

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO  
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E NATURAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM LETRAS**

**DELIANE GOMES PEREIRA**

**DOM QUIXOTE E O CAVALEIRO INEXISTENTE: MIMESE,  
ANACRONIA E REVOLUÇÃO**

**VITÓRIA**

**2018**

**DELIANE GOMES PEREIRA**

**DOM QUIXOTE E O CAVALEIRO INEXISTENTE: MIMESE,  
ANACRONIA E REVOLUÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Concentração Estudos Literários.

Orientador: Paulo Roberto de Souza Dutra

**VITÓRIA**

**2018**

**DELIANE GOMES PEREIRA**

**DOM QUIXOTE E O CAVALEIRO INEXISTENTE: MIMESE, ANACRONIA E  
REVOLUÇÃO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras do Centro de Ciências Humanas e Naturais da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras na área de Concentração Estudos Literários.

Aprovada em 07 de março de 2018.

**COMISSÃO EXAMINADORA**

---

Prof. Dr. Paulo Roberto de Souza Dutra  
Stephen F Austin State University  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Orientador

---

Prof. Dr. Luís Eustáquio Soares  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Examinador Interno

---

Prof. Dr. Felipe de Oliveira Fiuza  
East Tennessee State University  
Examinador Externo

---

Prof<sup>ª</sup>Dr<sup>ª</sup> Ester Abreu Vieira de Oliveira  
Universidade Federal do Espírito Santo  
Suplente - UFES

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves  
Universidade Federal de Juiz de Fora  
Suplente Externo

## AGRADECIMENTOS

### Mímese

A meu orientador Paulo Dutra por me apresentar Cervantes e me conduzir, de forma sempre paciente e presente, nessa maravilhosa aventura.

A todos os meus professores, em especial Vera Márcia, Fabíola Padilha, Mirtis Caser, Ester Abreu e Jorge Nascimento pelas valorosas lições dentro e fora da sala de aula.

A Luís Eustáquio por me ensinar a jamais deixar de acreditar no inexistente.

A CAPES, por fomentar parcialmente essa pesquisa e aos funcionários da SIP e do PPGL.

Aos professores Luís Eustáquio Soares, Ester Abreu Vieira de Oliveira, Felipe de Oliveira Fiuza e Ana Beatriz Rodrigues Gonçalves que aceitaram o convite para compor a comissão examinadora.

### Anacronia

A meus avós Áurea (*in memoriam*) e Sérgio, de quem herdei os hábitos (indecorosos) de ler e sonhar!

A meus pais, irmãos, sobrinhos e madrinha por todo o apoio.

A todos os meus familiares e amigos por perdoarem as ausências e ainda assim se manterem presentes.

A Ulisses Maciel, por traduzir o resumo desta pesquisa e por ter contado, a alguns anos, uma história que eu precisava ouvir.

### Revolução

A Ângela, Fabrício e Alice.  
Inefáveis crisálidas.

Às amigas Keila, Raquel, Thiara, Rejiane, Eliane, Carol e Andressa.  
Companheiras.

Musas.

Fontes infindáveis de alento, aprendizado, sororidade e amor.

*Amanhecerá de novo em nós.  
Amanhã, será?*

Fernando Anitelli

## RESUMO

PEREIRA, Deliane. **Dom Quixote e o Cavaleiro Inexistente: Mimese, Anacronia e Revolução.** 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018.

Este trabalho tem como ponto de partida as correlações entre *O Cavaleiro Inexistente*, do romancista italiano Italo Calvino, e *Dom Quixote de La Mancha*, do espanhol Miguel de Cervantes a fim de observar de que forma os conceitos de mimese, anacronia e revolução configuram-se em ambas as obras. A partir do momento em que tais conceitos são averiguados e apresentados, o objetivo desta dissertação é de realizar um estudo comparativo de modo a apresentar as semelhanças entre as obras objeto de estudo, com olhar especial para a forma como abordam a tradição de cavalaria, ora seguindo seus preceitos e ora ultrapassando os limites estabelecidos pelo gênero. No primeiro capítulo tratamos dos conceitos de literatura, anacronia e revolução, princípios que fomentam as discussões aqui propostas. O segundo capítulo aborda a noção de mimese e como ela se manifesta nas obras através da tradição do amor cortês e é rompida pela presença dos escudeiros Sancho e Gurdulu. Por fim, no terceiro capítulo, abordamos a ruptura da tradição com o objetivo de averiguar o modo como Cervantes e Calvino utilizam seus cavaleiros como alegorias revolucionárias.

Palavras-chave: Miguel de Cervantes. Italo Calvino. Literatura comparada. Livros de cavalaria.

## ABSTRACT

PEREIRA, Deliane. **Don Quixote and the Inexistent Knight: Mimesis, Anachronia and Revolution.** 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal do Espírito Santo. Vitória, 2018.

This work has as a starting point the correlations between *The non-existent knight* by the Italian novelist Italo Calvino, and *Don Quixote de La Mancha*, by the Spanish writer Miguel de Cervantes in order to observe how the concepts of mimesis, anachronism and revolution are configured in both works. From the moment these concepts are ascertained and presented, the objective of this dissertation is to carry out a comparative study in order to present the similarities between the works under study, with special focus on the way they approach the tradition of cavalry, either following its precepts or exceeding the limits established by the genre. In the first chapter we deal with the concepts of literature, anachronism and revolution, principles that foment the discussions proposed here. The second chapter addresses the notion of mimesis and how it manifests itself in works through the tradition of courtly love and is broken by the presence of the squires Sancho and Gurdulu. Finally, in the third chapter, we discuss the rupture of tradition with the purpose of ascertaining how Cervantes and Calvin use their knights as revolutionary allegories.

**Keywords:** Miguel de Cervantes. Italo Calvino. Comparative literature. Books of chivalry.

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	10
Miguel de Cervantes .....	10
Italo Calvino.....	15
Dom Quixote de La Mancha .....	20
O Cavaleiro Inexistente.....	21
I – O INVISÍVEL RETORNO DO QUIXOTISMO ANACRÔNICO E A REVOLUÇÃO DA E NA REPRESENTAÇÃO .....	25
1.1 Literatura como a terceira margem .....	26
1.2 Dois cavaleiros à procura de um narrador.....	34
1.3 A escrita errante .....	39
II – O JOGO DA IMITAÇÃO NO CAVALEIRO INEXISTENTE.....	47
2.1 Cavaleiros Enamorados.....	53
2.2 A voz do povo em Sancho e Gurdulu .....	62
III – CAVALEIROS REVOLUCIONÁRIOS.....	68
3.1 Uma tradição que atravessa os séculos.....	69
3.2 Dom Quixote e a adaptação da cavalaria .....	70
3.3 Agilulfo e representação ideal da submissão a uma tradição .....	75
3.4 Torrismundo: o grito transgressor do oprimido .....	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	86
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....	88

## ADVERTÊNCIA

A Edição utilizada do *Quixote*, do escritor espanhol Miguel de Cervantes, foi a publicada pela editora Nova Aguilar no ano de 2015, traduzida por Sérgio Molina. As citações no decorrer deste trabalho procedem da referida edição, indicando, entre parênteses, a parte da obra (*DQ I* ou *DQ II*), o capítulo em algarismos romanos e, por último, o número da página.

A edição seguida de *O cavaleiro inexistente*, do romancista italiano Italo Calvino, foi a da Coleção Companhia de Bolso, da editora Companhia das Letras, publicada em 2005 e traduzida por Nilson Moulin. As referências proveem dessa edição, mostrando entre parênteses o nome da obra (CI), o capítulo em algarismos arábicos e, por último, o número da página.

## INTRODUÇÃO

*Era uma vez um ambicioso guerreiro, vencedor de várias batalhas que se envolvia constantemente em desventuras, mas levava consigo um coração cheio de sonhos...*

*Era uma vez um herói destemido que enfrentava diariamente o peso da existência...*

*Era uma vez um leitor que trazia nos olhos e n'alma o peso da consciência de um mundo de dor e perseguição...*

*Era uma vez um homem que se recusava a permanecer inerte e saiu enfrentando o mundo armado de suas crenças e esperanças...*

Realizar a leitura de *Dom Quixote* e de *O cavaleiro inexistente* é comparar não duas, mas quatro histórias. As descrições acima se encaixam, simultaneamente, em cada um dos protagonistas ou dos seus criadores, individual ou coletivamente, afinando as barreiras entre autores, obras, realidade e ficção. A proposta desta pesquisa é verificar como a literatura se apresenta, através da ficção, enquanto instrumento de ruptura dos lugares sociais impostos por seu tempo e por suas classes dominantes.

Percorrer alguns pontos importantes da trajetória dos autores tem neste trabalho uma função que vai além da pura descrição da vida daqueles que ordenaram as palavras, mas permite observar os laços comuns entre real e imaginário, laços esses que são atemporais e indelévels. Localizar os autores em seus respectivos séculos, países de origem e realidades sociais é o ponto de partida para a jornada de compreensão da literatura como proposta por Antônio Cândido, como um direito indispensável, sem a qual o que resta é uma vida repleta de frustração mutiladora (CÂNDIDO, 2011). Após um breve percurso biográfico apresentaremos uma síntese das obras, passando, a seguir para os capítulos em que nos aprofundaremos no estudo conforme as linhas teóricas escolhidas.

### **Miguel de Cervantes**

A vida de Cervantes é, assim como sua obra prima, objeto de estudos ao redor de todo o mundo, mas isso não a torna de fácil descrição. Se por um lado sabe-se muito de suas atividades profissionais e familiares registradas em documentos como certidão de casamento, pedidos de empréstimo e quitação, contratos e processos judiciais, por outro é difícil

descrever o pensamento do escritor espanhol, já que ele não registrava suas impressões pessoais em nenhum tipo de diário ou ensaios. Com base nos dados biográficos apresentados por Andrés Trapiello (TRAPIELLO, 2005), Fernando Arrabal (ARRABAL, 1999), Maria Augusta da Costa Vieira (VIEIRA M. A., 2015), Jean Canavaggio (CANAVAGGIO, 1998) e Sérgio Molina (MOLINA, 2015), elaboramos uma biografia que aborda pontos importantes para a discussão proposta nesta pesquisa.

Nascido no ano de 1547 e batizado na cidade de Alcalá de Henares (região central da Espanha), Miguel de Cervantes viveu várias vidas em uma só. O quarto dos sete filhos de Rodrigo de Cervantes e Leonor de Cortinas experimentou, desde muito jovem, as inconstâncias de seu tempo: seu pai era surdo e conseguiu uma licença para atuar como barbeiro graças às influências familiares. A linhagem fidalga conferia certo prestígio e era de muita utilidade para resolver contendas jurídicas, porém, como para muitos outros em sua época, tal reconhecimento não era suficiente para garantir uma vida financeira confortável.

A busca por melhores condições de vida fez com que a família se mudasse diversas vezes enquanto os filhos ainda eram jovens (VIEIRA M. A., 2015, p. 25) obrigou o pai a viver endividado durante boa parte de sua vida e se sujeitar a uma prática comum na época: usufruir dos arranjos amorosos de algumas de suas filhas, num complexo sistema de promessas e chantagens que tinha as alcovas das mulheres como palco e as mesas das famílias como algibeira.

Sobre a vida acadêmica de Cervantes “não há dados precisos sobre sua formação intelectual, no entanto é possível afirmar, a partir de sua obra, que foi um grande leitor e que sua cultura e sua erudição devem ter sido adquiridas, sobretudo, graças a seu esforço pessoal” (VIEIRA M. A., 2015, p. 25). Sabe-se que, apesar das dificuldades, Rodrigo fez questão de que seus filhos aprendessem a ler e escrever, inclusive as meninas, o que era raríssimo naqueles dias. Também é certo que aos vinte anos Miguel de Cervantes compôs sua primeira obra conhecida até os dias de hoje (um soneto celebrando o nascimento da princesa Catalina) e aos vinte e um anos foi aluno de um importante humanista chamado Juan López de Hoyos, ao se preparar para ingressar na universidade. (TRAPIELLO, p. 35)

Apesar das dívidas do pai e dos constantes escândalos amorosos envolvendo suas irmãs, o jovem tinha a possibilidade de um futuro promissor através das letras, contudo as intempéries que visitavam seus familiares recaíram dessa vez sobre ele. Aos vinte e dois anos o estudante se vê obrigado a fugir para a Itália após ferir gravemente um homem em um duelo. (CANAVAGGIO, 1998)

Uma vez em Roma, por intermédio de relações com a nobreza, Cervantes consegue nomeação como camareiro de um jovem cardeal e tem novamente diante de si a possibilidade de uma vida sem maiores sobressaltos. Apesar disso, a efervescência da guerra contra os turcos chega até ele e leva-o a se alistar, no ano seguinte, na companhia que unia espanhóis e italianos para defender seus territórios. A possibilidade de conquistar fama e fortuna através das armas leva o irmão mais novo de Miguel a se alistar na mesma companhia e lado a lado eles lutam (e vencem) a batalha de Lepanto.<sup>1</sup>

Apesar de seu estado lamentável e febril, e enfrentando a oposição dos amigos, Cervantes não admitiu ausentar-se dos combates. Ocupou, no barco, o lugar que lhe havia sido destinado. Há provas escritas da extrema coragem do escritor. Sua vontade de participar da ação foi mais forte do que seu precário estado de saúde. Ele poderia ter se retirado, honrosamente, para as macas, para longe da linha de tiro do inimigo – mas preferiu lutar. (TRAPIELLO, 2005, p. 70)

O preço da vitória foi alto: dois tiros no peito e um na mão esquerda, que fica permanentemente imobilizada a partir de então. Após quatro anos de serviço militar e participação em diversas batalhas, Cervantes e seu irmão Rodrigo embarcaram em Nápoles rumo a Barcelona, onde esperavam usufruir do reconhecimento pelos serviços prestados à pátria. Levavam consigo cartas de recomendação que seriam utilizadas para conseguir bons cargos e recompensa financeira, mas outra intempérie muda novamente os planos. O navio que ocupavam foi capturado por piratas e os tripulantes são levados cativos a Argel.<sup>2</sup>

Nos cinco anos em que esteve cativo Cervantes tentou fugir quatro vezes; só não foi morto ou duramente castigado pois gozava de certos privilégios no cárcere devido às cartas de recomendação que levava (acreditava-se que ele era um prisioneiro valioso). Entretanto, segundo Trapiello (2005), o que o salvou, a princípio, foi depois um motivo de dificuldade

---

<sup>1</sup>Lepanto é uma cidade situada no sul da Grécia. A batalha de Lepanto é considerada de grande importância na história europeia por ter sido determinante para impedir o avanço do Império Otomano no mediterrâneo.

<sup>2</sup> Argel é a atual capital da Argélia. No século XVII era uma cidade governada por piratas e comerciantes europeus e turcos, sendo um reconhecido ponto de comércio ilegal no mediterrâneo.

para liberá-lo, já que a quantia exigida pelo resgate era maior. Seu irmão foi resgatado no segundo ano de cativo, e após várias tentativas frustradas e a contração de mais dívidas a família consegue recursos para pagar o resgate e ele pode regressar à Espanha.

Certamente esses anos foram muito importantes em sua vida, pois teve a oportunidade de conhecer o mundo muçulmano no seu interior e também suas relações com os cristãos. Mais que isso, teve a chance de observar a fundo uma civilização diferente da sua. (VIEIRA M. A., 2015, p. 28)

O pesadelo ainda não chegara ao fim: antes de ser libertado ele passou por uma investigação sob suspeitas de ter tido relações homossexuais com seu protetor, o Paxá de Argel, graças a denúncias feitas por um padre dominicano com fama de traidor, perverso e maligno.

Miguel teve de fazer, no dia 10 de outubro [1580], uma declaração na presença do frei Juan Gil e de Pedro de Rivera, notário apostólico em Argel, e de mais doze testemunhas indicadas por estas autoridades eclesiásticas. Diante dos primeiros, Cervantes respondeu a perguntas sobre seu cativo, sua vida e seus costumes, e disse a mesma coisa que as testemunhas chamadas para depor. Os depoimentos comprovaram a falsidade das acusações do dominicano e a inocência de Cervantes. [...] Duas semanas depois do julgamento, Cervantes deixou Argel em companhia de outros cinco prisioneiros. Em 27 de outubro de 1580, avistou o litoral espanhol. Havia permanecido cinco anos e um mês no cativo” (TRAPIELLO, 2005, pp. 99-100)

Aos trinta e três anos o autor traz consigo o peso das dívidas contraídas pela família para libertá-lo, as feridas de guerra e os anos de cativo. As cartas de recomendação que pouparam sua vida não tiveram grande serventia após tantos anos distante de seu país, assim como seu serviço às armas. Novamente o autor se vê obrigado a recorrer à intrincada rede de petições para conseguir trabalho, e é a partir daí que começa a se dedicar à produção de peças teatrais, através das quais consegue algum dinheiro e pouco prestígio.

Aos trinta e sete anos casa-se com Catalina Salazar, poucos meses após conhecê-la. Segundo Trapiello há muita especulação sobre a vida amorosa de Cervantes; alguns acreditam que ele mantinha relações com a esposa de um taverneiro e que dessa relação nasceu uma filha, outros acreditam que a menina na verdade seria sobrinha de Cervantes e fora dada à taverneira para evitar mais um escândalo sexual na família. Se não há indícios que comprovem as relações amorosas de Cervantes antes do casamento por outro lado sabe-se com certeza a data de seu matrimônio e toda a linhagem da família de sua esposa e sua situação financeira bem superior à do marido.

Alguns anos após o casamento, Miguel foi nomeado como representante real para compra forçada de alimentos a fim de abastecer o exército de Sua Majestade; tal cargo exigia dele longas viagens a cavalo por toda a Espanha e gerava muita inimizade por parte dos fazendeiros, que eram obrigados a vender suas mercadorias por preços baixíssimos. Entre compras de provisões, vendas de peças teatrais e visitas esporádicas à sua esposa, Cervantes segue seus dias. São anos em que experimenta uma certa fartura, mas seja por descuido ou por despreendimento, o dinheiro tão logo entra por uma porta e sai por outra.

Os anos a serviço da coroa e o constante desejo de uma reputação de renome levam o autor a preparar um memorial para o rei, no qual descreve de forma minuciosa e emocionante seus anos no exército, no cativeiro e como comissário de provisão, justificando seu pedido para ser nomeado governador de uma das colônias espanholas no continente americano. A petição é rejeitada e Cervantes se vê cada vez mais distante da notoriedade que tanto deseja. (MOLINA, 2015)

De acordo com as cronologias de Canavaggio e Molina, os dez anos seguintes não seriam mais fáceis: prossegue na função de comissário, mas é vítima de uma rede de corrupção no transporte das provisões para o exército e acaba preso, sendo libertado sob fiança, sofrendo processo e acabando desempregado. Torna-se cobrador de impostos, cargo para o qual dá seus bens como garantia e depois acaba perdendo tudo e sendo preso, acusado de roubo dos impostos que sequer recebera. Durante todo esse tempo é auxiliado por sua esposa e irmãs, que trabalham como costureiras na corte para sustento da família. Compõe alguns sonetos e vende algumas peças teatrais.

Em 1604 Valladolid era a sede da corte espanhola e é nesta cidade que, aos cinquenta e sete anos de idade, Cervantes consegue licença para imprimir seu romance *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha*, que em poucos meses torna-se um sucesso. O livro não garante a ele a fama e a fortuna que sempre desejou, mas é determinante para que caia no gosto de nobres e protetores das artes, que concedem a ele licença para, anos depois, imprimir e vender *Novelas Ejemplares* e *Viaje Del Parnaso*. Este último é publicado no mesmo ano em que surge no mercado uma segunda parte de Dom Quixote que rapidamente alcança tanto sucesso quanto a primeira e deixa Cervantes furioso. A audácia de Alonso Fernández de Avellaneda, suposto autor da falsa continuação, acelera o término da segunda parte das aventuras do

cavaleiro manchego redigidas por seu verdadeiro criador e seis meses depois da publicação de Avellaneda, a verdadeira história chega às ruas, recheada de respostas ácidas às provocações feitas pelo rival de Cervantes.

Cervantes não se contenta com esta “indiferença” em relação a Avellaneda. Muito ao contrário, aproveita a publicação do falso *Quixote* como matéria literária que enriquece de forma genial as andanças do cavaleiro e acerta com um golpe fatal a história que maneja marionetes inspiradas nos personagens cervantinos. É muito provável que Cervantes tenha tomado conhecimento da publicação do falso *Quixote* quando estava próximo da redação do capítulo LIX da segunda parte, momento em que Dom Quixote e Sancho se hospedam numa estalagem e se encontram com personagens que estão lendo a segunda parte apócrifa. O diálogo entre personagem e “leitor” do falso *Quixote*, Além de estar permeado de reflexões sobre a natureza da ficção, contém opiniões de Dom Quixote, que nesse momento exercita com rigor sua habilidade de crítico literário, encontrando na obra, com um simples olhar de relance, ‘cosas dignas de reprehensión’”. (VIEIRA M. A., 2015, p. 37)

Apesar da grande produção literária, Cervantes dedicou parte de seu tempo dos últimos anos à vida religiosa. Como observa Trapiello, é sabido que nutria um enorme carinho por sua irmã Luísa, ordenada monja em Alcalá, a qual visitava constantemente. Através dela Miguel conheceu Teresa D’Ávila, e se tornou um grande admirador tanto de sua vida religiosa quanto de seus escritos poéticos. Aos poucos passa a participar ativamente como membro de congregações.

Ao fim e ao cabo de uma vida vivida intensamente, repleta de aventuras e desventuras, sucessos e fracassos, Miguel de Cervantes morre em Madri, no dia 22 de abril de 1616, apenas alguns dias depois de terminar mais uma de suas obras. Seu sepultamento é feito no convento das Trinitárias descalças e seu corpo é enterrado com as vestes da ordem franciscana.

### **Italo Calvino**

Romancista e ensaísta de renome internacional, o autor italiano produziu uma obra multifacetada: desde ensaios críticos a contos, crônicas e romances, seus livros são objeto de pesquisa em diversas áreas de estudo. Sempre buscando pensar o homem e suas relações com a história e os lugares, a trajetória pessoal do autor revela fontes de referência fundamentais em suas obras, como sua família, sua experiência política e seu constante trabalho em jornais italianos. O relato biográfico desta pesquisa foi construído com base na leitura e interpretação da biografia elaborada por Domenico Scarpa e também no documentário *Italo Calvino: un*

*uomo invisibile* (RAPETTI, 1974) e nos artigos “Eva Mameli Calvino” (LOBINO) e “Eva Mameli y Mario Calvino: una presencia soslayada en el México revolucionário” (SECCI, 2015).

Nascido no ano de 1923 no povoado de Santiago de Las Vegas, nos arredores de Havana (Cuba), Italo Giovanni Calvino é um dos autores italianos mais importantes do século XX. Falar de sua jornada intelectual e pessoal requer que consultemos um pouco da trajetória de seus pais, devido à grande influência intelectual que tiveram sobre ele.

Mario Calvino e Eva Mameli ocupavam posições acadêmicas de destaque nacional e internacional. O pai era um reconhecido agrônomo e foi colaborador dos parâmetros para reforma agrária no México, sob o comando do presidente, o general Porfírio Díaz. De lá foi nomeado, em 1917, diretor da Estação Experimental de Agricultura de Havana, sediada em Santiago de Las Vegas. Sete anos depois regressaria a San Remo com a esposa e seu primogênito para dirigir a Estação Experimental de Floricultura. Eva Mameli foi a primeira mulher a obter livre docência na Itália, graduou-se em Ciências Naturais e se especializou em Botânica; rejeitou a cadeira universitária após alguns anos para se dedicar à família e ao estudo de hibridação e germinação de flores, tendo publicado centenas de estudos sobre o tema. Parceira de pesquisas do marido por toda a vida assumiu a direção da Estação após a morte do cônjuge. Graças ao trabalho de ambos a cidade de San Remo é conhecida como *Cidade das Flores*.

Pesquisadores ativos e contestadores natos, a educação que os Calvino dão para os dois filhos é rica em diversidade para a época: Mario era reformista maçônico e socialista, sendo, na juventude, um kropotkiniano anarquista; sempre foi ligado à prática e buscava a aplicação imediata das descobertas científicas e tecnológicas no cotidiano. A mãe era uma humanista extremamente metódica: foi voluntária da cruz vermelha por três anos durante a primeira guerra e diferia do marido em relação às convicções políticas, mantendo um distanciamento de explosões apaixonadas, sobretudo na política e na religião, e buscava, através do método e da disciplina, uma saída para que a vida não fosse desperdiçada.

