

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS- ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS**

INGRID KARINA MORALES PINILLA

**O ENGENHOSO FIDALGO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E
INFORTÚNIOS TRÁGICOS DA CONSTANTE FLORINDA:
INTERTEXTUALIDADE E RESIDUALIDADE**

**Manaus
2016**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS – UFAM
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS- ICHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS/MESTRADO – PPGL
LINHA DE PESQUISA: ESTUDOS LITERÁRIOS**

INGRID KARINA MORALES PINILLA

**O ENGENHOSO FIDALGO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E
INFORTÚNIOS TRÁGICOS DA CONSTANTE FLORINDA:
INTERTEXTUALIDADE E RESIDUALIDADE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras na Área de Estudos Literários.
Orientadora: Prof^a. Dr^a. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira.

**Manaus
2016**

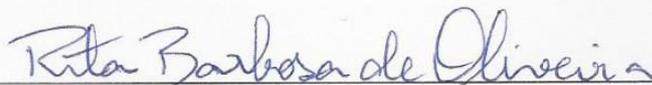
DEFESA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Universidade Federal do Amazonas
Programa de Pós-Graduação em Letras

INGRID KARINA MORALES PINILLA

**“O ENGENHOSO FIDALGO DOM QUIXOTE DE LA MANCHA E
INFORTÚNIOS TRÁGICOS DA CONSTANTE FLORINDA:
INTERTEXTUALIDADE E RESIDUALIDADE”**

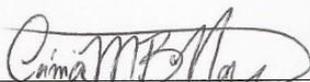
Banca Examinadora:



Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira - **Orientadora**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM



Profa. Dra. Juciane dos Santos Cavalheiro - **Membro**
Universidade do Estado do Amazonas - UEA



Profa. Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento - **Membro**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Profa. Dra. Márcia Calderipe Farias Rufino - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Lileana Mourão Franco de Sá - **Suplente**
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

AGRADECIMENTOS

A Deus.

A meu esposo Heberton de Castro, a meus pais e a toda minha família, pelo apoio e incentivo.

À minha orientadora, a Profa. Rita Barbosa, pela confiança, pelo apoio incondicional e pela orientação.

Às professoras Cássia Nascimento e Juciane Cavalheiro pelas valiosas contribuições e sua participação na banca de qualificação e defesa.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, por ter-me dado a oportunidade de realizar esta pesquisa.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, por suas importantes contribuições acadêmicas.

À Angélica por sua ajuda e atencioso atendimento.

Aos meus colegas do mestrado por sua amizade e incentivo nas horas de estudo.

Aos integrantes do GEPELIP e do LETRAR pelos debates literários.

À FAPEAM, pelo apoio financeiro indispensável ao desenvolvimento desta pesquisa.

A todos que contribuíram, direta ou indiretamente, para a realização deste trabalho.

RESUMO

O presente estudo tem como objetivo investigar, por meio da Intertextualidade e da Residualidade Literária e Cultural, a retomada de valores da Idade Média na configuração dos personagens dos livros *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes e *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* (1625), de Gaspar Pires de Rebelo. Verificam-se vestígios da mentalidade medieval na construção de alguns personagens de ambos os livros: ora pela via da Intertextualidade dos protagonistas dom Quixote e Florinda (Leandro, na sua face masculina) com Amadis de Gaula do livro homônimo; ora pela via da Residualidade dos arquétipos de Eva nas personagens das narrativas intercaladas, Leandra do *Quixote I* e Fausta de *Constante Florinda I*; e de Maria, mãe de Jesus, nas protagonistas Dulcinéia do *Quixote I* e Florinda de *Constante Florinda I*. No que se refere à reflexão teórica da Intertextualidade recorre-se, principalmente, aos estudos de Gerard Genette (1989), Affonso Romano de Sant'Anna (2003), Koch, Bentes e Cavalcante (2012). Já, no tocante à Residualidade Literária e Cultural, parte-se dos conceitos operacionais de resíduo, hibridação cultural, cristalização e mentalidade, apoiando-se na Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes (1999) e em outros autores.

Palavras-chave: Literatura comparada. Intertextualidade. Residualidade. Quixote e Constante Florinda.

RESUMEN

El presente estudio tiene como objetivo investigar, por medio de la Intertextualidad y de la Residualidad Literaria y Cultural, la retomada de valores de la Edad Media en la configuración de los personajes de los libros *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), de Miguel de Cervantes e *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* (1625), de Gaspar Pires de Rebelo. Se verifican vestigios de la mentalidad medieval en la construcción de algunos personajes de ambos libros: sea por la vía de la Intertextualidad de los protagonistas Don Quijote y Florinda (Leandro, en su fase masculina) con Amadís de Gaula del libro homónimo; sea por la vía de la Residualidad de los arquetipos de Eva en los personajes de las narrativas intercaladas, Leandra del *Quijote I* y Fausta de *Constante Florinda I*; y de María, madre de Jesús, en las protagonistas Dulcinea del *Quijote I* y Florinda de *Constante Florinda I*. En lo que se refiere a la reflexión teórica de la Intertextualidad se recurre, principalmente, a los estudios de Gerard Genette (1989), Affonso Romano de Sant'Anna (2003), Koch, Bentes e Cavalcante (2012). Ya, en lo tocante a la Residualidad Literaria y Cultural, se parte de los conceptos operativos de residuo, hibridación cultural, cristalización y mentalidad, apoyándose en la Teoría de la Residualidad, sistematizada por Roberto Pontes (1999) y en otros autores.

Palabras clave: Literatura Comparada. Intertextualidad. Residualidad. Quijote y Constante Florinda.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	7
1. REFERENCIAL TEÓRICO	13
1.1. LITERATURA COMPARADA	13
1.2. INTERTEXTUALIDADE.....	15
1.3. RESIDUALIDADE.....	26
2. ESTUDO DOS PROTAGONISTAS DOM QUIXOTE E FLORINDA/LEANDRO NO IMAGINÁRIO MASCULINO DE PENITÊNCIA AMOROSA	36
2.1 DOM QUIXOTE	39
2.2 FLORINDA/LEANDRO	47
2.3 O PERCURSO PENITENTE DE DOM QUIXOTE E DE FLORINDA/LEANDRO E A PENITÊNCIA AMOROSA DE AMADIS DE GAULA	51
3. ESTUDO DAS PERSONAGENS LEANDRA, FAUSTA, DULCINÉIA E FLORINDA NO IMAGINÁRIO DO FEMININO: ARQUÉTIPOS DE EVA E DE MARIA, MÃE DE JESUS	61
3.1 A MULHER NA MENTALIDADE MEDIEVAL	61
3.2 CRISTALIZAÇÕES DE EVA.....	70
3.2.1 LEANDRA	74
3.2.2 FAUSTA.....	77
3.3 CRISTALIZAÇÕES DE MARIA, MÃE DE JESUS	81
3.3.1 DULCINÉIA.....	83
3.3.2 FLORINDA.....	90
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99

INTRODUÇÃO

A edição utilizada do *Quixote*, versão original em espanhol, foi editada e organizada por Francisco Rico (Perú, Punto de lectura, 2008), e as citações em português foram retiradas da tradução de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho & Antonio Feliciano de Castilho (2005, disponível www.ebooksbrasil.com). A nomenclatura adotada é a usada pela cervantista Maria Augusta da Costa Vieira na sua obra de crítica cervantina em português. Assim, *Quixote* refere-se ao livro, enquanto dom Quixote, refere-se ao protagonista da história narrada no livro. Consequentemente, indica-se a primeira parte do Quixote – *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha* – como *Quixote I* e a segunda parte como *Quixote II*. Em seguida, nas citações do *Quixote* são indicados, entre parênteses, o título do livro com as iniciais DQ, o ano da edição utilizada para as citações, o ano da primeira publicação do livro, a parte do *Quixote* por algarismos romanos, o capítulo em algarismos arábicos e, por último, o número da página correspondente.

O *Quixote*, melhor romance de ficção de todos os tempos escrito em espanhol, segundo a crítica literária¹, é composto por duas partes: *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, de 1605, e *O Engenhoso Cavaleiro Dom Quixote de la Mancha*, de 1615. Seu autor, Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), ensaiou os tipos novelescos mais populares no Século de Ouro: *As Novelas Exemplares*; *La Galatea*, de 1585, que é uma novela pastoril; *Los Trabajos de Persiles y Segismunda*, de 1616, uma novela bizantina, entre outros. Do mesmo modo, dentro de *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha*, o autor usou narrações intercaladas extemporâneas: pastoris, sentimentais, picarescas, ao estilo da novela italiana, folclóricas. Devido ao seu estilo, Cervantes tornou-se referência para muitos autores de diversos países.

¹ Em maio de 2002, o Clube do Livro da Noruega e o Instituto Nobel de Oslo reuniram uma comissão de críticos literários de cinquenta e quatro países diferentes para eleger o melhor romance de ficção de todos os tempos. Este grupo escolheu o livro *Dom Quixote de La Mancha*, escrito por Miguel de Cervantes Saavedra.

Referente à narrativa portuguesa de Gaspar Pires de Rebelo, adota-se a edição da Coleção Clássicos Globo, organizada por Adma Muhana (2006). As referências e a nomenclatura provêm dessa edição. O livro completo é citado como *Constante Florinda*. Por isso, indica-se a primeira parte (*Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*) como *Constante Florinda I* e a segunda parte como *Constante Florinda II*. Entre parênteses são indicados o título do livro com as iniciais *CF*, o ano da edição utilizada para as citações, o ano da primeira publicação do livro, a parte por meio de algarismos romanos, o capítulo em algarismos arábicos e, por último, o número da página correspondente, do mesmo modo que em *Quixote*.

Infortúnios Trágicos da Constante Florinda foi publicado pela primeira vez em 1625, e sua continuação se deu em 1633, intitulado *Constante Florinda parte II, em que se dá conta dos infortúnios de Arnaldo buscando-a pelo mundo*. Esta obra foi muito lida nos séculos XVII e XVIII, porém, ficou praticamente desconhecida posteriormente. Apenas no século XXI foi revitalizada como objeto de estudo por alguns pesquisadores e foram publicadas novas edições, como a de Nuno Júdice (2005) em Portugal e a de Adma Muhana (2006) no Brasil. *Constante Florinda* foi a obra mais popular de Gaspar Pires de Rebelo (nascido em cerca de 1590 e falecido pouco antes de 1643)², autor também da obra ficcional *Novelas Exemplares* (1650), editada postumamente e que segue o modelo das *Novelas Ejemplares* de Cervantes.

Cabe ressaltar que o argumento principal da *Constante Florinda I*, história de uma donzela separada do seu amado que vagueia solitária pelo mundo travestida de homem, pode ser encontrado em verso e prosa desde a Antiguidade, porém, por não fazer parte da delimitação desta pesquisa, não abordaremos às predecessoras de *Florinda*. Por outro lado, *Constante Florinda I*, do mesmo modo que *Quixote I*, é de caráter singular, funde gêneros correntes na literatura seiscentista e elementos das epopeias em prosa gregas e bizantinas da antiguidade com elementos de cavalaria ibérica. A ação central dos livros analisados é a peregrinação dos protagonistas. Já as narrativas intercaladas, que entrecruzam a ação principal, são formadas por histórias secundárias que compõem essa ação. Tais capítulos se interceptam com a linha argumental, sendo novelas curtas de diferentes tipos, que tratam de relatos extemporâneos aparentemente alheios à

²O ano do nascimento de Gaspar Pires de Rebelo é desconhecido e além disso, os compêndios de história da literatura fornecem pouca informação sobre sua vida.

trama da narração e que exibem uma grande série de estilos das narrativas anteriores ao Barroco. Para ilustrar melhor essa situação, apresentamos afigura a seguir:

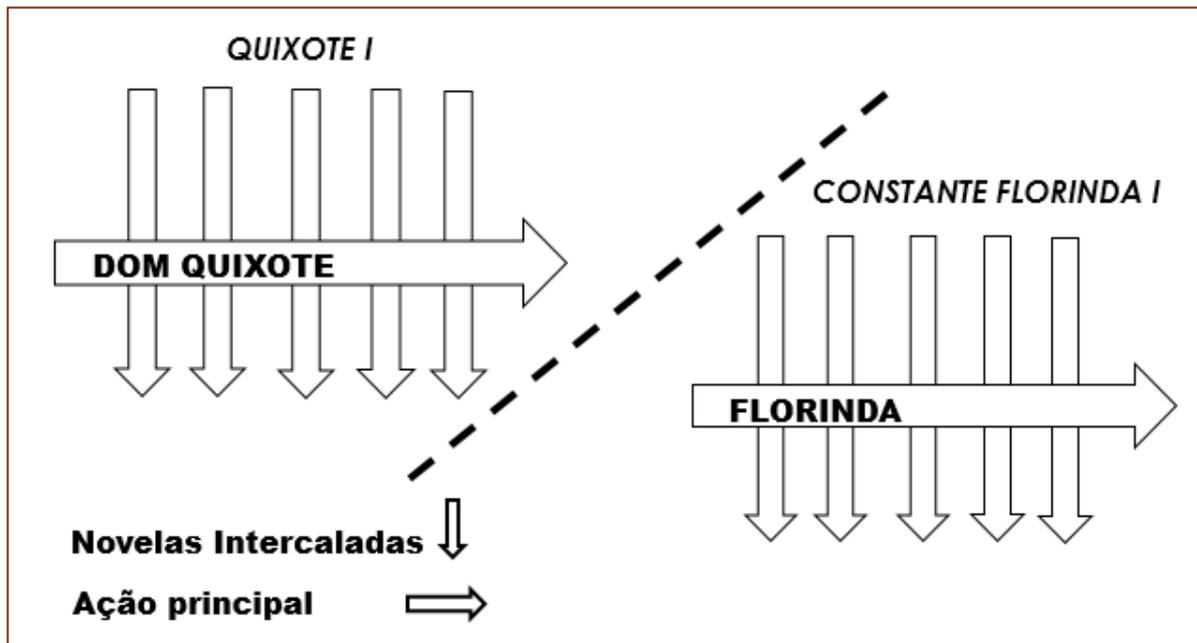


Figura 1 - Estrutura externa de *Quixote I* e *Constante Florinda I* (Fonte: autoria própria).

De acordo com afigura, começando da esquerda para a direita, a linha argumental principal do livro *Quixote I* tem como protagonista o personagem dom Quixote, enquanto ao longo da narrativa se interceptam a essa linha argumental linhas perpendiculares, as quais correspondem às novelas intercaladas. O mesmo acontece com o livro *Constante Florinda I*, no qual a linha principal tem como protagonista a Florinda.

Na figura aparecem cinco setas verticais que representam blocos de novelas intercaladas. Para *Quixote I*, relacionamos esses cinco blocos com as narrativas intercaladas: história da pastora Marcela (Capítulos XII - XIV); história dos amores de Cardênio e Lucinda (capítulos XXIV- XXVII); relato de Dorotéia sobre seus amores com dom Fernando (capítulo XXVIII); leitura do Curioso Impertinente e relato das histórias de dom Fernando e Lucinda, do Capitão Cativo e Zoraida, do Ouvidor e sua filha Clara e de dom Luís (capítulos XXIX - XLVI) e relato da história da pastora Leandra (capítulo LI).

Já no livro *Constante Florinda*, relacionamos esses cinco blocos de novelas intercaladas com as narrativas: o relato da vida de Artêmia (capítulos VI e VII); a história de Fulgócio e Felisberta (capítulos IX- XIII); História de Leonora e Gracinda (capítulos XIV - XVII); história de Fausta (capítulo XXVI); e história da jovem napolitana com

Rodolfo, o “selvagem” (capítulos XXVII - XXVIII). Dessas novelas intercaladas, analisaremos, no terceiro capítulo, a história da pastora Leandra, do *Quixote I*, e a história de Fausta, de *Constante Florinda I*.

Algumas passagens do *Quixote I* e de *Constante Florinda I* usam referências precisas ao herói medieval Amadis de Gaula³, estabelecendo relações intertextuais. Essas intertextualidades chamam a atenção para um imaginário medieval que persiste no século XVII, representado pelas formas de agir, de pensar e de sentir dos protagonistas dom Quixote e Florinda. Dessa forma, é de nosso interesse analisar a carga ideológica que trazem essas relações intertextuais com o herói medieval nas suas transformações, peregrinações, fidelidades incompreendidas e penitências.

Distinguimos, ainda, fragmentos dos livros estudados, em intertextos com uma obra medieval ou em resíduos medievais. Neste estágio, aplicamos as noções de Intertextualidade, termo introduzido por Julia Kristeva (1969), e os conceitos de resíduo, mentalidade, hibridação cultural e cristalização, pertencentes à Teoria da Residualidade, sistematizada por Roberto Pontes (1999). Além disso, procuramos na história e na literatura medieval as mentalidades que explicam os comportamentos de algumas personagens femininas do *Quixote I* e de *Constante Florinda I*.

Portanto, o presente estudo comparado, visa a analisar, a partir da Intertextualidade e da Residualidade, os vestígios da mentalidade medieval (delimitando-se aos séculos XI a XV), na construção de personagens do *Quixote I* e *Constante Florinda I*, tanto no imaginário masculino, dos heróis de cavalaria, quanto no imaginário do feminino. Devido à grande diversidade de personagens, escolhemos da linha argumental central os protagonistas dom Quixote e Dulcinéia do *Quixote I* e Florinda, de *Constante Florinda I*; já das narrativas intercaladas, escolhemos a pastora Leandra do *Quixote I* e Fausta, de *Constante Florinda I*.

³ Protagonista do famoso livro de cavalaria *Amadis de Gaula*, o qual surgiu na Península Ibérica, provavelmente no fim do século XIII ou na primeira metade do século XIV, antes de 1350 (de acordo com estudiosos nesse gênero literário). Sua mais antiga versão é em castelhano, publicada por Garci Rodríguez de Montalvo, mas muitos estudiosos o consideram como sendo de origem portuguesa. Este livro de cavalaria se tornou o máximo expoente dos valores cavaleirescos peninsulares. Para Massaud Moisés, *Amadis de Gaula* é o precursor do herói moderno: “Nascem os conflitos que agitam Amadis, não os padronizados pela tradição mas os dum homem complexo, denso psicologicamente: o homem medieval começava a ceder vez ao homem concebido segundo os valores renascentistas, que então entravam a predominar. Amadis anuncia o herói moderno, de largo curso e influência no século XV e no XVI, servindo de elo entre um mundo que morria, a Idade Média, e outro que despontava, a Renascença” (MOISÉS, 2013, p. 63).

Para o desenvolvimento desta temática, emergem questões a serem investigadas, a saber: que traços aproximam os protagonistas dom Quixote e Florinda? Será possível traçar um paralelo que mostre o imaginário medieval que persiste nas narrativas do *Quixote I* e de *Constante Florinda I*, a partir das suas relações intertextuais com o livro de cavalaria *Amadis de Gaula*? Que carga ideológica opera na construção da protagonista Florinda ao ser relacionada de forma intertextual com Amadis de Gaula e ao mesmo tempo ser enaltecida constantemente em comparação às outras personagens femininas como uma redentora divinizada? Que resíduos do feminino da Idade Média cristã apresentam-se nas personagens das narrativas intercaladas, Leandra, do *Quixote I*, e Fausta, de *Constante Florinda I*? Que resíduos do feminino da Idade Média cristã apresentam-se nas protagonistas Dulcinéia e Florinda?

