

# LENDO O *QUIXOTE* NAS ILUSTRAÇÕES DE GUSTAVE DORÉ E CANDIDO PORTINARI<sup>1</sup>

## READING THE *QUIXOTE* IN GUSTAVE DORE AND CANDIDO PORTINARI'S ILLUSTRATIONS

---

Maria Gabriella Flores Severo Fonseca<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Neste artigo, buscaremos compreender como o ilustrador francês oitocentista Gustave Doré e o artista moderno brasileiro Candido Portinari representavam as personagens Dom Quixote e Sancho Pança em suas ilustrações. Reconhecemos a ilustração como um elemento no interior do livro que compõe o texto literário. Acreditamos que sua função é orientar a leitura, pois o modo como os ilustradores representam as cenas descritas no texto podem influenciar a compreensão das obras pelos leitores. Isto porque sabemos que as obras literárias não são compreendidas apenas pelos textos que apresentam, mas também por elementos exteriores a ele que o compõem materialmente no livro, denominados peritextos. As ilustrações, portanto, são elementos interiores aos livros que pretendem orientar uma determinada leitura da obra.

**Palavras-Chave:** Leitura. Ilustração. *Quixote*. Gustave Doré. Candido Portinari.

**ABSTRACT:** In this article, we will seek to understand how the French illustrator nineteenth-century Gustave Doré and modern Brazilian artist Candido Portinari represented the characters of Don Quixote and Sancho in their illustrations. We recognize the illustration as an element inside the book that composes the literary text. We believe that its function is to guide the reading because the way illustrators represent the scenes described in the text can influence the understanding readers about the works. This is because we know that literary works are not understood only by texts that present, but also by outside elements to it that compose the book. These elements are called peritextos. The illustrations are therefore interior elements to the books that want to steer a particular reading of the work.

**Keywords:** Reading. Illustration. *Quixote*. Gustave Doré. Candido Portinari.

---

<sup>1</sup> Artigo recebido em 23 de setembro de 2015 e aceito em 19 de novembro de 2015. Texto orientado pela Profa. Dra. Juciane Cavalheiro (UEA).

<sup>2</sup> Mestranda do Curso de Letras e Artes da UEA. Bolsista de Pós-Graduação pela Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas (Fapeam).  
E-mail: gabriellafloress@hotmail.com



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

## INTRODUÇÃO

Para esse trabalho, buscaremos compreender como o ilustrador francês oitocentista Gustave Doré e o artista moderno Candido Portinari representavam os personagens d. Quixote e Sancho Pança a partir das análises de algumas de suas ilustrações. Isto porque compreendemos que d. Quixote e Sancho Pança são importantes personagens para a história da literatura universal, e por isso, “foram inúmeras vezes representadas nas artes visuais como pinturas, desenhos e esculturas” (FLORES, 2011, p. 197) e, ainda, que há uma reconhecida “plasticidade **(n)º** texto de Cervantes” (p. 196, ênfase acrescentada).

Reconhecemos que a ilustração é um elemento no interior do texto que pode orientar a leitura, pois o modo como os ilustradores representam as cenas pode influenciar a compreensão das obras pelos leitores. Isto porque sabemos que os livros não são compreendidos apenas pelos textos que apresentam, mas também “declaram-se por meio de seus títulos, seus lugares num catálogo ou numa estante, pelas ilustrações em suas capas; declaram-se também pelo tamanho. (...). Julgo um livro por sua capa; julgo um livro por sua forma” (MANGUEL, 1997, p. 149).

Compreendemos que a obra literária não é tão somente um texto abstrato e idealizadamente construído, mas que há outros aspectos na dimensão material do livro e fora dele que podem conduzir o leitor na apreensão da obra. Um desses elementos essenciais na conjuntura da obra é o denominado paratexto por Genette. Segundo esse pesquisador francês (da École des Hautes Études em Sciences Sociales, Paris) na categoria paratexto se incluem os seguintes elementos: “(...) título, subtítulo, intertítulos, prefácios, posfácios, advertências, prólogos, etc.; notas marginais de rodapé, de fim de texto; epígrafes; **ilustrações**; errata, orelha, capa, (...)” (GENETTE, 2006, p. 9, ênfase acrescentada). Esses e muitos outros acessórios possuem sua ação sobre o leitor.