Os pais não dão educação religiosa aos filhos e aos nove anos de idade Italo é dispensado das aulas de ensino religioso a pedido de sua mãe. Isso faz com que ele entenda, desde criança, o

que significa ser diferente da maioria e desenvolva habilidades para suportar discriminação e escárnio da parte de companheiros e superiores. Se por um lado isso causa problemas, por outro desperta uma noção de tolerância e observação minuciosa aos detalhes que o cercam.

Essa escola teve um importante papel na vida de Calvino, haja vista seu currículo inovador. Apesar de dispor de recursos financeiros precários, principalmente se comparada às instituições católicas do país, a escola é laica, socialista e de orientação maçônica; os textos bíblicos são lidos da mesma forma que em uma escola de orientação cristã (aulas das quais Italo foi dispensado), porém o plano de estudos prima pelas aulas de campo, observação direta da natureza, a história do tempo, a influência das estações, estudo minucioso de elementos como luz, sombra, cores e formas e sua influência na arte. Observação e experimentação são o foco da escola e essas práticas nortearão a escrita do jovem escritor anos mais tarde.

Outro importante elemento na educação do autor foi o *Corriere dei Piccoli*, um suplemento semanal do jornal *Corriere della Sera*, que circulou de 1908 a 1995. O suplemento, ilustrado e colorido, trazia histórias em quadrinhos, adaptações de clássicos (inclusive livros de cavalaria) e era muito popular entre as crianças.

O jovem cresce então no seio de uma família habilidosa e é extremamente estimulado em seu ambiente escolar. A cidade também instiga a criatividade: San Remo é uma estação turística de estrangeiros ricos, mas Italo prefere sempre as partes mais antigas e passa um bom tempo nas ruas simples e estreitas dos bairros mais modestos, observando sua peculiaridade.

Com dez anos ele vai para o ginásio onde faz amigos, os quais mais tarde representa em alguns de seus contos. Seu colega de banco (os alunos sentavam-se em duplas) é Eugenio Scalfari, futuro fundador do jornal *La Repubblica*. Anos mais tarde Calvino escreverá tanto para o *Corriere della Sera* quanto para o *La Repubblica*.

O grupo de amigos discutia filosofia, contava piadas e nesses anos Calvino exteriorizou sua paixão pelas imagens através de desenhos irônicos e satíricos que fazia circular entre os colegas. Explorava os detalhes humanos, como marcas de fala e particularidades de fisionomia, intercalando caricaturas com metáforas para abordar filosofia, algo que depois seria transferido para seus contos. Envia um de seus desenhos para um suplemento semanal de

humor, sob o pseudônimo de “Jago, Il Cestino” e vence o concurso de “charge mais estúpida do ano”. Italo apreciava o estilo de ironia sistemática da revista e se identificava com ele.

Como milhares de outros rapazes, Calvino tem sua atenção voltada para o cinema enquanto adolescente. Admirava, sobretudo, o cinema americano e levará para os próximos anos a influência de Fred Astaire, Clark Gable e Greta Garbo, assim como uma grande admiração pelo trabalho do ator e diretor britânico Charles Chaplin. A magia das telas roubara sua atenção, e entre as tardes passeando de bicicleta e as sessões de cinema, Calvino vivia em um mundo muito distante da guerra. Os ideais políticos e a paixão revolucionária de seu pai não haviam, até então, ganhado espaço em sua vida.

Em 1943 a guerra chegará até ele. Aos vinte anos, cursando a faculdade de Agronomia, filia-se ao Partido Comunista Italiano, presta serviço militar como escrivão no Tribunal de San Remo e se envolve na organização de manifestações e reuniões da Juventude Comunista. Os dois anos seguintes serão marcados pela participação na resistência armada<sup>3</sup> ao fascismo e à ocupação nazista, período no qual participou de ataques, frequentou esconderijos nas montanhas, foi preso; enfim, estava, juntamente com seu irmão Floriano, em risco constante de morte. Seus pais também eram ativos na resistência, recebendo refugiados judeus e guerrilheiros partigiani em sua casa.

Com o fim da guerra, Calvino abandona o curso de Agronomia e ingressa na faculdade de Letras. Uma vez formado começa a trabalhar como jornalista em dois periódicos de Milão: a revista *Politecnico* e o jornal *L'Unità*. Tais trabalhos são conquistados através de suas relações com os amigos do ginásio e da faculdade. Escreve sobre política e arte, mas, sobretudo sobre o cotidiano.

Em 1946, incentivado por dois amigos, Calvino se candidata a um prêmio literário da editora Mondadori e em vinte dias escreve *A trilha dos ninhos da aranha*. Seu romance é contemplado e Calvino ganha visibilidade como um jovem escritor em ascensão. Nos cinco anos seguintes irá dedicar-se aos trabalhos de jornalista, contista e editor, mas seguirá vítima

---

<sup>3</sup> Ítalo Calvino e seu irmão Floriano Calvino, dois anos mais jovem, fazem parte do movimento de resistência armada conhecido como *Partigiani*. Sua experiência como guerrilheiro serviu de inspiração para que escrevesse, anos mais tarde, o livro *A trilha dos ninhos da aranha*, romance considerado uma referência histórica no que diz respeito aos movimentos de resistência armada ao nazismo na Itália.

de uma grave crise criativa: com dificuldade para escrever um novo romance pensa ser um escritor de um só sucesso.

O cenário político da guerra fria gera em Calvino desânimo e ansiedade. Em 1951 o escritor vai para a União Soviética a fim de conhecer de perto o socialismo praticado por lá. Essa experiência será muito marcante para ele e essencial para retomar as energias na escrita de seus romances, os quais volta a redigir e publicar com boa recepção do público. Dois anos depois, o jornal *L'Unità* publica um editorial de sua autoria na primeira página. Era a primeira vez que alguém com menos de trinta anos tinha uma publicação na primeira página. Nos anos seguintes sua participação nos jornais é intensa e constante.

Aos trinta e dois anos Calvino comemora dez anos de atividade literária e conhece o primeiro amor de sua vida: a atriz Elsa de Giorgi. O relacionamento entre eles dura quatro anos em uma atmosfera misteriosa e aventureira, inspirando o autor a produzir dois romances dedicados à amada, além de um acervo de mais de trezentas cartas. Os anos seguintes são de rupturas e reorganizações, um constante lançar-se de um abismo. Embora mantenha sua carreira estável, Calvino experimenta as incertezas políticas e existenciais de sua época, rompe o relacionamento com Elsa, se desliga do partido comunista e prossegue na escrita de artigos, romances e ensaios, sempre trazendo consigo mais incertezas do que respostas.

A nova fase introspectiva dura até seus trinta e nove anos, quando conhece Esther Judith Singer, uma argentina que trabalha como tradutora de inglês para a Unesco e a Agência Internacional de Energia Atômica; se casam dois anos mais tarde e, no ano seguinte, visitam a América Latina. Começam pelo México e depois vão a Cuba, onde Calvino visita sua cidade natal e a Estação Agrícola fundada por seu pai. Em Havana conhecem Ernesto Che Guevara, com quem conversam diversas vezes. Ao regressarem à Europa, Calvino, sua esposa e seu enteado Marcelo vão morar em Roma. Um ano depois, em 1965, nasce Giovanna, a única filha do casal.

Em 1967 Calvino se transfere com sua família para Paris, a cidade que passará a ser sua predileta como refúgio para escrever e na qual habitará pelos próximos treze anos. A cidade o atrai, porém ele não frequenta os ambientes da moda e se mantém distante de Lacan, Althusser e Blanchot, mantendo relações amigáveis com Roland Barthes e Michel Foucault,

pelos quais nutre profunda admiração. É na capital francesa que ele conhece o escritor Giani Celati e com o qual manterá uma amizade estreita nos anos seguintes, tendo-o como seu interlocutor constante.

Seu retiro francês leva-o a novas e instigantes leituras e passa então a estudar o tempo, o espaço e o universo, estudos que refletirão em suas obras seguintes: *O Castelo dos destinos Cruzados* e *As cidades invisíveis*. Em 1979 é publicado o romance que é considerada a obra prima do autor: *Se um viajante em uma noite de inverno*.

Os últimos cinco anos da vida de Calvino reverberam o cultivo de toda a sua vida: permanecia produzindo ensaios e artigos e trabalhava constantemente em seus romances; viajou com sua esposa para a Argentina e participou de uma convenção sobre literatura fantástica em Sevilha junto com Jorge Luis Borges. Também faz conferências em Paris e na Universidade de Nova Iorque.

O último ano de sua vida é dedicado à preparação daquela que será sua produção ensaística mais importante: as conferências para a *Charles Eliot Norton Poetry Lectures*<sup>4</sup>, na Universidade de Harvard. Esse é um evento de reconhecimento e visibilidade mundiais e Calvino é o primeiro autor italiano convidado a proferi-las. Completa cinco das seis conferências e escreveria a última nos Estados Unidos, mas jamais chegou a fazê-lo. No início de setembro é vítima de um AVC, passa por uma complicada cirurgia e chega a apresentar melhoras, porém, dias depois, uma hemorragia cerebral é diagnosticada e ele morre na madrugada do dia 19 de setembro de 1985 aos 61 anos.

### **Dom Quixote de La Mancha**

Dom Quixote de La Mancha é considerado o primeiro romance moderno da literatura ocidental. Dividida em duas partes, a primeira publicada em 1605 (*El ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*) e a segunda, publicada em 1615 (*Segunda Parte Del Ingenioso*

---

<sup>4</sup> As *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* são conferências anuais proferidas na Universidade de Harvard. Homenageando o escritor, crítico e professor de artes dessa instituição, as conferências são de temática livre e contam, desde sua primeira edição, em 1925, com a participação de nomes de destaque e influência extraordinária na arte, em duas diversas manifestações como música, literatura, cinema e artes plásticas. Dentre os conferencistas podemos destacar: T.S Eliot, Jorge Luis Borges e Octavio Paz (The Charles Eliot Norton Lectures).

*Caballero Don Quijote de La Mancha*), a obra trata das aventuras e desventuras de um fidalgo de meia-idade tão obcecado por livros de cavalaria que decide sair pelo mundo como se fosse um cavaleiro como o das histórias que lia.

As três jornadas do improvável cavaleiro conduzem o leitor muito além dos arredores da região da Mancha. Página após página embarcamos em uma viagem pelas obras clássicas da cavalaria medieval e seus personagens mais marcantes, conhecemos o modo de vida e os conflitos de alguns grupos sociais do século XVII e somos expostos a diversos gêneros textuais imbricados na narrativa principal, formando uma teia literária complexa e inédita até então.

A obra tem como foco principal contar as peripécias de Dom Quixote e seu escudeiro Sancho Pança, mas encerra em si diversos outros gêneros. Seus protagonistas tornam-se, constantemente, ouvintes de histórias contadas pelo caminho e às vezes saem da posição de ouvintes e tornam-se também personagens das histórias que ouviram. Essa necessidade constante do autor de abarcar o maior número possível de gêneros e casos reflete a preocupação em registrar, através da ficção, os costumes e a história de seu tempo, como observa Maria Augusta da Costa Vieira:

{...}um período prismático que fazia coincidir realidades bastante contraditórias, se é que em algum momento essas questões deixaram de fazer parte da história da humanidade. A ilusão de um império grandioso começava a minguar para ceder espaço a uma realidade repleta de miséria, fome, ausência de trabalho e de produção de mercadorias. (VIEIRA M. A., 2015, p. 46)

Os problemas amorosos, os casamentos arranjados, a guerra entre mouros e cristãos e a fidalguia decadente, tudo isso é relatado nas páginas de Cervantes, o que faz de Dom Quixote, não apenas uma novela cômica, mas sim o relato histórico mais completo de sua época.

### **O Cavaleiro Inexistente**

Publicado em 1959, *O Cavaleiro Inexistente* é a versão de Italo Calvino de um livro de cavalaria. Com pouco mais de cento e cinquenta páginas (um número pequeno para o gênero) o autor consegue envolver guerra, lendas, amores e aventuras em uma narrativa ágil, repleta

de referências históricas e literárias que conduzem o leitor a reflexões profundamente humanas.

A história é contada por uma freira, Irmã Teodora, que escreve o relato sobre o cavaleiro como uma penitência (*CI*, cap. 4, p. 32). O protagonista não poderia ser mais enigmático: trata-se de um cavaleiro invisível. Sua armadura branca e reluzente impressiona, assim como sua postura incansável em batalhas e seu conhecimento sobre tudo o que diz respeito às questões de guerra. É, contudo, ridicularizado pelos colegas paladinos por não possuir aquilo que os outros têm em altas doses: defeitos humanos. Não é vulnerável a desejos e necessidades de um corpo de carne e osso, como fome, sede e apetite sexual; também não está suscetível às fragilidades físicas de doenças, feridas e nem mesmo a necessidade de uma noite de sono.

Quando a legitimidade de seu título de paladino é posta à prova ele sai em busca de uma testemunha para manter sua posição, conquistada quinze anos atrás. Outros três cavaleiros partem do acampamento na mesma noite e, apesar de terem propósitos e destinos diferentes, seus caminhos se cruzam em um final que nada lembra os clássicos livros de cavalaria, mas nem por isso deixa de ser surpreendente e extraordinário.

Os mesmos clássicos do século XII que inspiraram Cervantes no século XVII resistem ao tempo, à distância e às mudanças políticas e sociais até ilustrarem as páginas coloridas de um suplemento semanal infantil e chegar às mãos de um curioso menino que, anos mais tarde, escreveria seu próprio livro de cavalaria em meados do século XX. Essa é a literatura em ação e revolução, a literatura que aproxima séculos e vidas que jamais se cruzariam de outras formas que não as palavras. Calvino e Cervantes viveram em tempos e lugares diferentes e ainda assim suas vidas foram igualmente afetadas pelas armas e pelas letras. O período em que o autor italiano ficara refugiado por ser membro da resistência ao fascismo não foi tão longo quanto o cativo do espanhol em Argel, porém ambos experimentaram a incerteza sobre o próprio destino de forma intensa com suas experiências, juntamente com seus irmãos. A decepção com o ideal ao qual serviram também é comum aos dois escritores, Cervantes não recebe o que esperava pelo tempo que serviu e Calvino sai do partido comunista depois de mais de vinte anos de militância ativa.

Assim como os livros seguem persistindo e se reinventando a realidade imita a literatura e faz nela, e através dela, a mimese transformadora. Cervantes expurga seu tempo de cativoiro através do personagem principal da história do Cativo, na primeira parte de Dom Quixote e Calvino o faz com Torrismundo, Sofrônia e Gurdulu em uma comunidade destituída de divisões de classe e poder, onde todos são semelhantes em direitos e deveres. Outro ponto que consideramos é que a guerra e o período de cativoiro e esconderijo fizeram com que os dois autores experimentassem o que é ficar à mercê de um poder invisível que hora se faz presente e hora se faz ausente, mas que é o que traça as linhas que determinam a vida e a morte de cada um. Dessa forma ambos vivenciaram um período como personagens diante de vários caminhos possíveis e cujo destino está nas mãos de um ou vários narradores.

Partindo das obras e considerando as trajetórias de seus autores mostraremos como a literatura é inspirada pela realidade e passa por um processo de imitação a fim de transmutar-se em algo novo e revolucionário que incita ou limita formas de pensar. Dedicaremos, portanto, o primeiro capítulo à reflexão sobre o conceito básico de literatura enquanto buscamos comparar essa noção com a posição que ela ocupa nos objetos desta pesquisa. Delimitaremos o conceito de anacronia aqui utilizado, examinaremos o texto de ficção e seu lugar como afirmação do imaginário, partindo, posteriormente, para a verificação do poder do narrador e da importância de sua presença e ausência nas obras. Por fim apresentaremos o texto ficcional como um labirinto onde real e imaginário se entrecruzam e coexistem de forma anacrônica, formando um elo estabelecido por seus criadores.

Acreditando na mimese enquanto conceito essencial para compreender a trajetória aqui proposta, o segundo capítulo será dedicado ao aprofundamento do fenômeno da mimese no texto literário. Verificaremos como esse recurso permitiu que a tradição de cavalaria do período feudal resistisse ao tempo e chegasse até a atualidade e para isso nos debruçaremos em dois temas significativos nas obras: o romance cortês e a presença dos escudeiros dos cavaleiros.

Uma vez situada a literatura enquanto ligação entre espaços, tempos e lugares nos dois primeiros capítulos, dedicaremos a última parte desta pesquisa à exposição de como se dá a revolução através da ficção. A trajetória dos cavaleiros nos permitirá visualizar a ruptura com uma ordem pré-estabelecida, assim como o diálogo com a realidade de seu tempo, com o

tempo de seus autores e, por fim, com o espaço e o tempo que sempre existirão enquanto os lugares de submissão e poder permanecerem efetivos.

## **I – O INVISÍVEL RETORNO DO QUIXOTISMO ANACRÔNICO E A REVOLUÇÃO DA E NA REPRESENTAÇÃO**

*Muito prazer, meu nome é otário  
Vindo de outros tempos, mas sempre no horário  
Peixe fora d'água, borboletas no aquário  
(Dom Quixote – Engenheiros do Hawaii)*

As relações entre a realidade e o mundo imaginário e seus processos de ordenação são constantes na investigação literária. Buscaremos, no primeiro capítulo desta pesquisa, analisar conceitos básicos que permeiam as discussões científicas pertinentes para o assunto em estudo, sejam eles a noção de anacronia e literatura, o papel do narrador e o lugar e espaço dos personagens. Verificaremos como conceitos são criados e rompidos e como essa dinâmica ocorre nas obras escolhidas como corpus de estudo.

### **1.1 Literatura como a terceira margem**

Em seu *Dicionário de Termos Literários*, Massaud Moisés define anacronismo como “falhas resultantes de localizar pessoas, situações acontecimentos, cenas, objetos, etc., fora do tempo em que existiram” (MOISÉS, 2004, p. 22). De acordo com o autor o anacronismo tende a ocorrer no teatro e na prosa de ficção de caráter histórico, sendo ora através de deslizamentos involuntários ora desempenhando uma função especial e utilizado conscientemente pelo escritor. Para esta pesquisa consideraremos a anacronia enquanto recurso estilístico proposital que permite a inversão da ordem do tempo, uma vez que possibilita analisar como as ideias presentes nas obras se deslocam através dos séculos. A escolha por esse conceito permite compreender de que forma um escritor do século XX produz uma história ambientada no período feudal e que encerra críticas a esse período através da ironia, escárnio e até mesmo a proposta de uma nova ordem social baseada no comunismo. É também através da anacronia que *Dom Quixote* resgata o período feudal, usando o cômico como forma de satirizar e criticar o passado e o presente.

O conceito de literatura, por sua vez, é compreendido na pesquisa como o meio para o diálogo entre o que é vivido e o que é imaginado. Assim como no conto “A terceira margem do rio”, de Guimarães Rosa, a literatura é esse elo entre duas margens, algo que se coloca entre o real e o imaginário sempre permeando uma e outra, porém sem jamais aportar em nenhuma delas. Suscetível às intempéries do tempo e da natureza, mas sem jamais sucumbir a elas, assim é a escrita que, século após século rompe as margens do tempo, do espaço.

Em *Políticas da Escrita*, Jacques Rancière afirma que “antes de ser o exercício de uma competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e dar sentido a essa ocupação” (RANCIÈRE, 2017, p. 7). Cervantes e Calvino usaram a literatura para mostrar

que a sociedade passa por momentos de conflito de forma repetitiva e que esses conflitos não obedecem a uma ordem lógica ou previsível. É através da escrita que culturas são vistas como semelhantes ou distintas, governos são lembrados ou esquecidos, e inexistentes ganham vida. É através da literatura que um animal que não existe pode tornar-se mais conhecido do que um ser que vive de fato.

Tomemos como exemplo três crianças da mesma idade e com a mesma estrutura econômica e familiar. Uma dessas crianças mora em uma cidade no litoral, a outra mora em uma cidade de região montanhosa e a terceira mora em uma cidade na região da Amazônia. A criança que mora no litoral já teve contato, em seus passeios pela praia, com siris, caranguejos e águas-vivas, mas jamais viu lobos-guará e capivaras, como a criança das montanhas quando sai em suas expedições, nem tampouco botos ou jacarés, só vistos em terras amazônicas. O que para uma é real para outras seria ficção.

A literatura deu vida a animais que jamais caminharam sobre a terra, mas sobre quais sabemos muito a respeito: dragões, monstros marinhos, unicórnios e hipogrifos ganham vida desde a antiguidade até os dias atuais nas páginas dos livros. Para as crianças do litoral e das montanhas um peixe maior que um homem e com a boca em formato de um bico longo e arredondado é tão real quanto um monstro marinho e um crocodilo tão real quanto um dragão.

Cervantes humanizou os animais e a relação entre um homem e sua montaria é tema que chama a atenção em *Dom Quixote*. A escolha do nome de Rocinante toma tanta atenção do cavaleiro quanto à escolha do nome de sua amada. Podemos perceber que até mesmo a forma como essas decisões são descritas são similares:

Logo foi ver o seu rocim e, bem que tivesse mais quarto que um real e mais tachas que o cavalo de Gonela, que *'tantum pellis et ossafuit'*, pareceu-lhe que nem o Bucéfalo de Alexandre, nem Babieca, o de El Cid, a ele se igualavam. Quatro dias levou a imaginar que nome lhe daria[...] e assim, depois dos muitos nomes que formou, apagou e riscou, acrescentou, desfez e tornou a fazer em sua memória e imaginação, veio por fim a chamá-lo 'Rocinante', nome, a seu parecer, alto, sonoro e significativo do que havia sido quando rocim, antes do que era agora, o antepimeiro de quantos rocins há no mundo. (*D.Q.I.*, cap. I, p.207)

E aconteceu, ou assim se acredita, que num lugarejo próximo do seu havia uma moça lavradora de muito bom parecer, de quem ele andara enamorado algum tempo (ainda que, segundo se entende, ela nunca o tivesse sabido nem suspeitado). Chamava-se Aldonza Lorenzo, e a ela houve ele por bem dar o título de senhora dos seus pensamentos; e procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e tendesse ao de princesa e grande senhora, veio a chamá-la 'Dulcinea d'El

Toboso' por ser ela natural de El Toboso: nome, a seu parecer, músico, peregrino e significativo, como todos os outros que a si e às suas coisas tinha dado. (D.Q.I, cap. I, p.208)

Rocinante e Dulcineia transformam-se diante dos olhos do leitor e tornam-se, a partir de então, presentes em toda a narrativa. Por vezes é Rocinante quem decide qual será o caminho a seguir e, assim como seu senhor, também se mete em confusões, como quando ele encontra uma manada de éguas enquanto pastava:

Aconteceu pois que Rocinante teve o desejo de se refocilar com as senhoras hacaneias, e saindo, assim como as farejou, do seu natural rumo e costume, sem pedir licença ao dono, deu um trotezinho algum tanto aceso e foi participá-las de sua necessidade. Mas elas, que pelo visto deviam de ter mais vontade de pastar que de outra coisa, o receberam com as ferraduras e com os dentes, de tal maneira que logo se lhe romperam as cilhas, ficando sem sela, em pelo. Mas o que ele mais deve de ter sentido foi que, vendo os arreeiros que suas éguas eram forçadas, acudiram com bordões, e tantas bordoadas lhe deram que o deixaram estropiado no chão. (D.Q.I, cap. XV, pg. 288)

Notemos como a cena é narrada usando “senhoras hacaneias” como sinônimo para as éguas galizianas e a aproximação de Rocinante descrita como “participá-las de sua necessidade”. Ao final ele fica estropiado, assim como seu amo e o escudeiro; compartilham dor e derrota, não há distinção entre quem é humano e quem é animal.

