento Ferreira, *O Romance de Aventuras e a Juventude da Narrativa – Moby-Dick e as suas adaptações juvenis*, Tese de Mestrado, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 1996, p. 20.

romance partilha com a ficção juvenil e que consiste na «construção de universos alternativos em que o heroísmo tenha sentido».<sup>21</sup>

A aventura implica a experiência de uma qualquer circunstância que se apresenta como mais exigente para o protagonista que a sua vida quotidiana. Na maior parte dos casos, corresponde à realização de um qualquer tipo de prova, ou à superação de uma qualquer dificuldade – uma e outra tradicionalmente representadas na ficção narrativa por combates, viagens, decifração de mistérios, entre outros exemplos possíveis e que propiciam a construção da *marca de excepcionalidade* do herói de que fala Vítor de Aguiar e Silva na citação feita anteriormente.<sup>22</sup> Neste sentido, a narrativa assume-se ela própria como esse universo alternativo onde se funda o herói. No entanto, em *Don Quijote*, tanto o herói, como esse universo que lhe dá sentido se revestem de grande complexidade, na medida em que coincidem na mesma personagem e na mesma obra com a sua própria negação. Como já foi referido anteriormente, o texto convoca uma dupla leitura das personagens e das realidades tratadas. Ao mesmo tempo que realizamos um exercício de ficção para aceitar o universo construído por Don Quijote com base na literatura de cavalaria, assimilamos também a leitura realista realizada pelo narrador e pelas outras personagens, leitura essa que transforma gigantes em moinhos de vento e que, denunciando o protagonista como um louco, entra em conflito com a visão idealizada do herói e das suas aventuras. Assim, há que ver que nesta obra encontramos simultaneamente a construção dos *universos alternativos* de que fala José Luís Sarmiento Ferreira e sua desmontagem.

Mas, mesmo perante essa duplicidade de leitura da obra enquanto romance de aventuras, não se pode deixar de reconhecer que esta corresponde ao relato das viagens que, na fase final da sua vida, Don Quijote realiza junto a Sancho, em busca de aventuras que lhe tragam fama e lhe permitam repor a justiça e, nessa medida, a obra partilha muitos dos motivos que tiveram sucesso na literatura para crianças e jovens.

### Conclusão

A reflexão sobre algumas das coincidências entre aspectos desta obra e aspectos característicos dos textos que integram a chamada *literatura infantil*, poderão contribuir para nos aproximarmos das razões do êxito desta obra junto do público infantil e juvenil. Por sua vez esse êxito e a sua antiguidade podem ser

---

<sup>21</sup> Id. *ibid.*, p. 27.

<sup>22</sup> V. Capítulo 2.

confirmados através de registos dessa apropriação da obra por leitores mais jovens,

Em relação a Portugal, Alice Gomes menciona uma tradução realizada no século XIX, pelo poeta António Feliciano de Castilho (seguramente para jovens) e, já dentro do marco do século XX, a mesma autora destaca uma adaptação infantil de *Don Quijote* feita nos anos 30 por um professor da Escola Normal do Porto, Francisco Cardoso Júnior.<sup>23</sup> Também por essa altura é publicado *D. Quixote de La Mancha*, sob a direcção de Marques Júnior, numa colecção de bolso intitulada *Biblioteca Ideal*. Trata-se de uma edição da casa J. Romano Torres & C.a.<sup>24</sup> Contudo, apesar da escassez de dados encontrados nesse sentido, parece pouco provável que o contacto das crianças com a obra não fosse anterior a estas datas. Em Espanha *Don Quijote* teve um excelente acolhimento assim que foi publicado, em 1605, como o demonstram as diferentes imitações e continuações publicadas pouco tempo depois da edição da obra de Cervantes. No que diz respeito a Portugal, há estudos sobre o sucesso que a obra teve por cá no século XVII.<sup>25</sup> Sabe-se que a primeira parte da obra foi publicada duas vezes em Portugal nesse mesmo ano de 1605: uma, por Jorge Rodrigues (segunda edição) e outra, por Pedro Crasbeek (terceira edição). Além disso o êxito de *Don Quijote* em Portugal também está documentado pela publicação no século XVIII de textos nele inspirados, como *Vida de D. Quixote e do Gordo Sancho Pança*, de António José da Silva, o *Judeu*,<sup>26</sup> ou *D. Quixote na cova de Montesinhos – ficção dramática de hum escriptor portuguez*, de José Joaquim Leal.<sup>27</sup> Mais relevante ainda para os objectivos deste trabalho é a referência feita por Alberto Xavier a uma edição de 1851, de uma obra intitulada *D. Quixote da Infância*, que se presume ser um resumo.

É pena que, por um lado, a escassez de referências a este respeito impeçam trabalhar melhor o percurso desta obra junto do público infantil e que, por outro lado, dada a profusão de materiais produzidos recentemente no mercado que entretanto se desenvolveu visando o público mais jovem, não haja condições para neste espaço e num trabalho desta natureza tratar o estudo das relações do modelo com as suas adaptações.

---

<sup>23</sup> V. Alice Gomes, op. cit., p. 132. Esta autora chama a atenção para a singularidade de «D. Quijote» no contexto da literatura para jovens, uma vez que é uma das poucas obras de autores espanhóis a obter êxito junto do público infantil em Portugal.

<sup>24</sup> V. Natércia Rocha, op.cit., p. 66.

<sup>25</sup> V. Alberto Xavier, *Dom Quixote – Análise Crítica*, e Jacinto do Prado Coelho (dir.), *Dicionário de Literatura*, sub verbo QUIXOTE (DOM) E O QUIXOTISMO, 3º vol., Mário Figueirinhas – Editora, Porto, 1994, 4ª ed.

<sup>26</sup> Obra representada no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, em Outubro de 1773.

<sup>27</sup> Obra de 1813, representada no Teatro Nacional do Salitre.

Algo que também seria interessante explorar e que também vem sublinhar esta presença de *Don Quijote* junto do público mais jovem é a sua inclusão nos programas e compêndios escolares, bem como o seu tratamento no contexto de aula.

De qualquer forma, os objectivos deste trabalho não eram tão ambiciosos e penso que terão ficado o suficientemente explícitos na nota introdutória. O seu principal contributo penso que se pode resumir a chamar a atenção para um aspecto da obra, ou mais precisamente da sua leitura ou recepção, que ainda parece estar pouco estudado e que merecia mais atenção.

*Sónia Duarte*