Em sua obra *Paratextos editoriais*, Genette realiza um exaustivo estudo sobre os paratextos, apresentando categorias e exemplos para teorizar a esse respeito. Dentre as categorizações, o autor apresenta aquela que talvez seja a mais central, o paratexto pode ser subdividido em: peritexto e epitexto. O primeiro “se encontra sob a responsabilidade direta e principal (mas não exclusiva) (...) da edição (...) o traço mais característico desse aspecto de paratexto é essencialmente



espacial e material” (GENETTE, 2009, p. 21). O último é “todo elemento paratextual que não se encontra anexado materialmente ao texto no mesmo volume, mas que circula de algum modo ao ar livre, num espaço físico e social virtualmente ilimitado” (p. 303). Como visto, o peritexto é interior à edição, margeia, antecede ou sucede o texto principal, e o epitexto é exterior a ela.

Os peritextos seriam os indicadores explícitos. Para o historiador do livro e da leitura, Chartier (1995), é por meio dos indicadores explícitos que os autores, editores e tradutores tentam impor uma norma de leitura considerada legítima, além disso, possuem, também, grande importância para a decisão de consumo de um livro. As ilustrações, portanto, são peritextos e podem orientar uma determinada leitura da obra.

## É POSSÍVEL ANALISAR A ILUSTRAÇÃO?

Mesmo após a invenção da imprensa, entre 1450 e 1500, nos livros que circulavam, “os formatos das letras, títulos, iniciais, ilustrações e até mesmo os temas, tudo isso seguia a tradição dos manuscritos” (FISCHER, 2006, p. 192). Por isso, a aquisição de livros ainda era para poucos, pois sua feitura continuava a ser um processo custoso.

Somente no século XIX com o barateamento do papel houve uma maior popularização da leitura. Porém, ainda assim, havia custos diferenciados para livros que possuíssem gravuras, pois “textos e imagens para um mesmo livro eram produzidos por processos diferentes em oficinas separadas” (LYONS, 2011, p. 135). Assim, percebemos que o processo de composição de livros com ilustração saía mais caro do que para um livro sem esse elemento.

Apesar de fazerem parte de um processo custoso e de alguma dificuldade, as ilustrações de livros foram por muito tempo consideradas artes menores. Lyons afirma que foi somente no século XIX que a ilustração de livros passou a ser considerada com uma das belas-artes.

Por entendermos a ilustração como imagem artística, consideramos que para seu estudo é necessário nos basearmos nas modernas teorias da arte.

Os estudos de arte, desde o século XX, em coincidência com o nascimento das modernas teorias da linguagem, têm abandonado a visão romântica que afirma ser impossível analisar o objeto artístico, pois serviria somente para fruição. Por isso, os estudiosos da arte compreendem que “a arte, enquanto qualidade de certas obras produzidas com fins estéticos e enquanto produção de objetos com efeito estético, é um fenômeno de comunicação e significação, e como tal pode ser examinado” (CALABRESE, 1987, p. 17).



Erwin Panofsky, pioneiro na sistematização da disciplina Iconologia, foi um dos pesquisadores que deram suporte para que as análises de arte fossem realizadas. Esse pesquisador, inclusive, separou os três momentos por quais deve passar qualquer análise da obra de arte.

O primeiro seria o da análise pré-iconográfica, “o mundo das formas puras assim reconhecidas como portadoras de significados primários ou naturais pode ser chamado de mundo dos motivos artísticos” (PANOFSKY, 1991, p. 50)

O segundo, o da análise iconográfica, ocorre quando “ligamos os motivos artísticos e as combinações de motivos artísticos (composições) com assuntos e conceitos. Motivos reconhecidos como portadores de um significado secundário ou convencional podem chamar-se imagens (...)” (PANOFSKY, 1991, p. 50 e 51).

E, por último, o da análise iconológica,

(...) é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam uma atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra. (...). Uma interpretação realmente exaustiva do significado intrínseco ou conteúdo poderia até nos mostrar técnicas características de um certo país, período ou artista. (PANOFSKY, 1991, p. 50 e 51)

Dessa forma, compreendemos que analisar uma ilustração é um processo complexo, pois devemos ter a disposição conhecimentos variados para que essa análise seja coerente com os níveis distintos e necessariamente complementares, propostos por Panofsky.