O estudo de Paulo Dutra, intitulado “Dom Bacamarte de Itaguaí: rastro de Dom Quixote em ‘O Alienista’” aponta, inclusive, Rocinante como o responsável pelo rumo da história no primeiro livro:

Em outras palavras, Rocinante se encarrega do caminho físico/real que acaba por ser o caminho real que toma a narrativa, enquanto que Dom Quixote dá asas a sua imaginação e, assim, este se encarrega de um caminho possível da narrativa, fosse sua história de fato uma aventura de cavalaria. Sabe-se aqui um futuro/caminho que obviamente nunca se tornará realidade, uma vez que enquanto a imaginação de Dom Quixote voa, Rocinante leva-os à Serra Morena, onde eles devem se encontrar com o *roto de La mala figura* e este será o começo do fim, ou seja: de sua queda, de sua caminhada em direção à física e metafórica jaula que o levará de volta a casa; obviamente depois de todas as humilhações que se seguem a seu reencontro com seus velhos amigos e comensais, o padre e o barbeiro. (DUTRA, 2014, p. 205)

Percebemos, a partir da fala de Dutra que, apesar da decisão de deixar o caminho por conta de Rocinante parecer apenas um detalhe sem importância, esses caminhos escolhidos pelo animal são determinantes para a história. Dessa forma, os atos do cavalo ditam o desenrolar

dos fatos, por isso podemos afirmar que sua presença é de tanta influência para a narrativa quanto a de um ser humano.

Mas a inovação do autor não para por aí. Atribuir humanidade a um cavalo, por mais magro, velho e fraco que seja, ainda é pouco quando comparado à relação de Sancho Pança com seu burro. O escudeiro tem por sua montaria um grande afeto e é acometido de grande tristeza quando fica sem ele, tanto que “sempre que via um asno lhe deitava os olhos e junto o coração” (*D.Q.I.*, cap. XXX, p.424). O reencontro do escudeiro com seu jericó é uma passagem repleta de alegria. Sancho, ao gritar com Ginés de Pasamonte que devolva o burro diz “deixa o meu asno, deixa o meu regalo!”, e logo depois achega-se ao animal abraçando-o, beijando-o e chamando “jericó do meu coração, companheiro meu (*D.Q.I.*, cap. XXX p.424). A forma como o reencontro é concluído não deixa dúvidas sobre a igualdade homem e animal: “E com isso o beijava e acariciava como se fosse gente. O asno calava e se deixava beijar e acariciar por Sancho sem responder palavra alguma.”(*D.Q.I.* cap. XXX, p.424). Assim como Rocinante partilha dor e fracasso o burro de Sancho partilha a emoção do reencontro.

Merece destaque ainda a reação atribuída ao jumento após a chuva de pedradas que ele, Rocinante, Sancho e D. Quixote receberam dos galeotes: “o jumento, cabisbaixo e pensativo, sacudindo as orelhas de quando em quando, pensando que ainda não cessara a borrasca das pedras que lhe perseguiram os ouvidos [...]” (*D.Q.I.*, cap. XXII, p. 348). Temos aqui um animal que pensa e reflete sobre a realidade.

Outra característica que coloca os animais em igualdade com os demais personagens são os poemas em seu louvor. Rocinante tem três poemas dedicados a ele, sendo que um traz como eu lírico Babiéca, o cavalo de El Cid. Temos então animais que sentem, que são objeto de devoção e também, no universo único de Cervantes e da literatura, que são escritores. Os animais não falam ao longo da narrativa mas falam sobre ela nos poemas e dessa forma se fazem presentes, dialogando e sustentando essa terceira margem existente entre o real e do imaginário também entre homens e animais. Mas o que essa margem quer dizer?

Jacques Rancière (2005, p. 59) ao falar sobre como enunciados políticos e literários reverberam no real, cita as trajetórias entre o dizível e o indizível como formas de

reconfigurar o mapa do sensível e levar à reflexão sobre as capacidades dos corpos e os ritmos adaptados aos ciclos naturais da produção, reprodução e submissão. Eis o que percebemos na relação entre D. Quixote e Rocinante e Sancho e seu burro: até que ponto um cavalo, ao responder a seus instintos reprodutivos é capaz de fazê-lo de forma socialmente respeitável e até que ponto um burro é capaz de refletir sobre as mazelas que sofre? Quem produz o pensamento, quem o reproduz e quem se submete a ele? Até que ponto o afeto de Sancho por seu burro é livre de interesses, uma vez que sem sua montaria é o próprio corpo que sofre por precisar caminhar?

Quando Rocinante foge de seu temperamento manso e comportado e responde a seus instintos, Sancho diz que o cavalo não merece ajuda por ter sido ele a causa do problema e que “Nunca esperaria tal coisa de Rocinante, pois o tinha por pessoa casta e tão pacífica quanto eu.” (*D.Q.I*, cap. XV, pg. 290). Sancho refere-se a Rocinante como “pessoa”, dessa forma anula a importância dos instintos que lhe são característicos e lhe atribui a culpa por uma ação que é perfeitamente natural. Antônio Cândido afirma que “a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, apoia e combate, fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (2011, p. 177). Como percebemos acima, o problema ilustrado através da relação entre homens e animais em Cervantes trata das relações de poder entre os mais fortes e os mais fracos, entre aqueles que estão no controle da situação e aqueles que se submetem a elas. Os animais ganham espaço junto aos homens em Cervantes pois passam a ser cobrados como tais, porém sem usufruir dos mesmos benefícios. A literatura é o espaço onde esses lugares são construídos, satirizados e questionados.

Cervantes e Calvino tratam do processo de construção da ficção em seus romances. Conforme aponta Salvatore D’Onofrio, “a literatura é chamada de ‘ficção’, isto é, imaginação de algo que não existe particularizado na realidade, mas no espírito de seu criador.” (1983, p.18) Ao narrar como o velho fidalgo Alonso Quijana tornou-se Dom Quixote, Cervantes explica que ele “Dizia que El Cid Ruy Díaz fora muito bom cavaleiro, mas que não se comparava ao Cavaleiro da Ardente espada” (*D.Q.I*, cap. I, pg.206); o primeiro é um personagem que de fato existiu enquanto o segundo viveu apenas nos livros. Ora, uma vez que o velho manchego jamais viu com seus próprios olhos nem um nem outro e conhece ambos através da mesma fonte – os livros –, a relação de verossimilhança entre eles garante, na mente do leitor, o mesmo direito à existência.

No escritor italiano a construção da ficção também mescla personagens históricos e fictícios, narrando, logo no início, a inserção da ficção na realidade. O Imperador Carlos Magno e seus paladinos são personagens históricos de existência comprovada, e é entre eles que Calvino insere, durante a revista do exército, o invisível e imaginário Agilulfo, que figura como personagem principal, existindo tanto ou mais do que os demais. A ficção começa a partir do momento em que ele se apresenta. Sua justificativa de que existe “Com força de vontade e fé na Santa Causa” (*C.I.*, cap.1, p.10) é seguida do consentimento do rei em tê-lo no exército, o que podemos ler como a realidade permitindo e reconhecendo a ficção em seu próprio mundo.

De volta a Dom Quixote, antes de ser acometido do “mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo” (*D.Q.I*, cap.I, pg.206), o interesse do fidalgo pela leitura é justificado pela curiosidade e desatino. Algumas páginas depois, já armado cavaleiro e tendo provado sua intenção para o leitor através do confronto com o lavrador rico que espancava seu criado, ele encontra um tropel de mercadores e exige que eles confessem Dulcineia como a donzela mais bela do mundo. Ao responderem que não podem fazê-lo por não saberem quem ela é nem jamais a terem visto, Dom Quixote dá voz então ao espírito do criador de ficção observado por D’Onofrio quando diz que “nada valeria confessardes tão notória verdade. A importância está em que, sem vê-la, havei de crê-la, confessá-la, afirmá-la, jurá-la e defendê-la; senão, comigo estais em batalha.”(*D.Q.I*, cap. IV, pg. 222).

Não é a honra de uma donzela que está em jogo, mas sim o valor da ficção. “O objeto da criação poética não pode, portanto, ser submetido à verificação extratextual” (D’ONOFRIO, 1983, p. 18) e é por isso que o pedido dos mercadores de consultar uma foto de Dulcineia é inconcebível, pois uma vez que isso fosse feito ela deixaria então de ser ficção e passaria a ser a reprodução de uma imagem que de fato existe, e não aquela concebida pelo seu criador.

O conflito entre *ver* e *confessar* ocorre também quando Carlos Magno ordena que Agilulfo levante seu elmo. Mesmo dizendo que não existe e erguendo a viseira que revela o vazio dentro da armadura, ainda assim ele é aceito pelo rei. Sua voz metálica, sua armadura impecável, seu título e todos os seus feitos sustentam sua existência a ponto de obrigar aqueles que o rodeiam a reconhecê-la.

Aquele que a princípio mergulhou na ficção e agora passa a criá-la, segue, gradativamente, margeando entre o *ser* e o *estar*. Sabemos que ele é um fidalgo, conhecemos sua casa e sua rotina e percebemos que em dado momento de sua vida ele decidiu sair vestido de cavaleiro andante inspirado nos livros que leu, sendo, alguns desses ficcionais e outros relatos históricos. A determinação de Quixote faz com que ele leve uma surra que o deixa impossibilitado de se levantar e acaba sendo resgatado por um vizinho. O escrutínio de sua biblioteca apresentado no capítulo seguinte, enquanto ele está em seu quarto se recuperando dos ferimentos, é a continuação da tentativa de silenciar a ficção, silenciar a literatura.

A literatura cria o seu próprio universo, semanticamente autônomo em relação ao mundo em que vive o autor, com seus seres ficcionais, seu ambiente imaginário, seu código ideológico, sua própria verdade: pessoas metamorfoseadas em animais, animais que falam a linguagem humana, tapetes voadores, cidades fantásticas, amores incríveis, situações paradoxais, sentimentos contraditórios etc. Mesmo a literatura mais “realista” é fruto de imaginação, pois o caráter ficcional é uma prerrogativa indeclinável da obra literária. Se o fato narrado pudesse ser documentado, se houvesse perfeita correspondência entre os elementos do texto e do extratexto, teríamos então não arte, mas história, crônica, biografia. (D'ONOFRIO, 1983, p. 18)

As palavras de D'Onofrio apontam a literatura enquanto expressão da capacidade criadora do ser humano, sobretudo a ficção, que é o ponto de interesse desta pesquisa. Saber o que diferencia um conjunto de palavras que formam um texto e um texto enquanto arte/literatura e observar como esta pode ser concebida e recebida como ameaça a ponto de gerar um esforço conjunto para silenciá-la possibilita compreender *Dom Quixote* e *O Cavaleiro Inexistente* enquanto obras revolucionárias.

Recuperado de suas feridas mas sem acesso à ficção de outros autores, Quixote agora é mais que um simulacro, é autor e obra, escrevendo e sendo escrito a cada movimento. Em sua segunda saída ele deixa de ser apenas personagem e torna-se também o escritor, tendo em Sancho seu contínuo leitor. Se em sua primeira saída ele sente na pele, através do apedrejamento na estalagem (*D.Q.I.*, cap. III, p.216) e a surra dos mercadores toledanos (*D.Q.I.*, cap. III, p.222), que a realidade força, a pancadas, silenciar a ficção, ao sair novamente ele negocia seu jogo, usando em sua narrativa elementos do real. Ao invés de negar ou questionar o sumiço de sua biblioteca ele atribui o ocorrido ao feiticeiro Frestón, que será, a partir dali, o responsável por todos os conflitos entre o que Quixote imagina/fala/vê e o que os demais percebem, ou a ficção e o real. O feiticeiro é a analogia perfeita, criada pela

sobrinha e usada pelo cavaleiro sem ser contestada. Foucault mostra o valor dessa analogia e sua aplicação:

A velha analogia da planta com o animal (o vegetal é um animal que se sustenta com a cabeça para baixo, a boca – ou as raízes – entranhada na terra), Césalpin não a critica nem a põe de parte; reforça-a, ao contrário, multiplica-a por ela própria, quando descobre que a planta é um animal de pé, cujos princípios nutritivos sobem de baixo para cima, ao longo de uma haste que se estende como um corpo e se completa por uma cabeça – ramallete, flores folhas: relação inversa mas não contraditória com a analogia primeira[...] (FOUCAULT, 2016, p. 29)

Para justificar ao tio o sumiço da biblioteca, cujos livros foram queimados e o aposento lacrado e murado como se jamais tivesse existido, a sobrinha de Quixote cria o encantador que aparece sobre uma nuvem, cobre a casa de fumaça e faz desaparecer livros e cômodo. Assim como Césalpin com a planta, Quixote não nega o confronto, mas o modifica a seu favor de uma vez por todas quando, ao justificar a Sancho sua derrota contra os moinhos de vento diz que “aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros mudou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento”(D.Q.I, Cap. VIII, p.242).

Wolfgang Iser afirma que “o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário; dela, a literatura emerge e, assim, pode se diferenciar de outros meios[...]” (2013, p.29) Com base nisso, podemos afirmar que Dom Quixote e Agilulfo são a literatura. São eles esse suspenso entre o ser e o estar, essa ficção a que todos somos acometidos ao ler, a luta entre o mundo externo e o mundo criado pelo autor. Dom Quixote e Agilulfo são a personificação do direito que cada leitor tem de fugir da lógica, da razão e do visível e ler o(s) mundo(s) sem as amarras do possível.

A partir do que apresentamos, compreendemos que a literatura é um meio de expressão, registro e simulação dos conflitos humanos. É por ela que tomamos conhecimento do que já houve no passado sob diferentes vieses e conjecturamos sobre o futuro, pois é a ficção que permite tornar o abstrato palpável, isolando-o em diversos labirintos de tempos e espaços, fazendo com que as semelhanças e diferenças permitam ao leitor encontrar a saída. É através dela que esse abstrato pode ser isolado, fragmentado, dissecado e testado em diversos contextos diferentes. O leitor de ficção é então um cientista das palavras e obtém delas na mesma medida em que se entrega à observação daquilo que está diante de seus olhos.

## 1.2 Dois cavaleiros à procura de um narrador

Comparar um animal real a um imaginário permite-nos investigar o impacto e a força da ficção em um indivíduo e em uma sociedade, mas não podemos deixar de considerar aquele que conta a história. Uma narrativa sobre um capitão com a missão de encontrar um caminho mais rentável para o comércio de especiarias com as Índias que perde navios em tempestades, enfrenta a fome, sede e passa semanas sem nenhum sinal de terra firme enquanto vê doenças dizimarem seus tripulantes não parece tão sedutora quanto uma sobre um jovem heroico que recebe uma missão divina e enfrenta monstros marinhos, musas, deuses e gigantes; ousou dizer que até o próprio Vasco da Gama daria mais crédito a Camões do que a qualquer outro que relatou sua viagem!

A comparação entre a primeira e a segunda narrativas nos permite identificar então alguns elementos comuns a ambas: houve de fato um navegador que navegou ao redor do continente africano, conheceu povos diferentes daqueles que os europeus conheciam até então, enfrentou dificuldades e concluiu com sucesso sua missão. Os elementos comuns, quando encontrados por aqueles que se dedicam a buscá-los, revelam então o pensamento a ser preservado, a mensagem a ser lida em ambas.

Sobre a forma e organização do pensamento, Rancièr afirma que “O real precisa ser ficcionado para ser pensado” (RANCIÈRE, 2005, p.58), e Antônio Cândido esclarece que a estrutura narrativa exerce um papel ordenador em nossa mente:

Quer percebamos claramente ou não, o caráter de coisa organizada da obra literária torna-se um fator que nos deixa mais capazes de ordenar a nossa própria mente e sentimentos; e, em consequência, mais capazes de organizar a visão que temos do mundo. (CÂNDIDO, 2011, p. 179)

É através da comparação que pretendemos mostrar que Calvino e Cervantes usaram a literatura para personificar e exemplificar a ruptura de coerências socialmente impostas. Eles o fazem em diferentes níveis: os narradores, os protagonistas, os personagens secundários e o próprio enredo extrapolam, de forma isolada ou em conjunto, os papéis para os quais foram designados. Veremos, no transcorrer deste capítulo, como o papel do narrador carrega consigo essa descontinuidade nas obras objeto deste estudo.

Rancière afirma que “A escrita é política porque traça, e significa uma redivisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera uma redivisão entre a ordem do discurso e das condições.” (RANCIÈRE, 2017, p.8) Aquele que conta, então, é aquele que detém o poder de capacitar o leitor a organizar a visão que ele tem do mundo através da ficção, o autor é aquele que detém o poder sobre o leitor na medida em que cria e governa esse mundo imaginário em que, assim como os tijolos de uma construção, o lugar é fixo e coerente com a obra.

Mas será que esses lugares podem ser desorganizados, ou melhor, subvertidos? Como vimos no início deste capítulo, Massaud Moisés fala que o anacronismo tende a ocorrer no teatro; Aristóteles, como veremos no segundo capítulo, mostra a importância do teatro para evolução do processo de mimese. Devido à relevância do texto dramático na literatura e a possibilidade que ele oferece de ler um texto feito para ser encenado, ou seja, um texto que rompe a fronteira do papel para chegar ao leitor/espectador, escolhemos o fragmento de uma peça teatral de Luigi Pirandello para analisar a problemática do papel do narrador, e, a partir daí, seguiremos com a investigação dos narradores de *Dom Quixote* e *O Cavaleiro Inexistente*. A escolha do teatro é baseada nas observações de Ester de Oliveira:

O teatro é o lugar em que a palavra, que foi escrita, pode ser vista, analisada e comparada em uma realidade que não chega até nós pela simples audição, mas por um processo de visão conjunta, porquanto o espectador ouve a palavra dita, vê os atores moverem-se e gesticularem e observa os disfarces dos atores e as decorações que constituem as cenas. (OLIVEIRA, 2016, p. 48)

O teatro nos mostra de forma bem clara como a cadeia de lugares e poderes funciona no texto. Temos o autor da peça, que é o criador, mas não é quem dá a vida a esses personagens, para existirem eles precisam de um diretor e um elenco. O diretor é o elo entre a criação e a vida, é quem tira as palavras do papel e dá a elas a cadência, os adornos visuais, a entonação correta, a luz que melhor favorecerá para que o público seja impactado pelo que ouve e vê. O elenco é o corpo, atores são as palavras em ação, são aqueles que temporariamente abdicam da própria existência para que o imaginário possa existir e transpor as fronteiras do papel.

Agora vejamos uma peça em que essa cadeia aparentemente harmônica e impecável é rompida. Na peça “Seis personagens à procura de um autor”, Luigi Pirandello apresenta personagens que invadem um teatro e buscam convencer o diretor a representar seu drama. Não são autores ou amadores, são personagens encarnados, que foram abandonados por seu

autor e por isso não tiveram a possibilidade de encenar sua trágica história. Contracenando com o diretor e seu grupo de autores eles lutam por espaço e voz. Quem dá a voz aos personagens? O autor. Mas ele os abandonou, então os personagens procuram convencer o diretor a ensaiar e escrever a peça, simultaneamente.

A partir de então personagens e diretor discutem diversas vezes sobre como a história deve ser contada, trazendo para o palco o íntimo da atividade do escritor e levantando uma questão: até que ponto o narrador controla personagens e história? Uma história, uma vez que é iniciada, pode tornar-se maior que seu criador e seguir autônoma, em busca de quem a conte de forma mais aprazível? Essas são algumas questões que Pirandello aborda em sua obra.

**O DIRETOR** – E onde está o texto?...

**O PAI** – Está em nós, senhor. (**Os Atores riem.**) O drama está em nós; somos nós! E é grande a nossa impaciência, o nosso desejo de representá-lo, impelidos que somos pela paixão que ferve dentro de nós e não nos dá trégua!...[...]

**O DIRETOR** – Mas tudo isso é narrativa, meus senhores!

**O FILHO (Com desprezo)** – Claro que é! Literatura! Literatura!

**O PAI** – Qual literatura, qual nada! Isso é vida, senhores, paixão!

**O DIRETOR** – Será. Mas irrepresentável! (PIRANDELLO, 1997, p. 23)

Maurice Blanchot afirma que “Ninguém que tenha escrito a obra pode viver, permanecer junto dela” (1955, p.14). Na peça de Pirandello esse afastamento é representado, mas, apesar de as personagens já haverem se desprendido de seu criador, ainda assim elas precisam de um autor, pois mesmo ausente é necessário alguém que faça ligação entre o real e o imaginário. O papel do autor é então valorizado e menosprezado, já que ele é essencial para que a história venha a público, mas, ao mesmo tempo, não importa quem ele seja, seu criador ou qualquer um disposto a contar a história, seja um diretor em um teatro, um mouro ou uma freira.

Tanto na peça do dramaturgo italiano quanto nas obras objeto desta pesquisa, a história e os personagens ficam em destaque, e por trás de diversas cortinas de fumaça existem os nomes de seus autores, que conduzem suas criações assumindo, desde os primeiros instantes, a impossibilidade de controlá-las completamente. Cervantes e Calvino usam esse jogo de negar e assumir a paternidade de seus cavaleiros ao longo de toda a obra, deixando ao leitor a dúvida de até que ponto o narrador detém o poder sob aquilo que escreve ou se, em certo

ponto, personagens e narrativas ganham vida própria, cabendo aos narradores apenas registrar algo que acontece diante de seus olhos e não criado por eles.

Eu, que estou contando esta história, sou irmã Teodora, religiosa da ordem de São Columbano. Escrevo no convento, deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou. Nós, freiras, temos poucas ocasiões de conversar com soldados: e, assim, o que não sei, trato de imaginar; caso contrário, como faria? E nem tudo da história está claro para mim.” (CI, cap.4, P.31)

Não raro tem um pai um filho feio e sem graça alguma, mas o amor que tem por ele põe-lhe uma venda nos olhos para que não veja suas falhas, antes as toma por graças e discrições e as conta aos amigos como agudezas e donaires. Mas eu, que, se bem pareça pai, sou padraсто de D. Quixote. (D.Q. Prólogo, p. 184)

Irmã Teodora afirma que sua história é fruto de diferentes fontes de informação e algumas poderiam até ter sido imaginadas; Cervantes coloca já no prólogo uma declaração de que não é pai de D. Quixote, mas sim padraсто. Quem são então os soberanos criadores de Dom Quixote e Aguilfo? São narradores-observadores ou narradores-personagens? Se tomarmos como ponto de partida alguns fragmentos das obras veremos que eles não se encaixam em nenhuma dessas classificações.

Em *Dom Quixote*, aquele que até então narrou o primeiro capítulo da história em terceira pessoa confessa, de repente, não ser de fato seu criador e dá a entender ser Dom Quixote um personagem real e não ficcional:

Autores há que dizem ter sido sua primeira aventura a de Puerto Ládice; outros, que a dos moinhos de vento; mas o que eu pude averiguar neste caso, e o que achei escrito nos anais de La Mancha, é que ele andou todo aquele dia, e ao anoitecer, seu rocim e ele se acharam cansados e mortos de fome[...] (D.Q.I, cap.II, p.210)

Seguimos então a leitura da história sem dar muita importância a essa observação até que ela nos toma de assalto no final do oitavo capítulo. O biscainho e Dom Quixote aguardam, com espadas ao alto. O cavaleiro já rogou a proteção de sua amada Dulcineia e Rocinante galopa em direção ao inimigo enquanto a senhora no coche e suas criadas temem pela vida de seu insolente criado. O cavaleiro manchego já havia criado confusão em uma estalagem que ele jurava ser um castelo, apanhado de um cuidador de mulas, convencido seu vizinho a servi-lo como escudeiro para logo depois romper contra moinhos de vento afirmando de forma veemente serem perigosos gigantes. A essa altura dos acontecimentos o leitor aguarda

qualquer desfecho: Dom Quixote e seu oponente têm iguais chances de ganhar, um dos dois pode cair, um raio pode atingir o cavaleiro, o biscainho pode fugir correndo ao ver a determinação com que Rocinante vai em sua direção... Os oito capítulos anteriores prepararam o leitor para vários desenlaces, menos o que de fato acontece: a ausência do final da batalha.

O narrador encerra a batalha entre Dom Quixote e o biscainho pela metade justificando, para isso, que “o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido.” (*D.Q.I*, cap. VIII,p.246). Mas o livro ainda não terminou, o leitor tem diante de si várias páginas a serem lidas e a urgência em saber quem venceu a contenda faz com que a página seja virada em busca dessa resposta, deixando, em segundo plano, a outra, que é saber quem continuou escrevendo a história.

Recuperados do golpe viramos então a página e somos golpeados novamente: antes de sabermos quem vencerá a batalha precisamos saber quem continua a história, mesmo que isso não interesse ao leitor. O narrador se coloca diante do leitor e da história de forma inesperada, inédita e lança mais um golpe: não é ele quem de fato narra a história, mas sim um outro narrador. A batalha entre o Cavaleiro Manchego e o biscainho dá lugar a outra batalha, a do narrador com seu leitor.