Pretendemos, assim, responder ao longo deste trabalho tais questionamentos. Para tanto, organizamos a pesquisa em três capítulos. No primeiro capítulo, apresentamos o método e o referencial teórico utilizado na análise dos livros escolhidos, a saber o método de crítica literária comparada e as abordagens teóricas da Intertextualidade e da Residualidade Literária e Cultural. No segundo, analisamos o ideal cavaleiresco medieval, retomado em *Quixote I* e *Constante Florinda I*, no espaço da peregrinação e penitência dos heróis de cavalaria, lugar reservado aos homens. Verificamos, ainda, as Intertextualidades que os protagonistas de ambos livros, dom Quixote e Florinda (na sua fase masculina, Leandro), estabelecem com o herói Amadis de Gaula. Já o terceiro capítulo trata da mentalidade medieval do feminino que ficou como resíduo em algumas das personagens do *Quixote I* e de *Constante Florinda I*. Analisamos os fragmentos portadores de resíduos dos arquétipos medievais cristãos: Eva, nas personagens Leandra e Fausta, pertencentes às novelas intercaladas à linha argumental do *Quixote I* e de *Constante Florinda I*, respectivamente; e Maria, mãe de Jesus, nas protagonistas Dulcinéia e Florinda, das narrativas principais de ambos os livros. Para tanto, nesse capítulo, recorreremos aos estudos do historiador Georges Duby sobre a mentalidade medieval referente às mulheres.

A fim de situar melhor o leitor deste trabalho, vale ressaltar o conceito de arquétipo aqui apresentado. De acordo com o teórico suíço Carl Jung (2002, p. 53), o conceito de arquétipo indica “a existência de determinadas formas na psique, que estão presentes em todo tempo e em todo lugar”. O autor usa como referência estudos anteriores nos quais essas representações da psique foram denominadas:

représentations collectives por Levy-Brühl (na psicologia primitiva), "categorias da imaginação" por Hubert e Mauss (no campo das religiões comparadas) e "pensamentos elementares" ou "primordiais" por Adolf Bastian. A tese de Jung é a seguinte:

(...) à diferença da natureza pessoal da psique consciente, existe um segundo sistema psíquico, de caráter coletivo, não-pessoal. Ao lado do nosso consciente, de natureza inteiramente pessoal e que mesmo quando lhe acrescentamos como apêndice o inconsciente pessoal consideramos a única psique passível de experiência. O inconsciente coletivo não se desenvolve individualmente, mas é herdado. Ele consiste de formas preexistentes, arquétipos, que só secundariamente podem tornar-se conscientes, conferindo uma forma definida aos conteúdos da consciência (JUNG, 2002, p. 54).

Assim, esses arquétipos, formas preexistentes armazenadas no inconsciente coletivo, são herdadas e sua repetição progressiva faz que estejam presentes na cultura e na literatura.

1. REFERENCIAL TEÓRICO

Este capítulo apresenta, em primeiro lugar, a perspectiva conceitual de Literatura Comparada (tópico 1.1), com a qual lida o desenvolvimento do trabalho. Em seguida, trata da Intertextualidade (tópico 1.2). Esse conceito é fundamental no próximo capítulo para indicar e delimitar dentro do imaginário masculino da penitência amorosa, no *Quixote I* e na *Constante Florinda I*, as relações intertextuais com o herói Amadis de Gaula, que aproximam os protagonistas dom Quixote e Florinda, numa perspectiva que aponta aspectos residuais. Finalmente, discute-se a Residualidade Literária e Cultural (tópico 1.3). Essa teoria é a base conceitual do último capítulo, no qual se analisam fragmentos portadores de resíduos medievais, do imaginário do feminino, por meio dos arquétipos cristãos das mulheres: Eva e Maria, mãe de Jesus.

1.1. LITERATURA COMPARADA

A comparação é um método aplicado a diversas áreas do conhecimento humano. Assim, comparar é um processo que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da sua organização social. De acordo com Tânia Franco Carvalhal (2006), a comparação é um procedimento mental que favorece a generalização ou a diferenciação, “é um ato lógico-formal do pensar diferencial (processualmente indutivo), paralelo a uma atitude totalizadora (dedutiva)” (CARVALHAL, 2006, p. 6).

Por isso, no caso particular da literatura, encontram-se registros de comparação literária como recurso de análise desde a Antiguidade. Já os grandes autores da retórica clássica usavam esse recurso nos seus textos para esclarecer suas teorias como, por exemplo, Aristóteles, ao comparar Sófocles com Eurípedes e Homero com Empédocles.

Para Sandra Nitrini (2010, p. 19), “as origens da literatura comparada se confundem com as da própria literatura. Sua pré-história remonta às literaturas grega e romana”. De acordo com a pesquisadora, bastava que existissem duas literaturas para começar a compará-las, embora fosse com a finalidade de apreciar seus respectivos méritos, sem nenhuma inclinação empírica. No entanto, essa tendência passou a ser institucionalizada como uma atitude intelectual e também como disciplina

acadêmica no contexto europeu, no decorrer do século XIX. Conseqüentemente, a autora indica que a expressão “literatura comparada” derivou de um processo metodológico aplicável às ciências, no qual comparar ou contrastar servia como um meio para confirmar uma hipótese.

Por outro lado, Carvalho (2006) explica que a literatura comparada não pode ser entendida apenas como sinônimo de “comparação”, principalmente porque esse não é um recurso exclusivo do comparatista. Não obstante, quando a comparação é usada como recurso principal no estudo crítico literário, sendo operação fundamental da análise, ela se torna método de investigação com a denominação de “estudo comparado”. Ela também explica que a literatura comparada “compara não pelo procedimento em si, mas porque, como recurso analítico e interpretativo, a comparação permite a esse tipo de estudo literário uma exploração adequada de seus campos de trabalho e o alcance dos objetivos a que se propõe” (CARVALHAL, 2006, p. 8). Para sintetizar essa ideia, a autora expõe que a comparação, mesmo nos estudos comparados, é um meio, não um fim.

Também, contemplam-se as indicações de Carvalho (2006, p. 52) referentes à atitude de crítica textual que deve ser incorporada nos estudos comparados. A autora, então, questiona:

O comparativista vai se perguntar por que determinado texto (ou vários) são resgatados em dado momento por outra obra. Quais as razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores? Se o autor decidiu reescrevê-los, copiá-los, enfim, relançá-los no seu tempo, que novo sentido lhe atribui com esse deslocamento?

Para responder esses questionamentos que nascem da relação entre textos e mentalidades impressas nas obras literárias, usamos as ideias em torno da Intertextualidade e da Residualidade Literária e Cultural. Além do mais, considera-se a advertência feita pela pesquisadora quando expõe que o “diálogo entre os textos não é um processo tranquilo nem pacífico”, uma vez que, “sendo os textos um espaço onde se inserem dialeticamente estruturas textuais e extratextuais, eles são um local de conflito, que cabe aos estudos comparados investigar numa perspectiva sistemática de leitura intertextual” (CARVALHAL, 2006, p.53). Na pesquisa ora proposta leva-se em consideração o tipo de diálogo de que trata essa ensaísta.

1.2. INTERTEXTUALIDADE

A reflexão teórica da Intertextualidade no presente trabalho é feita com base nos trabalhos: *A Intertextualidade*, de Tiphaine Samoyault (2008); *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, de Gerard Genette (1989 e 2010); *Paródia, Paráfrase & Cia*, de Affonso Romano de Sant'Anna (2003); *Intertextualidade: diálogos possíveis*, de Koch, Bentes e Cavalcante (2012); *Teoria da Literatura*, de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011); e *Intertextualidades: teoria e prática*, de Paulino, Walty e Cury (2005).

De fato, a premissa que orienta os trabalhos dos pesquisadores supracitados é a noção de Intertextualidade, cujo termo foi composto e introduzido por Julia Kristeva com a proposição de que “todo texto se constrói como um mosaico de citações, todo texto é absorção e transformação de outro texto” (KRISTEVA, 2005, p. 68). Cabe, porém, ressaltar que esse postulado foi criado com base no dialogismo de Mikhail Bakhtin (1929). Todavia, não nos pautaremos na teoria do crítico russo, pois em seu escopo teórico não há esta nomenclatura que elegemos em nossa investigação, mas sim o uso do termo dialogismo.

Iniciamos nossa pesquisa pelo livro *A Intertextualidade*, no qual Tiphaine Samoyault reflete sobre um dos textos fundadores das relações intertextuais: *Palimpsestes*, de Gérard Genette, com o propósito de compreender os efeitos de sentido ocasionados pelos diferentes tipos de Intertextualidades. Segundo Samoyault (2008), a Intertextualidade torna-se verdadeiramente um conceito para a recepção a partir dos estudos de Michael Riffaterre (*La production du texte*, 1979, e *Sémiotique de La poésie*, 1983), permitindo impor modelos de leitura fundados sobre fatos retóricos captados em espessura, nas suas referências a outros, presentes no corpus da literatura. Contudo, a autora afirma que a obra decisiva para a migração da noção das concepções extensivas do conceito à sua percepção restrita é *Palimpsestes*, que aparece em 1982. Para Samoyault:

Palimpsestes, de Gérard Genette, com o subtítulo *La littérature au second degré*, acaba de semear confusão em torno do termo, deslocando-o definitivamente da linguística para a poética. Ao mesmo tempo, ele produz um trabalho decisivo para a compreensão e a descrição da noção, inscrevendo-a numa tipologia geral de todas as relações que os textos entretêm com outros textos (SAMOYAULT, 2008, p. 28).

A autora ressalta que o livro de Genette, traduzido ao português como *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*, é considerado o marco do deslocamento da análise intertextual da linguística para a literatura e instaurou uma tipologia geral das diversas ligações que entrelaçam os textos. Dessa tipologia, Samoyault (2008) analisa as categorias de Intertextualidade e de hipertextualidade. A primeira designa a co-presença de dois textos (A está presente no texto B), e a outra, a derivação de um texto (B deriva de A, mas A não está efetivamente presente em B). Todavia, Genette (1989) supre o termo Intertextualidade por outras expressões que colocam em evidência as relações de oposição, de trocas ou de apropriação do outro praticadas pela literatura. “Um texto pelo outro” designa o plágio; “um texto sob outro”, o palimpsesto; e “um texto como o outro”, o pastiche. Em vista disso, Tiphaine Samoyault (2008) afirma que em vez de obedecer a um sistema codificado muito estrito, na atualidade, a Intertextualidade busca mostrar fenômenos de rede, de correspondência, de conexão, e fazer dele um dos principais mecanismos da comunicação literária. Por isso, “a Intertextualidade deve ser compreendida antes de tudo como uma prática do sistema e da multiplicidade dos textos” (SAMOYAULT, 2008, p. 43). Assim, a Intertextualidade, de acordo com a autora, é também a descrição dos movimentos e passagens da escritura na sua relação consigo mesma e com o outro.

Quanto às práticas intertextuais, abordaremos em primeiro lugar as práticas de co-presença, que são: a citação, o plágio, a alusão e a referência, sendo esta última apresentada neste grupo por Samoyault (2008), não sendo, porém arrolada por Gerard Gennete. Todas essas práticas inscrevem a presença de um texto anterior no texto atual, pois dependem da co-presença entre dois ou vários textos, que absorvem mais ou menos o texto anterior em benefício de uma instalação da biblioteca no texto atual ou, eventualmente, de sua dissimulação.

No que se refere à prática intertextual “citação”, Samoyault (2008, p. 49) expõe que esta é facilmente identificável graças ao uso de marcas tipográficas específicas. As aspas, os itálicos, assim, a eventual separação do texto citado distinguem os fragmentos emprestados. Não obstante, a ausência total de tipografia própria

transforma a citação em plágio. A autora acrescenta que a citação sempre evidencia a relação do autor que cita com o intertexto, assim como a dupla enunciação que resulta dessa inserção.

A respeito da retomada literal, mas não marcada de um texto, prática conhecida como plágio, a autora comenta a existência de divergências entre os teóricos. Para alguns, como é o caso de Michel Schneider, “todas as práticas intertextuais podem, de maneira sem dúvida um pouco abusiva, ser compreendidas sob o termo de plágio, na medida em que ele generaliza a apropriação literária” (SAMOYAULT, 2008, p. 51). Alguns teóricos compartilham a ideia exposta na primeira das Fictions, de Jorge Luis Borges, “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”, a qual indica que “a concepção do plágio não existe: estabeleceu-se que todas as obras são a obra de um único autor que é intemporal e anônimo” (SAMOYAULT, 2008, p. 51). E, finalmente, retoma a Roland Barthes, que também concebe a literatura como um plágio generalizado quando expõe que: “na literatura, tudo existe: o problema é saber onde” (SAMOYAULT, 2008, p. 51).

Já a “alusão”, como descrito por Samoyault (2008, p. 50), pode remeter a um texto anterior sem marcar a heterogeneidade tanto quanto a citação. Além disso, a alusão às vezes pode não ser plenamente visível. Ela pode permitir uma coparticipação entre o autor e o leitor que consegue identificá-la. A autora ainda alega que a alusão depende mais do efeito de leitura que as outras práticas intertextuais, pois assim como pode não ser lida, também pode sê-lo onde não existe. Assim, a percepção da alusão é usualmente subjetiva e sua descoberta não precisa ser necessária para a compreensão do texto.

Tal prática, às vezes, remete mais a uma constelação de textos do que a um texto preciso. A autora coloca como exemplo o fragmento de *Ulysses*: “a Helena de Argos, a jumenta de Tróia que não era de madeira e que alojou tantos heróis nos seus flancos”, no qual James Joyce faz uma alusão mitológica e alegórica que pode remeter tanto a Homero quanto a Eurípides ou a qualquer outro autor que tenha retomado a epopeia troiana (SAMOYAULT, 2008, p. 50). Ainda sobre a alusão, este tipo de Intertextualidade é apontado como “fraco” pelas pesquisadoras Paulino, Walty e Cury (2005), porque se nota “apenas uma leve menção a outro texto ou a um componente seu” (PAULINO, WALTY, CURY, 2005, p. 29). Por outro lado, na prática intertextual “referência”, o texto citado não é exposto, mas remete-se a este por um título, um

nome de autor, de personagem ou a exposição de uma situação específica (SAMOYAULT, 2008, p. 50). Em Paulino, Walty e Cury (2005), encontramos um exemplo sobre a referência extraído do conto “Missa do Galo”, de Machado de Assis. No texto machadiano, o narrador se compara com D'Artagnan, personagem do romance *Os Três Mosqueteiros*, de Alexandre Dumas. Aí aparecem explicitamente os nomes da personagem, do romance e do autor. Porém, mesmo se apenas um deles estivesse presente, já se configuraria uma referência.

Para sintetizar as práticas de co-presença, Tiphaine Samoyault (2008) argumenta que apenas a citação coloca nitidamente em evidência o jogo entre dois textos bem distintos, pois o plágio, a alusão e a referência, constituem frequentemente intertextos ambíguos. Por outro lado, as outras práticas intertextuais, as de derivação, dependem menos da Intertextualidade do que da hipertextualidade. Essa segunda é explicada por Gerard Genette da seguinte forma: “entendo por hipertextualidade toda relação que une um texto B (que chamarei hipertexto) a um texto anterior A (que, naturalmente, chamarei hipotexto) do qual ele brota de uma forma que não é a do comentário” (GENETTE, 2010, p. 18).

Uma das práticas de derivação indicadas por Genette é o disfarce burlesco, o qual designa a reescritura, num estilo baixo, de uma obra, cujo tema é conservado. Um exemplo se encontra em *Virgile travesti* quando Scarron escreve “este Eneias patife” (SAMOYAULT, 2008, p. 58). Nesta expressão, desloca-se o estilo da Eneida, seu modelo, da épica elevada ao burlesco. Porém, a paródia e o pastiche são ressaltadas como as principais formas de derivação. Enquanto a paródia apresenta uma transformação, o pastiche implica uma imitação do texto anterior. Nesses casos o hipertexto evoca o hipotexto sem citá-lo diretamente.

A palavra paródia (parô-dein) é formada pela junção dos vocábulos para: “ao longo de”, “ao lado de”, e “ôd-è”, canto. Logo, paródia significa cantar ao lado de. Portanto, de acordo com Gerard Genette, a paródia representa “o fato de cantar ao lado, de cantar fora do tom, ou numa outra voz, em contracanto – em contraponto –, ou ainda, cantar num outro tom: deformar, portanto, ou transpor uma melodia” (GENETTE, 2010, p. 26-27). A definição etimológica de paródia evidencia a operação de derivação na qual o hipotexto pode ser reconhecível. Em vista disso, Samoyault (2008) salienta que a visada da paródia é então lúdica e subversiva ou ainda admirativa. Em contraste com

a paródia, no pastiche imita-se um estilo ou gênero, enquanto na paródia transforma-se um texto singular, mas nunca um gênero. Portanto, no pastiche apresenta-se uma mudança do conteúdo, mas não da forma.

Para melhor explicar essas práticas de derivação, Genette (1989) usa como exemplo, entre vários, o livro de Miguel de Cervantes, *O Quixote*. Genette discute em primeiro lugar o caráter hipertextual da obra cervantina e seguidamente, por que não pode ser considerada nem uma paródia, nem um pastiche dos livros de cavalarias, como declara o autor no trecho:

Dejando aparte la cuestión de la prioridad, tampoco estoy seguro de que la fórmula «novela realista» se aplique correctamente al Quijote por la sencilla razón de que no tiene en cuenta un aspecto esencial del relato, que es su carácter hipertextual, en especial su relación bien conocida con el género llamado de las «novelas de caballerías» y más con los ejemplos tardíos del género, como el Amadís de Gaula de Montalvo. Don Quijote no es ante todo un hidalgo (es decir, de hecho, poco más que un pícaro) que recorre los caminos, sus pueblos y sus ventas: es ante todo un hidalgo que quiere vivir como caballero andante, es decir, como los héroes de las novelas de caballerías. La referencia a este modelo determina absolutamente el estatuto de la obra. Este estatuto es, con frecuencia, resuelto con otra fórmula simple (demasiado simple): «parodia de las novelas de caballerías» Fórmula evidentemente absurda si se entiende parodia en su sentido estricto (transformación lúdica de un texto singular), pues en este sentido no hay ni puede haber parodia de género. Si se entiende en su sentido coloquial (imitación satírica), la fórmula deja de ser absurda, pues existen en efecto pastiches de género, pero sigue siendo incorrecta pues no se puede verdaderamente describir El Quijote como un pastiche, satírico o no, de las novelas de caballerías – por la razón suficiente de que Don Quijote no es un caballero andante, caricaturesco o no, sino un loco que se cree, o se pretende, un caballero andante (GENETTE, 1989, p. 183).

O teórico aponta que a obra cervantina não pode ser considerada uma paródia do gênero novelas de cavalaria, quando se tem em conta o sentido estrito de paródia: “transformação lúdica de um texto singular”, porque não existe paródia de gênero. E não é um pastiche de gênero, porque dom Quixote não é um cavaleiro medieval, mas sim um “louco” que acredita ser cavaleiro andante. Contudo, em *O Quixote*, sim, existe a transformação de um texto singular, como é Amadis de Gaula, isto torna a narrativa uma paródia do livro do herói de Gaula.