Para Joly, em sua obra *Introdução à análise da imagem*, é preciso mobilizar tanto o consciente como o inconsciente e compreender que nem mesmo o autor da obra domina toda a significação da mensagem que produziu. Por isso, o analista deve:

(...) compreender que significações determinada mensagem, em determinadas circunstâncias, provoca aqui e agora, sempre tentando destringir o que é pessoal do que é coletivo. (...).

A mensagem está lá: observemo-la, examinemo-la, compreendamos o que ela suscita em nós, comparemos com outras interpretações; o núcleo residual desta confrontação poderá então ser considerado como uma interpretação



razoável e plausível da mensagem, num momento X e nas circunstâncias Y. (JOLY, 1994, p. 48 e 49)

O mais importante, portanto, não é conhecer o que o autor **quis dizer**, mas os significados suscitados pela obra de arte.

## AS ILUSTRAÇÕES DOS PERSONAGENS D. QUIXOTE E SANCHO PANÇA

### POR GUSTAVE DORÉ

Antes de iniciar a análise de algumas ilustrações de Gustave Doré é importante conhecer a trajetória desse famoso ilustrador e seus objetivos estéticos.

Gustave Doré foi um ilustrador francês do século XIX, muito famoso por ilustrar diversas obras consideradas clássicas. Esse ilustrador iniciou "sua carreira aos 15 anos como caricaturista para o jornal francês *Le Journal Pour Rire (...)*" (LYONS, 2011, p. 135).

Apesar de ter sido um profícuo ilustrador na França, também produziu seus trabalhos nos Estados Unidos e na Grã-Bretanha. Gustave Doré viria a produzir ilustrações para o *Quixote*, porém, não foi o primeiro francês a produzir imagens sobre clássico cervantino, pois Honoré Daumier "produziu um extenso conjunto de pinturas e desenhos que foi exibido no Salon de Paris em 1850" (LYONS, 2011, p. 89). Gustave Doré só viria a produzir outra coleção de desenhos do *Quixote* treze anos depois, em 1863. Seu trabalho de ilustração do *Quixote*, porém, tornou-se uma das mais marcantes representações dos personagens de Cervantes:

É importante ressaltar que nenhum outro artista imprimiu sua marca em um personagem literário como Doré ao Dom Quixote. Embora separado por séculos, houve uma junção, no imaginário popular, da figura desenhada no século dezanove com a obra de Cervantes. (LINARDI, 2007, p. 358)

Gustave Doré viveu no período do auge do Realismo francês, porém atendia as expectativas da burguesia que cultuava a estética romântica. Seu objetivo com suas ilustrações era documentar com precisão "a quase totalidade de informações que a obra literária fornece" (LINARDI, 2007, p. 358). Além disso,



conseguia “imprimir uma atmosfera quase sobrenatural por meio de jogos fascinantes de luz e de sombra” (p. 358).

Esse ilustrador estava acordado com a tradição da ilustração de sua época, que “estabelecia um paralelismo semântico e estrutural entre imagem e texto” (LINARDI, 2007, p. 358). O texto literário, portanto, deveria ser recontado de maneira quase que fiel através das imagens: “Como o artista almejava realizar uma síntese da obra em imagens, da maneira como ele a ilustrou podemos fazer uma leitura somente através delas, como se fossem parte de um story-board que antecipa a filmagem de uma sequência cinematográfica” (p. 358).

Essa escolha por uma ilustração mais realista pode ser percebida em algumas ilustrações que representariam as imaginações de d. Quixote. Doré estava tão preocupado em representar fielmente o texto através de suas gravuras que representou os moinhos de vento não como gigantes, como o d. Quixote os vê, mas pelo o que de fato são: “Doré tratou Dom Quixote como personagem real, nos deu seu retrato e documentou suas aventuras” (LINARDI, 2007, p. 360).

Por sua filiação romântica, Doré também evitou representar o d. Quixote de forma cômica ou burlesca. Preferiu dar-lhe um tom elegante. Retrata essa personagem como um herói romântico, de maneira idealista. O grotesco, no sentido satírico, aparece principalmente nas representações do escudeiro Sancho Pança. Percebemos, também, que o camponês não recebe muito destaque nas ilustrações de Doré, aparecendo muitas vezes de cabeça baixa ou de costas nas ilustrações.