Assim como Dom Quixote quer que o Biscainho confesse a beleza de Dulcineia sem vê-la o narrador quer que o leitor reconheça Cid Hamete como o verdadeiro autor da história mesmo sem tê-lo conhecido. Se quisermos seguir o caminho da leitura devemos aceitar a existência de Cid Hamete:

Quando ouvi aquele ‘Dulcineia d’El Toboso’, fiquei atônito e suspenso, pois logo cuidei que continham aqueles cartapácios a história de D. Quixote. Com essa imaginação, dei-lhe pressa a que lesse o início, e assim fazendo, vertendo de improviso do arábico, disse que dizia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico.* (*D.Q.I*, cap. IX, p.251)

Após a apresentação de Cid Hamete a história não prossegue de imediato. O narrador que começou a história decide contar em detalhes como procedeu para recolher os papéis que continham a história e conta o preço que pagou por sua tradução, o tempo que tal empreitada levou e detalhes de ilustrações que acompanhavam a história. Prossegue ainda se desculpendo por detalhes que poderiam passar despercebidos e justifica qualquer erro como originais de autoria, e não culpa do tradutor. Após todas as explicações a história segue não com um, mas com dois narradores.

Calvino repete o mesmo artifício usado por Cervantes. A narrativa dos três primeiros capítulos é feita por um narrador-observador desconhecido que nos apresenta Agilulfo, o rei Carlos Magno e o acampamento de seu exército. Marchando pelo campo se deparam com a curiosa figura de Gurdulu e o rei decide nomeá-lo como escudeiro de seu invisível paladino. Gurdulu porém desaparece em meio à mata e Agilulfo sai a procurá-lo. O início do capítulo seguinte começa não com o desfecho da busca, mas sim com uma reflexão sobre o tempo em que os fatos narrados se passam e, em seguida, a apresentação da narradora. O paradeiro de Gurdulu e Agilulfo permanecem suspensos ao leitor, que antes de saber o desfecho da busca é obrigado a conhecer quem está narrando.

Assim como Cid Hamete, Irmã Teodora se coloca entre a história e o leitor, que precisa escolher entre abandonar a leitura ou reconhecer essa deslocada presença e ver o que ela tem a dizer. A ruptura segue os moldes do romance espanhol: explicações sobre a origem da história e a forma como ela está sendo escrita. Se em *Dom Quixote* as letras são perdidas, encontradas, traduzidas e organizadas, Calvino deixa a cargo da freira a função de contar uma história “deduzindo coisas de velhos documentos, de conversas ouvidas no parlatório e de alguns raros testemunhos de gente que por lá andou.” (C.I, cap. 4, p.31)

Os narradores de Calvino e Cervantes são anacrônicos pois rompem com a organização da palavra e a ideia de coisa organizada, como é atualmente proposta por Cândido. Os lugares são questionados, invertidos, destruídos e a história, assim como a vida, é imprevisível. Se a literatura como vista por Antônio Cândido “comunica-se ao nosso espírito e o leva, primeiro a se organizar; e em seguida, a organizar o mundo. (CÂNDIDO, 2011, p.179) a análise mostrou que as obras violam essa lógica e comunicam continuamente ao espírito do leitor a descontinuidade, a veracidade e o valor da narrativa, dos personagens e do próprio autor, suscitando questionamentos e conflitos.

### **1.3 A escrita errante**

Como vimos até aqui, a anacronia revolucionária de Cervantes reflete a forma como a literatura é compreendida, concebida e também representada. *Dom Quixote* é a literatura, é a revolução, é autor, personagem e história. Foucault afirma que suas aventuras traçam limites, terminam jogos e travam novas relações. “Seu ser inteiro é só linguagem, texto, folhas

impressas, história já transcrita. É feito de palavras entrecruzadas; é escrita errante no mundo” (FOUCAULT, 2016, p. 53). Destruindo para reconstruir e afirmando para colocar em dúvida ele segue conduzindo o leitor a um intrincado e imperceptível labirinto onde as margens entre ficção e realidade, autor e obra e narradores e personagens são invisíveis que se cruzam continuamente em diferentes níveis.

Sobre o exercício de classificação e busca pela coerência, Foucault explicita que não se trata de fazer ligações, mas sim de encaixar conteúdos de forma concreta de acordo com um determinado sistema que seria indispensável para o estabelecimento da ordem, que seria uma rede secreta, uma linguagem esperando para ser revelada. (2016, p.53). Já vimos, com as contribuições do texto de Pirandello, que uma ordem pode ser questionada e subvertida, proporcionando novas formas de apresentação e revelação; passemos agora para o exercício de encaixar conteúdos e permitir ao leitor que desvende caminhos e descubra essa ordem secreta à qual refere-se Foucault. Para isso tomaremos como base o mestre dos labirintos literários, o argentino Jorge Luís Borges, que construiu, através de seus contos, malhas entrelaçadas de possibilidades a serem descobertas.

O conto “O Jardim dos caminhos que se bifurcam” é, nas próprias palavras do autor, “um invisível labirinto de tempo” (BORGES, 1999, p. 64). Tsui Pên, o respeitado e inteligente governador de uma província chinesa, reconhecido poeta e admirado por seus conhecimentos em astronomia e livros canônicos, além de um excelente xadrezista e calígrafo, afasta-se de todas as suas atividades para dedicar-se à escrita de um livro e um labirinto infinitos. O labirinto de Tsui Pên é o centro de um labirinto maior que Borges constrói ao redor daquele. Uma perseguição em meio à guerra leva, como por coincidência, um dos descendentes de Tsui Pên à casa de um sinólogo cujo objetivo era matá-lo apenas por seu sobrenome publicado nos jornais poder transmitir uma informação ao escritório de Berlim. A única pessoa com o sobrenome Albert na cidade vem a ser aquela que detém o segredo do labirinto infinito cujos descendentes de Tsui Pên jamais descobriram.

Um livro é um jardim. É nele que labirintos são construídos, caminhos se bifurcam, se cruzam e se sobrepõem. O livro-labirinto de Tsui Pên tinha como objetivo ser infinito e por isso cada capítulo levava a um desenrolar diferente conforme a escolha do leitor de lê-lo. Transferir para o leitor o poder de escolher o destino dos personagens rompe com a ordem cultural estabelecida. Foucault observa que nos códigos fundamentais de uma cultura existem duas

extremidades: em uma delas há as ordens empíricas dos pensamentos e na outra as teorias científicas e interpretações de filósofos. Mas, entre essas duas pontas existe o meio, uma região embaralhada e pouco nítida, e é ao analisar e confrontar esse território e a relação entre os poderes e códigos estabelecidos que a ordem pode ser questionada, rompida e reestabelecida de diferentes formas.

O questionamento da ordem e dos lugares é perceptível nas obras aqui analisadas. *Dom Quixote* salta, a todo instante, da realidade de seu tempo para a mimese da ficção. Esses saltos também são feitos por Irmã Teodora, que leva seus personagens a atravessar países e oceanos em poucos parágrafos, misturando aquilo que os move a fazê-lo ao que ela mesma é levada a fazer. Escrever a história e descrever o processo de criação simultaneamente assemelha-se ao livro-labirinto de Borges, que conduz o leitor entre espaços e tempos diferentes no espaço de poucas linhas:

Agora, devo representar as terras atravessadas por Agilulfo e por seu escudeiro durante a viagem: aqui nesta página é preciso encontrar espaço para tudo, a estrada principal cheia de poeira, o rio, a ponte, lá está Agilulfo, que passa com seu cavalo de cascos ligeiros, toc-toc, toc-toc, pesa pouco aquele cavaleiro sem corpo, o cavalo pode fazer milhas e milhas sem se cansar e o patrão é mesmo infatigável. Na ponte agora passa um galope pesado: tututu!, é Gurdulu, que segue adiante agarrado ao pescoço do seu cavalo[...] (C.I, cap. 8, p. 73)

Para escrever como gostaria, seria preciso que esta página branca se tornasse dura de rochas avermelhadas, se desfizesse numa areiazinha espessa, pedregosa, e aí crescesse uma densa vegetação de zimbros[...] Melhor seria, para ajudar-me a narrar, se me desenhasse um mapa dos lugares, com a suave terra da França, e a orgulhosa Bretanha, e o canal da Inglaterra cheio de vagalhões negros, e lá em cima a alta Escócia[...]” (C.I. cap. 9, p.87, 89)

O encontro de personagens em diferentes tempos-espacos na narrativa pode ser observado em diversas partes de ambos os romances, mas escolhemos para esta análise dois recortes específicos, um de cada obra. Veremos assim como as histórias se desenrolam mesclando níveis, trilhas e personagens.

Cervantes constrói, através de uma história de amor que ocorre dentro de *Dom Quixote*, uma intrincada trama entre ficção e realidade. O caminho de Cardênio é narrado ao longo de treze capítulos e cento e trinta e uma páginas, durante as quais o personagem sai de um livro anônimo para a companhia de Dom Quixote e seu escudeiro. No capítulo XXIII o cavaleiro e Sancho encontram uma mala abandonada com algumas camisas e outros pertences, dentre

eles alguns escudos de ouro e um livro com poesias, cartas de amor e lamentações. Dom Quixote lê tudo e fica curioso para encontrar quem teria escrito tais palavras, contudo Sancho, que de bom grado recolheu as camisas e os escudos de ouro, prefere não ter que devolvê-los. No capítulo seguinte encontram um homem vagando seminu pela floresta, descobrem que ele é o dono da mala e pedem que conte como foi parar ali naquele estado lamentável; o rapaz inicia a história, mas é interrompido, tem um acesso de loucura e foge. A história fica pela metade.

Nos dois capítulos seguintes nada se menciona a respeito de Cardênio; Dom Quixote decide inflingir-se castigos e torturas como provas de seu grande amor por Dulcineia, aos moldes de seu herói Amadis de Gaula quando fora rejeitado por sua donzela Oriana. Escreve uma carta apaixonada e exige que Sancho leve-a até Dulcineia e relate tudo o que o cavaleiro está fazendo por ela. Sancho parte sozinho para esta missão e para na estalagem, onde encontra o barbeiro e o padre, amigos de Dom Quixote que vieram levá-lo de volta para casa. Sancho conta tudo o que aconteceu até então e eles elaboram um plano para resgatar o cavaleiro.

A missão de resgate é interrompida pela história de Cardênio, que aparece novamente diante dos olhos de Sancho, e agora com o padre e o barbeiro como ouvintes. Em mais um capítulo o jovem rapaz conta como foi ludibriado por D. Fernando, como presenciou o casamento de seu amigo com sua adorada Luscinda e como fugiu logo após a cerimônia sem saber que fim levou a história de ambos. Após lamentar e ser consolado, ele segue com os demais rumo ao encontro de Dom Quixote.

Os dois capítulos seguintes não levam, contudo, ao encontro do enamorado cavaleiro. Algo se coloca diante dele e de sua comitiva de resgate: a história de Cardênio e Luscinda precisa continuar e é assim que encontram Dorotea. Cardênio, que começou como escritor de um livro abandonado e passou de personagem desconhecido a amante confesso agora torna-se ouvinte de uma nova história em companhia de Sancho, o padre e o barbeiro. No capítulo XXVIII a jovem conta como foi iludida pelo filho do duque de seu vilarejo que invadiu seus aposentos e insistiu que se casassem em segredo, apenas para possuí-la e depois abandoná-la. Desesperada pelo ocorrido, a jovem parte em busca de seu marido para exigir que ele a assumisse formalmente como esposa perante ambas as famílias e descobre que ele se casou com uma jovem chamada Luscinda, que logo após a cerimônia confessou já ser esposa de

Cardênio, a quem pertencia de todo o coração, e fugiu dias depois. Dorotea tentou voltar para casa, mas o empregado que a acompanhava tentou se aproveitar dela obrigando-a a reagir, fugir e se esconder.

Cardênio passa de ouvinte a personagem na história de uma desconhecida, movimento semelhante ao que ocorre com os personagens de Pirandello e Borges, conforme citamos anteriormente. O jovem, ao descobrir a identidade da moça, se compromete a levá-la em segurança ao encontro de seus pais ou até D. Fernando. Com esse novo ajuste a comitiva, cada vez maior, volta-se para o resgate do cavaleiro, e juntos elaboram um plano no qual Dorotea se passa por uma princesa (Micomicona), que tem seu reino roubado pelo gigante Pandafilano e precisa da ajuda de Dom Quixote para reaver seu trono. Em um espaço de dois capítulos Dorotea narra sua história, com a qual revela-se também personagem na história de Cardênio e agora transforma-se em outra personagem de uma nova história criada por eles!

Os capítulos XXX e XXXI tratam do encontro da comitiva com Dom Quixote e do retorno até a estalagem. Ao longo do caminho surgem personagens conhecidos ao leitor: Ginés de Pasamonte e Andrés. O primeiro reaparece montado no burro de Sancho e foge ao vê-los, deixando o jumento, o que alegra o escudeiro e diverte todos os demais; o segundo conta como seu patrão descumpriu o acordo com Dom Quixote e não apenas não pagou o que devia, mas açoitou-o ainda mais, revelação que deixou o cavaleiro extremamente envergonhado e provocou riso e pena naqueles que ouviram.

De volta à estalagem a comitiva se alimenta, Dom Quixote vai dormir e os demais permanecem conversando. O estalajadeiro aparece com uma mala contendo três livros e um manuscrito e entrega ao padre que, após uma breve análise, oferece-se para fazer a leitura do texto avulso que já havia sido lido outras vezes no estabelecimento e agradou a quem ouviu. Assim começa a leitura da *Novela do Curioso Impertinente*, que toma três capítulos e é interrompida antes do final. O motivo da interrupção é Dom Quixote, que mesmo sem ler ou ouvir a história se faz presente para o leitor, mesmo que este não queira. A leitura da novela é interrompida, pois o cavaleiro rasga os odres de vinho do quarto em que estava e afirma que eles eram na verdade, o gigante Pandafilano que veio a seu encontro batalhar pelo reino da princesa. Sancho auxilia seu amo e a leitura da novela termina.

No capítulo seguinte uma nova comitiva chega à estalagem e logo a identidade de D. Fernando e Luscinda é revelada. A história que começou em um livro, fora suspensa, retomada e passou por vários personagens e diferentes vozes narrativas até então chega ao desfecho bem diante dos olhos de todos. A letra ganhou vida, foi história contada e recontada, viveu lado a lado com seus leitores/ouvintes, interagiu com eles e agora segue independente no mesmo plano de realidade. Cervantes afirma, através de Cardênio e Dorotea, que a literatura é o instrumento que permite o conhecimento e a ruptura da ordem social e a mudança dos lugares pré-estabelecidos pelos códigos fundamentais.

Já no romance italiano, o emaranhado caminho dos quatro cavaleiros que saem do acampamento no sétimo capítulo retrata uma construção peculiar de tempos e espaços. Agilulfo sai do acampamento rumo à Inglaterra onde espera encontrar Sofrônia no convento no qual se recolhera após ser resgatada por ele há quinze anos atrás; Bradamante apaixonada segue o rastro de seu amado mas se perde, assim como Rambaldo que segue a paladina; por último, Torrismundo busca encontrar os cavaleiros do Santo Graal para que assumam sua paternidade.

Agilulfo chega à Inglaterra e, ao descobrir que Sofrônia foi feita refém e levada para o Marrocos, embarca em um navio para ir até ela, porém uma baleia choca-se contra o navio, que naufraga. O cavaleiro, antes de submergir devido ao peso da armadura, diz a seu escudeiro para encontrar uma forma de chegar até o destino, pois ele vai a pé. Chama a atenção a forma como Calvino introduz os elementos no texto: ao invés de simplesmente dizer, por exemplo “Uma baleia chocou-se contra o navio” ele faz com que Irmã Teodora descreva como ela escreve a passagem, fazendo com que o leitor leia e ao mesmo tempo veja o texto sendo escrito:

Tudo isso que agora assinalo com pequenas linhas onduladas é o mar, ou melhor, o oceano. Agora desenho o navio em que Agilulfo viaja, e aqui ao lado desenho uma enorme baleia, com a tira de papel e a legenda “Mar oceano”. Esta flecha indica o percurso do navio. Posso também fazer uma outra flecha que indique o percurso da baleia; pronto: se encontram. Assim, nesse ponto do oceano vai acontecer o choque da baleia com o navio e, como desenhei a baleia maior, o navio há de levar a pior. Agora desenho tantas flechas cruzadas em todas as direções para significar que neste ponto entre a baleia e o navio decorre uma batalha feroz. Agilulfo combate com seus pares e enterra sua lança num flanco do cetáceo. Um jato nauseante de óleo de baleia o atinge, o que represento com estas linhas divergentes. Gurdulu salta sobre a baleia e se esquece do navio. A um golpe da cauda, o navio vira. Com a armadura de ferro, Agilulfo só pode ir direto a pique.” (C.I, cap. 9, p.90)

Ao longo da narrativa, Irmã Teodora descreve os vários desenhos que teria feito, contudo o livro não traz nenhum deles. Mas até que ponto seriam necessários, uma vez que foram descritos e constroem-se no imaginário do leitor? Utilizando esse artifício Calvino enche as páginas de mapas, viagens e paisagens e faz com que o leitor use sua imaginação para recriar não apenas a aventura que está sendo lida, mas também um outro livro, esse contendo páginas ilustradas!

Gurdulu chega ao Marrocos antes de seu patrão e permanece junto aos pescadores por vários dias, até que vê Agilulfo surgindo de dentro do mar. Rapidamente o cavaleiro descobre que chegou à cidade no dia exato em que Sofrônia seria oferecida como esposa ao sultão, após um período de quase um ano de espera. Ele resgata a donzela e os três voltam para a Bretanha, porém a embarcação se choca e eles chegam à margem com dificuldade. O cavaleiro decide deixar a moça em uma gruta descansando enquanto ele busca o rei para que possam esclarecer a história.

Logo após a saída de Agilulfo outro cavaleiro aparece diante da gruta: o jovem Torrismundo. Mas é necessário explicar como ele foi parar naquele lugar e assim o capítulo seguinte descreve a jornada que ele fez até encontrar os cavaleiros do Graal e como acabou duelando contra eles para proteger os aldeões da Curvaldia. Fragilizado e confuso após a grande decepção que sofrera ele passa muito tempo nas matas e bosques se alimentando de frutas e pedindo alimento nos conventos pelo caminho. Um dia, ao procurar ouriços na praia, entra na gruta e vê a mulher adormecida, por quem se apaixona instantaneamente e é correspondido.

No penúltimo capítulo Carlos Magno vai com seus cavaleiros até a gruta e lá encontram Sofrônia e Torrismundo juntos, o que causa grande confusão. Nesse momento Agilulfo, acreditando ter perdido seu título uma vez que a moça que resgatou não é mais uma donzela, sai dizendo que não voltarão a vê-lo e desaparece, deixando, um pouco adiante, a armadura aos pés de uma árvore. No mesmo capítulo Rambaldo e Bradamante reaparecem e os cavaleiros encontram seu destino final à exceção de uma: Bradamante, que surge, no último capítulo, confessando ser, na verdade, a Irmã Teodora que narra a história.

De forma mais ágil que Cervantes e mesclando níveis diferentes de ficção e realidade, Calvino coloca o leitor de frente para a história e depois o coloca ao lado de quem a escreve,

dentro de um convento para, no fim, revelar que autor e personagem são a mesma pessoa e que as páginas que inicialmente eram a reunião de registros velhos, conversas e deduções tratam-se na verdade de um livro de memórias. Os caminhos que a narradora repetidamente dizia imaginar e deduzir eram, de fato, as lembranças que ela lutava para organizar. Através de simulações e dissimulações a obra encerra em si diferentes gêneros, vozes e caminhos que, agrupam-se, de forma coerente e organizada, nas páginas finais.

Como percebemos no início deste capítulo, o anacronia permite a inversão da ordem do tempo e o jogo resultante dessa inversão também possibilita a reordenação de lugares e espaços pré-estabelecidos. Em Pirandello os personagens são o texto vivo diante do palco clamando para serem apresentados ao público; Borges tece uma rede de palavras, conspirações e coincidências ao redor de um personagem para revelar o grande mistério de um livro infinito. Já Cervantes tira a palavra das páginas de um caderno no meio da estrada e a coloca viva diante de Dom Quixote e do leitor de *Dom Quixote*, brincando com os níveis que a escrita ocupa e fazendo-a errante e imprevisível como o cavaleiro da Triste Figura. Calvino, por fim, faz as palavras de pincel e lápis de cor para construir mapas e rotas na imaginação do leitor.

Tanto Cervantes quanto Calvino afastam-se das regras primárias e experimentam, através da transferência temporária de poderes a todos os agentes envolvidos na leitura, sejam eles os narradores, os personagens e os leitores, transitar pelas extremidades do pensamento e explorar o domínio entre elas, intercalando o empírico com o teórico, o previsível e o repentino para fazer com que suas obras questionem os lugares da cultura, sendo, portanto, de grande importância política e literária. De maneira calculada, mas com uma abordagem fortuita, Cervantes e Calvino alcançam, em diferentes épocas, “a experiência nua da ordem e de seus modos de ser” (FOUCAULT, 2016, p. XVIII), presentes em todas as culturas.

## II – O JOGO DA IMITAÇÃO NO CAVALEIRO INEXISTENTE

*¡Ruega por nosotros, hambrientos de vida,  
con el alma a tientas, con la fe perdida,  
llenos de congojas y faltos de sol”  
(Letanía de Nuestro Señor Don Quijote – Rubén Darío)*

(Roga por nós, famintos de vida,  
com a alma às cegas, com a fé perdida,  
cheios de angústias e carentes de sol)

Neste segundo capítulo abordaremos como se dá a mimese entre Cervantes e Calvino e para tanto analisaremos dois aspectos que se destacam nas novelas de cavalaria: as relações amorosas e as relações sociais. Através das relações entre Dom Quixote e Altisidora e Agilulfo e Priscila, buscaremos verificar como os discursos amorosos desses casais se relacionam entre si e seguem os princípios de enamoramento praticados na tradição de cavalaria ou rompem com eles. A análise dos escudeiros Sancho e Gurdulu permitirá questionar a organização e ruptura de classes. No que diz respeito à teoria teremos como base principal os postulados de Aristóteles, Foucault e Auerbach acerca de Mimese e Representação.

Mimese é um conceito complexo que vai além da simples imitação, seja ela a imitação de uma pessoa por outra, de um autor por outro ou de qualquer manifestação artística por outra. Filmes inspirados em livros constantemente sofrem críticas dos leitores mais fiéis, que procuram ver nas telas do cinema exatamente aquilo que foi retratado nas páginas. Esse equívoco de entender a representação cinematográfica como uma cópia da obra literária ilustra a complexidade de produções e reproduções artísticas.

Para chegar ao conceito de Mimese conforme proposto por Aristóteles e visto, desde então, como uma das bases sob a qual se produz arte e literatura, partiremos de duas situações cotidianas relacionadas ao tema analisado neste trabalho. Vejamos primeiro a figura de um mímico tradicional nas ruas: um artista que se apresenta com a cara pintada de branco, calça preta, blusa com listras brancas e pretas e luvas brancas. Através do corpo e sem usar as palavras ele faz o espelhamento de pessoas andando atrás delas e reproduzindo seus gestos. Em seguida pensemos no jogo de mímica, que consiste em uma pessoa que precisa reproduzir algo para os demais sem utilizar as palavras, apenas com o corpo; essa reprodução pode ser desde um objeto ou um animal até o título de um filme ou o nome de uma cidade ou país. À primeira vista parece-nos que não há muita diferença entre ambas as situações, mas é na constatação dessa diferença que reside a importância da mimese para a literatura.

O artista de rua ao reproduzir os gestos de alguém busca fazê-lo da forma mais fiel possível, seja o modo de andar e parar, a forma como os braços se movem ou a cabeça se desloca de um lado para outro olhando a paisagem até as características físicas como peso e altura. Ele observa a origem e tenta imprimir, através de seu corpo, a forma que mais se assemelhe. Não há espaço para interpretações ou releituras, apenas adaptações, o fim é aproximar-se o

máximo possível da origem. Já na brincadeira a imitação consiste em uma reprodução que carrega, obrigatoriamente, a compreensão e interpretação; aquele que transmite a mensagem o faz a partir da forma mais criativa possível, mesmo que se distancie da realidade, para que o enigma seja decifrado.