Para ampliar o estudo da paródia, recorreremos, também, a Affonso Romano de Sant’ Anna (2003), que retoma os conceitos de paródia e estilização estabelecidos por Tynianov e Bakhtin para desdobrá-los em quatro práticas intertextuais em progressão: paródia, paráfrase, estilização e apropriação. Para o autor, a paródia está ligada ao

antagonismo e à crítica, tendo em vista a formação do termo (grego: *para-ode*) que significa “uma ode que perverte o sentido de outra ode” (SANT’ ANNA, 2003, p. 12).

No lado oposto da paródia está a paráfrase: “reafirmação, em palavras diferentes, do mesmo sentido de uma obra escrita. Uma paráfrase pode ser uma afirmação geral da ideia de uma obra como esclarecimento de uma passagem difícil. Em geral ela se aproxima do original em extensão” (BECKSON, Karl & GANZ Apud SANT’ANNA, 2003, p. 17). A paráfrase procura reproduzir o texto sem contestá-lo ou criticá-lo, nas palavras do autor: “Na paráfrase alguém está abrindo mão de sua voz para deixar falar a voz do outro” (SANT’ANNA, 2003, p. 29). Caso contrário do que acontece com a paródia, que tem caráter contestador como aponta o teórico:

A paródia é como a lente: exagera os detalhes de tal modo que pode converter uma parte do elemento focado num elemento dominante, invertendo, portanto, a parte pelo todo, como se faz na charge e na caricatura. E eu diria, usando ainda um raciocínio psicanalítico, que a paródia é um ato de insubordinação contra o simbólico, uma maneira de decifrar a Esfinge da Mãe Linguagem. Ela difere da paráfrase na medida em que a paráfrase se assemelha àquele que dorme edipianamente cego no leito da Mãe Ideologia. Sendo uma rebelião, a paródia é parricida. Ela mata o texto-pai em busca da diferença. E o gesto inaugural da autoria e da individualidade (SANT’ANNA, 2003, p. 32).

De acordo com Sant’ Anna, a paródia é um discurso em progresso, enquanto a estilização é a movimentação do discurso e a paráfrase é um discurso em repouso. Essa categorização também é apontada pelo autor usando a noção de “desvio” da seguinte forma:

Consideremos que os jogos estabelecidos nas relações intra e extratextuais são desvios maiores ou menores em relação a um original. Desse modo, a paráfrase surge como um desvio mínimo, a estilização como um desvio tolerável, e a paródia como um desvio total (SANT’ANNA, 2003, p. 38).

Assim, o crítico estabelece que os dois extremos em relação a um texto original são a paráfrase e a paródia. Já a estilização, por ser um desvio tolerável, sem prejudicar as características essenciais do original, afasta-se da paródia (desvio total), aproximando-se da paráfrase. Isto é, a estilização pertence ao mesmo conjunto da paráfrase, que procura mostrar as semelhanças, a continuidade, a reafirmação ou a repetição do original. Por outro lado, a paródia e a apropriação integram o conjunto de relações intertextuais que procura mostrar as diferenças. De acordo com Sant’Anna:

A apropriação propriamente dita, por se situar não no conjunto das similaridades, mas no conjunto das diferenças, é uma variante da paródia e

tem uma força crítica. É uma interferência no circuito. Não pretende reproduzir, mas produzir algo diferente (SANT'ANNA, 2003, p. 48).

Portanto, a apropriação e a paródia apresentam desvios significativos do texto original, permitindo a produção de sentidos diferentes e novos.

Retornando ao texto de Tiphaine Samoyault (2008), a autora propõe uma outra tipologia dos intertextos, ligada às operações de integração e de colagem. Destacamos das operações de integração: a referência precisa, a referência simples, a alusão e a impli-citação (operação de integração-absorção). Quanto às operações de colagem nos atentaremos apenas à epígrafe. A referência precisa supõe o emprego de vários materiais visíveis e procede da integração-instalação. Pode tratar-se de um título (em itálico) e de um nome de autor, de um nome de personagem e de um nome de autor, etc. Ao passo que na referência simples e na alusão a presença do intertexto é sugerida, sem ser desenvolvida. Estas exigem um emprego mais extenso do saber do leitor ou de sua imaginação para aproximações. Na referência simples, a menção de um nome (de autor, de mito, de personagem) ou de um título pode remeter a múltiplos textos. Samoyault (2008) coloca como exemplo que se se pronuncie o nome de Electra e surgem Sófocles, Eurípides, Voltaire, Giraudoux, Sartre, Yourcenar, etc. O intertexto é diluído, torna-se quase interminável. Também a referência simples se confunde com a alusão, porque esta última torna-se presente por um certo número de índices textuais vagos.

Em seguida, Samoyault (2008, p. 61), apresenta-se a impli-citação, operação de integração-absorção. Neste tipo de operação, o texto absorve o intertexto sem mesmo sugeri-lo ao leitor. Nenhuma marca distintiva permite identificá-lo com evidência. Logo, o termo impli-citação, forjado por críticos da obra de Georges Perec, designa a citação implícita, inteiramente fundida com o texto de acolhida. Estando completamente mascarada, sua presença revela-se, porém, por outros índices dados pelo autor. A autora coloca como exemplo *O Caderno das caricaturas* (imitações grotescas) de *La Vie mode d'emploi*, no qual há um certo número de citações e de referências integradas e mascaradas, o que incita o leitor a empreender a pesquisa. Essa indicação de uma ausência leva à esperança de preencher a lacuna, praticando uma leitura aberta do lado do saber e da investigação.

Já nas operações de colagem, o texto principal não integra mais o intertexto, porém coloca-o ao seu lado. Assim, segundo Samoyault (2008), a dissociação

prevalece sobre a absorção e a natureza do intertexto é menos ambígua que sua função, já que se levantam questionamentos referentes à ligação entre o material colado com o resto do texto e a abertura que este oferece. A epígrafe é um exemplo dessa categoria.

A epígrafe, como descrita em Samoyault (2008), é geralmente constituída de uma citação, seguida da referência a seu autor e/ou texto de origem, sendo destacada do texto que antecede e se pode dizer que introduz. Essa colagem de frase acima do texto, ao mesmo tempo que apresenta uma separação (graças ao branco que dissocia o intertexto e o texto), expõe uma reunião, porque o texto apropria-se das qualidades e do renome de um autor ou de um texto precedente.

Com efeito, a Intertextualidade gera uma reflexão sobre o texto numa perspectiva relacional e transformacional. Assim as tipologias geradas sobre o caráter dos empréstimos e a disposição dos intertextos vão permitir evidenciar as contrariedades da análise das relações intertextuais. Referente a essa questão, a autora indica que o problema central de toda poética da Intertextualidade é a “descontinuidade”, porque segundo ela:

Mesmo quando é absorvida pelo texto, a citação abre-o para uma exterioridade, confronta-o com uma alteridade que perturba sua unidade, coloca-o do lado do múltiplo e da dispersão. Numerosas questões teóricas da intertextualidade estão ligadas a este aspecto e todo o interesse de um estudo intertextual consiste em medir os efeitos poéticos desta abertura (SAMOYAULT, 2008, p. 67).

Portanto, a análise intertextual estará sujeita à autonomia e a individualidade das obras que reside sobre suas ligações variáveis com o conjunto de textos possíveis. Em vista disso, Samoyault aponta a hibridez do texto como uma caracterização elementar da Intertextualidade, podendo remeter a diferentes discursos. Logo, a Intertextualidade tornou-se um grande foco de estudo na atualidade, sob as mais variadas perspectivas teóricas.

Por sua vez, as autoras Ingedore Koch, Anna Christina Bentes e Mônica Cavalcante (2012) expõem que a Intertextualidade *stricto sensu* (também designada pelas autoras como apenas Intertextualidade) ocorre quando:

Em um texto, está inserido outro texto (intertexto) anteriormente produzido, que faz parte da memória social de uma coletividade ou da memória discursiva dos interlocutores (KOCH, BENTES, CAVALCANTE, 2012, p. 17).

Dessa forma, é necessário que o texto remeta a outros textos ou excertos de textos já elaborados, com os quais estabelece algum tipo de relação. Conseqüentemente, de acordo com Koch, Bentes e Cavalcante (2012), nesse nível ocorrem os seguintes tipos de relações intertextuais: Intertextualidade temática, como indica seu nome, o intertexto retoma o mesmo tema do texto anterior, como nas epopeias; Intertextualidade estilística, que ocorre quando, por um objetivo determinado, o produtor do texto repete, imita, paródia certos estilos ou variedades linguísticas; Intertextualidade explícita, quando no próprio texto é feita menção à fonte do intertexto, como é o caso das citações, referências, resumos; Intertextualidade implícita, que ocorre quando um intertexto é introduzido no texto produzido sem que se faça qualquer menção explícita à fonte.

Além disso, Koch, Bentes e Cavalcante (2012) chamam a atenção para o caráter “militante” da Intertextualidade:

Seja por meio da manipulação de determinados intertextos, seja por meio da manipulação de modelos gerais de produção e recepção dos discursos, a construção de relações entre textos pode provocar uma adesão ao discurso proferido em função, por exemplo, do tipo de formatação produzida: o uso de estruturas narrativas clássicas, como a dos contos de fadas, para se falar de assuntos contemporâneos, é um dos exemplos que podemos apresentar sobre o tipo de construção de autoridade textual proporcionada pela manipulação de um determinado tipo de intertextualidade (KOCH, BENTES E CAVALCANTE, 2012, p. 146).

Esse caráter atribuído pelas autoras às práticas intertextuais sugere uma análise da ideologia por trás das relações entre textos. Isto é, refletir sobre a construção de significado decorrente das Intertextualidades. Por outro lado, Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), na sua *Teoria da Literatura*, conceitua Intertextualidade como a interação semiótica de um texto com outro(s) texto(s); e intertexto como o texto ou o *corpus* de textos com os quais um determinado texto mantém aquele tipo de interação. O autor distingue dois tipos de Intertextualidade de acordo com a natureza do intertexto. Pode ser exoliterária, quando é estabelecida por textos que não pertencem ao âmbito literário; ou endoliterária, quando é estabelecida por obras literárias. Além disso, o diálogo que uma obra literária estabelece com outros textos, pode ser hetero-autoral, quando uma

obra literária dialoga com obras de vários autores; ou homo-autoral, quando uma obra literária dialoga com obras do seu próprio autor.

De acordo com Aguiar e Silva (2011), a Intertextualidade pode atuar de modo explícito, quando se apresenta a partir de citações, da paródia e da imitação declarada; ou de modo implícito, oculto ou dissimulado, quando se apresenta por meio de alusões. Também, pode ter uma função corroboradora, quando se manifesta, nas obras literárias, a partir de citações e da imitação declarada, ou seja, quando uma obra literária reafirma, confirma ou exalta outra; ou pode ter uma função contestatória, quando se faz sentir através da paródia, mecanismo pelo qual uma obra literária refuta, invalida ou ridiculariza outra.

Fica evidente que a Intertextualidade é um procedimento indispensável à investigação das relações entre os diversos textos, porque, como aponta Aguiar e Silva:

O texto é sempre, sob modalidades várias, um intercâmbio discursivo, uma tessitura polifônica na qual confluem, se entrecruzam, se metamorfoseiam, se corroboram ou se contestam outros textos, outras vozes e outras consciências (AGUIAR E SILVA, 2011, p. 625).

Por conseguinte, pode-se afirmar que a produção humana é um contínuo e ininterrupto processo imanente à Intertextualidade, pois o homem sempre irá procurar o que já foi elaborado para enriquecer sua produção simbólica. Segundo Paulino, Walty e Cury (2005), cada texto integra uma proposta de significação que não está inteiramente construída. Por isso, a significação se dá numa espécie de “jogo de olhares” entre o texto e seu destinatário. Este último se considerará um interlocutor ativo no processo de significação se participa do jogo intertextual tanto quanto o autor.

Neste tópico, procuramos enfatizar os diversos olhares sobre a Intertextualidade de alguns estudiosos. Em um primeiro momento apresentamos as práticas intertextuais de co-presença (citação, plágio, alusão, e referência) e as práticas intertextuais de derivação (disfarce burlesco, paródia e pastiche) da tipologia de Gérard Genette, vista na ótica da teórica Tiphaine Samoyault (2008). Também, destacamos, uma análise realizada por Genette (1989) sobre o motivo pelo qual o *Quixote* não pode ser considerado uma paródia dos livros de cavalarias. De acordo com o autor, tendo em conta o sentido estrito dessa prática intertextual, o livro cervantino seria uma paródia da novela de cavalaria *Amadis de Gaula*, relações

intertextuais que discutiremos no segundo capítulo. Para ampliar a noção de paródia, por ser de grande importância no estudo do *Quixote*, em um segundo momento, abordamos as considerações de Affonso Romano de Sant'Anna (2003), quem estuda a paródia ao lado da estilização, da paráfrase e da apropriação.

Em um terceiro momento, retornando a Samoyault (2008), apresentamos sua proposta de tipologia dos intertextos ligada às operações de integração (referência precisa, referência simples, alusão e impli-citação) e operações de colagem (epígrafe). Consideramos relevante da sistematização de Samoyault (2008) a ampliação esclarecedora das noções de referência e alusão, conceitos que podem confundir-se entre si e que foram abordados anteriormente por Genette.

Em um quarto momento, expusemos a análise de Koch, Bentes e Cavalcante (2012). Os tipos de relações intertextuais referidos são: Intertextualidade temática; estilística (pastiche); explícita (citação, referência, resumo); implícita (alusão e plágio); intergenérica e tipológica. Também, ressaltamos as considerações das autoras sobre o caráter “militante” da Intertextualidade.

Em último lugar, denotamos a sistematização de Vítor Manuel de Aguiar e Silva (2011), na qual o autor aponta os tipos de Intertextualidade: exoliterária, endoliterária, hetero-autoral e homo-autoral. Dando relevância aos modos (explícito e implícito) e às funções (corroboradora e contestatária) das relações intertextuais. Além disso, recorreremos em algumas oportunidades aos apontamentos de Paulino, Walty e Cury (2005) para complementar os postulados expostos.

Por fim, acreditamos que as abordagens apresentadas, além de serem convergentes, ampliam a noção das relações entre os textos literários que serão analisadas nos seguintes capítulos. Isto para melhor entender as aproximações e contrastes da configuração dos personagens e seu imaginário nos livros analisados.

1.3. RESIDUALIDADE

A Teoria da Residualidade⁴, sistematizada por Roberto Pontes, compreende um modelo de análise literária e cultural de base endógena⁵, que tem como suporte o pressuposto de que nada é novo na literatura nem na cultura, pois tudo remanesce de outros tempos e/ou espaços (PONTES & MARTINS). Essa ideia fundamental à investigação literária procura analisar como a literatura fala da sociedade e como a literatura fala de outras literaturas, verificando o que remanesce (resíduos) de outras épocas e de outras mentalidades. Por isso, é preciso recorrer ao comparatismo. Sendo assim, a pesquisa residual se insere nos estudos da literatura comparada.

De acordo com Roberto Pontes (s.d, p. 4), a Teoria da Residualidade circunscreve-se com a sociologia e a antropologia, sobretudo com o vigor de pensamento de Raymond Williams:

⁴Método investigativo certificado junto à Universidade Federal do Ceará e ao Diretório de Pesquisa do CNPq sob o título Estudos de Residualidade Literária e Cultural. A base de aplicação desta teoria encontra-se na dissertação de mestrado de Roberto Pontes, que defendeu em 1989, no Programa de Pós-Graduação em Letras da UFC, *Poesia insubmissa afrobrasilusa*, publicada em livro com o mesmo título (Rio de Janeiro/Fortaleza; Oficina do Autor/Edições UFC, 1999), em sua tese de doutorado *O jogo de duplos na poesia de Sá-Carneiro*, cuja defesa se deu em 1998, na PUC do Rio de Janeiro, publicado pelas Edições UFC em 2012. Uma terceira obra que se constitui em referência indispensável à compreensão da citada teoria é *Do fragmento à unidade, a lição da gnose almadiana*, tese de doutorado de Elizabeth Dias Martins, defendida em 2000 na PUC- Rio, publicada pela UFC em 2012. Além desses livros, a Teoria da Residualidade tem sido aplicada em número significativo de trabalhos acadêmicos (de artigos a teses de doutorado, em revistas acadêmicas, livros, atas e anais de eventos nacionais e internacionais), escritos pelos dois autores referidos, por integrantes do Grupo de Estudos de Residualidade Literária e Cultural – GERLIC e por pesquisadores de diversos estados do Brasil e de Portugal. Cabe ressaltar que o GERLIC tem por objetivo preparar pesquisadores na área delimitada no título que o define. Os encontros semanais que promove regularmente, às quintas-feiras, na Universidade Federal do Ceará – UFC – objetivam incentivar o desenvolvimento de pesquisas a partir do estudo dos conceitos correlatos à Teoria da Residualidade sistematizada por Roberto Pontes. O grupo, também, organiza a Jornada de Residualidade uma vez por ano, na UFC. Até o ano 2014 foram realizadas sete Jornadas, nas quais se congregaram pesquisadores de universidades brasileiras, estrangeiras, e de outros centros de excelência, em torno dos estudos residuais. Outro núcleo de estudos na perspectiva da Residualidade é o grupo de pesquisa Literatura em Estudos Transdisciplinares e Residuais – LETRAR, da Universidade Federal do Amazonas, cadastrado no Diretório de Pesquisa do CNPq sob a liderança da Profa. Dra. Cássia Maria Bezerra do Nascimento.

⁵Para Roberto Pontes: “o grande mérito de compreender, classificar e analisar a cultura e a literatura como resíduo vem a ser o de delimitar um espaço próprio de investigação, procedimento metodológico contraposto visceralmente ao dos demais investigadores acadêmicos brasileiros, quase sempre rendidos a teorias e práticas colhidas na França, Alemanha, Inglaterra, Rússia, nos Estados Unidos da América do Norte e noutras paragens. Com esta nova postura teórico-crítica abre-se um fosso abissal entre o conhecimento apoiado em base exógena para compreender e analisar o que somos, como somos e o que podemos ser, e o assente em base endógena, cuja capacidade interpretativa é muito mais vantajosa e apropriada ao exame do mesmo objeto” (PONTES, s/d, p. 2). O teórico indica que embora a teoria da Residualidade recorre a conceitos de base exógena, ela pode ser considerada endógena por ter sido sistematizada numa pesquisa autenticamente brasileira. Não é uma disjunção é uma soma entre as noções teóricas trazidas de fora e sua sistematização no Brasil.

Williams foi o único a dedicar, antes de nós, duas páginas a respeito da residualidade. Suas observações se acham num capítulo de *Marxismo e literatura*. Além deste livro, importante se faz a leitura de outro, do mesmo autor, intitulado *Cultura*. Antes de Williams já estava nesta mesma área de lindagem o sociólogo brasileiro Guerreiro Ramos, em cuja obra fomos encontrar pela vez primeira o “insight” da residualidade (PONTES, s.d, p. 4-5).