Compreendemos, assim, que as ilustrações de Doré podem ser consideradas um tipo de orientação de leitura do texto literário, visto que o objetivo do ilustrador parece ser o de representar um d. Quixote heroico, idealizado, diferente da representação feita por Cervantes, pois “no texto de Cervantes, o que é grotesco vem exatamente das situações em que a grandeza e a dignidade são anuladas: o heroico cavaleiro é, na verdade, um pobre desdentado” (LINARDI, 2007, p. 359). Ao contrário disso, Doré irá suprimir esse lado grotesco do d. Quixote, e representa-o somente como um herói. As ilustrações, portanto, estão em concordância com uma visão romântica oitocentista de d. Quixote, e orientam o leitor a compreender a personagem de forma idealizada.

Essa visão idealizada é perceptível na figura 1 em que vemos d. Quixote armado cavaleiro, montado em um belo cavalo com todo donaire e elegância. Está no Campo de Montiel a caminho de sua primeira aventura como cavaleiro andante, quando parte para se armar cavaleiro, conforme ordenava a lei da cavalaria. No fundo do quadro, podemos perceber as imagens de outros cavaleiros e heróis em uma espécie de nuvem, que pode ser compreendida como o desejo de d. Quixote de se assemelhar a essas figuras lendárias. É importante notar que Doré representa d. Quixote com elegância e fielmente armado. Porém, o próprio Cervantes relata que d. Quixote, na verdade, era um indivíduo mal



composto que causou riso ao chegar à estalagem, pois estava vestido de maneira desajustada. O estalajadeiro, ao ver d. Quixote, percebe-o como “figura malconformada, armada de armas tão desiguais como eram arreios de bridão, lança, adarga e corselete” (CERVANTES, 2002, p. 70).

Encontramos também a figura 2, representativa do episódio dos moinhos de vento. Percebemos, nessa ilustração, como Doré pretendeu descrever fielmente através da imagem o que vinha descrito no texto:

(...) encomendando-se de todo coração à sua senhor Dulcineia, pedindo-lhe que em tal transe o socorresse, bem coberto da sua rodela, com a lança enristada, arremeteu a todo o galope de Rocinante e investiu contra o primeiro moinho que tinha diante e, ao lhe acertar a lançada numa asa, empurrou-a o vento com tanta fúria que fez a lança em pedaços, levando consigo cavalo e cavaleiro, que foi rodando pelo campo muito estropiado. (CERVANTES, 2002, p. 122)

É possível, assim, ler toda a cena do enfrentamento dos moinhos de vento através da ilustração. Notamos que Doré não se interessou em representar os moinhos de vento tal como d. Quixote os imaginou, ou seja, como gigantes, mas de maneira realista e descritiva.

Notamos novamente a representação realista e descritiva na figura 3, em que d. Quixote ataca as ovelhas pensando ser um exército inimigo: “(...) entrou pelo meio do esquadrão das ovelhas e começou a lanceá-las com tanta coragem e bravura como se deveras lanceasse seus mortais inimigos” (CERVANTES, 2002, p. 238).



Figura 1: *D. Quixote armado cavaleiro*. (CERVANTES, 2002, p. 67)







Figura 2: *D. Quixote lutando contra os moinhos de vento.* (CERVANTES, 2002, p. 123)



Figura 3: *D. Quixote lutando contra o rebanho de ovelhas.* (CERVANTES, 2002, p. 239)





## POR CANDIDO PORTINARI

Candido Portinari nasceu em 30 de dezembro de 1903, numa fazenda de café perto do pequeno povoado de Brodowski, no estado de São Paulo. Iniciou sua carreira como pintor em 1918, quando ficou responsável, junto a um grupo de pintores e escultores italianos, por decorar pequenas igrejas do interior (PROJETO PORTINARI, 2015).