A mimese, conforme concebida por Aristóteles aproxima-se da brincadeira de adivinhação, pois vai além do exercício de reprodução fiel de um original, trata-se da representação da realidade minuciosamente modificada com o objetivo da *catarse*, ou seja, oferecer ao espectador a experimentação controlada para que possa haver o expurgo, a superação através da representação e não através da vivência.

Então, não é para constituir caracteres que aqueles que atuam se dedicam à mimese, os caracteres é que são introduzidos pelas ações. Assim sendo, os fatos e o enredo constituem a finalidade da tragédia, e a finalidade é, de tudo, o que mais importa. (ARISTÓTELES, p. 81)

O objetivo da arte seria promover, através da emoção suscitada pela forma como ela é apresentada, a *catarse*, e a mimese é o instrumento utilizado pela arte para alcançar seu propósito.

Ao falar sobre a forma como os personagens produzem a imitação na tragédia o autor ressalta a importância da forma como o espetáculo é apresentado aos olhos, assim como o impacto da música e da elocução, que é a junção do canto com a fala. Mas, de todos os elementos que compõem a tragédia, o mais importante seria a organização dos fatos:

A mais importante dessas partes é a trama dos fatos, pois a tragédia é a mimese não de homens, mas das ações e da vida [a felicidade e a infelicidade se constituem na ação, e o objetivo visado é uma ação, não uma qualidade; pois, segundo os caracteres, os homens possuem determinadas qualidades, mas, segundo as ações, eles são felizes ou o contrário]. (ARISTÓTELES, p. 80)

A arte da imitação consiste, dessa forma, na descoberta da essência das características do real e o conjunto de adaptações necessárias para que sejam feitas as relações entre o real e o imaginário resultando em uma experimentação real daquilo que é transmitido. Como vimos no primeiro capítulo, ao narrar os desenhos que poderia escrever nas páginas de seu diário, Irmã Teodora reproduz essa relação e faz com que o leitor enxergue desenhos que não estão reproduzidos nas páginas. O processo da mimese também é o que proporciona Dom Quixote a fazer com que Sancho e os leitores acreditem no vôo do cavalo Cravilinho, na aventura da

Gruta de Montesinos e enxerguem castelos no lugar de estalagens e toda a sorte de possibilidades que vai construindo ao longo de suas jornadas.

A mimese é também a base sob a qual os livros de cavalaria estão sustentados, já que, como observa Auerbach, o propósito fundamental do romance cortês está diretamente ligado à representação da cavalaria feudal, relação esta que é largamente explorada na literatura através dos tempos. A imagem dos cavaleiros dispostos a perder a vida em prol de ideais grandiosos, sejam eles, a igreja, o amor ou a coroa, o ideal de pureza feminino expresso através das donzelas apaixonadas e encerradas em seus castelos com belíssimos jardins e as sangrentas batalhas para defender a continuidade desse mundo onde a supremacia de poucos é conquistada através do sangue de muitos faz parte de um estilo de vida bem modelado. “A moldura é tão forte e isolante, tão deposta contra as formas de vida de outras camadas sociais, quanto a da *chanson de geste*, só que é muito mais cultivada e elegante.” (AUERBACH, 2015, p. 114)

Na cavalaria feudal as classes segregadas são representadas através do cômico e do grotesco e essa distância é fortemente marcada pela atmosfera de um mundo mágico onde não há lugar para questões políticas, sociais e cotidianas. Auerbach afirma que não podemos nos conduzir pelo significado moderno da palavra aventura pois no romance épico ela seria a provação através da trajetória percorrida. Aventura é, nesse sentido, o caminho, a procura e o encontro dos desafios que revelam que o herói é autêntico e digno de ser chamado cavaleiro.

O mundo da provação cavaleiresca é um mundo de aventuras. Ele não contém somente uma série quase ininterrupta de aventuras, mas também, e sobretudo, nada além do que pertence à aventura. Nada que não seja cenário ou preparação para ela. É um mundo criado e preparado para a provação do cavaleiro. (AUERBACH, 2015, p. 118)

O romance cortês não se pauta em verdades históricas mesmo que disponha de referenciais para obtê-las, pois o que interessa é a contínua influência dos ideais propagados: “coragem, honra, fidelidade, respeito mútuo, maneiras refinadas, vassalagem às damas” (AUERBACH, p.119). Ainda de acordo com o autor esses conceitos ultrapassaram os séculos e perduraram nas novas classes sociais do mundo moderno. Tais ideais, mesmo afastados da realidade, encontram condições de permanência enquanto existirem classes dominantes e classes oprimidas.

Auerbach aponta *Dom Quixote* como uma tentativa de ferir o feudalismo ao interpretar o problema entre as classes:

Cervantes assinalou de maneira muito nítida, já no princípio de sua obra, a localização da raiz da confusão de Dom Quixote: ele é uma vítima de uma ordem social na qual faz parte de uma classe carente de função. Pertence a esta classe, não pode se emancipar, mas, na sua qualidade de membro sem riqueza ou ligações nos altos círculos, não possui qualquer papel ou missão. Sente que sua vida transcorre sem sentido, como se estivesse paralisado. Somente sobre um ser humano como ele, cuja vida pouco difere da de um camponês, mas possui uma certa cultura não podendo e nem devendo, por esse motivo, trabalhar, os romances de cavalaria poderiam ter tido um efeito tão enleante. A sua saída é uma fuga de uma situação insuportável, tolerada durante demasiado tempo. (AUERBACH, p.119-120)

Dom Quixote usa o romance cortês para negar sua realidade e usa sua realidade para questionar o romance cortês. Para ele os escudeiros podem falar, as donzelas não precisam existir e os inimigos são tão reais quanto a divisão largamente difundida pelo feudalismo.

Já para Foucault, Dom Quixote é aquele que prova os signos, é um “peregrino meticuloso que se detém diante de todas as marcas da similitude.” (2016, p. 63). O filósofo toma o cavaleiro cervantino como ponto de partida para suas reflexões sobre representação e define o caminho do cavaleiro manchego como uma busca frustrada e incessante de similitudes.

Dom Quixote desenha o negativo do mundo do Renascimento; a escrita cessou de ser a prosa do mundo; as semelhanças e os signos romperam sua antiga aliança [...] A escrita e as coisas não se assemelham mais. Entre elas, Dom Quixote vagueia ao sabor da aventura. (FOUCAULT, 2016, pp. 65-66)

Mas em algum momento se assemelharam? Se Auerbach afirma o romance cortês como estratégia de construção de um mundo idealizado e contesta o valor histórico das novelas de cavalaria então Dom Quixote vagueia não entre um negativo do Renascimento, mas sim traz à tona uma aliança que jamais existiu no real, que foi minuciosamente forjada até tornar-se crível e mesmo inquestionável.

*Dom Quixote* é a primeira das obras modernas, pois que aí se vê a razão cruel das identidades e das diferenças desdenhar infinitamente dos signos e das similitudes, pois que aí a linguagem rompe seu velho parentesco com as coisas, para entrar nessa soberania solitária donde só reaparecerá, em seu ser absoluto, tornada literatura; pois que aí a semelhança entra numa idade que é, para ela, a da desrazão e da imaginação. (FOUCAULT, 2016, p.67)

Em seu estudo sobre a mimese em *Dom Quixote*, Auerbach parte do episódio da Dulcineia Encantada para tratar sobre o choque entre a realidade de Dom Quixote e os devaneios de cavalaria que ele professa:

O tema do fidalgo doido, que quer fazer renascer a cavalaria andante, deu a Cervantes a possibilidade de mostrar o mundo como um jogo, com aquela neutralidade múltipla, perspectiva não julgadora e nem interrogadora, que é uma corajosa sabedoria. (AUERBACH, 2015, p. 319)

Segundo o autor, a linguagem bem articulada que evoca elementos da retórica cortês causa, no episódio de Dulcineia Encantada, riso e contraste. Quem fala é Sancho, e usa as palavras de forma tão fiel ao que aprendera com seu amo que, mesmo sem jamais ter lido um livro de cavalaria sequer, expressa-se de forma coerente. O contraste da linguagem e dos modos utilizados por Sancho perante três lavradoras que respondem de forma brusca e grosseira deixa evidente a distância do mundo idealizado por Dom Quixote e aquele em que vive e o coloca frente ao enorme desafio de se livrar da situação. Mesmo a forma grotesca com que “Dulcineia” recusa a ajuda de Dom Quixote e sobe em sua mula com um ágil salto não é suficiente para dispersar o ideal do cavaleiro e a resposta que ele encontra é que ela foi encantada pelo feiticeiro. “Isto lhe dá a oportunidade de se sentir único, insigne, e isto, de uma forma que encaixa maravilhosamente bem nas convenções dos cavaleiros em busca de aventuras”[...]. (AUERBACH, 2015, p. 306)

O autor expõe argumentos para defender seu ponto de vista de que a mimese de Dom Quixote com a cavalaria só é possível uma vez que ele não entra em conflito direto com as normas mais rígidas do período em que vive. Salvo o episódio dos galeotes não há, em toda a trajetória do cavaleiro, momento em que ele tenha confrontado os poderes em vigor: a lei e a igreja. Ele caminha à margem, critica sua época, mas não combate aqueles que controlam as normas; a mimese tem seu sucesso então, pois ocorre dentro do possível. A única que poderia romper com esse estratagema é Dulcineia e uma vez que ele encontra uma resposta possível para esse dilema sua aventura pode continuar.

Se considerarmos os apontamentos de Auerbach e a trajetória pessoal de Cervantes, em especial o não reconhecimento da coroa pelos seus esforços na guerra e os processos judiciais que sofreu em consequência de seu trabalho como arrecadador, podemos sugerir que o autor transferiu a seu cavaleiro as habilidades que aprendeu durante sua vida: a consciência da desigualdade e o inconformismo com sua situação, seguido do entendimento de suas limitações e uma contínua barganha por reconhecimento, mas sem posicionar-se radicalmente contra aqueles que detinham o poder.

Tanto Foucault quanto Auerbach estabelecem uma relação de que a mimese em *Dom Quixote* é bem-sucedida por se manter distante do choque com os regimes em vigor. Valores como honra, posição social e virtude são satirizados ou renovados conforme os preceitos da cavalaria; Dom Quixote fala da conduta do homem honrado, da postura adequada a uma mulher virtuosa e das qualidades desejáveis aos diversos atores sociais com os quais se depara, mas não se atreve a criticar o regime político de sua época ou mesmo a inquisição católica. Mantendo-se à margem ele segue seu caminho e dessa forma permanece livre para transitar tanto entre duques, padres e magistrados quanto entre os salteadores ao redor de Barcelona.

## 2.1 Cavaleiros Enamorados

Os casais Dom Quixote e Altisidora e Agilulfo e Priscila manifestam a mimese da cavalaria através do Amor Cortês, ou *finamors*. Como já vimos anteriormente, Auerbach afirma que um dos ideais pelos quais os cavaleiros estariam dispostos a perder a vida seria o amor. Mas esse não é um amor cotidiano ou possível e sim uma ideia de amor que conduziria o indivíduo a um estado sublime de elevação moral.

O amor cortês teve origem no século XII e estava presente nas cantigas apresentadas pelos trovadores nas cortes da Europa feudal. As cantigas muitas vezes eram inspiradas nas próprias vidas dos trovadores e também nas relações amorosas entre os membros da corte, mas revestidas de rebuscados detalhes como uma exagerada beleza e virtude das mulheres e honra e coragem inquestionáveis dos homens. A obra de André Capelão, originada também no século XII, é rica nos detalhes sobre essa prática, uma vez que ele procura detalhar as formas de amor à luz de sua época. Em seu *Tratado do Amor Cortês*, o autor define o amor cortês como “uma paixão natural que nasce da beleza do outro sexo e da lembrança obsedante dessa beleza” (2000, p.5) e também postula que “O verdadeiro amante é obcecado ininterruptamente pela imagem da mulher amada” (2000, p.262). Altisidora é a personagem que escarnece com essas duas afirmações, já que sua paixão por Dom Quixote não é natural, mas sim dissimulada apenas para divertimento, e tampouco inspirada na beleza do cavaleiro. Dom Quixote por sua vez é, sem dúvida, obcecado pela imagem da mulher amada, mesmo que essa imagem tenha sido criada por ele, e eis então a ironia de Cervantes, que segue a

tradição do amor cortês, mas com um objeto de devoção que não existe! É também essa a estratégia de Calvino com Agilulfo e Priscila, pois Agilulfo é completamente versado na teoria amorosa, contudo não passa de uma armadura sem corpo, uma imagem que atende aos preceitos da tradição porém não sucumbe às necessidades físicas, já que, assim como Dulcineia, também não existe.

Além das afirmativas de Capelão, buscaremos os apontamentos de outros dois autores que se debruçaram sobre as relações de amor cortês. Francesco Alberoni, em seu estudo intitulado *Enamoramento & Amor*, define o Enamoramento como “o estado nascente de um movimento coletivo a dois” (1988, p.5) e exemplifica esse conceito relacionando como sua ocorrência nos indivíduos reverbera na sociedade. De acordo com o autor, os movimentos coletivos e o enamoramento possuem características comuns, como a força, o encantamento e o carisma que influenciam indivíduos e massas. Mas, assim como existem qualidades semelhantes, as análises também apontam erros comuns a ambas as situações e uma delas seria

atribuir a experiência excepcional que estamos vivendo às virtudes da pessoa amada. Na verdade nem a pessoa amada nem nós mesmos somos diferentes das demais pessoas. Mas o que acontece é que a relação estabelecida entre nós e a pessoa amada, bem como a experiência inusitada que estamos vivendo, tornam o ser amado excepcional e diferente. E mais ainda. É exatamente nesse momento que nos tornamos diferentes e excepcionais um para o outro.” (ALBERONI, 1998, p. 7)

Outro trabalho que deve ser considerado ao tratar sobre amor cortês é o de Octavio Paz. Em *A dupla chama: Amor e Erotismo*, o poeta mexicano parte da diferenciação entre sexo e erotismo para depois chegar até a filosofia do amor. “A atração erótica por uma única pessoa é universal e aparece em todas as sociedades; a ideia ou filosofia do amor é histórica e brota só onde existem circunstâncias sociais, intelectuais e morais.” (1994, p.45)

Para ambos os autores o amor é um caminho para uma nova forma de enxergar a realidade. “O erotismo não é mera sexualidade animal – é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transformada: metáfora” (ALBERONI, 1998, p. 12). “O enamoramento não é desejar uma pessoa bela ou interessante – é uma reformulação de todo o campo social, um ver o mundo com novos olhos. (PAZ, 1994, p. 48). É essa manifestação que observaremos e analisaremos a seguir.

A história de Dom Quixote e falsa enamorada Altisidora tem início no Capítulo XLIV da segunda parte da obra. Sancho acaba de sair para governar a Ilha Baratária e Dom Quixote pede à duquesa que dê ordem para que ninguém entre em seu quarto para servi-lo, pois não queria que nada servisse de motivo para colocar em dúvida sua honestidade e seu amor por Dulcineia. Após o jantar ele recolheu-se a seus aposentos e se colocou a pensar em Sancho enquanto se preparava para dormir. Apagou as velas e, devido ao calor, não conseguia dormir; por isso dirigiu-se até a janela que dava para um belo jardim. Ouviu vozes de jovens que conversavam, era Altisidora que se recusava a cantar pois trazia no peito uma grande aflição devido às forças poderosas do amor:

Desde que esse forasteiro entrou neste castelo e nele fitei os meus olhos já não sei cantar, senão chorar; a mais, o sono da minha senhora é mais leve que pesado, e por nenhum tesouro deste mundo quisera que nos achasse aqui. E, em caso que ela durma e não desperte, em vão será o meu canto se dorme e não despertar para ouvi-lo este novo Enéias, que a minhas regiões chegou para deixar-me escarnida. (*D.Q.*II, cap. XLIV, p. 860)

Dom Quixote relacionou todo o cenário de jardim, donzelas, músicas e arpas àquele que via nos livros e logo concluiu que uma das damas de companhia da duquesa estava dele enamorada. Afligiu-se pelo desafio de não sucumbir a esse amor e manter-se fiel à Dulcineia, mas não recusou a aventura: assegurou que sua presença seria conhecida pelas jovens no jardim dando um espirro e manteve-se à janela para escutar a música que Altisidora entoaria acompanhando os acordes da harpa. O canto é maravilhoso e segue as premissas do enamoramento apontadas por Alberoni e Paz:

No enamoramento, a pessoa mais simples e limitada vê-se obrigada, para se exprimir, a usar a linguagem da poesia, da sacralidade e do mito. Pode parecer ridículo, mas é assim. E é assim porque a sacralidade e o mito também nasceram da experiência extraordinária que é comum aos diversos movimentos: a do *estado nascente*. (ALBERONI, 1998, p. 13)

O termo ‘amor cortês’ reflete a diferença medieval entre *corte* e *villa*. Não o amor *villano* – copulação e procriação -, mas sim um sentimento elevado, próprio das cortes senhoriais. Os poetas não o denominaram ‘amor cortês’; usaram outra expressão: *finamors*, quer dizer, amor purificado, refinado. Um amor que não tinha por fim nem o mero prazer carnal nem a reprodução. Uma ascética e uma estética. (PAZ, 1994, p. 70)

Altisidora venera Dom Quixote, confessa ser uma “triste donzela que sente o fogo do amor abraçar-lhe a alma” (*D.Q.* II, cap. XLIV, p.861) e evoca a figura de Dulcineia para invejá-la

por ser a escolhida do cavaleiro. Encerra o canto apresentando-se como uma jovem de menos de quinze anos e ao falar de seus atributos físicos é de uma sinceridade comovente, declarando os aspectos mais e menos agradáveis de sua aparência. Sua postura é exatamente o que descreve Alberoni sobre aquele que se entrega ao enamoramento:

O enamoramento é o abrir-se a uma existência diferente sem qualquer garantia de que esta se realize. É um canto altíssimo sem a certeza de uma resposta. A grandeza do enamoramento é desesperadamente humana, pois oferece momentos de felicidade e eternidade, cria um desejo ardente, mas não pode oferecer certezas. (ALBERONI, 1998, p. 23)

Mesmo que seja uma burla com o cavaleiro, ainda assim é um episódio belíssimo e minuciosamente construído por Cervantes aos moldes do *finamours*. Altisidora é a amiga que chora por seu amado e manifesta, através da poesia - a única linguagem permitida para os enamorados -, toda a sua dor. Dom Quixote infla-se de orgulho ao final da canção e responde, assombrado e entre suspiros, que não há donzela que não se enamore por ele logo que o veja, mas que seu amor, sua alma e toda a sua devoção pertencem apenas à sua donzela Dulcineia. Fecha a janela e deita-se em seu leito, cansado como se acabado de sair de uma batalha.

O cavaleiro não pode, de forma alguma, corresponder aos anseios de Altisidora, pois isso significaria ir contra os preceitos do amor cortês; uma vez que declarou ser Dulcineia a senhora de seus pensamentos ele não poderia, sem contradizer seus princípios, aceitar os elogios da jovem donzela.

Mas tudo isso converge para uma única pessoa e somente para ela. Não importa mesmo quem seja essa pessoa, pois na paixão nasce uma força terrível que nos leva à fusão e nos torna insubstituíveis, únicos um para o outro. O ente amado se converte naquele que não pode ser senão ele – o absolutamente especial (ALBERONI, 1998, p. 10).

Como o próprio Dom Quixote já havia declarado antes, não importa quem seja Dulcineia mas sim o que ela significa para ele. (*D.Q* I, cap. XXV, p.373) Ele vive conforme tais princípios e encontra, dentro deles, uma forma de responder os galanteios de Altisidora. Após uma agitada noite pensando no episódio que acabara de acontecer ele fica sem dormir até de manhã. Ao sair de seus aposentos passa por um corredor onde Altisidora e uma amiga estavam à espreita aguardando-o. Tão logo ele se aproximou a jovem fingiu desmaiar e sua amiga a acudiu. O cavaleiro se aproximou e disse conhecer a razão do mal-estar da jovem, pediu que providenciassem um alaúde e o dispusessem no quarto para que a noite ele pudesse consolá-

la. As jovens correram para contar à duquesa sobre a brincadeira que estavam fazendo com o hóspede e ela muito se alegrou em prosseguir com o engano e passar um trote em Dom Quixote.

Ao anoitecer encontrou uma *vihuela* em seu quarto e, após afiná-la e ajustar a voz o melhor que pode, começou a cantar uma canção que havia composto naquele dia. A canção era sobre como as forças do amor desencaminham as almas mal cuidadas e como, através do trabalho e da ocupação constante, as donzelas podem livrar-se do mal e manter sua honestidade. Confessou novamente seu amor por Dulcineia e concluiu que a firmeza nos amantes é uma prenda muito prezada.

Com sua canção Dom Quixote consegue responder ao desafio do enamoramento de Altisidora, sem, contudo, trair o juramento de amor que fizera e sob o qual vive. Sua postura condiz com o que Alberoni afirma como consequência do estado nascente e que pode justificar não apenas essa, mas todas as ações que o cavaleiro toma para provar seu amor:

Quando uma pessoa criativa se enamora, torna-se ainda mais criativa, aumenta sua capacidade de enriquecer a vida com a produção do imaginário. Constrói, então, labirintos fantásticos, mundos encantados onde passa a morar como se fossem reais. (ALBERONI, 1998, p. 44)

Dom Quixote incorpora muito bem o enamorado, pois mesmo com sua donzela enfeitada e transformada em uma rude lavradora ele ainda dedica a ela toda a sua criatividade e, dessa forma, eleva-se cada vez mais. Sua determinação é tão grande e os versos tão belos que o desfecho da história causa riso, mas também comoção. O instrumento havia sido deixado em seu quarto a mando do duque e da duquesa, que do jardim ouviam a canção e esperavam a execução da zombaria que haviam preparado para o cavaleiro. Acima da janela do quarto de Dom Quixote alguns criados desceram uma corda com mais de cem chocalhos e logo depois um saco cheio de gatos com chocalhos também amarrados em seus rabos. O barulho e a confusão foram enormes e o susto que o cavaleiro levou foi tremendo. Alguns gatos entraram pela janela de seu quarto e um deles arranhou o velho manchego, que tomou a burla como mais uma maldição do malvado feiticeiro Frestão. Altisidora cuida dos ferimentos de Dom Quixote e enquanto o faz diz que tudo aquilo era culpa da dureza de seu coração por ser tão devoto a Dulcineia e não aceitar seu amor. Apesar de seu enamoramento ser mero fingimento, a jovem demonstra aqui, ironicamente, estar ofendida, uma vez que fora rejeitada em favor de uma mulher que não existe.

O episódio de Dom Quixote e Altisidora encerra-se com a partida do cavaleiro para Saragoça. Todos do castelo foram ver a saída de Dom Quixote e Sancho e foi diante de todos que Altisidora declamou versos amargurados pela partida de seu amado. Dom Quixote segue viagem convicto de que a jovem realmente estava enamorada e não é por menos, já que até o fim ela sustentou a postura de uma donzela perdida de amor:

O enamoramento nos transporta a uma esfera de vida superior onde se consegue tudo ou se perde tudo. A vida quotidiana é caracterizada pela obrigação de fazer algo diferente, pelo dever de escolher entre coisas que interessam a outras pessoas, isto é, temos de fazer uma escolha entre um desapontamento maior e um mais suave. No enamoramento, a escolha é entre o tudo e o nada. (ALBERONI, 1998, p. 29)

Altisidora, como já vimos, dominava, ousamos afirmar, tanto quanto Dom Quixote, a arte do amor cortês; dessa forma sabia que a única saída para sua invenção era a morte do amor. Suas palavras são uma divertida expressão do falso luto que ela experimenta pela rejeição de Dom Quixote e essa rejeição precisa ser sofrida, pois reflete a intensidade do amor que fora almejado:

Queremos ser amados como seres únicos, excepcionais, insubstituíveis, absolutamente nós mesmos. [...] Mas não nos basta sermos adorados por alguém que não tenha valor, que seja fungível. Queremos ser tidos como únicos, excepcionais e indispensáveis por quem é único, excepcional e indispensável. (ALBERONI, 1998, p. 25)

O amor que Altisidora declara ao cavaleiro manchego eleva-o ao patamar de um herói extraordinário, separa-o dos demais; quanto mais ela busca mais engrandece seu amado. Esse mesmo movimento que produz e deseja o notável é o que vemos na relação amorosa entre o Cavaleiro Inexistente e uma nobre viúva, o casal enamorado de Calvino.