Raymond Williams, em seu livro *Marxismo e Literatura*, definiu a noção de residual da seguinte maneira:

O residual, por definição, foi efetivamente formado no passado, mas ainda está ativo no processo cultural, não só como um elemento do passado, mas como um elemento efetivo do presente. Assim, certas experiências, significados e valores que não se podem expressar, ou verificar substancialmente, em termos da cultura dominante, ainda são vividos e praticados a base do resíduo – cultural bem como social – de uma instituição ou formação social e cultural anterior (WILLIAMS, 1979, p. 126).

Pode-se verificar, a partir da tese do historiador, que elementos do passado continuam ativos no presente de forma atualizada como se fosse um elemento efetivo do presente. Podemos colocar como exemplo a disposição dos lugares à mesa, o pai continua ocupando a cabeceira da mesa e continua sendo chamado de “chefe da família”. Essa não pode ser considerada uma característica exclusiva da cultura brasileira, essa forma de agir está relacionada a uma mentalidade que permanece de forma residual em diversas culturas.

Retomando as ideias de Raymond Williams (1979), porém com um enfoque próprio, Roberto Pontes, na formulação da Teoria da Residualidade, argumenta que o mundo da cultura se rege por uma lei inflexível, qual seja, “Na cultura e na literatura nada é original; tudo é remanescente; logo, tudo é residual” (PONTES, 2006b, p. 4). Pontes (2003) percebeu que existem elementos em um texto que estão presentes em vários outros textos, não necessariamente porque os escritores se leram uns aos outros. Alguns desses elementos comuns estão na mentalidade coletiva e foram passados de uma época para outra. Assim, é possível encontrar esses mesmos elementos em diversos textos. Portanto, o que remanesce de um tempo em outro, pode significar a presença de atitudes mentais arraigadas no passado próximo ou distante. Roberto Pontes (2006) indica que em seu trabalho de sistematização observou algumas palavras ditas sobre determinadas realidades, colocando-as dentro de um campo de

hipótese, de análise e prova. Assim, a sistematização resultou na teorização dos conceitos: resíduo, cristalização, hibridação cultural e mentalidade. Para ilustrar como esses conceitos operativos⁶ se complementam, os apresentamos em forma de



Figura 2 – Conceitos operativos da Teoria da Residualidade (Fonte: autoria própria).

engrenagens na seguinte figura:

Os quatro conceitos operativos apresentados na figura (resíduo, cristalização, hibridação cultural e mentalidade), indispensáveis à operação do esclarecimento da Teoria da Residualidade, podem ser investigados tanto separadamente quanto em conjunto, porque um implica no outro e ajuda a esclarecer ao mesmo tempo o objeto investigado. A respeito da noção de resíduo, primeiro conceito operativo da Teoria da Residualidade, Roberto Pontes (2006a) expõe:

Resíduo é aquilo que remanesce de uma época para outra e tem a força de criar de novo toda uma obra, toda uma cultura. O resíduo é dotado de extremo vigor. Não se confunde com o antigo. É manifestação dotada da força do novo

⁶Referente à articulação dos conceitos operativos, os teóricos William Torres e Roberto Pontes (2012) explicam: “Pontes revisou como certos modos de agir, de pensar e de sentir de um determinado conjunto de indivíduos foram parar noutro(s) grupo(s) social(is), tempos depois. Para tanto, tomou emprestados ideias e termos de pesquisadores das diversas áreas do conhecimento humano (História, Antropologia, Literatura e mesmo a Química) e (re)trabalhou esses termos, criando os seus próprios, a fim de climatá-los à realidade brasileira. O residual de Williams deu lugar, para Pontes, ao termo resíduo; o hibridismo cultural de Burke passou à hibridação cultural, na teoria da residualidade; já cristalização saiu da Química para explicar determinados fenômenos culturais ou literários. Pontes não se limitou a “costurar” conceitos de diversas correntes de pensamento, mas procurou repensá-los antes de os colocar à disposição de alunos-pesquisadores e da comunidade acadêmica em geral. O que à primeira vista pode parecer simples mudança de nomenclatura, na verdade traz em si uma demorada reflexão quanto ao vocábulo que melhor explica determinado processo” (TORRES & PONTES, 2012, p. 235).

porque passa sempre por uma cristalização. É algo que se transforma, como o mineral bruto tornado joia na lapidação (PONTES, 2006a, p. 2).

Em outras palavras, o resíduo é aquilo que resta como material vivo de alguma cultura, porque continua a ser valorizado e vai infundir vida numa obra nova. A permanência do resíduo e seu percurso, pleno de vigor, no processo cultural é explicado pelo teórico da seguinte forma:

Não é reanimar um cadáver da cultura grega, da cultura medieval, e venerá-lo num culto obtuso de exaltação do antigo, do morto, promovendo o retorno do passado, valorizando a melancolia e a saudade, como fizeram os portugueses durante a fase do Saudosismo literário; não é isso. A gente apanha aquele remanescente dotado de força viva e constrói uma nova obra com mais força ainda, na temática e na forma. É aí que se dá o processo de cristalização. Não posso dizer onde começa nem onde termina a cristalização. Só posso dizer que é assim. Poderá alguém dizer quando começa a se fazer o casulo da borboleta? Ou se está no meio do se fazer ou se chegou ao fim do seu processo? É preciso compreender este processo como um todo (PONTES, 2006a, p. 9).

O resíduo passa por um processo de cristalização⁷ para se transformar numa obra nova, porém não se sabe onde começa nem onde termina esse processo. Segundo o teórico, “a melhor imagem para traduzir a força do resíduo a ser cristalizado é a da brasa acesa e oculta sob cinzas, à qual basta um sopro para voltar a ser chama” (PONTES, 2014a, p. 113).

⁷Roberto Pontes exemplifica de forma didática a noção de resíduo e cristalização a partir da produção do açúcar refinado para fins de confeitaria ou de farmacopeia assim: a cana nasce de uma semente, a qual apodrece para dar vida à planta, logo, a vida exuberante de uma vara ou de uma touceira de cana nasce do apodrecimento, quer dizer, do resto de uma semente, ou se preferirem, resíduo da natureza. Colhida, a cana é levada à moagem. Prensada, torna-se caldo, deixando para trás o seu bagaço, outro resíduo, logo aproveitado para alimentar o forno através do calor, mais um resíduo notável. Em seguida o caldo é fervido nos tachos e vira melaço. Lembrem-se, o melaço é um resíduo da cana, tal qual a garapa que o possibilitou. Depois, o melaço recebe a temperatura ideal para, ao esfriar, solidificar-se quando posto em formas de madeira, transformando-se em rapadura, também resíduo do produto inicial. Se usarmos outra tecnologia, teremos o açúcar mascavo ou o refinado, inegavelmente, mais dois resíduos, por sinal, muito úteis. Se prosseguirmos refinando, teremos o açúcar para as confeitarias ou para as farmácias. E assim estamos diante de um processo que nos permite assimilar adequadamente o conceito de resíduo e de residualidade nos domínios da cultura. Afinal, estamos falando da cultura da cana de açúcar e de seus produtos, de atividades típicas da agricultura (PONTES, 2006b, p. 6). Note-se que nessa explanação sobre residualidade dada por Roberto Pontes, os resíduos do processo de refinamento da açúcar, tais como a rapadura, o açúcar mascavo e o açúcar refinado são resíduos cristalizados da cana.

Para entender melhor a cristalização⁸, segundo conceito operativo da Teoria da Residualidade, podemos usar como exemplo o corset do século XVI (também chamado em português de espartilho), que ficou durante um tempo como uma brasa acessa oculta sob cinzas. Logo, alguém assoprou as cinzas e esta moda foi revitalizada. E é através da literatura, da história e da arte que se pode verificar a transformação deste resíduo da renascença que adquiriu outras formas, outras cristalizações através do tempo.

Quando se pensa em resíduo, como aquilo que remanesce das culturas várias, pensa-se concomitantemente na hibridação de culturas. Roberto Pontes expõe a noção do conceito operativo hibridação cultural como “caminhos que se encontram, se fecundam, se multiplicam, proliferam” (PONTES, 2006a, p. 1). Cabe ressaltar que a noção de hibridismo cultural apresentada pelo historiador Peter Burke (2010), também serviu como base para a sistematização de Roberto Pontes. Porém, Pontes preferiu o termo “hibridação”, em vez de “hibridismo”, isto porque: “o sufixo do primeiro vocábulo transmitir melhor a ideia de ação, de dinamismo, de algo em constante mudança, em andamento, em processo, como de fato acontece com as culturas a todo momento” (TORRES & PONTES, 2012, p. 235).

De acordo com Burke (2010), a palavra “hibridismo” evoca “o observador externo que estuda a cultura como se ela fosse a natureza e os produtos de indivíduos e grupos como se fossem espécimes botânicos” (BURKE, 2010, p. 55). Conforme Peter Burke, encontram-se exemplos de hibridismo cultural em toda parte, “não apenas em todo o globo como na maioria dos domínios da cultura — religiões sincréticas, filosofias ecléticas, línguas e culinárias mistas e estilos híbridos na arquitetura, na literatura ou na música”

⁸ A cristalização trata-se de matéria e de noção concernentes à Cristalografia, à Mineralogia, à Geologia e à química. Tendo em conta as origens desse conceito, Roberto Pontes o inclui na Teoria da Residualidade usando como base o estudo dos cristais de Ernst Fischer do livro *A necessidade da arte* (2007), no qual o autor parte da Química a fim de explicar a cristalização cultural. Roberto Pontes (2014a) expõe as ideias de Fischer assim: Ernst Fischer, examina, pois, os cristais, a partir da perspectiva estética, dentro dos limites da imanência da arte e, por consequência, da obra literária. Nas considerações que faz sobre esta pedra, tida como detentora "da forma mais perfeita de toda a natureza mineral", de "formações maravilhosamente ordenadas e de uma radiosa transparência", ficamos sabendo que o complexo específico da associação dos átomos do cristal não é estático. "Os átomos de um cristal não estão em repouso, mas num estado de movimento oscilatório", acrescenta. E observa mais: "O cristal não é, portanto, uma coisa 'acabada' ou 'decisiva', não é a encarnação da ideia rígida duma forma, mas o resultado efêmero de modificações contínuas das condições materiais." A lexia cristalização, portanto, pelo viés estético esposado por Ernst Fischer, não tem nada a ver com algo que seja petrificado, imóvel, estático. Pressupõe metamorfose, mobilidade, dinâmica. Assim é que a teoria da Residualidade concebe a cristalização (PONTES, 2014a, p. 112-113).

(BURKE, 2010, p. 23). Soma-se a ideia de que “o hibridismo é muitas vezes, senão sempre, um processo e não um estado” (BURKE, 2010, p. 50).

Na concepção teórica de Pontes, conforme as pesquisas de Burke (2010), o conceito de hibridação cultural é usado para explicar “que as culturas não andam cada qual por um caminho, sem contato com as outras. Ou seja, não percorrem veredas numa única direção. São rumos convergentes” (PONTES, 2006a, p. 1). O hibridismo representa um composto de materiais de natureza diversa. Pontes (2006a, p. 1) cita como exemplo o *Auto da Compadecida*, de Ariano Suassuna, que é composto de hibridismos culturais provenientes de narrativas culturais diferentes. Por isso, é híbrido e também residual. Pontes (2006a) usa a imagem do centauro para exemplificar, porque este híbrido da Grécia é metade homem, metade cavalo e representa duas naturezas: a humana e a irracional num único ser. Assim também acontece com a cultura e as obras literárias.

Quanto à mentalidade, Pontes (2006a, p. 3) explica que começou a trabalhar com este conceito a partir de leituras feitas no seu doutorado de Literatura Portuguesa, na PUC-Rio, quando estudava a *Nouvelle Histoire* (grupo de historiadores que, a partir da década de 50 e a partir, também, dos estudos da *École des Annales* começaram renovar o estudo da História na França). Historiadores como Fernand Braudel, Georges Duby, Jacques Le Goff, entre outros propuseram perspectivas inovadoras para verificar as ideias que construíam a mentalidade de uma época.

Assim, o sentido de mentalidade, teoricamente pensado e analisado, se encontra bem definido na *História das Mentalidades*, que surgiu na *École des Annales* e na *Nouvelle Histoire* como uma das alternativas de compor um novo viés de investigação histórica. Para Pontes (2006a, p. 3), esses autores da Nova História:

Propuseram outra perspectiva para verificar as ideias que faziam a mentalidade de uma época. As especulações passaram a girar em torno de como viviam os homens num determinado período, e o que os símbolos e os ícones representavam nas obras por eles deixadas. Passaram a buscar aquela matriz apropriada à ideia do processo civilizatório- ou do recorte histórico- no qual viveram.

Georges Duby, por sua vez, expõe como o grupo da *Nouvelle Histoire* (Nova História) percebia a mentalidade, da seguinte forma:

Com o termo mentalidades nos referíamos ao conjunto difuso de imagens e certezas impensadas a que se referem todos os membros de um mesmo grupo. Era sobre esse fundo comum, esse núcleo duro subjacente a tudo o que cada pessoa pudesse imaginar e decidir, que propúnhamos que se concentrasse a observação (DUBY, 1992, p. 71).

Esse grupo procurava reconhecer o que as pessoas guardavam reprimido fora de sua consciência. O grupo pretendia identificar alguma espécie de conjunto de ideias, de presunções herdadas a que a consciência faz referência a todo instante, numa determinada época, “sem prestar atenção mas ao mesmo tempo sem afastar da mente” (DUBY, 1992, p. 71).

Baseando-se nos estudos da Nova História e a *École des Annales*, Pontes expõe, assim, a noção de mentalidade:

A mentalidade tem a ver não só com aquilo que a pessoa de um determinado momento pensa. Mas um indivíduo e mais outro indivíduo e mais outro indivíduo, a soma de várias individualidades redonda numa mentalidade coletiva. E essa mentalidade coletiva se transmite através da história. Por meio da mentalidade dos indivíduos a mentalidade coletiva se constrói. Esta última, desde épocas remotíssimas, é transmitida a épocas recentes (PONTES, 2006a, p. 4).

Um exemplo dessa mentalidade, que se transmite e é coletiva, dado por Pontes (2006a), é a comemoração do dia de finados. No Brasil, muitas pessoas vão ao cemitério no dia dois de novembro, dia dos finados. Nesse dia, as pessoas compram flores, visitam as covas e túmulos onde foram sepultados os entes queridos, rezam e acendem velas para seus mortos. Essa atitude, tanto individual quanto coletiva, é resíduo de uma prática dos romanos nos lares cultuando seus antepassados. Eles faziam um voto eterno de se manter uma chama acesa para o espírito dos mortos da família num oratório dentro de sua casa. Esse mesmo ritual é praticado uma vez ao ano, no dia dois de novembro em diversas culturas. Tal manifestação também foi incorporada e sacralizada pela igreja católica, através da lâmpada votiva, que fica queimando durante o ano inteiro, para neutralizar, inclusive, um costume pagão. Essa mentalidade tem sido transmitida, através da história, da literatura, da arte, da religião. O processo de transmissão de uma mentalidade é explicado por Roberto Pontes e William Torres da seguinte forma:

Visto que a mentalidade é fruto daquilo que um bom número de pessoas pensa, geralmente, um indivíduo, através da sua obra de arte ou de qualquer outro objeto que sirva de documento histórico, expressa não só o que ele pensa, mas também o que um grupo de pessoas traz na mente, de modo que esse indivíduo passa a ser um "porta-voz" duma coletividade; ele faz parte,

obrigatoriamente, dum grupo social, o qual geralmente representa (PONTES & TORRES, 2010, p. 245).

Esse “porta-voz”, além de comunicar as atitudes mentais coletivas que impregnam um grupo de pessoas, circunscritos ao mesmo tempo e espaço, serve de orientação nesse imaginário que tem um modo próprio de pensar, de sentir e, conseqüentemente, de viver.

Para Pontes (2006a), a mentalidade não se transmite apenas de época para época, também persiste na forma de resíduo. Em vista disso, o teórico aponta que a mentalidade não pode ser dissociada do resíduo. Não se pode indicar exatamente onde termina o resíduo e começa a mentalidade. O autor apresenta como exemplo o sapato de salto de Luís XV. Esse sapato é identificador de uma época, é um resíduo, uma remanescência daquele tempo. Esse ícone expõe uma imagem de refinamento do vestuário de uma época, ele representa uma mentalidade coletiva referente à moda desse momento histórico. A Residualidade é eficaz nesse caso e também na reconstituição dos dinossauros como indica Pontes (2006a). Isto porque pode-se compor uma figura ideal de dinossauro começando pela descoberta de uma presa do animal. Depois um osso do fêmur. Quando se coloca um resíduo com outro resto, com outra parte do esqueleto do animal, quando de 15 a 20 por cento desse esqueleto está montado, torna-se possível fazer uma projeção, procedimento sempre ideal no domínio das cogitações, para assim compor-se uma figura ideal. Dessa forma, estes dados projetados entram nos programas de computador. A partir dessas projeções, os cientistas levantam hipóteses de como eram e viviam. Finalmente, eles constroem a ideia dos dinossauros, que vai ser usada em diversas áreas do conhecimento, inclusive em filmes.

Ainda, Pontes (2006a) esclarece que, quando se faz uma reconstituição histórica, tem que recorrer a moedas, a selos, a azulejos, a vasos, etc. Mas, fundamentalmente, as épocas e suas culturas são reconstituídas através da literatura. Por isso, através dos resíduos que podem ser encontrados nas obras da cultura espiritual (conjunto ideológico) e material dos povos, pode-se conhecer e apreender a mentalidade desses homens e captar a mentalidade que permaneceu por muito tempo nas culturas. Pontes (2006a) cita o exemplo do cotidiano, quando se diz que uma pessoa tem uma mentalidade tacanha, por exemplo. Essa avaliação diz respeito a uma maneira de ser

e, por isso, a classificação procede a uma avaliação da visão de mundo que envolve o sujeito, seus valores e valorações.

Segundo o teórico, quando alguém considera criticamente determinada coisa, a pessoa procede a uma avaliação de mentalidade. Assim, ao compreender o conceito de mentalidade, em termos de literatura, o leitor fica com uma leitura cultural enriquecida de qualquer livro. Se o leitor consegue compreender que mentalidade é um modo de ser, então consegue extrair informações adicionais que estavam ocultas atrás da aparência. Pontes (2006a) também cita como exemplo o Romantismo. A mentalidade romântica permanece durante o Realismo, apesar das oposições destes movimentos, porque uma estética não surge nem morre em definitivo num dado momento histórico. Não se pode estabelecer especificamente quando começa ou termina uma estética. E mais, a mentalidade romântica persiste até os dias de hoje.

Também é necessário apontar a diferença entre resíduo, imaginário e mentalidade. Para este propósito, recorreremos a José William Craveiro Torres, que fez essa distinção recorrendo às acepções dadas a esses vocábulos pela École des Annales (ou Escola dos Anais) da seguinte forma: “resíduo é um imaginário duma época presente em outra e mentalidade é a abstração de um imaginário ou de um conjunto de imaginários” (TORRES, 2010, p. 32).