No ano seguinte, no Rio de Janeiro, matriculou-se como aluno livre na Escola Nacional de Belas Artes, conhecida pelo tradicionalismo acadêmico e por seu culto à estética clássica. No período em que esteve matriculado nessa tradicional instituição, “começou a se destacar (...) participando das exposições de telas” (ARÊDES, 2009, p. 9). Um de seus retratos desse período, o de Olegário Mariano, lhe rendeu o maior prêmio que a instituição oferecia: uma viagem à Europa. Esse retrato foi muito elogiado por seguir o que se esperava dos apreciadores de uma estética clássica. Porém, Manuel Bandeira, escritor modernista, “já notava ‘tendências modernizantes’ em Portinari, mesmo quando ele ainda estava vivendo em um ambiente excessivamente conservador e acadêmico” (p. 12).

Em sua viagem pela Europa, Portinari “visitou a França, a Itália, a Espanha e a Inglaterra. Na Europa, teve contato com os movimentos culturais de vanguarda” (ARÊDES, 2009, p. 12). Após as observações das técnicas dos pintores modernistas, começou a se afastar do classicismo proposto pela Escola Nacional de Belas Artes. Passou, então, a se ocupar de ilustrar situações mais cotidianas e lugares não elitizados: “Quando retorna da Europa Portinari vai descobrir efetivamente o modernismo e se tornar um artista com traços mais independentes” (PEDROSA, citado em ARÊDES, 2009, p. 14). Em 1931, quando expõe seu quadro *O violinista*, na exposição do XXXVIII Salão Nacional, é possível notar a influência dos traços modernizantes que havia visto na Europa:

Neste quadro Portinari não se preocupou em esconder a aparência processada da pintura e abusou de tons fortes e vibrantes. O artista deixou seus traços revelados na composição. Este relaxamento da técnica estava sendo amplamente difundido e utilizado pelos artistas modernos europeus que queriam romper com a pretensão realista da pintura clássica. (ARÊDES, 2009, p. 15 e 16)

Sua nova estética passou a agradar muito os artistas modernos da época, o que ocasionou sua aproximação com o escritor Mário de Andrade, de quem se tornou grande amigo e correspondente. Além desse escritor, cultivou



outras amizades com a intelectualidade da época, o que proporcionou que assumisse, gradativamente, o estilo moderno (ARÊDES, 2009, p. 18).

A partir de sua filiação ao modernismo, percebemos três fases estéticas do pintor Candido Portinari. Na primeira fase:

Por volta de 1933-1934, o pintor produziu uma série de telas que o crítico Mário Pedrosa definiu como pertencentes à fase marrom ou brodowskiana de sua produção artística. Nesta fase, Portinari recordou os tempos que viveu em Brodowski, por isso, os quadros têm um forte apelo sentimental. As telas deste período se caracterizam por uma superfície marrom dominante, que simboliza a terra roxa da cidadezinha paulista. (ARÊDES, 2009, p. 19)

Nessa fase, o pintor utiliza muito os contrastes de claro-azul e dos efeitos de luz. Além disso, percebemos sua filiação à defesa do retorno ao nacional, promovida pelos modernistas, ainda que de maneira bem pessoal.

Entre 1934 a 1935, Portinari inicia sua segunda fase estética. Nesse período, entrega-se "a uma enorme tensão analítica, procurando traduzir a realidade plástica por uma abstração geométrica de planos e dimensões" (ARÊDES, 2009, p. 21). As figuras representadas são, geralmente, o trabalhador que possui a deformação dos pés e das mãos, como marcas do duro trabalho braçal. É importante lembrar que o interesse de Portinari em representar a classe trabalhadora faz parte de uma arte mais engajada, visto que o pintor era filiado ao Partido Comunista, e, inclusive, candidatou-se para o Senado<sup>3</sup>.

Sua terceira fase dá-se por volta de 1936:

Segundo Mário Pedrosa, ele iria buscar a densidade dos corpos e dos objetos. O modelado tomou uma forma bruta, as figuras ganharam força monumental e estatuária. O objetivo foi a integração da composição e da massa, coisa que ainda não havia conseguido na sua evolução antiacadêmica. (PEDROSA, citado em ARÊDES, 2009, p. 24)

---

<sup>3</sup> A representação do trabalhador braçal, realizada inúmeras vezes nas pinturas de Candido Portinari, influenciou artistas do Neo-Realismo português, muitos deles também filiados ao Partido Comunista (PÁSCOA, 2006).