O encontro de Agilulfo e Priscila ocorre no oitavo capítulo e é uma rápida, porém bela representação do amor cortês. O cavaleiro parte em busca da comprovação de seu título mas é interpelado na estrada por uma das criadas de uma nobre viúva que habita em um castelo rodeado por perigosos ursos. Um ermitão na estrada adverte Agilulfo que trata-se de uma armadilha de Priscila a fim de atrair cavaleiros “para satisfazer sua lascívia insaciável” (C.I, cap. 8, p.77), mas ele segue rumo à aventura mesmo assim. Após matar alguns ursos e afugentar os demais o cavaleiro entra no castelo e é bem recebido pela experiente e informada senhora, que se apressa em deixá-lo à vontade, dizendo saber “quem ele é e quem *não é*” (C.I, cap. 8, p.78).

A partir de então começa o jogo amoroso. Priscila busca, durante toda a noite, seduzir Agilulfo e saciar seu desejo, enquanto ele responde às investidas da dama com os preceitos do amor cortês. Priscila convida-o à mesa e ambos conversam demoradamente sobre as aventuras que dizem respeito a um cavaleiro errante. As criadas cantam e dançam, envolvendo o ambiente com uma magia sedutora. Terminado o espetáculo ambos se dirigem para a alcova da viúva. Começa ali uma dança de opostos: enquanto Priscila faz de tudo para conduzir o cavaleiro até sua cama ele usa todos os elementos disponíveis, desde a lareira até os lençóis, para versar sobre a arte do amor.

Diferentemente de Dom Quixote, Agilulfo não tem uma eleita de seus pensamentos e por isso pode corresponder livremente ao amor de Priscila e ultrapassar a fronteira que o cavaleiro manchego não pode. O fato de não existir não o impede, ao contrário, é mais uma forma de praticar o *finamours*, uma vez que:

“O enamoramento é um processo no qual a outra pessoa, aquela que encontramos e que nos correspondeu, se nos impõe como objeto pleno do desejo. Esse acontecimento nos impõe a reorganização de tudo, e esse fato obriga-nos a repensar tudo, especialmente o nosso passado. Na realidade, não é um repensar, mas um refazer. É, com efeito, um *renascimento*. (ALBERONI, 1998, p. 18)

Priscila se deixa envolver pelo discurso de seu amado e cada gesto ou palavra de Agilulfo são motivo de suspiros ansiosos; tomada pelo desejo ela vai até ele completamente nua. Sem demonstrar nenhum abalo, o paladino afirma que a mais sublime emoção dos sentidos para uma dama nua seria abraçar um cavaleiro de armadura; diante disso ela avança sobre ele e abraça-o de todos os modos possíveis até se jogar na cama, repleta de volúpia.

Ambos se reinventam: Agilulfo não foge do desafio de ter uma noite de amor com uma mulher mesmo privado de um corpo que existe e Priscila procura formas inéditas de satisfazer sua luxúria. É a perfeita transição entre o sexo e o erotismo. Se Otávio Paz esclarece que “o ‘amor cortês’ se aprende: é um saber dos sentidos iluminados pela luz da alma, uma atração sensual refinada pela cortesia” (PAZ, 1994, p.36). Calvino cria o exemplo dessa lição em seu romance. A dama traz em si a chama ardente do desejo e o cavaleiro a conduz, com a sensibilidade de quem sabe exatamente a hora de falar, agir e calar, a um novo patamar nas relações amorosas.

O cavaleiro prossegue a cortesia penteando demoradamente os cabelos de sua dama, ajeita a lareira e convida-a para subir até a torre e admirar a lua. Ao regressarem para o quarto uma nova aproximação acontece, mas dessa vez não é conduzida pela luxúria e sim por uma cumplicidade inocente. Logo amanhece e o cavaleiro parte, deixando Priscila entre suspiros e gemidos dizendo às suas damas que foi “Uma noite incessante, um paraíso.” (CI, cap.8, p.86). Ela experimenta o prêmio dos enamorados, “a identidade da aparição e desaparecimento, a verdade do corpo e do não-corpo, a visão da presença que se dissolve num esplendor: vivacidade pura, o ritmo do tempo.” (PAZ, 1994, p. 196)

A vigorosa e inefável noite de amor ocorre em menos de dez páginas com descrições breves, falas interrompidas por suspiros, sons do castelo ou os elementos da natureza. Calvino desenha o encontro amoroso com as palavras da mesma forma que o faz ao colocar Irmã Teodora descrevendo os caminhos de seus personagens. Toda a tensão erótica do episódio é transferida ao leitor, que lê o fogo queimando na lareira e relaciona-o com o calor do corpo de Priscila. O ar gélido da madrugada mistura-se à voz metálica do cavaleiro que encontram, abruptamente, a ansiosa dama, causando calafrios e toda uma nova sorte de deleites.

De acordo com Alberoni, quando não há recusa o amor pode continuar no imaginário (1988, p.80). Por isso Priscila permanece suspirando ao amanhecer, pois não foi rejeitada por Agilulfo. O mesmo acontece em relação a Dom Quixote com Dulcineia no episódio de seu encantamento, pois, uma vez que ela estava encantada, sua recusa não foi válida. Já em relação a Altisidora a recusa de Dom Quixote acarreta na única saída possível: a morte do amor.

O amor não é a eternidade; tampouco é o tempo dos calendários e dos relógios, o tempo sucessivo. O tempo do amor não é grande nem pequeno: é a percepção instantânea de todos os tempos num só, de todas as vidas num instante. Não nos livra da morte, mas nos faz vê-la cara a cara. Esse instante é o reverso e o complemento do ‘sentimento oceânico’. Não é o regresso às águas da origem, mas sim a conquista de um estado que nos reconcilia com o exílio do Paraíso. Somos o teatro do abraço dos opostos e de sua dissolução, resolvidos numa só nota que não é de afirmação nem de negação, e sim de aceitação.” (PAZ, 1994, p. 196)

Calvino e Cervantes brincam com esse teatro do abraço de opostos com seus cavaleiros. Dulcineia e Agilulfo assemelham-se em sua inexistência e ainda assim se fazem presentes para Dom Quixote e Priscila através das palavras. Dom Quixote se corresponde com Dulcineia e regozija-se com a resposta improvisada por Sancho à carta que escrevera e que

jamais saiu de suas mãos. Busca esse sentimento oceânico conforme divaga no universo de possibilidades que constrói sobre sua amada, assim como Priscila com Agilulfo, que se apega ao seu discurso sobre a tradição amorosa multiplicando-o para seu deleite.

Apesar de ambas as obras apresentarem uma mimese de romance cortês repleta de ironia não podemos deixar de observar que o amor, mesmo que de forma cômica, não é acessível a todas as classes. Cervantes e Calvino rompem com o papel da enamorada como nobre donzela pois Altisidora é uma dama de companhia da duquesa e Priscila é uma viúva, mas ainda assim os romances giram em torno dos cavaleiros. Os personagens masculinos secundários, Sancho e Gurdulu, são escudeiros, são de uma classe inferior e por isso, apesar de terem espaço nas narrativas, não podem amar.

As relações de Sancho com sua esposa Teresa e de Gurdulu com as moças do castelo são desprovidas da atmosfera feérica e dos valores elevados que envolvem o romance cortês. As cartas trocadas entre Sancho e Teresa Pança na segunda parte de *Dom Quixote* refletem os temas comuns à classe social à qual pertencem: um bom casamento para a filha, o sustento do lar, a colheita da lavoura e o dia a dia da vila; não há troca de juras de amor, a cumplicidade do casal reflete-se no desejo comum aos dois, que é a ascensão econômica e social. Gurdulu também não ama; como ser humano animalizado que sequer tem consciência de seu lugar no mundo, sua relação com as moças do castelo são uma resposta aos instintos básicos do corpo e ele se deixa levar por elas, assim como suas alegres companheiras da noite. Não há amor, não há afeto e na manhã seguinte elas dizem à patroa que não lembram de nada do que aconteceu, dando ao episódio uma atenção efêmera e menor, exatamente o oposto da que fora dada à noite da viúva e do cavaleiro.

Contudo, mesmo que não seja através da tradição amorosa, os escudeiros ocupam lugar de importância nas obras e refletem com sua presença a diferença entre as classes sociais dos períodos retratados. Auerbach afirma que nos livros de cavalaria “não é possível obter espécie qualquer de visão em profundidade da realidade da época” (AUERBACH, 2015, p. 119), no entanto essa característica também é rompida por Calvino e Cervantes quando conferem a Sancho e Gurdulu a capacidade de falar, agir e interagir com o mundo à sua volta, como veremos a seguir.

## 2.2 A voz do povo em Sancho e Gurdulu

Buscaremos observar a postura de Sancho e Gurdulu para expor as qualidades de ambos os escudeiros e como elas refletem a imagem das classes sociais daqueles que não pertenciam à nobreza, que, como observa Auerbach, só aparece na tradição de cavalaria para causar riso.

Somente os membros da sociedade cavaleiresca-cortesã são dignos da aventura e, portanto, só a eles podem acontecer coisas sérias e importantes. Quem não pertence a esta classe só pode aparecer como parte do cenário, e ainda assim, exercendo uma função cômica, grotesca ou desprezível. (AUERBACH, 2015, p. 121)

Sancho e Gurdulu ultrapassam essa mimese na medida em que aprendem ao longo de suas trajetórias. Sancho começa como um analfabeto que desconhece qualquer personagem das histórias lidas por Dom Quixote mas isso não o impede de sempre expressar sua opinião e agir conforme suas determinações e princípios. Gurdulu é ainda mais desprezado: em sua primeira aparição é difícil diferenciá-lo dos animais pelos quais está rodeado, nem mesmo ele reconhece-se um indivíduo, é aqui o mímico mudo que não só imita mas acredita ser aquilo que imita. Não é necessário apagar qualquer traço de sua identidade pois ela não existe, nem mesmo um nome.

Howard Mancing, em seu ensaio “Sancho Panza and the Ethical/Moral Norm in Don Quixote” defende a ideia de que Cervantes desenvolveu a figura de Sancho Pança como representante da norma moral e ética do romance. Segundo ele essa é uma norma de respeito e preocupação de amor e cuidado. (MANCING, 2016, p. 51) Para o autor, Sancho mostra, desde a primeira parte do romance, um caráter diferente dos demais personagens: enquanto todos se riem e se divertem às custas de Dom Quixote o escudeiro se mostra sempre preocupado com o que se passa e suas atitudes, mesmo que provoquem riso, não são tomadas com esse intuito.

Essa mesma lealdade podemos apontar em Gurdulu, pois, mesmo sem saber o próprio nome ou mesmo quem é, uma vez que é designado pelo rei Carlos Magno para ser escudeiro de Agilulfo ele não abandona a função. Mesmo quando atravessam o oceano e ele chega primeiro, mantém-se à margem aguardando o amo e fica verdadeiramente contente quando o vê surgindo de dentro do mar. Quando Agilulfo abandona sua armadura ele sofre e passa a procurá-lo e ao tornar-se escudeiro de Torrismundo já não é mais o homem animalesco sem nome do início do livro, mas sim o escudeiro do cavaleiro inexistente. Assim como Sancho

experimentou o aprendizado e uma melhoria em sua condição graças, primeiramente, à sua capacidade de progredir, o mesmo acontece com Gurdulu, que encerra o romance chegando a um vilarejo onde todos serão tratados como iguais; ele e Torrismundo, um filho de nobres e paladino real, serão cidadãos de direitos e deveres iguais, já que “Também a existir se aprende...” (C.I, cap. 11, p.113)

Mancing critica o lugar comum dos estudiosos de Cervantes que afirmam o processo de *Sanchificação* de Dom Quixote e *Quixotização* de Sancho; uma forma de leitura que defende uma inversão dos papéis de cavaleiro e escudeiro da primeira para a segunda parte do romance. Para justificar sua crítica ele aponta a presença de Sancho na estalagem enquanto Dom Quixote está ausente, dormindo. Não discutiremos aqui o processo de evolução ou retrocesso do cavaleiro, pretendemos, com base nos apontamentos de Mancing, comprovar que Sancho é uma presença que vai além do riso e reflete muito mais do que os valores menores que a tradição de cavalaria designou à classe baixa. Cervantes ultrapassou esse limite, assim como Calvino.

O governo da “ilha” é concedido a Sancho como uma das burlas para que os duques – e o leitor – se divirtam às custas de seus convidados. O duque dá ordens para que alguns de seus criados preparem o vilarejo para receber adequadamente o novo governador de forma que possam aproveitar ao máximo a ocasião para seu divertimento. Antes da partida de Sancho tanto o duque quanto Dom Quixote demoram-se em aconselhar o simplório escudeiro, que ouve os conselhos e manifesta-se sempre refletindo a sabedoria do povo que não é letrado, mas é vivido.

O duque tenta adverti-lo do perigo de ser seduzido pelo poder e como, uma vez que provar do sabor de mandar nas pessoas, será quase impossível abrir mão de tal prazer. Sancho não se intimida e replica com tranquilidade: “eu imagino que é bom mandar, ainda que seja um rebanho de ovelhas.” (D.Q.II, cap. XLII, p.848). Sua resposta demonstra que, embora simples, também é ambicioso e sabe o valor daquilo que cobiça. Não resta ao duque outra saída a não ser reconhecer o valor do escudeiro.

Dom Quixote aconselha-o em particular, no quarto. Vemos, nesse diálogo, o reflexo da nobreza que se julga mais capaz para as funções de liderança mesmo sem jamais tê-las

exercido. Os conselhos do cavaleiro, embora valorosos, manifestam os valores e hábitos da classe favorecida e são esses que ele julga que devem ser preservados. Começa seu discurso afirmando que Sancho não pode dar a si próprio os créditos pelo favor recebido, mas sim à valorosa tradição de cavalaria, a qual o agraciou mesmo ele não sendo um cavaleiro. Evoca também o temor a Deus, sem o qual não há sabedoria. Em seguida lista os mais diversos temas, desde não esquecer sua origem humilde a como tratar aqueles que estiverem a seu serviço, tanto ricos quanto pobres.

Todas as recomendações são atentamente ouvidas pelo escudeiro e sua partida é preparada. Uma comitiva é organizada para acompanhá-lo, novos e suntuosos trajes que condizem com sua nova posição lhe são presenteados e, dias depois, com aparência e entendimento transformados, ele parte para seu tão sonhado governo.

Sua chegada é aguardada pelos moradores e o lugar era um dos melhores que o duque possuía. A primeira parada da comitiva é a igreja, na qual prestam graças a Deus e, em seguida, partem para a causa de audiência para que possam provar a capacidade de seu novo líder. “O traje, as barbas, a gordura e a baixura do novo governador tinha admirada toda a gente que o busílis do conto não sabia, e até aqueles que o sabiam, que eram muitos” (*D.Q.* II, cap. XLV, p.865). Diante dos três casos que Sancho é levado a julgar ele demonstra sagacidade e um senso de justiça e praticidade que deixa todos admirados.

Após a audiência ele é levado a um belo palácio com uma mesa riquíssima e vários pajens para servi-lo. Ao seu lado foi posto um médico com uma vareta e logo percebemos que ele será responsável pelo sofrimento do ingênuo governador.

Eu, senhor, sou médico, e estou assalariado nesta ínsula para o ser dos governadores dela, e olho por sua saúde muito mais que pela minha, estudando noite e dia e tentando a compleição do governador para acertar a curá-lo quando cair doente; e o principal que faço é assistir aos seus almoços e jantares, deixando-lhe comer daquilo que me parece que lhe convém e tirando-lhe o que imagino que lhe há de fazer mal e ser nocivo ao seu estômago; e assim mandei tirar o prato de fruta por ser demasiadamente úmida, e o prato do outro manjar também o mandei tirar por ser demasiadamente quente e ter demasiadas especiarias, que aumentam a sede, e quem bebe muito mata e consome a umidade radical, onde reside a vida. (*D.Q.*II, cap. XLVII, p. 875)

A partir de então começam as burlas preparadas pelo duque para Sancho. Sob a supervisão atenta do “médico” e de todos os criados do castelo Sancho é privado dos prazeres simples da

boa comida e boa bebida e também do descanso, já que sempre há um assunto urgente a ser resolvido. Alimentando-se de hóstias, frutas cristalizadas, água e pedaços finos de marmelada, dormindo mal e tendo sempre alguém a pedir sua orientação, o escudeiro não vê mais seu posto da forma desejosa de antes e escreve a Dom Quixote se lamentando da situação. Também se preocupa por não ver, à sua disposição, a fortuna que esperava acompanhar seu posto.

Mas, como observa Auerbach, antes de nos compadecer, todos os problemas do escudeiro nos causam riso. Assim como acontece na cortesia amorosa, o jogo de Dom Quixote e Sancho no mundo imita a realidade, mas não a confronta, e por isso

não é, em momento algum, trágico – como esperamos ter demonstrado –, e nunca os problemas humanos, quer os pessoais do indivíduo, quer os da sociedade, são postos diante dos nossos olhos de modo tal que tremamos ou sintamos compaixão; sempre ficamos no campo do divertimento. Mas trata-se de um divertimento que está disposto em camadas tão numerosas como nunca antes aconteceram. (AUERBACH, 2015, p. 313)

Mesmo decepcionado com sua nova realidade o escudeiro manteve seu comprometimento até o final e “ordenou coisas tão boas que até hoje se guardam naquele lugar, com o nome de ‘As constituições do grande governador Sancho Pança.’” (*D.Q.II*, cap. LI, p. 909). Após sete dias os criados do duque organizam uma forjada batalha no meio da noite depois da qual Sancho decide que o melhor a fazer é regressar à sua vida humilde e sem sobressaltos, sem governo, mas também sem problemas. Regressa para o castelo do duque levando apenas seu burro e um farnel com meio queijo e meio pão.

A forma como Sancho se comporta durante seu governo e quando abandona o mesmo vai ao encontro à tese de Mancing: “Sancho Panza representa, melhor que qualquer outra pessoa, uma verdadeira ética e moralidade de respeito, amor e cuidado, e assim se torna o único exemplar de uma verdadeira norma ética em Dom Quixote” (p.70, tradução nossa). Mesmo após humilhado e surrado ainda assim ele regressa ao duque para prestar contas de tudo o que aconteceu durante sua estadia em Baratária e recuperar seu posto como escudeiro de Dom Quixote.

Gurdulu não chega a protagonizar um episódio tão completo como Sancho, mas sua evolução e a fidelidade a seu amo são percebidas ao longo do romance. Nos primeiros capítulos

Gurdulu, como já foi dito, é só “alguém que existe e não tem consciência disso” (*C.I.*, cap. 3, p.26). Ele se confunde com tudo o que vê e não sabe sequer diferenciar a si próprio da comida que come:

Estava enfiando a cabeça dentro da gamela pousada no chão, como se quisesse entrar nela. O bom hortelão foi sacudi-lo pelo ombro.  
- Quando há de entender, Gurdulu, que é você quem deve comer a sopa e não ela que deve comê-lo? Não se lembra? Tem de levá-la à boca com a colher... (*C.I.*, cap. 3, p.28)

Seu comportamento é animalesco, mas isso não impede que o rei se aproveite da situação para nomeá-lo escudeiro como forma de debochar do cavaleiro inexistente. Podemos perceber na conduta de ambos, cavaleiro e aldeão, a mesma norma ética apontada por Mancing em Sancho pois, uma vez dada a ordem, os dois acatam e a seguem com seriedade e comprometimento. Gurdulu não sabia diferenciar-se de uma vasilha de sopa mas a partir de então segue Agilulfo por onde quer que ele vá e faz o que ele ordena, mesmo que de forma desmazelada. Leva em sua garupa a criada da viúva Priscila e, quando o navio em que estavam viajando rumo a Marrocos naufraga, ele segue a ordem de Agilulfo que diz “Dê um jeito de chegar ao Marrocos! Vou a pé! (*C.I.*, cap. 9, p.90). Pegando carona no casco de uma tartaruga marinha ele chega até a baía onde é reconhecido como Gudi-Ussuf, pois já transitara pelos acampamentos do sultão; o chefe dos pescadores, que havia servido no exército, o reconhece e leva-o para pescar ostras. Dias depois, enquanto pescavam, Agilulfo aparece e tão logo é reconhecido por Gurdulu: “- Que homem-lagosta que nada! – diz Gurdulu. – É meu patrão! Deve estar morto de cansaço, cavaleiro. Fez todo o mar a pé.” (*C.I.*, cap. 9, p.91) Observamos aqui que não é mais um conjunto de palavras sem sentido ou grunhidos, mas sim ideias expressas de forma organizada e, acima de tudo, demonstrando sua fidelidade e preocupação com aquele que lhe fora designado como superior.

Assim como Sancho, seu amor e cuidado vão além dos demais. Quando Agilulfo decide ir embora ele insiste em procurá-lo em qualquer lugar vazio, implorando por seu comando. Ao ser questionado por Torrismundo ele responde que “Meu patrão é alguém que não existe; assim, pode não estar tanto num frasco quanto numa armadura.” (*C.I.*, cap. 11, p.111); uma resposta que reflete sua simplicidade e lealdade, mas também o aprendizado e sua nova situação perante aqueles que o confrontam.

Percebemos, através da investigação dos escudeiros que, apesar de não ocuparem o mesmo status social e intelectual que seus patrões, ainda assim eles detêm uma importância que vai

crescendo conforme o desenrolar da história. Apesar de não terem, segundo a tradição feudal, o direito de participarem das aventuras reservadas aos cavaleiros eles o fazem mesmo assim, não como iguais mas certamente como presenças essenciais para o desenrolar dos fatos.

Cervantes e Calvino seguem os preceitos do *finamours* para representar a tradição feudal idealizada através dos tempos, mas também rompem com essa tradição ao satirizá-la. Século após século, através do jogo da imitação e da infundável anacronia, a tradição amorosa e a relação entre as classes, chega a Dom Quixote, sobrevive a ele e se renova, se imita e se reorganiza até Calvino e ultrapassando-o, chegando além dele, a um novo milênio. Esse novo mundo não tem moinhos ou dragões, mas está tomado por bandos de implacáveis pássaros azuis, câmeras-sentinelas e um exército de telefones verdes que não param de tagarelar. O que será da literatura e de nossos cavaleiros diante de tais desafios? Esse é o legado de Calvino em sua última obra e é a partir dela que analisaremos os cavaleiros Dom Quixote, Agilulfo e Torrismundo no capítulo a seguir.

### III – CAVALEIROS REVOLUCIONÁRIOS

*“Oh when the world,  
when the world just seems,  
a little bit too cruel  
Gonna leave it better  
Make one better”  
(Spanish Rain – Coldplay)*

*(Oh, quando o mundo  
quando o mundo parece  
Um pouco cruel demais  
vamos deixá-lo melhor  
Faça o melhor)*

Uma vez que já verificamos como a tradição de cavalaria é representada, reproduzida e utilizada por Cervantes e Calvino para questionar modelos políticos e sociais, veremos, por fim, como se dá a ruptura da tradição através dos próprios cavaleiros. Partindo da relação de Dom Quixote com os livros e seu discurso sobre armas e letras, verificaremos como os ecos desta tradição estão presentes em Agilulfo e Torrismundo, chocando-se com a realidade, revelando a fragilidade do ideal diante da força da existência humana com suas necessidades e conflitos.

### **3.1 Uma tradição que atravessa os séculos**

Um jovem com múltiplas virtudes e fiel a princípios nobres trava uma luta contra o mal que quer dominar a Inglaterra. O enredo – que também conta com bruxas, monstros, florestas encantadas, romance e traição familiar – tão comum em peças shakespearianas foi uma das maiores apostas de Hollywood para o ano de 2017; a história já é conhecida, tem dezenas de versões cinematográficas e provavelmente centenas de obras escritas. O filme “Rei Arthur: A lenda da espada” é um exemplo notório e recente de como a tradição da cavalaria atravessa séculos, culturas e países.