Por conseguinte, podemos afirmar que dentro da mentalidade medieval, por exemplo, existem diferentes tipos de imaginários, cada classe social (clero, nobreza e povo) representa um imaginário diferente. Nas palavras dos teóricos Torres e Pontes “o imaginário seria, portanto, a forma como a mentalidade apresentar-se-ia em cada momento histórico” (TORRES & PONTES, 2012, p. 235).

Diante disso, quando analisamos resíduos medievais, procuramos um imaginário de uma época determinada numa outra mentalidade. Para ampliar essa noção, Torres e Pontes discorrem que:

Temos no imaginário o conjunto de imagens que um determinado grupo de certa época faz de si e de tudo o que está à sua volta; ou seja, imaginário vem a ser o modo como um grupo social enxerga ou pensa o mundo em que vive; o modo como (re)age a algo, como sente (no sentido mais amplo da palavra sentir) e como percebe tudo aquilo que o afeta. Cada época tem, portanto, o seu próprio imaginário, visto que as pessoas de cada época veem a realidade duma determinada maneira e manifestam-se, por palavras, por atos e por meio de emoções (TORRES & PONTES, 2012, p. 234).

Antes de finalizar a exposição teórica deste capítulo, é necessário apontar a relação entre Intertextualidade e Residualidade. Lembremos que no tópico 1.2 tratamos da Intertextualidade a partir de diferentes perspectivas, porém todas elas têm como origem o postulado da Intertextualidade de Julia Kristeva, quem acunhou o termo. A teórica introduz a noção de Intertextualidade assim:

No universo discursivo do livro, o destinatário está incluído apenas enquanto propriamente discurso. Funde-se, portanto, com aquele outro discurso (aquele outro livro), em relação ao qual o escritor escreve seu próprio texto, de modo que o eixo horizontal (sujeito-destinatário) e o eixo vertical (texto-contexto) coincidem para revelar um fato maior: a palavra (o texto) é um cruzamento de palavras (de textos) onde se lê, pelo menos, uma outra palavra (texto) (KRISTEVA, 2005, p. 68).

Para Kristeva (2005), no universo discursivo do livro existem dois eixos, um horizontal que representa a relação entre autor e leitor e um vertical que representa a relação entre o texto e o contexto. Se tanto o eixo horizontal quanto o vertical são projetados, nesse plano vão se achar outros textos (intertextos). Portanto, o fenômeno da Intertextualidade evidencia-se exclusivamente no plano do texto.

Já a fenômeno da Residualidade se apresenta no nível da mentalidade como explicado por William Torres e Roberto Pontes:

A *residualidade* procura estudar, como se viu, modos de agir, de pensar e de sentir em um período histórico, ou, noutras palavras, como os *imaginários* de determinado agrupamento, em dada época, foram parar, tempos depois, noutra civilização. Para tanto, a *residualidade* pode lançar mão de qualquer objeto como fonte histórica, com vista a chegar à verdade dos fatos; pode realizar seu trabalho de História comparada com base em obras literárias, como aliás fizeram muitos dos integrantes da *École* (TORRES & PONTES, 2012, p. 236, grifo dos autores).

Referente à relação entre os métodos de pesquisa Intertextualidade e Residualidade, Torres e Pontes concluem:

Assim, chegamos à conclusão de que o trabalho com a *intertextualidade* se subordina ao estudo da *residualidade*, que é algo infinitamente mais amplo, pois aquela é apenas um dos expedientes metodológicos com que as pesquisas em torno desta podem trabalhar na (re)construção dos fatos históricos e no estudo de determinados fenômenos culturais (TORRES & PONTES, 2012, p. 236, grifo dos autores).

Tendo em vista os apontamentos dos autores, os pesquisadores da Residualidade também podem usar como ferramenta as relações intertextuais entre obras literárias para analisar os resíduos de uma época em outra.

2. ESTUDO DOS PROTAGONISTAS DOM QUIXOTE E FLORINDA/LEANDRO NO IMAGINÁRIO MASCULINO DE PENITÊNCIA AMOROSA

Este capítulo trata da configuração dos protagonistas do *Quixote I* e de *Constante Florinda I*, dom Quixote e Florinda (Leandro na sua fase masculina), respectivamente, e de suas facetas penitentes, a partir de relações intertextuais estabelecidas com o herói de cavalaria medieval, Amadis de Gaula. O capítulo também procura evidenciar que a penitência amorosa de Florinda/Leandro é um resíduo da mentalidade medieval revigorado e cristalizado a partir das relações intertextuais com o modelo do herói de Gaula. Para tanto, verificamos traços da mentalidade da Idade Média (dos séculos XII a XV) introduzidos na literatura de cavalaria, especificamente em Amadis de Gaula, e que ressurgem nos livros de Cervantes e Pires de Rebelo, escolhidos nesta pesquisa.

Referente à sociedade feudal, na qual emergiu o *Amadis de Gaula*, Georges Duby aponta que a divisão social é mais ternária do que binária. Segundo o historiador, de um lado estão os trabalhadores, camponeses na sua maior parte; do outro, estão os senhores, sustentados pelo fruto do trabalho popular; e, no seio da classe dominante, um terceiro grupo constituído por duas categorias de homens que se opunham “aqueles cuja função era rezar, os clérigos, e aqueles cuja função era combater, os cavaleiros” (DUBY, 1990, p. 337).

Tendo em vista os diferentes imaginários que constituem a Idade Média (especificamente séculos XII a XV), neste capítulo abordamos a penitência amorosa no imaginário masculino dos cavaleiros da literatura, enquanto no capítulo três analisamos aspectos do feminino, resíduos do imaginário medieval do clero.

De certo, as histórias dos cavaleiros peregrinos, que fazem penitência amorosa, surgidas na Idade Média são escritas por homens e para homens. Portanto, o imaginário é exclusivamente masculino como apontado por Georges Duby:

Todos esses escritos foram compostos para entretenimento dos homens. Eu clarifico: dos homens de guerra, dos cavaleiros. Mais precisamente ainda para os «jovens». São jovens e cavaleiros todas as personagens heroicas cujas proezas os autores de romances celebram, e as figuras femininas que os rodeiam não estão lá senão para valorizar mais esses homens, para realçar as suas qualidades viris. Jovens e cavaleiros são-no também todos os que dizem «Eu» nas canções, e se por vezes o discurso é apresentado

como o de uma mulher, tudo leva a crer que no século XII, na maioria dos casos, ele tinha sido elaborado por um homem que, para agradar àqueles que o ouviam, se aplicou em exprimir sentimentos e atitudes que se costumavam atribuir aos parceiros do outro sexo. Estes poemas não mostram a mulher. Mostram a imagem que os homens faziam dela (DUBY, 1990, p. 332).

Em vista disso, pode-se dizer que, na época de produção dos livros de cavalarias (inclusive no século XVII), na sociedade ocidental europeia, existia um modelo estereotipado de gênero. Os homens eram autores, leitores e protagonistas das histórias. A subjetividade era a do imaginário masculino e imperavam as divisões traçadas pelas representações sociais vigentes, nas quais as mulheres eram excluídas. Por isso, neste trabalho, foi necessário abordar o masculino (segundo capítulo) e feminino (terceiro capítulo) separadamente. Vale ressaltar a convivência dos diferentes modos de ser do masculino e do feminino em ambos capítulos, especialmente na análise da figura protagônica Florinda/Leandro.

Os dois protagonistas, dom Quixote e Florinda (Leandro, na sua fase masculina) são cultos, têm acesso à literatura da época e conhecem diversas línguas. Além disso, empreendem uma peregrinação sem rumo guiados por amores de molde platônico. Enquanto, o amor idealizado de dom Quixote por Dulcinéia representa seu objetivo de fazer o bem à humanidade, lhe professa fidelidade, tem fé em ela e difunde essa fé entre as pessoas que conhece; Florinda perambula pelo mundo como homem para manter-se solteira e assim cumprir com sua promessa de amor a Arnaldo.

Assim, os protagonistas vivenciam as transformações de Alonso Quixada em dom Quixote e, de Florinda em Leandro, além de passarem por fases penitentes, etapas indispensáveis na vida de todo cavaleiro andante, as quais são relacionadas com alguns episódios de *Amadis de Gaula*⁹. Portanto, neste capítulo, traçamos um panorama dessas relações entre dom Quixote e Leandro (a fase masculina de Florinda), que tem como modelo arquetípico o Cavaleiro de Gaula.

⁹ Amadis de Gaula, chamado de Donzel do Mar, é filho do Rei Perion de Gaula e da Infanta Elisena da Bretanha. Por ser fruto de uma relação clandestina é abandonado no mar. Recolhido pela família da infanta Oriana, desde criança se consagra ao seu serviço e tímida adoração, vive a suspirar por ela e perturba-se ante sua simples presença. Quando Amadis lhe confessa sua paixão, ambos se comprometem a guardar em segredo a relação. O Cavaleiro arrisca constantemente sua vida por sua amada. Por isso quando Oriana o acusa injustamente de infidelidade, decide abandonar o mundo e fazer penitência na Penha Pobre. Após novas aventuras, o herói salva Oriana e acaba ficando com ela a sós na floresta. Entregam-se um ao outro, efetivando com a posse dos corpos o compromisso do amor. Finalmente, eles se casam, sacramentando a união carnal já consumada.

Apresentamos os traços essenciais da configuração dos protagonistas para, finalmente, analisar suas penitências amorosas. Cabe ressaltar que a etapa do herói penitente, aspecto indispensável à cavalaria, é uma das vivências mais transcendentais de todo cavaleiro arquetípico, como indicado por María del Rosario Aguilar Perdomo nos seus estudos da literatura de cavalaria:

En el plano literario, cuando el héroe pierde el amor de su amada o cuando es sujeto de un choque afectivo intenso queda desprovisto de toda esperanza y es poseído por la angustia y la tristeza. Esto motiva su retiro de la vida civilizada y cortés y su internamiento en la soledad de los bosques para realizar allí su penitencia de amor, accediendo a un estado de salvajismo pasajero y modificable (AGUILAR PERDOMO, 2001, p. 126).

A ideia central da linha argumental está relacionada ao fato do herói mergulhar num estado de desesperança que o leva a afastar-se da vida pública, em consequência de ter perdido os favores de sua amada. Esta fase começa com algum tipo de mal entendido entre os namorados que produz o rompimento momentâneo. Geralmente, são terceiras pessoas que de forma voluntária ou involuntária irrompem na relação sentimental dos protagonistas e provocam o rompimento do casal. Então, motivado por sua tristeza, o cavaleiro empreende uma aventura, afastado da sociedade, numa terra estranha e remota.

A penitência obriga o herói a perder progressivamente sua identidade, por isso abandona as armas, o cavalo, a indumentária e, inclusive, pode chegar a mudar seu nome. Nesse momento de declive emocional, durante a penitência, o protagonista lamenta o amor perdido, inculpa-se pela separação amorosa e reflete sobre suas falhas. Alguns cavaleiros exteriorizam sua tristeza através da raiva, enquanto que outros preferem mergulhar num estado melancólico.

Depois de muitos sofrimentos e dificuldades, espera-se que o herói já tenha superado essa prova pessoal e que se produza a reconciliação com a amada. Em suma, toda essa peripécia serve ao cavaleiro para seu crescimento como guerreiro e como amante. Para os cavaleiros medievais da literatura, o amor por sua dama é

incondicional e fiel, por isso, quando têm desavenças com suas damas, a única opção possível é o exílio em forma de uma penitência amorosa¹⁰.

2.1 DOM QUIXOTE

No prólogo do *Quixote I*, através da voz do amigo do autor-criador, que o aconselha, é anunciado que o livro seguirá modelos das novelas de cavalaria, tendo como objetivo desfazer a autoridade deste tipo de literatura:

No vosso livro o que muito convém é uma feliz imitação dos bons modelos, a qual, quanto mais perfeita for, tanto melhor será o que se escrever: e pois que a vossa escritura tem por único fim desfazer a autoridade que por esse mundo e entre o vulgo ganharam os livros de cavalarias¹¹

O grande enigma que fica para o leitor é se nesse prólogo se dá uma indicação sincera sobre as pretensões da narrativa ou se é uma ironia. A esse respeito, tanto Brito Broca (1981) quanto Mario Vargas Llosa (1998) acreditam que Miguel de Cervantes homenageou as novelas de cavalaria por meio da ironia, em vez de ridicularizar dito gênero.

Para Broca, o propósito de Cervantes era “antes zombar do leitor que acreditava piamente nas façanhas estapafúrdias dos heróis de Cavalaria do que ridicularizar estes últimos, ou melhor, o gênero” (BROCA, 1981, p. 108). O teórico usa como apoio para seu argumento o fato de que: “sendo cômico, dom Quixote não chega um só momento a ser propriamente ridículo. Julgamos que isto deixa transparecer, muito bem, a verdadeira intenção de Cervantes” (BROCA, 1981, p. 108). Acrescenta-se ao fato que o autor do *Quixote* amava os romances de cavalaria, mas por ter um espírito crítico, não podia aceitá-los tal como eram concebidos e realizados. Por isso, usou a realidade como elemento preponderante no *Quixote*, até então desprezada

¹⁰ A penitência amorosa tem seus antecedentes na literatura do ciclo arturiano ou ciclo de bretão. De acordo com Aguilar Perdomo (2001, p. 127), este aspecto cavaleiresco também pode ser encontrado além de *Amadis de Gaula* em outras narrações cavaleirescas peninsulares tais como em: *Platir*, *Lisuarte de Grecia*, *o cavaleiro do Febo* e seu irmão Rosicler, *Florambel de Lucea*, *Felixmarte de Hircania*; e *Floramante de Colonia*, assim como *Partinuplés* e *Tristán de Leonís*, entre outros.

¹¹Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, quanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías (DQ, 2008 [1605], I, prólogo, p. 13).

pelos autores. Assim, cumpriu com seu propósito de transformar e não destruir o gênero, cujo fundo o encantava.

O reconhecido ficcionista Mario Vargas Llosa, que se declara leitor dos romances de cavalaria, no prólogo ao livro *Tirant Lo Blanc* expressa seu posicionamento referente a intensão de Cervantes no *Quixote*:

Contrariamente às pretensões e sermões de alguns catedráticos, Cervantes não "matou" o romance de cavalaria senão que lhe tributou soberba homenagem, aproveitando o melhor que havia nele e adaptando ao seu tempo, da única maneira que lhe era possível — mediante uma perspectiva irônica —, sua mitologia, seus rituais, suas personagens, seus valores (LLOSA, 1998, p. 5).

O Nobel indica que o *Quixote* é uma homenagem por meio da ironia. Nesse livro, extrai-se o melhor das novelas de cavalaria, exagerando ao máximo suas características para retratar um cavaleiro fora de época que não percebe as mudanças do mundo em que vive. Para Vargas Llosa, Cervantes não teve a culpa de carimbar com marca de desprestígio os romances de cavalaria. Essa responsabilidade foi dos seus críticos e comentaristas, ao atribuí-lhe o enterro de toda uma corrente literária sem ter em conta que:

Quando surgiu o D. Quixote, o romance de cavalaria, já decadente, tinha-se tornado estereotipado, monótono e perdera audiência. A aparente sátira cervantina de seus exageros episódicos e embaraços estilísticos justificava-se em parte. Mas destacava-se na tradição cavaleiresca bom número de livros de rica elaboração imaginativa e audazes arquiteturas que acabaram também sepultados, em ignóbil confusão, sob a lápide que, segundo seus intérpretes, plantou o D. Quixote sobre o gênero (LLOSA, 1998, p. 4).

Tendo em vista o contexto no qual estava inserido o gênero épico no momento do surgimento do *Quixote*, estima-se que Cervantes ao parodiar algumas novelas de cavalaria lhes dá perpetuidade e as enaltece. A esse respeito Georg Luckács expõe:

É mais que um acaso histórico que o Dom Quixote tenha sido concebido como paródia aos romances de cavalaria, e sua relação com eles é mais do que ensaística. O romance de cavalaria sucumbiu ao destino de toda épica que quis manter e perpetuar uma forma puramente a partir do formal, depois de as condições transcendentais de sua existência já estarem condenadas pela dialética histórico-filosófica; ele perdeu suas raízes na existência transcendental, e as formas, que nada mais tinham de imanente, tiveram de estiolar, tornar-se abstratas, uma vez que sua força, destinada à criação de objetos, teve de chocar-

se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica surgiu uma literatura de entretenimento (LUKÁCS, 2000, p. 103-104).

Dom Quixote teve que desafiar a falta de objeto, como indicado por Luckács, porque o mundo dos cavaleiros não existe mais, então ele tem que criá-lo e tentar melhorá-lo. Na sua jornada, procurando gigantes e ajudando os desvalidos, também luta contra a falta de perspectiva de um mundo degradado, revigorando os resíduos da cavalaria para mudar o mundo e especialmente mudar a si.

Partindo das considerações de Brito Broca (1981), Vargas Llosa (1998) e Luckács (2000), fica evidente que a relação intertextual do *Quixote* com as novelas de cavalaria possui uma intenção admirativa e inclusive subversiva. Especificamente, a relação entre os textos *Quixote* e *Amadis de Gaula*, é de derivação, porém essa operação não é um disfarce burlesco porque o tema muda de contexto e não é apresentado num estilo baixo. Também não é um pastiche, porque *Quixote* não é uma imitação do estilo de *Amadis de Gaula*. Em *Quixote* se apresenta uma transformação completa da figura do herói que tem como modelo o protagonista Amadis de Gaula. Por isso, essa derivação se dá na categoria de paródia.

O autor criador, seguindo o conselho do seu amigo no prólogo, usou como padrão o herói Amadis de Gaula na construção de dom Quixote, parodiando este herói da cavalaria. De acordo com o cervantista José Montero Reguera (2006), no *Quixote*:

A paródia e a burla se estendem a boa parte dos textos preliminares e epilogais, especialmente no prólogo, verdadeira peça magistral, e nos poemas colocados na boca de personagens de livros de cavalaria dedicados aos protagonistas do romance: Amadís de Gaula a Don Quijote de la Mancha; Don Belianís de Grecia a Don Quijote de la Mancha; Gandalín, Escudem de Amadís, a Sancho Panza, Escudem de Don Quijote; Diálogo entre Babieca y Rocinante, etc.; assim como a burlesca justa poética do final: Los Académicos de la Argamasilla, Lugar de la Mancha, en Vida y Muerte del Valemsó Don Quijote de la Mancha, "hoc scripserunt"... A paródia, iniciada na página de rosto, afeta todos os níveis do texto: o desenvolvimento dos acontecimentos (as aventuras do cavaleiro vão sendo inseridas de maneira linear, ao menos inicialmente), os protagonistas (Dom Quixote, Sancho, Dulcinéia del Toboso, Dona Rodríguez etc. não passam de anti-heróis), os episódios (estrutura cavalheiresca, façanhas, penitência de amor...), recursos (manuscrito encontrado, os encantadores) etc. (REGUERA, 2006, p. 26).