Seu interesse em representar o trabalhador braçal tornou-se ainda mais evidente, assim como passou a retratar, também, o negro e o mulato. Para ele, “os principais formadores da nação, como a mão-de-obra da colônia e do império” (ARÊDES, 2009, p. 26).

Em 1956, quando já era um artista consagrado no Brasil e no exterior, produz a série de 21 desenhos inspirados em *Dom Quixote de La Mancha*, de Miguel de Cervantes.

Produziu as ilustrações para a obra cervantina a pedido do editor José Olympio. O editor desejava lançar uma edição brasileira do clássico espanhol. Porém, o projeto não vingou e os 21 desenhos feitos a lápis de cor<sup>4</sup> pelo artista ficariam engavetados até o início dos anos 70. Carlos Drummond de Andrade, então, foi chamado para compor poemas a cada um dos desenhos, e o livro foi finalmente publicado pela editora Diagraphis, em 1973 (MARTHA, 2003).

Nos episódios do *Quixote* ilustrados por Portinari, existe uma fronteira tênue entre o real e o irreal. O real corresponde à representação que o pintor faz do episódio contado por Cervantes e o irreal à imaginação dos personagens d. Quixote e Sancho Pança. Para demonstrar esse mundo de sonhos, utiliza nos quadros, predominantemente, as cores azul e amarela. A primeira relacionada ao céu, à imaginação de d. Quixote. A última apontando para a ideia de irrealidade, geralmente, ocupando os panos de fundo junto de desenhos geométricos, o que coloca os personagens em contextos atemporais e atópicos (FLORES, 2011).

Também percebemos a ênfase na figura de Sancho Pança, o escudeiro de d. Quixote, que aparece em variados desenhos do pintor, recebendo muito destaque. Sua identificação com Sancho pode ter ocorrido porque essa personagem é um homem do campo, representante da classe oprimida que muitas vezes ilustrou em seus desenhos (FLORES, 2011).

Em Portinari, também, vemos a figura idealizada de d. Quixote, não da forma como aparece em Doré, em que o cavaleiro aparece representado de maneira elegante, mas ambientado no sonho. Por mais que a aparência de d. Quixote não seja agradável aos olhos, e por vezes o pintor até exagere na representação do cavaleiro, mostrando-o extremamente magro, d. Quixote vive em um ambiente etéreo, se afasta de uma concepção terrena.

Assim, compreendemos que Portinari também tinha um intuito ao representar os personagens d. Quixote e Sancho. Ambienta o público de suas obras no sonho e no imaginário em que viviam esses personagens, principalmente d. Quixote. Dessa forma, analisaremos algumas ilustrações para perceber como o artista utiliza sua ilustração como orientação de leitura da obra literária.

---

<sup>4</sup> Como não poderia utilizar tinta a óleo devido a intoxicação, o pintor usou lápis de cor para representar as cenas do cavaleiro andante e seu escudeiro.



Na figura 4, *Dom Quixote a cavalo com lança e espada*, vemos o cavaleiro andante extremamente magro, armado cavaleiro, montado em seu Rocinante. É possível perceber a presença de figuras geométricas na composição do quadro. O fundo amarelo denota o ambiente de irrealidade. O cavaleiro ainda que possua traços humanos é uma representação muito pouco fiel de uma pessoa. Se compararmos com o Rocinante na imagem, este se assemelha muito mais a um cavalo real do que d. Quixote a um ser humano. Isso pode ter acontecido porque d. Quixote vive em um mundo dos sonhos enquanto o Rocinante habita a realidade.

Na figura 5, *Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento*, vemos a representação da situação da batalha do cavaleiro andante contra os moinhos de vento, que a personagem vê como gigantes. O fundo amarelo está novamente presente na tela e os outros traços já citados. Porém, é interessante notar que apesar das ilustrações de Portinari não se preocuparem em representar de modo realista as cenas do *Quixote*, nessa ilustração, o pintor optou por representar o moinho de vento de forma realística, e não como o gigante que d. Quixote vê na sua imaginação.

O mesmo ocorre na figura 6, *Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas*, na qual as ovelhas são apresentadas de forma mais realista do que o próprio d. Quixote, que apresenta traços oníricos. Se compararmos com outros personagens humanos presentes na tela, é perceptível que a representação dos outros tem mais intenção de realidade do que a de d. Quixote.