Como já vimos nos capítulos anteriores, Mimese e Anacronia permitem que real e fictício sejam reinventados continuamente com o objetivo da *catarse*; dessa forma as longas narrativas que priorizam a jornada do cavaleiro por bosques encantados e os longos flertes com as donzelas são substituídos por lutas frequentes desde a infância – que objetivam fortalecer e moldar o caráter do herói – e as donzelas são substituídas por prostitutas e guerreiras; sobreviventes em um mundo de injustiças mas que mantêm seus valores de lealdade e o desejo de uma nação unida.

A agilidade da narrativa e a substituição de elementos de forma a conferir mais movimento e ação à obra foram previstas por Calvino como um dos valores literários para o próximo milênio:

Na vida prática, o tempo é uma riqueza de que somos avaros; na literatura, o tempo é uma riqueza de que se pode dispor com prodigalidade e indiferença: não se trata de chegar primeiro a um limite preestabelecido; ao contrário, a economia de tempo é uma coisa boa, porque quanto mais tempo economizamos mais tempo poderemos

perder. A rapidez de estilo e de pensamento quer dizer antes de mais nada agilidade, mobilidade, desenvoltura; qualidades essas que se combinam com uma escrita propensa às divagações, a saltar de um assunto para outro, a perder o fio do relato para reencontrá-lo ao fim de inumeráveis circunlóquios. (CALVINO, 1990, p. 59)

De acordo com o autor, o avanço tecnológico trouxe à sociedade formas mais rápidas de se comunicar, e a literatura, assim como o cinema, se adapta a essa rapidez para que continuem existindo. Dessa forma a lenda de Excalibur permanece viva através dos séculos e chega aos espectadores em 3D, recheada de efeitos especiais e unindo em seu enredo a tradição medieval aos signos da sociedade contemporânea.

Cervantes utilizou em *Dom Quixote* a tecnologia de seu tempo, o livro impresso, e através dele parte da tradição medieval para manter os valores que ele acredita que devam ser mantidos na sociedade de seu tempo; para isso utiliza a comédia, gênero popular e agradável aos leitores da época.

### **3.2 Dom Quixote e a adaptação da cavalaria**

*Pois, à minha fé, senhor, o pobre é impedido de poder mostrar a virtude da liberalidade com quem quer que seja, ainda que em sumo grau a possua[...]*  
*Dom Quixote*

Dom Quixote reflete seu tempo e seu criador: o adulto estagnado que se vê com a cabeça cheia de uma realidade inalcançável para alguém de sua condição social. Encontra-seno entardecer de uma vida definida por sua rotina de fidalgo: tira de suas terras o possível para seu próprio sustento e daqueles que o cercam e dispõe de muito tempo ocioso. Os prazeres de antes já não lhe trazem a mesma satisfação e ele busca algo mais, algo que sua condição não lhe proporciona. Apesar de ser nobre não é de família rica, portanto seu sangue não lhe confere o status para uma vida na corte e todo o luxo e fama que ela proporciona; por outro lado não traz consigo o conformismo que o faria viver contente com sua situação sem almejar o que não está a seu alcance. Alonso Quijana é um ser que busca desesperadamente um lugar em um mundo que lhe ofereça aquilo que ele crê ter o direito de receber: prestígio. Mas, como observa Auerbach:

Dom Quixote não é precisamente Amadis ou Rolando, mas um pequeno fidalgo rural que perdeu a razão. Poder-se-ia dizer, em todo caso, que a loucura do fidalgo o transfere para uma outra esfera vital, para uma esfera imaginária; mas também assim

o caráter cotidiano da nossa cena e de acontecimentos semelhantes fica preservado, pois as personagens e os acontecimentos da vida quotidiana estão continuamente em contraste com aquela loucura, e aparecem salientados com ainda maior rigor graças àquele contraste. (AUERBACH, A Dulcineia Encantada, 2015, p. 306)

Dessa forma a loucura de Dom Quixote é o elemento que não apenas alimenta sua aventura como é a matéria que assegura a preservação da cavalaria perante o contraste com a realidade. Os pilares de seu projeto estão alicerçados em trajetórias notórias, sejam elas ficcionais ou reais. Não importa a veracidade dos fatos mas sim o que há de comum em tudo o que ele reuniu em suas leituras, que é a possibilidade de construir uma reputação mesmo em condições desfavoráveis.

Dom Quixote acredita que revivendo uma tradição terá seu nome igualado àqueles que já estão caindo no esquecimento e é por isso que ele jamais permite que a tradição seja rejeitada, pois, uma vez que isso aconteça, sua importância também seria reduzida. Apesar de querer ressuscitar a tradição de cavalaria ele não questiona as injustiças de seu tempo e essa é uma estratégia de sobrevivência, como já vimos no segundo capítulo, que o permite transitar em segurança por uma Espanha em guerra e sujeita à inquisição católica.

Valendo-se de um jogo de coisas e pessoas fora do tempo diacrônico ele inicia sua jornada e logo chega a uma taberna-castelo, onde percebe que todo o seu preparo ainda não foi suficiente. Todo o seu conhecimento é facilmente colocado à prova pelo dono da taberna que, mesmo não sendo fidalgo ou letrado, chama a atenção do cavaleiro para a ausência do escudeiro para cuidar de coisas práticas, como roupas limpas, dinheiro e víveres para a viagem. Vencido em seu próprio jogo ele decide retornar, mas antes disso precisa provar a si mesmo que sua resolução é firme e por isso busca confrontos até encontrar! É derrotado, mas as marcas da luta são para ele a prova de que sua decisão não foi em vão e alimentam ainda mais sua resolução.

O escrutínio da biblioteca não é apenas adequado como indispensável para a continuidade da existência de Dom Quixote. Enquanto suas fontes de informação são acessíveis suas atitudes podem facilmente ser colocadas à prova, como fez o taberneiro. Mas, uma vez que ele já não tem acesso à informação como tinha antes, torna-se livre para reinventar a cavalaria de forma a se encaixar nela, sempre tendo o alibi do malvado feiticeiro para justificar suas incoerências e dar sentido a tudo o que tentar colocar à prova seu propósito.

Resguardado pela ausência da palavra escrita ele assume então a voz daqueles que tanto leu. É intercalando a fala do fidalgo sobre seu tempo e do cavaleiro que resgata uma tradição de quatro séculos atrás que Cervantes faz com que essas duas épocas coexistam num mesmo espaço, o mundo criado por Dom Quixote que, mesmo não sendo de todo real, ainda assim, causa admiração e interesse a todos.

O discurso das armas e das letras é a voz de Cervantes sobre a sociedade espanhola contemporânea. A palestra é proferida logo após a chegada do Cativo com sua comitiva à estalagem (*D.Q. I*, cap. XXXVII p.486), quando todos estão à mesa após o jantar. Evocando a cavalaria andante como responsável por toda a série de acontecimentos que acabaram de presenciar, o velho Manchego deseja esclarecer que as letras não se avantajam às armas, pois enquanto a primeira usa a mente a segunda exige tanto do corpo quanto da mente para ser exercida corretamente. De acordo com ele,

É o fim e a meta das letras[...] entender e fazer com que as boas leis sejam guardadas. Fim por certo generoso, e alto, e digno de grande louvor, mas não de tanto quanto merece aquele que atentam as armas, cujo objeto e fim é a paz, que é o maior bem que os homens podem desejar nesta vida. (*D.Q.I*, cap. XXXVII, p.487)

Como citamos nas notas introdutórias desta pesquisa, Cervantes serviu no exército durante vários anos e até foi capturado e feito refém em Argel, mas jamais foi devidamente recompensado por seu trabalho. As letras às quais se refere Dom Quixote, conforme observa Molina<sup>5</sup>, tratam do exercício do direito na época, função que garantia o prestígio e o pagamento que Cervantes sempre buscou e jamais alcançou, nem como soldado e tampouco como funcionário da coroa.

Ao falar dos estudantes Dom Quixote reconhece as dificuldades às quais essa classe está sujeita, sendo a pobreza a mais extrema não por atingir a todos os estudantes, mas sim porque aqueles que a experimentam o fazem continuamente e de diversas formas, seja pelo frio, pela fome, pela ausência de um teto e a necessidade de submissão a um benfeitor que lhe garanta o básico para sobreviver. O cavaleiro detalha como um estudante padece para, logo em seguida, afirmar que o soldado sofre de infortúnios maiores pois, além da pobreza experimentada pelo estudante ele ainda pode chegar ao final do dia com uma ferida de bala na cabeça e, se não morrer “poderá ser que fique na mesma pobreza que dantes e que seja mister buscar embate

---

<sup>5</sup> Vide nota de rodapé elaborada por Sérgio Molina na p.487 da edição de *Dom Quixote* escolhida para esta pesquisa.

após embate, batalha após batalha, e de todas sair vencedor, para medrar um pouco; mas esses milagres raramente se veem.”(*D.Q.I*, cap. XXXVIII, p.489).

Ora se essa fala não reflete exatamente a jornada de Cervantes e seu irmão que se juntaram ao exército e lutaram batalha após batalha na esperança da paga pelos serviços ao final de cada campanha! O autor usa seu cavaleiro para expurgar seus demônios e rebelar-se contra a injustiça que sofreu levando aos leitores o conhecimento de uma história que alguém que lutou toda uma vida para sair de sua condição ordinária. A conclusão do discurso reforça o desejo de Cervantes de elevar os feitos dos soldados (e em consequência os seus próprios) em relação aos magistrados:

“Chegar alguém a ser eminente em letras lhe custa tempo, vigílias, fome, desnudez, vertigens, indigestões e outras coisas a estas aderentes, já em parte referidas; mas alguém chegar por si a ser bom soldado custa o mesmo que ao estudante, mas em tão mais alto grau que não há comparação, pois a cada passo está a pique de perder a vida. (*D.Q.I*, cap. XXXVIII, p. 490)

Barthes afirma que um mito “é um sistema de comunicação, uma mensagem que se define não por seu objeto, mas pela maneira como a profere” (BARTHES, 2012, p.199). Cervantes se vale desse princípio e usa Dom Quixote tanto para tratar de temas pessoais e incômodos a ele, pois, a força do mito que ele criou confere a possibilidade de versar sobre diversos assuntos sem que sua existência seja colocada em risco. É através dessa proteção mitológica que ele coloca Dom Quixote para falar sobre as armas e as letras criticando a desvalorização daquele que serve ao exército, tema delicado para o autor, como já observamos no início desta pesquisa.

A relativa liberdade da qual goza Dom Quixote, graças a seu conhecimento e sua loucura, não impede que ele seja questionado por aqueles à sua volta. Sancho o faz com frequência a respeito de Dulcineia e de como se dará a aquisição da prometida ilha, porém, como não possui conhecimento sobre os livros de cavalaria, cabe a outra pessoa confrontar o cavaleiro acerca desse assunto. Esse personagem na primeira parte de *Dom Quixote* é o cômico, que encontra a comitiva que conduz Dom Quixote encantado de volta à sua casa. O religioso é atraído pela cena incomum e passa a conversar com o prisioneiro de modo a tentar entender o que se passa, e o que fica evidente nesse encontro é a astúcia de Cervantes em promover esse conflito entre épocas e crenças. Encarando firmemente Dom Quixote o cômico confronta, de forma objetiva, sua missão:

É possível, senhor fidalgo, que tanto poder tenha tido sobre vossa mercê a amarga e ociosa leitura dos livros de cavalarias, a ponto de transtornar-lhe o juízo e fazê-lo crer que está encantado, mais outras coisas deste jaez, tão longe de serem verdadeiras quanto dista a mentira mesma da verdade? (*D.Q.I.* cap. XLIX, p. 571)

Não satisfeito ele prossegue criticando em detalhes e refletindo, em sua fala, a mente da sociedade de sua época:

E como é possível haver entendimento humano que entenda ter havido no mundo aquela infinidade de Amadises e aquela turbamulta de tanto famoso cavaleiro, tanto imperador de Trebizonda, tanto Felixmarte de Hircânia, tanto palafrém, tanta donzela andante, tantas serpes, tantos dragões, tantos gigantes, tantas inauditas aventuras, tanto gênero de encantamentos, tantas batalhas, tantos desaforados encontros, tanta bizarría de trajes, tantas princesas enamoradas, tantos escudeiros condes, tantos anões graciosos, tanto bilhete de amor, tanto galanteio, tantas mulheres valentes e, finalmente, tantos e tão disparatados casos com os livros de cavalaria contêm? (*D.Q.I.* cap. XLIX, p. 571-572)

Para concluir sua explanação inflamada o religioso afirma que por curto tempo a leitura de tais obras gera algum contentamento, mas, quando se dá conta de que não passam de mentiras e invenções ele os atira longe e até mesmo os queimaria. Passa então a sugerir para Dom Quixote textos bíblicos e personagens históricos, leituras que culminariam “em aproveitamento da sua consciência e em aumento da sua honra!”(*D.Q.I.*, cap. XLIX, p.572).

O cavaleiro recapitula a fala do cônego de forma a ratificar a mensagem e sua resposta é:

- Pois eu – replicou D. Quixote – tenho para mim que o sem juízo e o encantado é vossa mercê, pois se pôs a dizer tantas blasfêmias contra uma coisa tão aceita no mundo e tida por verdadeira, que quem a negar, como vossa mercê a nega, merece a mesma pena que vossa mercê diz que dá aos livros quando os lê e não lhe agradam. Porque querer convencer alguém de que no mundo não houve Amadis, nem todos os outros cavaleiros aventureiros de que estão cheias as histórias, será querer persuadir que o sol não ilumina, nem o gelo esfria, nem a terra sustenta;[...] (*D.Q.I.*, cap. XLIX, P.573)

Sua fala prossegue por três páginas, nas quais ele mescla de forma genial os cavaleiros da literatura medieval com personagens históricos, como El Cid e os Doze Pares de França. Tamanha é sua genialidade que o cônego fica admirado de ouvir com que facilidade o cavaleiro une a fantasia à realidade mas prossegue tentando dissuadí-lo de sua empreitada ao querer discutir detalhes dos romances. Dom Quixote responde a todos até que encerra o diálogo afirmando que os livros causam gosto e maravilha aos leitores e que desterram a melancolia e melhoram a condição de quem os lê. (*D.Q.I.*, cap. L, p.578)

A resposta do cavaleiro ao cômico é o exemplo claro de como a escrita de Cervantes revolucionou a forma como se produzia literatura até então, moldando-a para alcançar seus objetivos e refletir sua ideologia. Escapando do confronto direto com as autoridades de seu tempo e usando a máscara da loucura ele se reveste de uma armadura que remenda pedaços de tradição medieval e os gêneros populares à época, desde o teatro cômico até os sonetos de amor e as novelas pastoris. Valendo-se da tradição ele a transforma naquela que Dom Quixote chama de “escrita desatada” e inaugura uma escrita revolucionária, que além de abarcar em si gêneros e tipos de escrita vigentes também possibilita essa mistura entre fantasia e realidade, personagem e autor e claro, passado e presente.

Porque a escritura desatada destes livros dá lugar a que o autor se possa mostrar épico, lírico, trágico, cômico, com todas aquelas qualidades que encerram em si as dulcíssimas e agradáveis ciências da poesia e da oratória: pois a época pode tão bem ser escrita em prosa como em verso. (*D.Q.I.*, cap. XLVII, p.563)

### **3.3 Agilulfo e representação ideal da submissão a uma tradição**

Os livros de cavalaria tinham como objetivo influenciar a sociedade a admirar, manter e buscar a reprodução dos conceitos de uma elite. O protagonista do romance de Calvino é a alegoria de um submisso a essa tradição, alguém que existe exclusivamente para reproduzir, fiscalizar e legitimar uma tradição. Partindo da observação de Auerbach acerca da ética feudal e sua retomada por sociedades posteriores, observaremos como o vazio de Agilulfo é, na verdade, o conjunto da representação da submissão a essa tradição:

A ética feudal, a representação ideal do cavaleiro perfeito, portanto, atingiu uma considerável e duradoura influência. Conceitos a ela associados – coragem, honra, fidelidade, respeito mútuo, maneiras refinadas, vassalagem às damas encantaram, ainda, homens de culturas muito diferentes. Classes sociais que surgiram mais tarde, ascendendo de origens urbanas e burguesas, retomaram este ideal, não obstante seja não somente exclusivo e social, mas também totalmente vazio de realidade; tão logo ultrapassa os limites do mero costume no trato social e começa a ocupar-se com os negócios do mundo, torna-se insuficiente e necessita de uma complementação, que, amiúde, está em contraste mais do que penoso com ele mesmo. Mas justamente por estar tão afastado da realidade, este ideal deixou-se adaptar, como tal, a qualquer espécie de situação, pelo menos enquanto existiram classes dominantes. (AUERBACH, *A saída do Cavaleiro Cortês*, 2015, p. 119)

Agilulfo é a perfeição em pessoa, ou melhor, é a perfeição em não-pessoa; sua existência está diretamente ligada à permanência de sua perfeição e quando ele crê que seu propósito é suscetível a falhas ele desaparece imediatamente. Após a jornada em busca de Sofrônia para

atestar a virgindade que legitima seu direito como paladino do rei, Agilulfo chega à gruta e encontra Sofrônia com aquele que afirmou ser seu filho, Torrismundo. Este, ao ouvir o nome da mãe, pula rapidamente na cela de seu cavalo enquanto confessa ter cometido incesto. Diante da confissão do rapaz não resta ao herói outra opção a não ser uma saída igualmente dramática:

Agilulfo esporeia por sua vez.  
- Não voltarão a ver nem a mim! – diz – Não tenho mais nome! Adeus! – E penetrou no bosque, pela esquerda.” (C.I, cap.11 p.106)

A agilidade típica da escrita de Calvino permite ao leitor descobrir que não se tratou de um incesto logo na página seguinte, contudo o mal entendido não foi desfeito tão rapidamente a ponto de trazer de volta o cavaleiro inexistente. Mas o que está por trás de uma atitude tão definitiva após lutar tanto para alcançar e manter seu posto de honra?

Para Agilulfo todo o cavaleiro precisa ser incansável, servir a seu rei sem questionar qualquer decisão, nem mesmo as que parecerem mais absurdas, como designar-lhe um escudeiro por pura burla:

- Cavaleiro Agilulfo! – chamou Carlos Magno. – Sabe o que lhe digo? Concedo-lhe aquele homem ali como escudeiro! Hein? Não é uma boa ideia?  
Os paladinos, irônicos, debochavam. Agilulfo, que, ao contrário, levava tudo a sério (e ainda mais uma ordem imperial expressa), dirigiu-se ao novo escudeiro para dar-lhe as primeiras orientações, mas Gurdulu, com tanta sopa no bucho, caíra no sono à sombra daquela árvore. (C.I. cap. 3, p.29)

O paladino acata imediatamente qualquer ordem de seu rei e faz o que é preciso para concluir suas empresas de forma metódica e perfeita, o que lembra a preocupação constante de Dom Quixote em seguir à risca tudo o que leu nos livros de cavalaria a ponto de passar dias refletindo sobre o nome de seu cavalo e elegendo uma donzela para seus pensamentos. O cavaleiro manchego só existe enquanto a tradição de cavalaria permanecer intocável, pois, uma vez que qualquer imperfeição for legitimada, o cavaleiro torna-se novamente apenas mais um fidalgo e é, - como já vimos através de Auerbach- , por esse motivo, que a lavradora não é vista por ele como tal, mas sim como Dulcineia Encantada. O mesmo ocorre com o cavaleiro de Calvino já que compactuar com a possibilidade de existir qualquer mácula em sua crença é colocar em xeque sua existência.

[...] é a História que transforma o real em discurso; é ela e só ela que comanda a vida e a morte da linguagem mítica. Longínqua ou não, a mitologia só pode ter um fundamento histórico, visto que o mito é uma fala escolhida pela História: não poderia de modo algum surgir da “natureza” das coisas. (BARTHES, Roland. Mitologias. p.200)

Os apontamentos de Barthes acerca da Mitologia ajudam a elucidar o desaparecimento do cavaleiro; uma vez que o mito surge da história e não da natureza das coisas é a natureza humana de Sofrônia em se entregar aos prazeres sexuais que substitui a história de sua virgindade e, dessa forma, inviabiliza a possibilidade do mito prosseguir caminhando sobre a terra.

Agilulfo é um mito (des)encarnado, uma vez que, segundo Barthes, tudo pode ser mito, “pois o universo é infinitamente sugestivo. Cada objeto do mundo pode passar de uma existência fechada, muda, a um estado oral, aberto à apropriação da sociedade, pois nenhuma lei, natural ou não, pode impedir-nos de falar das coisas” (BARTHES, Mitologias, 2012, p. 200). Sua existência mítica reflete exatamente os ideais da sociedade feudal que deveriam ser transmitidos através dos séculos, como observa Auerbach:

A atmosférica feérica é o próprio ar que se respira no romance cortês, que não quer exprimir somente as formas exteriores de vida, mas também, e **sobretudo, as representações ideais da sociedade feudal de fins do século XII**. Assim chegamos ao cerne da sua essência, na medida em que esta se tornou significativa para a história da apreensão literária do real. (AUERBACH, A saída do Cavaleiro Cortês, 2015, p. 116 – grifo nosso)

Como podemos perceber, os elementos fantasiosos que conferem aos romances de cavalaria uma contínua jornada pelo imaginário são utilizados para lidar com as formas exteriores da vida e seus conflitos e, principalmente, representar os ideais de uma camada social. Vejamos como esses ideais são representados pelo cavaleiro logo em sua primeira aparição:

- E você? – O rei chegara à frente de um cavaleiro com a armadura toda branca; só uma tirinha negra fazia a volta pelas bordas; no mais era alva, bem conservada, sem um risco, bem-acabada em todas as juntas, encimada o elmo por um penacho de sabe-se lá que raça de galo oriental, cambiante em cada nuance do arco-íris. No escudo, exibia-se um brasão entre duas fimbrias de um amplo manto drapejado, e dentro do manto abriam-se outros dois planejamentos tendo no meio um brasão menos, que continha mais um brasão amantado ainda menor. Com desenho sempre mais delicado representava-se uma sequência de mantos que se entreabriam um dentro do outro, e no meio devia estar sabe-se lá o quê, mas não se conseguia discernir, tão miúdo se tornava o desenho. – E você aí, que se mantém tão limpo... – disse Carlos Magno, que quanto mais durava a guerra, menos respeito pela limpeza encontrava nos paladinos. (C.I, cap. 1, p.9)

A cena se vale da atmosfera feérica de forma extremamente irônica e realista: o rei revista os cavaleiros um a um, enquanto estes permanecem desconfortáveis por horas dentro de suas armaduras debaixo de um sol escaldante de verão. O rei, apesar de conhecer de cor cada um dos brasões de seus paladinos, fazia a revista pelo costume imposto para que nenhum deles enviasse sua armadura com outra pessoa dentro. Essa justificativa cômica encerra uma possibilidade grave logo no início do romance: a de que os cavaleiros poderiam ser desprovidos de honra e fidelidade, tentassem burlar as regras e fugir de seus compromissos. Esses são dois conceitos chave apontados por Auerbach como aqueles que deveriam ser associados à ética feudal e a ausência deles no exército de um dos mais famosos reis da tradição medieval coloca em cheque o ideal.

A tarde vai caindo e o anoitecer traz a dificuldade em distinguir formas, a luz agora é a das tochas. As armaduras, uma após a outra, trazem as marcas de remendos dos ferreiros que, de tão semelhantes pareciam serem padronizados em todas elas, até que o rei chega a um paladino que traz a armadura branca e impecável, sem nenhum amasso sequer. Esse é o primeiro contraste com os demais: Agilulfo, ao contrário dos colegas, reproduz as maneiras refinadas, conceito desejável pela ética feudal. Sua armadura branca contrasta com o penacho de seu elmo, que traz as cores do arco-íris e forma um conjunto requintado e extravagante, como a camada social que está representando.

Cabe destacar na cena, por fim, o brasão do cavaleiro, uma sequência de mantos drapejados que se entreabrem um sobre o outro, com algo indecifrável no meio. O brasão é a representação da continuidade da tradição geração após geração que, apesar de se tornar “vazio de realidade” com o passar do tempo, como observa Auerbach, ainda assim permanece sendo reproduzido.

A luta do cavaleiro de armadura impecável é a luta da tradição que resiste ao imperfeito, ao humano. Seu espírito é incansável para mostrar que aquilo em que acredita é a base que mantém o todo e qualquer mau funcionamento coloca em risco toda uma forma de vida. Ele jamais reflete acerca dos princípios que segue, muito menos os confronta, segue inalterável diante das inconsistências do mundo a seu redor em busca daquilo que ele acredita ser sólido e incontestável: a tradição de cavalaria.