Como apontado pelo autor, a paródia fica evidente em toda a obra, desde o prólogo ao epílogo. Um dos textos preliminares que mais exalta o caráter paródico de dom Quixote é o soneto que lhe dedica o cavaleiro Amadis de Gaula:

AMADIS DE GAULA A D. QUIXOTE DE LA MANCHA
SONETO

Tu, que imitaste a chorosa vida
Que levei ausente e desdenhado sobre
O gran penhasco da Penha Pobre,
De alegre a penitência reduzida.
Tu, a quem os olhos deram a bebida
De abundante licor, embora salobra,
E erguendo-te de prata, estanho e cobre,
Te deu a terra em terra a comida.
Vive seguro de que eternamente,
Em tanto, ao menos, que na quarta esfera
Seus cavalos excite o ruivo Apolo,
Terás claro renome de valente;
Tua pátria será dentre todas a primeira;
Teu sábio autor, ao mundo único e só.¹²

A partir do soneto anterior, relação intertextual de apropriação, anuncia-se a Intertextualidade explícita, no *Quixote*, com a penitência do herói Amadis de Gaula.

Outro momento onde se estabelece um diálogo com o livro *Amadis de Gaula*, a partir da referência precisa, é no escrutínio da biblioteca de dom Quixote. Neste caso existe uma breve reflexão teórica sobre o gênero da cavalaria e o livro de *Amadis de Gaula* foi salvo da fogueira:

O que mestre Nicolau primeiro lhe pôs nas mãos foram os quatro de Amadis de Gaula.

— Parece coisa de mistério esta! — disse o cura — porque, segundo tenho ouvido dizer, este livro foi o primeiro de cavalarias que em Espanha se

¹² AMADÍS DE GAULA A D. QUIJOTE DE LA MANCHA
SONETO

Tú, que imitaste la llorosa vida
que tuve, ausente y desdeñado sobre
el gran ribazo de la Peña Pobre,
de alegre a penitencia reducida;
tú, a quien los ojos dieron la bebida
de abundante licor, aunque salobre,
y alzándote la plata, estaño y cobre,
te dio la tierra en tierra la comida,
vive seguro de que eternamente,
en tanto, al menos, que en la cuarta esfera,
sus caballos aguije el rubio Apolo,
tendrás claro renombre de valiente;
tu patria será en todas la primera;
tu sabio autor, al mundo único y solo (DQ, 2008 [1605], I, preliminares, p. 18).

imprimiu, e dele procederam todos os mais; por isso entendo que, por dogmatizador de tão má seita, sem remissão o devemos condenar ao fogo.

— Não senhor — disse o barbeiro — também eu tenho ouvido dizer que é o melhor de quantos livros neste gênero se têm composto; e por isso, por ser único em sua arte, se lhe deve perdoar ¹³

O *Amadis de Gaula*, conservado pelo cura e pelo barbeiro, apresenta um protagonista que se afasta do herói medieval tradicional. O Amadis chora e se isola até sentir que está purificado de sua falta e achar que sua amada o perdoa. Amadis toca instrumentos musicais, compõe poesia e música, louva a sua amada. Enquanto que o herói medieval tradicional, dos lais, das canções de gesta, só lutava, só batalhava, era estereotipado, não expressava sentimento. Esse é um dos bons modelos que indica o amigo do autor no prólogo. Daí que, quando dom Quixote segue o modelo arquetípico de Amadis de Gaula, as características específicas do gênero ganham uma expressão nova.

Alonso Quixada, magro, seco de rosto e madrugador era um fidalgo¹⁴ culto e inteligente que nos intervalos de ócio “que eram os mais do ano”¹⁵ se entregava à leitura dos livros de cavalaria, com tanta dedicação que se esqueceu das suas outras atividades, “e assim, do pouco dormir e do muito ler se lhe secou o cérebro, de maneira que chegou a perder o juízo”¹⁶. Nessa condição, pareceu-lhe necessário tornar-se um cavaleiro andante que vai pelo mundo em busca de aventuras. Arma-se, com a armadura enferrujada de seu bisavô e idealiza uma

¹³Y el primero que maese Nicolás le dio en las manos fue Los cuatro de Amadís de Gaula, y dijo el cura: — Parece cosa de misterio ésta; porque, según he oído decir, este libro fue el primero de caballerías que se imprimió en España, y todos los demás han tomado principio y origen de éste; y así, me parece que, como a dogmatizador de una secta tan mala, le debemos, sin excusa alguna, condenar al fuego. —No, señor — dijo el barbero —, que también he oído decir que es el mejor de todos los libros que de este género se han compuesto; y así, como a único en su arte, se debe perdonar (DQ, 2008 [1605], I, 6, p. 61).

¹⁴ Essa posição social de Alonso Quixada é explicada por José Montero Reguera (2006) assim: “frente aos habituais príncipes, aos cavaleiros e à alta nobreza que são protagonistas dos livros de cavalaria, Cervantes apresenta um nobre, mas que pertence à classe mais baixa da sociedade nobiliária: um fidalgo de povoado, em um momento no qual essa classe social era objeto de duras críticas (na literatura, a recordação do escudeiro empobrecido do Lazarillo se torna óbvia) e já não era indicativo imediato de nobreza: ser fidalgo supunha estar isento de pagar impostos, sim, mas o patrimônio econômico paulatinamente consumido impedia a manutenção de uma situação social de acordo com o seu nível” (REGUERA, 2006, p. 25).

¹⁵ “que eran los más del año” (DQ, 2008 [1605], I, 1, p. 28).

¹⁶ “y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro, de manera que vino a perder el juicio” (DQ, 2008 [1605], I, 1, p. 29).

dama a quem oferecer suas vitórias no campo de batalha, fato coerente com os livros de cavalaria:

Assim, limpas as suas armas, feita do morrião celada, posto o nome ao rocim, e confirmando-se a si próprio, julgou-se inteirado de que nada mais lhe faltava, senão buscar uma dama de quem se apaixonar; que andante cavaleiro sem amores era árvore sem folhas nem frutos, e corpo sem alma.¹⁷

Essa dama criada pelo Cavaleiro, a qual “veio a chamá-la Dulcinéia del Toboso”¹⁸, foi pensada para ser uma idealização e nunca materializar-se. De acordo com Jordi Aladro (2006), Dulcinéia é a mulher ideal venerada com devoção por dom Quixote, a encarnação de seus sonhos cavalheirescos; em suma, ela simboliza a missão que ele se impôs, ela é sua razão para viver e o que justifica sua existência para si próprio. O propósito da criação de Dulcinéia consta na segunda parte do livro: dom Quixote reconhece que seu objetivo como cavaleiro é fazer o bem a todos, mas para isso é forçado a ter uma dama:

Sou enamorado, só porque é forçoso que o sejam os cavaleiros andantes, e, sendo-o, não pertenço ao número dos viciosos, mas sim ao dos platônicos e continentais. As minhas intenções sempre as dirijo para bons fins, que são fazer bem a todos e mal a ninguém.¹⁹

No trecho acima, dom Quixote evidencia que não está interessado em ter de fato uma relação amorosa. Ele criou Dulcinéia por necessidade e, apesar disto, decide lhe ser fiel. Durante toda a narrativa, expressa sua lealdade e fidelidade. Um exemplo disso é o episódio em que, por equívoco, a cortesã Maritornes (que estava esperando, de camisola, um arrieiro), em meio à escuridão, chega à cama de dom Quixote. Ele a olha como se fosse uma princesa que vem oferecer seus amores. Entretanto, faz um discurso em que a rejeita:

¹⁷Limpas, pues, sus armas, hecho del morrión celada, puesto nombre a su rocín y confirmándose a sí mismo, se dio a entender que no le faltaba otra cosa sino buscar una dama de quien enamorarse; porque el caballero andante sin amores era árbol sin hojas y sin fruto y cuerpo sin alma (*DQ*, 2008 [1605], I, 1, p. 32).

¹⁸ “vino a llamarla Dulcinea del Toboso” (*DQ*, 2008 [1605], I, 1, p. 33).

¹⁹ yo soy enamorado, no más de porque es forzoso que los caballeros andantes lo sean; y, siéndolo, no soy de los enamorados viciosos, sino de los platónicos continentales. Mis intenciones siempre las enderezo a buenos fines, que son de hacer bien a todos y mal a ninguno (*DQ*, 2008 [1615], II, 32, p. 793).

Por maior vontade que eu tivesse de vos satisfazer, de modo nenhum o poderia. A esta impossibilidade acresce outra maior; e é a fé que tenho prometido guardar à sem igual Dulcinéia del Toboso, única senhora dos meus mais ocultos pensamentos.²⁰

Em meio a sua fantasia, o cavaleiro dispensa passar a noite com uma suposta linda donzela, Maritornes, por causa da promessa que fez a sua senhora idealizada. Dulcinéia indica o caminho de dom Quixote. Ela nasce da sua necessidade de se transformar em um cavaleiro para posteriormente ser um produto de fé. Assim, dom Quixote se mantém fiel à sua dama e, por conseguinte, o seu objetivo de “fazer bem a todos e mal a ninguém”.

Note-se que a fidelidade extrema do Cavaleiro alude ao modelo cortês²¹ de relações entre homem e mulher, que aparece na França no século XII.

²⁰ (...) Aunque de mi voluntad quisiera satisfacer a la vuestra, fuera imposible. Y más, que se añade a esta imposibilidad otra mayor, que es la prometida fe que tengo dada a la sin par Dulcinea del Toboso, única señora de mis más escondidos pensamientos (DQ, 2008 [1605], I, 16, p. 143).

²¹ A origem do modelo de comportamento chamado de “cortês” e sua posterior propagação é exposta por Georges Duby assim: “é conhecido por poemas que foram elaborados para o divertimento do mundo da corte. Os mais antigos são, ao que parece, essas onze canções, que manuscritos tardios atribuem a um certo Guilherme de Poitiers, em quem a tradição reconhece o nono duque dos Aquitanos, ativo no princípio do século XII, personagem famosa no seu tempo pela sua propensão a gracejos picantes (...) Os herdeiros do seu poder seguiram a mesma política, em particular Henrique Plantageneta, o esposo de Leonor, neta deste Guilherme, e que, com intenção semelhante, protegeu os trovadores. A obra destes poetas, em língua de oc, contém até cerca de 1160 os únicos traços conservados daquilo a que chamamos o amor cortês (...) o terreno estava preparado ao Norte do Loire para acolher os temas trovadorescos. No último terço do século XII, eles espalharam-se nas grandes cortes principescas da Normandia, da Touraine, de Champagne e da Flandres, aí se infiltrando numa outra forma literária, o romance. O modelo fortificou-se, desenvolveu-se. Depois propagou-se muito depressa, por toda a parte, sob as suas duas expressões, provençal e francesa. Impôs-se. No princípio do século XIV, Dante sofreu o seu fascínio. A poesia lírica e a narrativa romanesca tornaram-se desde então os agentes de uma verdadeira intoxicação. De uma ponta à outra da Europa qualquer homem bem nascido e todos os *parvenus*, que trabalhavam para se fazerem admitir no belo mundo, eram convidados pelos poetas a tratar as mulheres como um Peire Vida! dizia fazê-lo, como um Lancelote era suposto tê-lo feito (DUBY, 1990, p. 333 - 334).

Esse conjunto sentimental e corporal entre dois indivíduos de sexo diferente chamado de amor cortês²² modela diversas histórias de heróis e damas da literatura medieval. Um exemplo é a relação entre Amadis de Gaula e Oriana, a “sem par”, que desde sempre teve a prestação de serviços do Cavaleiro, como vassalo, e a coita amorosa.

Por outro lado, no *Quixote*, evidencia-se uma paródia do jogo de amor cortês vivido entre Amadis e Oriana, visto que o hipotexto é reconhecível, porém transformado. Assim, dom Quixote cria a “sem par Dulcinéia del Toboso”, agindo como vassalo, amando-a, sem esperar retribuição e sem apresentar o mínimo indício de apetite carnal, situação que se contrapõe ao jogo cortês no qual toda dádiva merece uma contra dádiva, como apontado por Georges Duby:

Decalcadas nas cláusulas do contrato vassálico, que obrigam o senhor a entregar ao bom vassalo tanto quanto recebe dele, as regras do amor cortês constroem a eleita, como preço de um serviço leal, a entregar-se por fim inteiramente. Na intenção, o amor cortês, ao contrário do que muitos creem, não era platônico. Era um jogo. Como em todos os jogos, o jogador estava animado pela esperança de ganhar. Neste caso, como na caça, ganhar era apanhar a presa. Além disso, não o esqueçamos, neste jogo, os homens eram na verdade os mestres (DUBY, 1990, p. 332).

Contrariando as regras da vassalagem, na relação entre dom Quixote e Dulcinéia, a dama eleita não poderá entregar-se por inteiro ao seu vassalo, visto que o amor do cavaleiro é platônico.

²² De acordo com Georges Duby o modelo de amor cortês, também chamado de «fino amor», pode-se resumir assim: “uma personagem feminina ocupa o centro da figura. É uma «dama». O termo, derivado do latim *domina*, significa que esta mulher está em posição dominante, ao mesmo tempo que define a sua situação: é casada. Um homem, um «jovem» (neste tempo o termo designava precisamente os celibatários), repara nela. O que ele vê do seu rosto, o que adivinha da cabeleira, oculta pelo véu, do seu corpo, oculto pelos adornos, perturba-o. Tudo começa por um olhar lançado. A metáfora é a de uma flecha que penetra pelos olhos, crava-se até ao coração, incendeia-o, traz-lhe o fogo do desejo. Desde então, ferido de amor (ainda aqui há que ter atenção no vocabulário: «amor», no seu sentido exato, designava nesse tempo o apetite carnal), o homem não sonha senão em apoderar-se desta mulher. Faz-lhe o cerco e, para se introduzir no lugar, o estratagema que usa, o subterfúgio, é o de se inclinar, de se abaixar. A «dama» é a esposa de um senhor, muitas vezes do seu próprio senhor. Em todo o caso ela é dona da casa que ele frequenta. Em virtude das hierarquias que governam então as relações sociais, ela encontra-se efetivamente acima dele. O que ele sublinha cumprindo gestos de obediência. Ajoelha-se, tomando a postura do vassalo. Fala, empenha a sua palavra, prometendo, como um homem lígio, não prestar o seu serviço a mais ninguém. Vai mais longe: à maneira de um servo, faz doação de si mesmo” (DUBY, 1990, p. 331- 332).

2.2 FLORINDA/LEANDRO

Filha de nobres pais, distinguidos tanto por suas riquezas como por sua nobreza, Florinda nasceu na populosa cidade de Saragoça na Espanha. Sempre demonstrou ser de bom engenho como é descrito abaixo:

Não se contentou só com saber as línguas espanhola, latina, francesa e alguns princípios da italiana, mas deu-se a tanger alguns instrumentos, cantar e dançar a eles, em que era muito destra, e algumas vezes em uma quinta sua tomava lições de esgrima e passeava em um cavalo, como quem se aparelhava para sair à praça do mundo a correr lanças com a fortuna (CF, 2006 [1625], I, 1, p. 40).

Essas habilidades exaltadas em Florinda pertencem mais ao imaginário masculino que ao das mulheres do século XVII. De acordo com Martine Sonnet (1991, p. 168), entre os séculos XVI e XVIII, embora tenha aumentando a população feminina escolarizada, tanto o convento como a escola elementar oferecem à mulher uma experiência limitada do saber, pelo tempo que lhe é consagrado e pelo escasso leque de conhecimentos propostos. Além disso, o historiador aponta que “a bagagem da «comum das mortais» não se prende com curiosidades acadêmicas, está cheia de verdades piedosas e de trabalhos de agulha” (SONNET, 1991, p. 169). Contrariamente a essa posição da mulher, Florinda aprendeu línguas estrangeiras, esgrima e andava a cavalo livremente. Suas qualidades intelectuais e outras destrezas provocaram um grande choque na sua relação com o sexo masculino, porque ela não aceitaria imposições sobre o estilo de vida que devia seguir.

Além de ser culta e inteligente, Florinda era dotada de uma beleza extraordinária, “fermosa, rica, nobre e bem aparentada, ornada de dons da natureza (que com ela havia sido liberal, como com outras avara) e destra em tantas artes adquiridas” (CF, 2006 [1625], I, 1, p. 41). Aos vinte anos de idade, Florinda começou a amar Arnaldo. Eles trocavam cartas apaixonadas, conversavam às ocultas nos recôncavos da noite. Tudo era felicidade até que, diante de seus olhos, Arnaldo foi ferido (o homem com quem havia jurado se casar) numa emboscada preparada por seu inimigo dom Luís, pois este também cobiçava, em vão, o amor de Florinda. Arnaldo, depois de gravemente ferido, foi levado por um criado para longe do local. A donzela, vendo a intensidade dos ferimentos, acreditou que Arnaldo estivesse morto. Para vingá-lo, mata dom Luís.

Depois Florinda vai embora de sua terra e perambula sozinha pelo mundo. Tudo para manter a palavra dada e a fidelidade a Arnaldo. E, para que fosse mais fácil manter seu juramento de não se casar com nenhum outro, já que era muito bela e cobiçada, decidiu vestir-se de homem. Autodenominando-se Leandro, empreendeu uma peregrinação sem rumo.

No seu traje de homem, Florinda consegue deslocar-se pelos campos e cidades sem ser submetida às obrigações impostas às mulheres pela sociedade da época. Olwen Hufton (1991) esclarece que a instrução, algo mais do que rudimentar da mulher, oferecia a ela oportunidades que se limitavam às funções de preceptora, dama de companhia ou modista. O historiador ressalta as dificuldades das mulheres que saem do âmbito fechado das convenções sociais da seguinte forma:

Fora da família e dos papéis estabelecidos de filha, esposa e mãe, as mulheres viviam em condições muito difíceis. A ideia insistente de que o lugar natural da mulher era dentro da família criou o problema das mulheres que não tinham esse suporte ou que consideravam a família inadequada para se apoiar (HUFTON, 1991, p. 69).

A vida da mulher emancipada, de iniciativas e de decisões próprias fora da família era um grande problema na sociedade seiscentista, como indicado por Hufton. Porém, no âmbito da ficção, na *Constante Florinda I*, a protagonista conseguiu transgredir esses preceitos quando se travestiu de Leandro.

Florinda resiste à ordem social imposta, luta por sua independência e liberdade e a encontra quando se traveste. Ela se mantém fiel a Arnaldo, embora ele, mesmo antes de ser atacado por dom Luís, tenha expressado que todo contrato e promessa são desfeitos pela morte, como mostra a passagem:

Porque vivo de vosso amor muito interessado, e assim de não ter nunca outro faço prometimento (...) nunca faltarei com esta que vos dou de ser vosso esposo, ainda que todos os contrastes do mundo se ponham de por meio, não o tomando entre eles a morte, porque com esta dão fim palavras, quebram-se votos, fenecem firmezas, não têm lugar prometimentos, ficam frustradas as esperanças, mortificados os sentidos, e de todo deitados por terra amorosos desejos (CF, 2006 [1625], I, 4, p. 63).

Porém, ela não quer quebrar sua promessa de amor por nenhum motivo, o que fica evidente quando afirma: “tenho tanto amor que nem a morte será bastante para o desfazer; porque como ele tenha fundado suas raízes em a alma, e esta

não tenha fim, com ela sempre eternamente durará” (CF, 2006 [1625], I, 4, p. 60). Para Florinda, embora a fortuna²³ tivesse lhe tirado o que mais amava, pois ela pensava que Arnaldo estivesse morto, jurou manter a palavra dada a seu amado e ser fiel sempre, “Como ela fosse tão firme e constante que antes esperaria a morte que quebrar sua palavra” (CF, 2006 [1625], I, 5, p. 67).