A figura 7, *Dom Quixote e Sancho Pança no cavalo de pau*, representa o episódio em que d. Quixote e Sancho são persuadidos a acreditar que iriam fazer uma viagem se montassem em um cavalo de pau. Nessa ilustração, somos ambientados totalmente no mundo do sonho. A cor azul do fundo denota esse lugar onírico. O cavalo em que estão montados d. Quixote e Sancho apesar de se tratar de um cavalo de pau na narrativa de Cervantes, possui expressão na imagem e dirige seu olhar para o alto. As expressões dos rostos dos personagens d. Quixote e Sancho estão borradas, como se as víssemos em movimento. Há a presença dos elementos sol e lua no mesmo quadro, denotando ainda a irrealidade da situação. É importante perceber, porém, que nesse quadro Portinari adentra na imaginação dos personagens. Não se trata da representação da situação relatada na narrativa de Cervantes, ou seja, os dois sentados em um cavalo de pau de olhos vendados a servir de gracejo aos presentes, mas àquilo que os personagens vivenciavam em suas imaginações.





Figura 4: *Dom Quixote a cavalo com lança e espada.*  
Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>.



Figura 5: *Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento.*  
Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>.





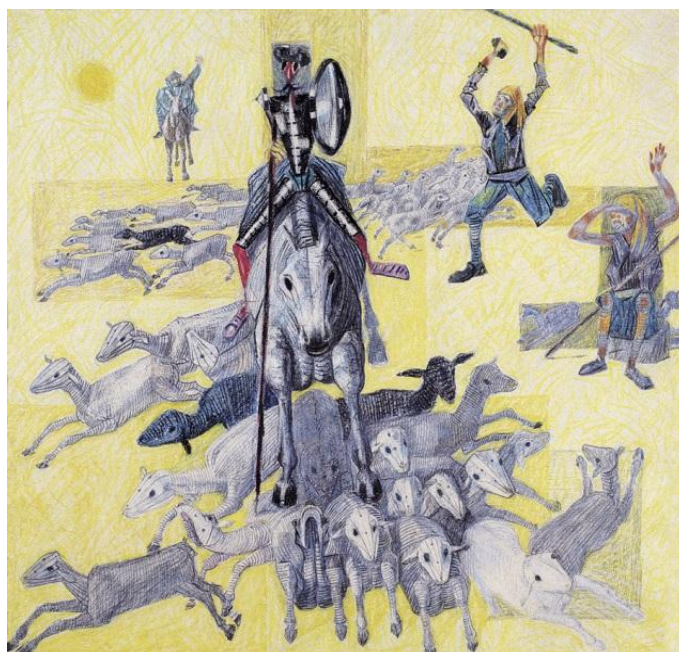


Figura 6: *Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas.*  
Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>.



Figura 7: *Dom Quixote e Sancho Pança no cavalo de pau.*  
Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/>>.

## CONCLUSÃO

Neste artigo analisamos as ilustrações do *Quixote* realizadas pelo ilustrador francês oitocentista Gustave Doré e pelo aclamado pintor brasileiro





modernista Candido Portinari. Buscamos demonstrar como os ilustradores pretendiam orientar a leitura do texto do *Quixote* a partir de suas perspectivas.

Gustave Doré se filiava a uma estética romântica e cultuava as representações realistas dos ambientes e dos personagens. Além de apresentar um herói idealizado, bem mais elegante e garboso do que o d. Quixote apresentado por Cervantes em seu romance, também produzia as ilustrações de modo que aquele que as visse pudesse visualizar totalmente as mesmas cenas descritas na obra cervantina.

Candido Portinari, por outro lado, iniciou sua carreira na tradicional Escola Nacional de Belas Artes, que mantinha um grande interesse pela estética clássica. Porém, ao se aproximar das vanguardas modernistas de sua época, passou a se despreocupar com a fidelidade do traçado e começou a representar suas cenas de maneira irrealista. Seu trabalho de ilustração do *Quixote*, que ocorre em sua fase amadurecida, demonstra seu afastamento de suas primeiras obras produzidas quando estava matriculado na Escola Nacional de Belas Artes. As cenas lembram o ambiente do sonho e da irrealidade e a representação do cavaleiro andante é quase inumana. As figuras geométricas também estão bastantes presentes nas suas telas. O d. Quixote ilustrado por Portinari, portanto, é o cavaleiro que habita nos sonhos. Por isso, não pode ser representado de maneira realista.