Quando seu ideal se choca com uma realidade tão imperfeita a ponto de não permitir qualquer solução que mantenha imaculada a tradição não resta outra saída a não ser desaparecer para sempre, pois o humano e o perfeito não coexistem em um mesmo espaço.

Tanto Agilulfo quanto Dom Quixote nos mostram que a tradição de cavalaria só é totalmente viável para quem não existe! O primeiro usa-a de forma flexível e assim garante sua sobrevivência durante suas aventuras; já o segundo consegue segui-la por inteiro por ser desprovido de necessidades e desejos humanos, mas ainda assim falha em sua existência devido à interferência das atitudes de terceiros.

### **3.4 Torrismundo: o grito transgressor do oprimido**

*O que me daria prazer seria eu possuir e não ser possuído.  
(Torrismundo)*

Torrismundo é o transgressor, é aquele que conhece a lei e acredita nela, assim como Agilulfo, mas, uma vez que vê as falhas em seu funcionamento é capaz de infringi-la e assume uma nova postura perante os que outrora foram seus heróis. Isso acarreta um prejuízo a si próprio: se vê órfão, sem linhagem paterna, o que conseqüentemente o faria perder seu título. Ele sabia o preço, mas ainda assim não pode permanecer inalterado diante da decepção que sofrera ao ver que o Graal não era aquilo que ele imaginara. Após lutar contra aqueles que tanto admirou ele segue sem rumo, sem um propósito, até encontrar aquela por quem irá se apaixonar.

Torrismundo é humano, é a alegoria da revolução, é o imperfeito que continua existindo diante das decepções por sua capacidade de se reinventar, se redescobrir e se reencontrar em novas aventuras, novas pessoas e novas realidades. O que diferencia Torrismundo de Dom Quixote e Agilulfo é que ele, ao contrário dos outros, confronta e destrói o mito sob o qual foi criado e reestabelece, dessa forma, uma nova ordem pessoal e social, mudando não apenas sua existência mas também a de todos a seu redor que nutriam o mesmo desejo, mesmo quando ainda não sabiam.

A primeira aparição deste cavaleiro ocorre no sexto capítulo, quando dialoga com Rambaldo logo após a batalha. A fala de Torrismundo é recheada de um realismo que beira o pessimismo, mas reflete também a insatisfação humana e o desejo por melhorias:

- Tudo dá nojo.[...]
- Não há defesa nem ofensa, não há senso de nada – disse Torrismundo. – A guerra vai durar até o final dos séculos e ninguém vencerá ou perderá, ficaremos imóveis uns diante dos outros para sempre. E sem uns os outros não seriam nada e hoje tanto nós quanto eles já esquecemos por que combatemos.... Ouve estas rãs? Tudo aquilo que fazemos tem tanto sentido e tanta ordem quanto seu coaxar, aquele saltar da água para a margem e da margem para a água...[...]
- Então não há nada que salve?
- Talvez. Mas não aqui.
- Quem? Onde?
- Os cavaleiros do Santo Graal.

(CI, cap. 6, p.58-59)

Percebemos sua indiferença quanto a seu rei, seu país e, sobretudo, quanto à guerra. Apesar de ser um dos cavaleiros reais, ele não demonstra em sua fala os princípios da elite feudal, como Agilulfo, e vai além quando o confronta durante o jantar. O recurso utilizado por Calvino aqui é o mesmo utilizado por Cervantes no diálogo entre Dom Quixote e o cônego, citado no início deste capítulo. Os dois lados colocam-se frente a frente: A tradição de cavalaria personificada através de Agilulfo e, do outro lado, Torrismundo, dando voz a todos aos inconformados que desejam mudanças. Ambos estão à mesa de jantar, mas Agilulfo não come nem bebe, já que não dispõe de um corpo para nutrir; tenta participar dos diálogos dos cavaleiros mas sua interação sempre visa corrigir suas histórias, o que acaba importunando os colegas, que se irritam e ele se justifica:

- Não ofendo ninguém: limito-me a explicitar fatos, com lugar, data e uma grande quantidade de provas!
- Fui eu quem falou. Também vou explicitar. – Um jovem guerreiro se erguera, pálido.
- Gostaria mesmo de ver, Torrismundo, você encontrar em meu passado algo contestável. – disse Agilulfo ao jovem, pois era justamente Torrismundo da Cornualha. – Talvez queira contestar, por exemplo, que fui armado cavaleiro porque, há exatos quinze anos, salvei da violência de dois bandidos a filha virgem do rei da Escócia, Sofrônia?
- Sim, vou contestá-lo: há quinze anos, Sofrônia, filha do rei da Escócia, não era virgem. [...]
- Sofrônia é minha mãe!

(CI, cap. 7, p.67)

Com essa revelação o jovem cavaleiro confronta a infalibilidade de seu opositor, mas também assume não ser filho do duque da Cornualha, o que o faz perder seu título. A única chance de manter seu posto como cavaleiro é ter um pai de linhagem nobre e, ao ser questionado pelo rei sobre sua paternidade ele explica que a mãe se deitara com diversos cavaleiros do Graal sem

jamais revelar ao filho qual deles seria seu pai, ensinando-o assim a respeitar a todos os membros da ordem como se todos eles o tivessem concebido. O rei se surpreende com a história mas conclui que se ele se fizer reconhecer como filho de toda a ordem, considerada coletivamente, seus direitos serão os mesmos de qualquer outro nascido nobre e ele poderá manter seu título.

Como podemos perceber com a fala do rei, essa passagem denota não apenas o confronto com a elite, mas também a forma como aqueles que não se encaixam nela podem deter os mesmos direitos. Enquanto Agilulfo sai em busca da prova da virgindade de Sofrônia, Torrismundo busca aqueles que sempre admirou e através dos quais acredita que pode manter seu lugar junto ao rei.

Ao chegar à Escócia, onde ouvira falar que estava o acampamento dos cavaleiros do Graal, ele pede informações em uma remota aldeia da Curvaldia e descobre que de fato aqueles que procura estão em um bosque próximo. Avistando cisnes à beira de um pequeno riacho, Torrismundo ouve um som que logo em seguida identifica sair de uma harpa, que estava sendo tocada por um cavaleiro com o elmo de ouro guarnecido com asas. Intimidado e mudo ele acompanha a exótica figura que permanece em silêncio até chegarem em uma clareira; quando tenta conversar é advertido pelo mais velho de que ele não pode pronunciar o nome dos cavaleiros do Graal por não ser um deles. Torrismundo reage envergonhado e dirigindo-se ao senhor explica sua empresa, mas o ancião afirma que “quem entra para a sagrada ordem abandona todos os parentescos terrenos” (*C.I.*, cap. 10, p.97) sendo, dessa forma, impossível reconhecer sua paternidade, seja individual ou coletivamente.

Podemos perceber que a ordem do Graal representa, no romance de Calvino, a Igreja Católica. A ordem do rei de que Torrismundo busque uma paternidade coletiva remete à prática medieval de conferir a membros da Igreja Católica o mesmo prestígio que alguns nobres. Através dos cargos que alcançavam na instituição e das relações que estabeleciam dentro dela, homens de famílias que não pertenciam à nobreza poderiam chegar a ocupar cargos importantes e gozar de influência política e religiosa.

Os cavaleiros do Graal como expostos por Calvino trazem alguns traços semelhantes à Igreja Católica e ele os utiliza também para tecer críticas a essa instituição. O ancião afirma que

abandonam parentescos terrenos, assim como é comum à Igreja Católica até os dias de hoje, mas não nega a possibilidade de que ele tenha sido concebido por um de seus membros; ao se referir àqueles que não pertencem a ordem o ancião utiliza a palavra “profanos”(C.I, cap. 10, p.98) e justifica que a comunicação é controlada devido à necessidade do uso de palavras “impuras” (C.I, cap. 10, p.98). Sobre as exóticas atitudes dos cavaleiros no acampamento, desde um que anda seminu até outro que está sentado sob um móvel enrolado como uma múmia, tudo é justificado como “parte dos ritos do Graal” (C.I, cap. 10, p. 99), que objetivam levar os membros da ordem à “comunhão com o todo” ( C.I, cap. 10, p. 99).

Toda a cena é de um grotesco risível e inacreditável. A malícia de Calvino em usar um dos romances de cavalaria que elevam o catolicismo contra a própria instituição é impressionante e choca por sua simplicidade. Ao mesmo tempo trata do conflito entre o homem e Deus, fazendo o cavaleiro escolher se submeter à hipocrisia para participar do grupo o qual fora ensinado a obedecer ou rebelar-se contra ele e trilhar um caminho desconhecido. Essa decisão é tomada quando o cavaleiro vê os membros da Ordem do Graal investirem contra os moradores da vila para exigir impostos. Os camponeses eram indefesos, mas, incitados por Torrismundo, se armaram de paus e foices e investiram contra o inimigo; o órfão cavaleiro se volta então contra aqueles que sempre admirou mas, vencida a batalha, recusa o convite para se juntar à vila e segue galopando em busca de sua identidade.

Sem possibilidades de ter a paternidade reconhecida pelos cavaleiros e rejeitando seu modo de vida, o cavaleiro segue cavalgando até encontrar uma mulher na entrada de uma gruta. Esta se apresenta como Azira; ou irmã Palmira, nomes que lhe foram atribuídos no convento e no palácio do Sultão. Torrismundo se apaixona e os dois se entregam ao amor ali mesmo na caverna. Ao serem surpreendidos um pouco mais tarde pelo rei e sua comitiva, Torrismundo acredita ter cometido incesto ao ouvir o nome de Sofrônia, mas esta logo em seguida esclarece que ele não é seu filho e sim seu meio-irmão, e que ela fora vítima da trama de sua própria mãe, que usou-a para ocultar o filho que teve após um encontro com a Sagrada Ordem do Graal. Torrismundo confessa que em suas pesquisas descobriu que Sofrônia não era filha da rainha mas sim enteada, sendo filha de uma das amantes do rei que este obrigou a esposa a receber como se fosse dela.

A intrincada trama familiar afasta qualquer possibilidade do ato incestuoso e também devolve a Torrismundo o título de cavaleiro, já que ele é filho da rainha com a Sagrada Ordem e

Sofrônia filha do rei com uma camponesa. Existe, além disso, a crítica de Calvino à tradição medieval, uma vez que essa rede de traições e amantes revela que a honra e a fidelidade tão caras à elite feudal estava muito distante da realidade.

O final de *Torrismundo* parecia ser o mais feliz possível dentro de um romance: casou-se com a mulher amada, recuperou seu título e ainda fora nomeado pelo rei como Conde da Curvaldia, região a qual ajudou a defender da Ordem do Graal. O desfecho é agradável mesmo contrariando os princípios da tradição e o leitor pode conviver com ele sem maiores incômodos; mas é aqui que Calvino mais uma vez revoluciona em sua pequena novela de cavalaria, agora de forma explícita.

Chegaram à Curvaldia. Não se reconhecia mais a região. Em lugar das aldeias haviam surgido cidades com palácios de pedra, e moinhos, e canais.

- Voltei, boa gente, para ficar com vocês...

- Viva! Bravo! Viva ele! Viva a esposa dele!

- Esperem para manifestar sua felicidade com a notícia que tenho para dar-lhes: o imperador Carlos Magno, a cujo nome sagrado doravante vocês se inclinarão, investiu-me do título de conde da Curvaldia!

- Ah...Mas...Carlos Magno...? Fala a sério...

- Não entendem? Agora têm um conde! Vou defendê-los de novo contra as prepotências dos cavaleiros do Graal!

- Oh, há bastante tempo já expulsamos aquela gente da Curvaldia! Veja, nós obedecemos durante tanto tempo... Mas agora percebemos que se pode viver bem sem dever nada a cavaleiros nem a condes... Cultivamos a terra, construímos oficinas para artesãos, moinhos, tratamos de fazer respeitar nossas leis, defender nossas fronteiras, enfim, vamos em frente, não temos do que nos lamentar. É um jovem generoso e não esquecemos o que fez por nós... Gostaríamos que ficasse aqui... mas de igual para igual...

(CI, cap. 11, p.112)

O jovem conde chega à comunidade e descobre que ela sobrevive de forma igualitária, justa e organizada sem o controle de autoridades, sem títulos e sem nobreza. Nas últimas páginas de seu romance surge o Calvino político, o *partigiani* que lutou contra o fascismo e que militou durante toda a sua vida por uma sociedade comunista. O autor italiano descreve, em apenas meia página, como seria uma sociedade livre do controle do opressor e deixa ao leitor esse retrato tão belo de forma que possa gerar sementes de desejo em alguns corações. O caminho revolucionário traçado por *Torrismundo* e a nova organização social que resulta de suas atitudes e de um povo com desejo de mudanças, é citado por Soares como a forma de destituir o controle do opressor:

[...] é necessário retornar à sociedade da soberania, destituindo-a totalmente da face da Terra, por meio de um demo/povo que forme forma com suas presenças!.

mediando-se coletivamente sem mais precisar de qualquer tutela; sem mais precisar de qualquer forma de representação exterior a si.

Um povo/demo que a si mesmo se comunica, com suas presenças, formando formas transcendentais no coração do cotidiano, num mundo sem famosos e sem anônimos. (SOARES, 2015, p. 154)

Torrismundo se assusta, é tudo novo e ele ecoa a voz de todos aqueles que anseiam por uma sociedade diferente, mas se preocupam em manter sua imagem: “Mas terei que considerar igual a mim até este escudeiro que nem sabe se existe ou não?” (*C.I.*, cap. 11, p.113), e os moradores respondem, com a sabedoria de quem aprendeu a ter esperança: “Nem nós sabíamos que estávamos no mundo...Também a existir se aprende...”(*C.I.*, cap. 11, p.113).

A fala do ancião poderia, sem surpresa, ser uma referência a Sancho Pança que, apesar de não deter o título de Torrismundo, claramente aprendeu com as jornadas que fez ao lado de Dom Quixote. Trazendo em suas palavras e ações a mesma insistente e imperfeita vontade do paladino de Carlos Magno, de melhorar sua condição de vida, ambos diferem-se de Dom Quixote e Agilulfo que professam ironicamente a continuidade de uma tradição idealizada de um mundo que jamais fora perfeito. O que interessa a Sancho e Torrismundo é, em primeiro lugar, sua própria ascensão pessoal. Desprovidos dos ideais da nobreza, contudo fiéis a seus próprios princípios eles não anseiam em abandonar o que tanto desejaram quando percebem que isso significaria abdicar da liberdade, valor tão caro para ambos. Ao de desfazerem de tudo e seguirem sem olhar para trás negam a chance de uma vida cercada de glória e prestígio, contudo eles alcançam o que a tradição de cavalaria não permite:

A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens; com ela não se podem igualar os tesouros que encerra a terra nem o mar encobre; pela liberdade, assim como pela honra, se pode e deve aventurar a vida, e, pelo contrário, o cativo é o maior mal que pode vir aos homens. (*D.Q.* II, cap. LVIII, pg.940)

A liberdade desfrutada por Sancho, Gurdulu e Torrismundo é a liberdade de não ceder às normas de uma elite que insiste em propagar valores os quais, hipocritamente, não segue. Através da ironia da busca pela perfeição de Dom Quixote e Agilulfo em contraste com a humanidade daqueles que o cercam os autores encenam esse jogo de uma imitação impossível que perdura através dos séculos em diversos lugares sociais. Ao fim deste último capítulo

esperamos cumprir uma simplória tentativa de mimese do Bruxo do Cosme Velho<sup>6</sup> e ter atado as duas pontas da pesquisa, conectando as obras de as vidas de Cervantes e Calvino através daquele que foi o maior legado de ambos: a literatura.

---

<sup>6</sup> Uso aqui o apelido de Machado de Assis como dupla homenagem: ao escritor brasileiro e também a meu orientador, cuja pesquisa machadiana é extensa, enriquecedora e muito contribuiu para o nascimento desta dissertação.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

O fim da jornada é repleto do desejo de novos recomeços. Mesmo muito sendo dito acerca do tema ainda há muito que dizer, tanto sobre Cervantes quanto sobre Calvino. As investigações aqui desenvolvidas apresentaram, esperamos, a transfiguração de personagens, períodos e espaços como forma de questionar os lugares sociais impostos pela sociedade na literatura. Se a tradição medieval foi criada por uma elite para propagar um ideal que divide classes e valores, ela também é usada, como mostramos, para romper com esses valores.

Na idade média o catolicismo valeu-se de imagens para popularizar sua fé, uma vez que a maior parte da população não tinha acesso às escrituras e tampouco era versada em latim, idioma no qual as missas eram realizadas. A partir do século XX um novo suporte surge e passa a servir aos propósitos dos novos poderes: o cinema, a televisão e a internet.

Vivemos na sociedade do espetáculo, cercados por produções da indústria hollywoodiana que utiliza recursos cada vez mais avançados para dar à ficção a maior proximidade possível do real e fazer com que os espectadores vivam o que se chama “realidade aumentada”, inserindo, através de aparelhos digitais, elementos virtuais ao ambiente físico. Dessa forma observamos, no ano de 2016, países de todo o globo saírem às ruas “caçando” pokémons e abrindo toda uma nova forma de relacionamento homem X tecnologia, assim como consumidores e publicitários, que podiam pagar para ocupar lugares de interesse no jogo e aumentar dessa forma o número de visitas a seus estabelecimentos.

Vivemos em um tempo em que mitos usados para influenciar toda uma geração foram ressuscitados por seus criadores em prol da continuidade do Império, que não cessa de contra-atacar aqueles que se opuserem a ele. Mas diante de todas as estratégias de manipulação que se fortalecem dia após dia se ramificando e ditando o pensamento nos perguntamos: onde está a revolução? A resposta para essa pergunta foi também a resposta para outra, que me incomodava há alguns anos: qual é a utilidade da literatura?

Só se poetas e escritores se lançarem a empresas que ninguém mais ousaria imaginar é que a literatura continuará a ter uma função. No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os

diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1990, p.127)

A revolução é a literatura e a utilidade da literatura é ser revolucionária. A literatura é aquela matéria invisível que existe com toda a força de um propósito, é aquela que sabe negociar com a realidade a fim de transformá-la para mantê-la viva nas gerações futuras, é a arma e o campo de batalha dos cavaleiros inconformados com a opressão que anseiam por uma sociedade justa e igualitária. A literatura é matéria dos sonhadores, dos rebeldes, dos rejeitados, dos desfavorecidos; é a voz que jamais cessará de gritar. Livros podem ser queimados, campos de concentração podem ser construídos e bombas atômicas podem dizimar cidades inteiras, mas nenhum império conseguiu e nem conseguirá eliminar da face da terra esses seres que carregam no peito um coração remendado de sonhos e decepções, olhos famintos pelo constante fascínio da vida, ouvidos atentos à melodia caótica e anacrônica da vida e uma mente que transmite tudo isso em pequenos pedaços para uma folha em branco. A literatura é a revolução, pois os escritores são a revolução andante, a palavra que ganha corpo, que existe em uma armadura vazia ou caminha pela Mancha quando os livros foram queimados.

Que venham imperadores, temos Borges, Cervantes e Calvino. Que venham opressores, temos Beauvoir, Wolf e Hilst. Que venham oligarcas, temos Machado, Cruz e Souza e Evaristo. Que venham com toda a sua força e nem assim vencerão, afinal, o que são meros moinhos para aqueles que não temem gigantes?

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBERONI, Francesco. **Enamoramento e Amor**. Trad. A. G. Galvão. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

ARISTÓTELES. **Poética**. Trad. Paulo Pinheiro. São Paulo: Ed. 34, 2017.

ARRABAL, Fernando. **Um escravo chamado Cervantes**. Rio de Janeiro: Record, 1999.

AUERBACH, Erich. **A Dulcineia Encantada**. In: E. AUERBACH, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Pp.299-320

\_\_\_\_\_. **A saída do Cavaleiro Cortês**. In: E. AUERBACH, *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015. Pp.107-123

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. Trad. M. V. Aguiar. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

\_\_\_\_\_. **Mitologias**. 6ª ed. Trad. R. Buongiorno, R. Janowitz, & P. d. Souza, (Trads.) Rio de Janeiro: DIFEL, 2012

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Trad. Á. Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BORGES, Jorge Luis. **O jardim dos caminhos que se bifurcam**. In: J. L. BORGES, *Ficções*. Trad. C. Nejar. São Paulo: Globo, 1999.

CALVINO, Italo. (2005). **O Cavaleiro Inexistente**. Trad. N. Moulin. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. I. Cardoso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMÕES, Luis de. **Os Lusíadas**. Lisboa: Instituto Camões, 2000.

CANAVAGGIO, Juan. **Resumen Cronológico de La vida de Cervantes**. Edición Del Quixote Del Instituto Cervantes, 1998. Acesso em 16 de maio de 2017, disponível em Centro Virtual Cervantes:

<<https://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/resumen/default.htm>>

CÂNDIDO, Antônio. **O direito à literatura**. In: A. CÂNDIDO, *Vários Escritos* (p. 193). Rio de Janeiro: Ouro Sobre Azul, 2011.

CAPELÃO, André. **Tratado do Amor Cortês**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **D. Quixote de La Mancha**. Trad. S. Molina. São Paulo: Nova Aguilar, 2015.

D'ONOFRIO, Salvatore. **O texto literário: teoria e aplicação**. São Paulo: Duas cidades, 1983.

- DUTRA, Paulo. **Dom Bacamarte de Itaguaí: rastro de Dom Quixote em 'O Alienista'**. In: *Revista Contexto*, nº 26, ano 2014, pp. 195-216.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 10ª ed. Trad. S. T. Michail. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário: perspectivas de uma antropologia literária**. Trad. J. Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- LOBINO, R. (s.d.). **Eva Mameli Calvino**. Acesso em 20 de setembro de 2017, disponível em Enciclopedia delle Donne: <<http://www.enciclopediadelledonne.it/biografie/eva-mameli-calvino>>
- MANCING, Howard. (2016). Sancho **Panza an the Ethical/Moral Norm in Don Quixote**. In: *Revista Contexto* nº 29, ano 2016 , pp. 48-72.
- MOISÉS, Massaud. **Dicionário de termos literários**. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MOLINA, Sérgio. (2015). **Cronologia**. In: M. d. CERVANTES SAAVEDRA, *Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Nova Aguilar, 2015. Pp 1044-1051.
- MORÁN, J. M. **O Quixote e a Leitura**. In: M. A. VIEIRA, *Dom Quixote. A letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006, pp.45-78
- OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira. **Ensaio sobre a dramaturgia: do clássico ao contemporâneo**. São Paulo: Opção Editora, 2016.
- PAZ, Octavio. **A dupla chama**. Trad. W. Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi. **Seis personagens à procura de um autor**. São Paulo: Abril Cultural, 1997.
- RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Trad. M. C. Neto. São Paulo: Editora 34, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Políticas da escrita**. Trad. R. Ramalhete, E. A. Ribeiro, L. Vassalo, & L. E. Vilanova. São Paulo: Editora 34, 2017.
- RAPETTI, N. (Diretor). **Il uomo invisibile**. [Filme Cinematográfico]. Paris, 1974.
- ROSA, João Guimarães. **A terceira margem do rio**. In: Ficção completa. Volume II. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994, p.409-413.
- SCARPA, Domenico. **Italo Calvino**. Milano: Bruno Mondadori, 1999.
- SECCI, M. C. **Eva Mameli y Mario Calvino: Una presencia soslayada en El México revolucionario**. Literatura Mexicana: Revista Semestral Del Centro de Estudios Literarios, nº26, ano 2015, pp. 53-66.
- SOARES, Luis Eustáquio. **Imperialismo Americano e Cultura**. In: L. E. SOARES, *Cultura e Imperialismo Americano*. Vitória: Gráfica Aquarius, 2015, Pp. 141-154.

**The Charles Eliot Norton Lectures.** (s.d.). Acesso em 25 de setembro de 2017, disponível em Harvard University Press: <<http://www.hup.harvard.edu/collection.php?cpk=1033>>

TRAPIELLO, Andrés. **As vidas de Miguel de Cervantes.** Trad. L. C. Cabral. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

VIEIRA, Maria Augusta. **A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes.** São Paulo: Edusp, 2012.

\_\_\_\_\_. **O dito pelo não dito: Paradoxos de Dom Quixote.** São Paulo: Edusp, 2015.