Essa constância da protagonista é descrita por Adma Muhana (2006) como a virtude maior daqueles que, em privado e em público, praticam habitualmente atos justos e sábios, porque acreditam que a Providência divina rege o universo, mesmo nas ocasiões em que a Fortuna parece conduzir os acontecimentos. O autor afirma que volubilidade, fugacidade, transitoriedade, provisoriedade da existência terrena – termos que comparecem insistentemente na prosa e na poesia seiscentistas – são contingências a serem combatidas pela Constância, único antídoto à disposição dos homens prudentes. Muhana conclui a discussão afirmando que ser constante é uma demonstração de sabedoria fundada numa razão fiel e piedosa, ou seja, conhecedora do princípio – Deus – e dos fins – o Juízo Final –, sendo, por isso, a principal virtude e epíteto de Florinda. Isso é demonstrado quando, após a separação trágica dos amantes, Florinda reforça seu juramento de amor:

Fez nova protestação e prometimento de se não deixar nunca possuir de outro, pois não merecera ser esposa do original dele: porque entendia que semelhante na fermosura, gentileza, esforço e boas partes não o teria o mundo, contentando-se só de sua imagem e retrato, enquanto o céu dispunha de sua vida: o que cumpriu à risca como constante e firme, cousa que em poucas se acha; porque o comum das mulheres é serem-no só em serem mudáveis. E porque esta nunca o foi, é bem se diga dela e denuncie o mais generoso peito, e donde o amor mais puro e firme se achou que quantos ocuparam coração humano (CF, 2006 [1625], I, 5, p. 72).

A constância da protagonista era incompreendida, como se mostra no capítulo XXXII, quando Leandro, ou melhor, Florinda (pois já havia revelado ser mulher para salvar sua vida), em Nápoles, tinha rendido aos seus pés o príncipe Aquilante. Este poderoso moço queria apaixonadamente o amor de Florinda e desprezava as razões da fidelidade dela ao amado morto, tentando convencê-la da seguinte maneira:

²³No “Posfácio” de *Infortúnios trágicos da constante Florinda*, a teórica Adma Muhana (2006) explica que no século XVII, “Fortuna” é identificada a uma entidade divina, a quem os Antigos atribuíam a causa de todos os acontecimentos, prósperos ou adversos: para os gregos, o Acaso imprevisível, que governa tudo, e que, nas epopeias em prosa gregas dos séculos II a IV, imitadas pelas do XVII, é o principal fator a mover os acontecimentos, equivalente a um Destino malévolos, sem justiça nem razão de ser. A causa absoluta é ela mesma desprovida de causa.

A desculpa que me dais em a vossa não é bem que aceite, pois não tem razão em que se estribe: quando fora vivo o senhor que dizeis de vossos cuidados e ausente lhe guardásseis fé, alguma tínheis, mas quando já sacrificado no altar de vosso amor acabou a vida, ficais de todo desobrigada, porque todas a leis dela por morte acabam (CF, 2006 [1625], I, 32, p. 257).

As súplicas do príncipe, porém, não foram suficientes. E sua obsessão por Florinda fez com que ela fosse “posta por mandado del-Rei em uma torre com guardas” (CF, 2006 [1625], I, 32, p. 259). Mesmo encarcerada na torre, o príncipe Aquilante insistia em tentar conquistá-la e enviava-lhe cartas, das quais recebia como resposta a rejeição. Mas ele acreditava “ser próprio de mulheres quererem ser rogadas, só a fim de ficarem senhoras de liberdade alheia” (CF, 2006 [1625], I, 32, p. 259). Por isso, não renunciava a seu propósito de conquistá-la e:

Servindo-lhe também de fundamento a impossibilidade de uma mulher moça e tão fermosa não querer gozar de regalos do mundo só por cumprir a palavra de guardar fé a um morto, quando comumente a não guardam a um vivo (CF, 2006 [1625], I, 32, p. 259).

Como Aquilante era persistente em seu propósito de conquistar a Florinda, o rei mandou que ela fosse colocada num convento distante de Nápoles. Esse fato deixou muito satisfeita a protagonista porque “pareceu-lhe que em nenhum estado poderia melhor guardar seu piedoso intento como neste, e assim vivia tão alegre como se tivera todos os bens do mundo” (CF, 2006 [1625], I, 33, p. 263).

Florinda mostrou-se impassível, imutável e um modelo de virtude, porque estando próxima de paixões – cobiça amorosa de um poderoso príncipe – agiu permanentemente de modo a não ser possuída por nenhuma paixão e manter sua fidelidade. Além disso, mostrou boa disposição e verdadeiro desejo de terminar seus dias num convento, protegendo-se para cumprir sua promessa, embora tenha ficado pouco tempo neste lugar.

O empenho de sedução de Aquilante por Florinda, assim como outros eventos do percurso da protagonista, apresenta características do modelo de amor cortês, também presente nos livros de cavalarias. Contudo, os remanescentes do fino amor em *Constante Florinda I* possuem outra forma, outra cristalização, que se difere dos poemas que originaram esse modelo de relações. Isso porque o amor cortês, visto como um produto literário, é também um agente de cultura susceptível à mudança. Georges Duby, explica esse processo assim:

O fino amor, tal como ele se mostra aos seus olhos, é uma criação literária, um objeto cultural cuja evolução prosseguiu de maneira autônoma, assim se enriquecendo as suas formas, bem como os valores que nelas se encontravam incorporados, e diversificando-se no decurso das gerações segundo o seu próprio ritmo, ao sabor das flutuações do gosto e pela contribuição de múltiplas trocas. A isto se acrescenta que a maior parte destes escritos são de um refinamento tal que é difícil descobrir-lhes o sentido; susceptíveis de várias leituras, eles reenviam a um universo simbólico muito complexo de que perdemos a maior parte chaves; em torno deles desenvolveu-se portanto, desde há um século, uma mescla de comentários que confunde a imagem mais do que a esclarece (DUBY, 1990, p. 334 – 335).

Dessa forma, a disciplina que a literatura amorosa convidava a praticar é evidente em *Constante Florinda I*. Todavia a protagonista se liberta de seguir as regras do jogo como foram estabelecidas. Ela renuncia a ocupar seu lugar de dama casada com um homem que seu pai teria escolhido e ter subordinados que a admirassem e servissem.

O resíduo cortês se cristaliza na relação de Florinda, sendo ela quem ocupa o lugar do vassalo. Ela subverte as hierarquias que governam as relações sociais e sendo filha de pais nobres, adquire postura de vassalo frente à memória do homem que ela tinha escolhido para se casar. Empenha sua palavra, prometendo, como um homem lígio, não se casar com nenhum outro. Vai mais longe: à maneira de um servo, faz doação de si mesma. E faz penitência amorosa por Arnaldo.

2.3 O PERCURSO PENITENTE DE DOM QUIXOTE E DE FLORINDA/LEANDRO E A PENITÊNCIA AMOROSA DE AMADIS DE GAULA

Dom Quixote e Florinda não são como os heróis épicos, embora estejam relacionados de forma intertextual com o herói Amadis de Gaula. Eles são heróis de romance, heróis romanescos. A diferença está em que o herói da epopeia representa uma sociedade tornando-se o ideal desta e não se pode considerar idealista como o herói romanesco. A esse respeito Georg Luckács indica:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo. Desde sempre considerou-se traço essencial da epopeia que seu objeto não é um destino pessoal, mas o de uma comunidade. E com razão, pois a perfeição e completude do sistema de valores que determina o cosmos épico cria um todo demasiado orgânico para que uma de suas partes possa tornar-se tão isolada em si mesma, tão fortemente voltada a si mesma, a ponto de descobrir-se como interioridade, a ponto de tornar-se individualidade (LUKÁCS, 2000, p. 67).

Dom Quixote e Florinda não representam a coletividade. Ao contrário, eles perseguem seus objetivos individuais. Dom Quixote recria sua vida em uma sociedade

existente somente na ficção dos livros de cavalaria. E Florinda, por sua vez, segue um ideal de fidelidade, incompreendido socialmente, que transpassa a morte. Para a sociedade na qual vivem os protagonistas mencionados, o que eles são não é suficiente para tê-los como modelos. Dom Quixote com mais de cinquenta anos disfarçado de cavaleiro (aparentemente louco) e Florinda, uma débil mulher travestida de homem, são figuras fracas. E apesar disso, os heróis romanescos empreendem uma perambulação à semelhança do herói mítico, Amadis de Gaula.

De acordo com Georg Lukács (2000), a peregrinação do herói romanesco o leva ao autoconhecimento:

O processo segundo o qual foi concebida a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo, o caminho desde o opaco cativo na realidade simplesmente existente, em si heterogênea e vazia de sentido para o indivíduo, rumo ao claro autoconhecimento (LUKÁCS, 2000, p. 82).

Essa introspecção mencionada por Lukács não aparece nos heróis míticos, porque eles representam o imaginário feudal europeu. Por isso, tendem a ser idealizados. No caso dos protagonistas do *Quixote* e de *Constante Florinda*, a sociedade que os criou fica num segundo plano. Conseqüentemente, o espírito cavaleiresco torna-se obsoleto na sua roupagem épica, mas ressurge como resíduo cristalizado em outros contextos. Dessa forma, dom Quixote e Florinda, saem para conhecer o mundo em busca de desafios e suas peregrinações são relacionadas de forma intertextual e residual à jornada de Amadis de Gaula.

De acordo com Mikhail Bakhtin (2002), o herói do romance se afasta do mundo épico para se refugiar no seu próprio universo interior, e sua concepção do mundo é exteriorizada em suas palavras e em suas ações. Esse traço é ressaltado em dom Quixote e Florinda que não aceitam o que a sociedade lhes impõe e seguem sua própria ideologia.

A conversão de Alonso Quixada em dom Quixote e a semelhança do novo herói com Amadis evidencia-se a partir de referências precisas e da imitação declarada do protagonista a esse herói medieval. Para se tornar cavaleiro, Alonso Quixada emprega como ponto de referência Amadis de Gaula. Então, seguindo-o adota o nome de dom Quixote.

Recordando-se porém de que o valoroso Amadis, não contente com chamar-se Amadis sem mais nada, acrescentou o nome com o do seu reino e pátria, para a tornar famosa, e se nomeou Amadis de Gaula, assim quis também ele,

como bom cavaleiro, acrescentar ao seu nome o da sua terra, e chamar-se D. Quixote de la Mancha; com o que (a seu parecer) declarava muito ao vivo sua linhagem e pátria, a quem dava honra com tomar dela o sobrenome.²⁴

Essa Intertextualidade explícita de Amadis no comportamento de dom Quixote acontece através da paródia, acentuada ao longo da narrativa cervantina, como já foi analisado no tópico 2.2. Alonso Quixada torna-se dom Quixote e começa a seguir as leis da cavalaria, semelhante a Amadis de Gaula, cavaleiro fiel à sua dama. Dom Quixote imagina que se arma cavaleiro de modo similar ao Amadis, imagina que faz penitência amorosa como o donzel do mar e rejeita os amores carnavais (imaginários) de Maritornes e da princesa Micomicadela para manter fidelidade a Dulcinéia.

No livro *Constante Florinda I*, por sua vez, a transformação de Florinda em Leandro é comparada à conversão de Amadis de Gaula em ermitão, usando como recurso intertextual uma referência precisa ao livro de cavalaria do herói de Gaula:

E despojando-se de seus vestidos (qual outro Amadis de Gaula fez dos seus tomando um hábito de ermitão por uma falsa nova que de sua amada Oriana lhe haviam dado) e vestindo-se com o outro de homem que comprado tinha, se desceu abaixo abrindo as portas com muita cautela, e tomando o mais ligeiro e feroso cavalo que seu pai tinha lhe pôs uma rica sela, e por uma secreta porta do jardim se saiu fora (CF, [1625] 2006, I, 5, p. 68).

Transformada em Leandro, Florinda vingava a morte de seu amado Arnaldo. Como é sabido, as mulheres do século XVII precisavam do seu pai e irmão mais velho para reparar sua honra ou cobrar vingança. Porém, Florinda arrebatava o seu direito de tomar decisões sobre sua existência e, por isso, ela mesma resolve as questões referentes ao amor e à honra.

Florinda prometeu que se casaria com Arnaldo enquanto ele estava vivo. Depois de ter acreditado em sua morte, faz outra promessa de amor eterno. Anda pelo mundo como homem para cumprir sua promessa e não se deixar persuadir pelas pessoas que a cobiçam. Florinda é fiel ao seu senhor Arnaldo, da mesma forma que Amadis e dom Quixote são servos fieis a suas senhoras Oriana e Dulcinéia. Os três seguem a figura do cavaleiro amante, decerto, o que mais os caracteriza é a força,

²⁴Pero, acordándose que el valeroso Amadís no sólo se había contentado con llamarse Amadís a secas, sino que añadió el nombre de su reino y patria, por hacerla famosa, y se llamó Amadís de Gaula, así quiso, como buen caballero, añadir al suyo el nombre de la suya y llamarse don Quijote de la Mancha, con que, a su parecer, declaraba muy al vivo su linaje y patria, y la honraba con tomar el sobrenombre della (DQ, 2008 [1605], I, 1, p. 32).

valentia, honra e maestria nas batalhas. Aliás, as batalhas que enfrentam os três são muito diferentes, eles lutam contra diferentes representações de gigantes e inimigos.

Florinda, travestida de Leandro, enfrenta agitadas aventuras mascaradas na denominação de infortúnios. Depois de ter conseguido sua vingança e ter fugido, novamente tem que matar, mas dessa vez o morto é um leão, isso para proteger sua vida. Depois, Leandro é escolhido para ser juiz numa briga de varões. Também participa de uma competição com quatro letrados, sendo reconhecido e admirado por seu bom desenvolvimento intelectual. Morou numa ermida, adquirindo sabedoria em condição de ermitão. Foi preso várias vezes. Numa de suas prisões, para ser liberado, solicitou ajuda da irmã do duque que o encarcerou, por meio de uma carta, na qual compara sua situação com uma acontecida a Amadis de Gaula:

Bem sei que direis há de estar o que peço na mão do Duque, meu senhor, e não em a vossa. Mas a isso respondera, que pera fazer bem não há dificuldades, e todos os inconvenientes atropela que quer remediar males. Não faltavam estes à piadosa Bravanda, irmã daquele fero e espantoso encantador Archalaus, quando tendo em ásperas prisões metido ao esforçado Amadis de Gaula, a quem confessava por seu capital inimigo, pois tinha pregado em as portas de seu castelo um cartel de aviso, em o qual ameaçava a que o soltasse da prisão em que estava com o mesmo castigo que para ele aparelhava, que por buscar novos modos de tormentos se lhe dilatava a vida; quando atropelando tão grandes dificuldades deu ordem com que Amadis se saísse uma noite, pondo outro com seus vestidos na prisão, e ele se foi e ficou livre (CF, [1625] 2006, I, 18, p. 162).

O uso da Intertextualidade explícita com Amadis de Gaula através da referência precisa e do resumo da passagem de uma das prisões do Donzel do mar, evidencia que este herói é um modelo na narrativa portuguesa de Pires de Rebelo. Florinda/Leandro, assim como dom Quixote, adotam comportamentos que seguem os de Amadis, através de relações intertextuais explícitas e implícitas. De forma implícita, podemos apontar a conversão em ermitã como penitência à lealdade do seu amor; a rejeição a pessoas que a cobiçam e a constância na lealdade a seu amante supostamente falecido.

Na continuação, analisamos as relações intertextuais da penitência amorosa de dom Quixote, Florinda e Amadis de Gaula, fase transcendental na vida de todo cavaleiro andante da literatura e que implica num renascer do herói. Cabe ressaltar que a penitência de Amadis se configura como o modelo para constituir o arquétipo no que se refere a esse aspecto.

A penitência de Amadis é consequência de um mal entendido, narrado no capítulo 40, quando Oriana se irrita com seu namorado devido a um comentário maldoso do anão Ardián, que voltou à corte para buscar uma espada quebrada – presente de Briolanja a Amadis. Ardián insinua uma possível relação amorosa entre o cavaleiro de Gaula e a princesa Briolanja, para quem Amadis estava lutando. Uma vez concluída a batalha, tendo por vencedor a Amadis, quem salvou o reino de Briolanja, o herói recebe uma carta de Oriana. Nesta epístola, Oriana expressa sua raiva e termina a relação. Frente a esse acontecimento, a reação do Cavaleiro de Gaula foi a de se afastar do mundo e andar sem rumo, fazendo uma penitência de amor.

Dom Quixote, por sua vez, aproveita qualquer oportunidade para lembrar os aspectos da peregrinação cavalheiresca e em especial a penitência amorosa. Depois da desafortunada aventura que ele e seu escudeiro vivenciam com os “desalmados iangueses” (DQ, 2008 [1605], I, 15), o Cavaleiro explica para Sancho como funciona a penitência, etapa indispensável da cavalaria andante. Ele faz um resumo²⁵ da penitência realizada por Amadis de Gaula da seguinte forma:

Tem havido cavaleiro que esteve sobre uma penha ao sol, à sombra, e às inclemências do tempo, dois anos, sem que o soubesse sua senhora; e um deles foi Amadis, quando, chamando-se Beltenebrós, se alojou na Penha pobre não sei se oito anos, ou oito meses (da conta é que não estou bem certo) ; basta que esteve ali fazendo penitência por não sei que desgosto que lhe deu a senhora Oriana.²⁶

Tendo em mente que a lembrança da penitência é uma característica própria dos protagonistas da cavalaria, num momento posterior, dom Quixote empreende também a sua.

Após ter-se envolvido em novas aventuras, quando o Cavaleiro e Sancho chegam à Sierra Morena, encontram-se com Cardenio, um jovem aparentemente louco, que vaga pela floresta porque sua amada Lucinda se casou com outro homem (DQ, 2008 [1605], I, 27). O jovem enlouquecido torna-se uma inspiração para dom

²⁵ O protagonista usa o resumo, um tipo de Intertextualidade explícita, para retomar os traços da penitência de Amadis de Gaula que ele irá recriar.

²⁶ Ha habido caballero que se ha estado sobre una peña, al sol y a la sombra, y a las inclemencias del cielo, dos años, sin que lo supiese su señora. Y uno de éstos fue Amadís, cuando, llamándose Beltenebros, se alojó en la Peña Pobre, ni sé si ocho años o ocho meses, que no estoy muy bien en la cuenta: basta que él estuvo allí haciendo penitencia, por no sé qué sinsabor que le hizo la señora Oriana (DQ, 2008 [1605], I, 15, p. 137).