Assim, podemos observar dois tipos de leituras do *Quixote*. Para Doré, d. Quixote é o cavaleiro garboso e heroico. Para Portinari, é o eterno cavaleiro dos sonhos e da imaginação do leitor.

## REFERÊNCIAS

ARÊDES, A. C. M. Os traços modernistas da pintura de Candido Portinari. *Contemporâneos: Revista de artes e humanidades*, n. 3, São Paulo, abr. 2009, p. 1-28.

CALABRESE, O. *A linguagem da arte*. Tradução de Tânia Pellegrini. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo d. Quixote de La Mancha*: Primeiro livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.

CHARTIER, R. Textos, impressões, leituras. In: HUNT, L. *A nova história cultural*. Tradução de Jefferson Luís Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1995, p. 211-238.

DORÉ, G. D. Quixote armado cavaleiro. In: CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo d. Quixote de La Mancha*: Primeiro livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002, p. 67.



\_\_\_\_\_. D. Quixote lutando contra o rebanho de ovelhas. In: CERVANTES, M. de. *O engenheiro fidalgo d. Quixote de La Mancha*: Primeiro livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002, p. 239.

\_\_\_\_\_. D. Quixote lutando contra os moinhos de vento. In: CERVANTES, M. de. *O engenheiro fidalgo d. Quixote de La Mancha*: Primeiro livro. Tradução de Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002, p. 123.

FISCHER, S. R. *História da leitura*. Tradução de Cláudia Freire. São Paulo: UNESP, 2006.

FLORES, C. N. Portinari, leitor do *Quixote*. *Lumen et virtus*, v. 2, n. 5, São Paulo, set. 2011, p. 193-210.

GENETTE, G. *Palimpsestos: A literatura de segunda mão*. Tradução de Luciene Guimarães e Maria Antonia Ramos Coutinho. Belo Horizonte: Edufmg, 2006.

\_\_\_\_\_. *Paratextos editoriais*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê, 2009.

JOLY, M. *Introdução à análise da imagem*. Tradução de José Eduardo Rodil. Lisboa, 70, 2007.

LINARDI, A. B. de A. Dom Quixote, Doré e Dalí: As relações entre literatura e pintura. *III Encontro de História da Arte*, n. 3, Campinas, 2007, p. 356-365.

LYONS, M. *Livro: Uma história viva*. Tradução de Luís Carlos Borges. São Paulo: Senac, 2011.

MANGUEL, A. A forma do livro. In: \_\_\_\_\_. *Uma história da leitura*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, p. 149-173.

MARTHA, A. Á. P. Drummond e Portinari: Leituras do Quixote. *Revista de estudos literários*, n. 23, Madrid, 2003, p. 1.

PANOFSKY, E. Iconografia e Iconologia: Uma introdução ao estudo da arte da Renascença. In: \_\_\_\_\_. *Significado nas artes visuais*. Tradução de Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1991, p. 47-87.

PORTINARI, C. Dom Quixote a cavalo com lança e espada. In: PROJETO PORTINARI. *Candido Portinari: Acervo*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo>>. Acesso em: 15 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Dom Quixote arremetendo contra o moinho de vento. In: PROJETO PORTINARI. *Candido Portinari: Acervo*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo>>. Acesso em: 15 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Dom Quixote atacando um rebanho de ovelhas. In: PROJETO PORTINARI. *Candido Portinari: Acervo*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo>>. Acesso em: 15 set. 2015.

\_\_\_\_\_. Dom Quixote e Sancho Pança no cavalo de pau. In: PROJETO PORTINARI. *Candido Portinari: Acervo*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/acervo>>. Acesso em: 15 set. 2015.



PROJETO PORTINARI. *Candido Portinari: Apresentação*. Disponível em: <<http://www.portinari.org.br/#/pagina/candido-portinari/apresentacao>>. Acesso em: 15 set. 2015.