Quixote, que decide começar sua penitência nesse momento e lugar, imitando a Amadis de Gaula. Assim sendo, dom Quixote procura imitá-lo com a maior exatidão como explica para seu escudeiro:

Amadis foi o norte, o luzeiro, e o sol dos valentes e namorados cavaleiros, a quem devemos imitar, todos os que debaixo da bandeira do amor e da cavalaria militamos. Sendo pois isto assim, como é, acho eu, Sancho amigo, que o cavaleiro andante, que melhor o imitar, mais perto estará de alcançar a perfeição da cavalaria. Uma das coisas em que este cavaleiro melhor mostrou a sua prudência, valor, valentia, sofrimento, firmeza e amor, foi quando se retirou, desprezado pela senhora Oriana, a fazer penitência na Penha Pobre, trocando o seu nome pelo de Beltenebrós, nome por certo significativo e próprio para a vida que ele voluntariamente havia escolhido. Ora mais fácil me é a mim imitá-lo nisto, que no fender gigantes, descabeçar serpentes, matar dragões, desbaratar exércitos, fracassar armadas e desfazer encantamentos; e, como estes lugares são tão azados para semelhantes efeitos, não se deve perder a boa ocasião, que ao presente com tanta comodidade me oferece suas guedelhas.²⁷

Essa penitência do Cavaleiro da Triste Figura não é por ter sofrido uma desilusão amorosa, já que ele nunca teve contato com sua dama, mas é pela ausência de sua amada e assim imitar o comportamento de Amadis. Por outro lado, o começo da penitência de Florinda é marcado pela referência precisa ao Cavaleiro de Gaula, quando Florinda se veste de homem, deixando de lado seus trajes “qual outro Amadis de Gaula fez dos seus tomando um hábito de ermitão por uma falsa nova que de sua amada Oriana lhe haviam dado” (CF, [1625] 2006, I, 5, p. 68). Do mesmo modo que na história de Amadis, na de Florinda, aparece um triângulo amoroso entre Florinda e Arnaldo (que se amam) e dom Luis que cobiça Florinda sem ser correspondido. Acreditando na morte de seu amado, Florinda resolve se travestir de homem e sair da casa de seu pai numa peregrinação sem rumo (CF, 2006 [1625], I, 5). Ela vagueia solitária pelo mundo porque não está disposta a ceder às convenções sociais, nem deseja se casar.

²⁷Amadís fue el norte, el lucero, el sol de los valientes y enamorados caballeros, a quien debemos de imitar todos aquellos que debajo de la bandera de amor y de la caballería militamos. Siendo, pues, esto así, como lo es, hallo yo, Sancho amigo, que el caballero andante que más le imitare estará más cerca de alcanzar la perfección de la caballería. Y una de las cosas en que más este caballero mostró su prudencia, valor, valentía, sufrimiento, firmeza y amor, fue cuando se retiró, desdeñado de la señora Oriana, a hacer penitencia en la Peña Pobre, mudado su nombre en el de *Beltenebros*, nombre, por cierto, significativo y propio para la vida que él de su voluntad había escogido. Así que, me es a mí más fácil imitarle en esto que no en hender gigantes, descabezar serpientes, matar endriagos, desbaratar ejércitos, fracasar armadas y deshacer encantamientos. Y, pues estos lugares son tan acomodados para semejantes efectos, no hay para qué se deje pasar la ocasión, que ahora con tanta comodidad me ofrece sus guedejas (DQ, 2008 [1605], I, 25, p. 234 - 235).

Com relação ao espaço físico, onde os heróis desenvolvem seus feitos, Demétrio Paz (2011) aponta que os espaços criados nas novelas de cavalaria são ou internos, ou externos. O espaço interno é destinado para as personagens femininas, que não participam nas lutas, pois devem ficar no interior dos castelos, vivendo o cotidiano da corte. Já, os heróis, figuras masculinas, usam o ambiente externo, visto que, suas aventuras se desenvolvem usualmente em lugares abertos. Esse espaço é predominantemente masculino, pois eles com frequência têm que enfrentar batalhas e confrontos corporais individuais ou em grupos. Logo, os três lugares principais das ações são: as florestas, as ilhas e os castelos.

Tanto Amadis quanto dom Quixote e Florinda começam seus exílios numa floresta de frondosas árvores. A diferença é que Amadis atravessa diferentes locais até finalizar sua penitência no castelo de Miraflores, onde reencontra a Oriana. Enquanto, dom Quixote fica na Sierra Morena durante toda sua imitação de penitência amorosa. E a trajetória penitente de Florinda vai desde que se trasveste até o último capítulo do livro, quando se reencontra com Arnaldo. Esse lugar inicial evoca uma paisagem idílica, um paraíso natural, oposto ao espaço caótico do qual eles saem. Ali os heróis aproveitam para empreender uma reflexão pessoal que os levará a uma renovação.

Essa penitência tem alguns critérios a serem cumpridos. Amadis abandona seus colegas, suas armas, sua roupa e, melancólico, deixa-se levar por seu cavalo, sozinho e sem rumo. Também dom Quixote segue esse processo, quando chega à Sierra Morena, o local que ele considera apropriado, abandona a Rocinante, despoja-se de suas armas e desveste-se a metade do corpo. Além disso, dom Quixote precisa cumprir como o requisito da solidão, por isso pede para Sancho levar uma carta a Dulcineia del Toboso, assim ele ficará só na Sierra Morena.

Por outro lado, Florinda, já travestida de Leandro, escolhe a solidão dos campos, mas não abandona seu cavalo, o perde (CF, 2006 [1625], I, 6, p. 74). E de tanto caminhar fica com as roupas rasgadas, como é esperado de um herói em penitência:

Andado pois, que havia já Leandro muita parte da noite, sem acertar caminho, nem um pequeno campo em que reclinasse seu cansado corpo: já seu vestido rasgado, suas meias, e sapatos feitos pedaços, não fazendo já conta da vida (CF, 2006 [1625], I, 6, p. 75).

Um passo fundamental do penitente na perda de sua identidade é a mudança de nome. No caso de Amadis, o ermitão Andalod é quem lhe dá seu novo nome:

Yo os quiero poner un nombre que será conforme a vuestra persona y angustia en que sois puesto, que vos sois mancebo y muy hermoso y vuestra vida está en grande amargura y en tinieblas, quiero que hayáis nombre Beltenebros (RODRIGUEZ DE MONTALVO, 1508, II, 48, p. 883).

Assim, Amadis se torna Beltenebros, uma nova pessoa com características diferentes, como apontado por Juan Manuel Cacho Blecua:

Ahora, el nuevo nombre adquiere una mayor ambivalencia. Por una parte el primer étimo —Bel— parece corresponder a su hermosura. El segundo —tenebrós— está asociado con las tinieblas, la oscuridad (CACHO BLECUA, 1979, p. 217).

Ao contrário, dom Quixote não muda seu nome na Sierra Morena, porque já tinha acontecido essa mudança no capítulo 19, quando seu escudeiro Sancho o batizou como “O Cavaleiro da Triste Figura”. Então, o fidalgo decidiu mantê-lo, aparentemente porque o tinha adquirido recentemente.

Nesse sentido, também Florinda mudou seu nome, quando fugiu de sua casa. A notícia da mudança do nome é dada pelo narrador, ao descrever as roupas que ela estava usando, da seguinte forma:

E porque prometemos de dar conta do vestido que levava e mais peças, me pareceu fazê-lo agora, enquanto ela, ou para melhor dizer, ele (que já se tinha posto a si mesmo nome, para passar por tal até a fortuna dispor outra cousa, o qual era Leandro, que por este o trataremos daqui em diante) (CF, 2006 [1625], I, 5, p. 72).

Esse fato é significativo porque estabelece a conexão com a prática dos cavaleiros penitentes, embora Florinda tenha mudado seu nome pela necessidade de ser vista como homem.

Dom Quixote e Florinda perdem o apetite, dormem pouco e passam o tempo se lamentando pelo amor perdido. Essas características também são bem marcadas na penitência de Amadis, além do choro constante, como se mostra a continuação:

En aquella Peña Pobre, mas metida siete leguas del mar, desamparado del mundo y la honra y aquellas armas con que en tan grande alteza puesto era, consumiendo sus días en lágrimas y en continuos lloros (RODRIGUEZ MONTALVO, 1508, II, 48, p. 885).

Amadis evita o contato com o resto do mundo, porque no seu pensamento só tem a Oriana, a sem par. Dom Quixote, por sua vez, sendo bom imitador, também passa o tempo na Sierra Morena, suspirando pelo amor perdido e escrevendo versos. Do mesmo modo, Florinda, na sua peregrinação penitente, lamenta sua má fortuna e se entrega à tristeza assim:

Lhe cresceram novas saudades e tristezas, desejando aquela solidão para meditação delas (o que sempre fizera se a fortuna o não chamara a outras maiores), porque é costume de corações tristes e lastimados desejarem partes solitárias para com mais liberdade se entregarem em a contemplação de suas tristezas (CF, 2006 [1625], I, 5, p. 73).

Finalmente, o último aspecto da penitência é quando os heróis recuperam sua identidade. No tocante a Amadis, Gandalín, seu escudeiro descobre que tudo tinha sido um mal entendido atizado pelo anão Ardián. Em seguida, Oriana é informada e frente a isso ela se arrepende e lhe envia uma carta de reconciliação ao herói de Gaula (RODRIGUEZ MONTALVO, 1508, II, p. 53).

A respeito do final da penitência do Cavaleiro da Triste Figura, não houve intervenção de sua dama, como é o acostumado nas narrações cavaleirescas. Ele abandonou a Sierra Morena, devido a uma missão de cavalaria, artimanha criada por seus amigos e seu escudeiro (DQ, 2008 [1605], I, 30). Dom Quixote teria que ajudar a princesa Micomicadela a recuperar seu reino que estava ameaçado por um gigante. É essa a aventura inventada pelo cura e o barbeiro para tirar ao Cavaleiro de sua penitência.

No que se refere à Florinda, como já tínhamos comentado, só no último capítulo ela termina sua penitência, nas justas pela sua mão, quando reencontra a Arnaldo e descobre que ele é ganhador das lutas e, portanto, o merecedor de se casar com ela. Neste caso, houve intervenção do ser amado para finalizar a penitência (CF, 2006 [1625], I, 39, p. 306).

Na visão panorâmica apresentada, ressaltamos a importância que tem o período de penitência para um herói e sua posterior compensação. Amadis, dom Quixote e Florinda têm concomitâncias em seus exílios. Os três fazem penitência, mas, ao mesmo tempo, são diferentes as representações e motivações dos heróis. Assim, a figura de

Amadis de Gaula tem diferentes relações intertextuais com as obras estudadas. No *Quixote I*, sua função é contestatária na forma de paródia, enquanto na *Constante Florinda I*, é corroboradora, destacando o caráter forte e transgressor da protagonista.

É importante ressaltar que as relações intertextuais dos protagonistas dos dois romances em estudo com a figura do herói Amadis não são ingênuas, visto que há uma carga ideológica operando. A esse respeito, Aguiar e Silva (2011) expõe que nenhuma Intertextualidade é ideologicamente inocente ou asséptica, pois sempre direciona a uma cosmovisão, a um universo simbólico em que se acredita ou que se denega, embora de modo dissimulado, oblíquo e até oculto.

Por meio da figura de Amadis de Gaula, ressaltam-se os atributos heroicos de dom Quixote e de Florinda. No *Donzel do mar* resumem-se as principais características do herói de cavalaria. Este empreende, ao longo de sua vida, uma busca que termina com o recebimento de um galardão divino; enfrenta, ao longo de sua demanda, seres poderosos, realiza penitência amorosa e mantém constância e lealdade ao seu amor. Essa última característica é ressaltada por Joaquim Ferreira (s.d) como uma grande inovação do herói de Gaula, “o *Amadis* pode figurar com o ideal típico da constância no amor” (FERREIRA, s.d, p. 134).

Portanto, dom Quixote e Florinda, intertextualizando com Amadis, tornam-se penitentes, mantêm um percurso de luta contra seres poderosos que tentam desviá-los de seus objetivos, porém eles vencem. Mantêm-se constantes na sua lealdade e finalmente recebem o galardão que tanto desejavam, o Cavaleiro dom Quixote ganha fama e sua história é difundida, enquanto Florinda reencontra seu amado que ela dava por morto.

3. ESTUDO DAS PERSONAGENS LEANDRA, FAUSTA, DULCINÉIA E FLORINDA NO IMAGINÁRIO DO FEMININO: ARQUÉTIPOS DE EVA E DE MARIA, MÃE DE JESUS

Neste capítulo, abordamos a figura da mulher no imaginário medieval do clero e analisamos fragmentos do *Quixote I* e de *Constante Florinda I* que podem ser identificados como portadores de resíduos dessa mentalidade. Faz-se necessário ressaltar que devido à grande diversidade de personagens femininas nos livros objeto desta pesquisa, escolhemos para a análise as personagens Leandra, do *Quixote I*, e Fausta, de *Constante Florinda I* (das novelas intercaladas); assim como as protagonistas do argumento principal: Dulcinéia e Florinda. Os pontos essenciais analisados são: como são as mulheres ou como são vistas pela sociedade, que valores são destacados delas e qual é seu papel social.

Na mentalidade da Idade Média, a mulher era um ser subordinado e inferior. Isso se devia a sua congênera Eva, a qual, conforme os clérigos, era a culpada pelo pecado original. No entanto, surgiu outra figura feminina que seria a redentora de Eva, Maria, mãe de Jesus. Propagou-se, então, a ideia de que Eva era a responsável pela queda da humanidade, enquanto Maria era a mulher pura que ajudou o homem. Segundo Georges Duby (2013), esse discurso repetiu-se incansavelmente nos séculos XI e XII nas obras de autoria clerical: o Questionário de Reginon de Prüm, o *Decretum* de Burchard de Worms, o *Livre des manières* de Étienne de Fougères, entre outros, dos quais trataremos no primeiro tópico.

Tendo esses registros como plano de fundo, procuramos a existência de resíduos cristalizados da mentalidade medieval a respeito da mulher, nos modos como Cervantes e Pires de Rebelo apresentam as personagens femininas no *Quixote I* e *Constante Florinda I*, respectivamente. Para tanto, fizemos os seguintes questionamentos: as personagens femininas com conotação negativa, de suas novelas intercaladas, são cristalizações de Eva? E as personagens principais, Dulcinéia e Florinda, são cristalizações de Maria, mãe de Jesus?

3.1 A MULHER NA MENTALIDADE MEDIEVAL

Para entender melhor a mentalidade medieval sobre as mulheres, recorreremos aos estudos do historiador Georges Duby, apresentados no seu livro *As Damas do*

Século XII e aos estudos contidos no livro *História das Mulheres no Ocidente*, organizado por Georges Duby e Michelle Perrot, vol. 2, *A Idade Média*, dirigido por Christiane Klapisch-Zuber.

Contextualizando a situação da mulher, o historiador informa que, no começo do século X, se vê a ala mais atuante da Igreja regular exercendo seus métodos *inquisito*, tal como o poder público empreendia periodicamente para restabelecer e manter a paz, procedimentos de controle e de dominação:

Vemo-la infiltrando-se, insinuando-se no seio do povo fiel por intermédio de emissários juramentados, encarregados, sem levar em conta “nem amor, nem temor, reconhecimento, ou afeição familiar”, de detectar, de olho aberto, ouvido atento, os menores indícios do que ela define como pecado. Vemo-la assim tornar mais estrita, e de forma abrangente, a sua influência sobre a conduta dos leigos (Duby, 2013, p. 264).

O Questionário do abade Reginon de Prüm é um documento que revela os primeiros avanços desse movimento clerical, que teve graves consequências na história da cultura ocidental. Na enquete de Reginon, encontram-se perguntas formuladas para os dois sexos com o objetivo de punir os pecados das pessoas. No citado documento, há perguntas direcionadas a disseminar a ideia de que a natureza das mulheres as leva a “pecar” de uma certa maneira. Essa ideia, aliás, vinha dos clérigos e dos monges carolíngios que compuseram penitências. Théodore, Raban Maur, Théodulf, bispo de Orléans, compartilhavam-na, por isso, a ideia já estava bem enraizada no começo do século X.

Os inquiridores dificilmente penetravam no interior dos recintos domésticos, onde se mantinham enclausuradas as mulheres. Eles tiravam a maior parte de suas informações de seus vizinhos homens. No entanto, o interrogatório refere-se aos dois sexos a propósito de quatro categorias de faltas: o recurso aos sortilégios (“Fez-se ou ensinou-se a fazer com que o marido não possa gerar nem a mulher conceber”); o adultério; a fornicação; a negligência em relação aos filhos (“Sufocou-se sem querer o próprio filho? Doente, deixou-se que morresse sem batismo?”). Faz-se necessário observar que apenas as mulheres são presumivelmente culpadas dos delitos.

No questionário do abade, fica evidente que a mulher inquieta os homens, principalmente por ser portadora da morte. Tomemos como exemplo a morte de um filho ou do marido. Não importa o que tenha a criança, a responsável será sempre a

mãe. No caso do marido é provável que tenha sido por conta de receitas misteriosas que ela conhece.

Outra obra na qual se impõe uma espécie de moral na Idade Média e que usa como base o Questionário de Reginon é a escrita pelo bispo Burchard de Worms, entre 1007 e 1012. Intitulada *Decretum* [Doutrina], trata-se de um tipo de inventário que, de acordo com Georges Duby:

Estes ajudavam os chefes da Igreja a cumprir uma de suas funções maiores: julgar, definir as infrações a fim de as reprimir, baseando-se na autoridade de seus antecessores, e deste modo assentar solidamente, pouco a pouco, as regras de uma moral (DUBY, 2013, p. 261 - 262).

O *Decretum* apresenta-se como uma indispensável ferramenta de purificação geral. Dos vinte livros que o compõem, os cinco primeiros tratam do clero e dos sacramentos que ele distribui, isto é, dos agentes e do que era considerado saneamento necessário a ser aplicado aos cristãos. Vem em seguida um catálogo explicativo dos pecados que deviam ser extirpados e a punição segundo a gravidade deles. Eles são classificados em uma ordem lógica que vai das faltas públicas até as mais particulares, partindo do homicídio (livro VI), terminando na fornicção (livro XVII). O livro XX, *Liber speculationum* [Livro das indagações], é uma meditação sobre os fins últimos do homem, sobre a morte e sobre o que a ela se segue. O precedente, inteiramente consagrado à penitência, é chamado *Corrector* [Censor] ou *Medicus* [Médico], porque contém as correções do corpo e as medicinas da alma e ensina aos padres como aliviar cada pecador, de todas as idades e dos dois sexos.

Burchard de Worms foi o primeiro a selecionar, distinguir e separar esses pecados, chegando inclusive a definir pecados novos. O *Decretum* foi transcrito por todas as dioceses do Império e na metade norte da França. Nessa parte do mundo cristão, todos os bispos serviram-se dele, durante o século XI e até o fim do século XII, “para fazer vir à luz o pecado e dosar equitativamente as punições redentoras” (DUBY, 2013, p. 262).

Uma inovação de Burchard é convidar o padre a interrogar diretamente as mulheres. Depois de ter enunciado cento e quarenta e oito questões, o *Medicus* adverte: “Se as perguntas acima são comuns às mulheres e aos homens, as seguintes referem-se especialmente às mulheres” (DUBY, 2013, p. 265).

Eis algumas das perguntas exclusivas à mulher em um interrogatório comum, que Duby transcreve do *Medicus*:

Fizeste o que têm costume de fazer algumas mulheres em certas estações? Preparaste em tua casa a mesa, os alimentos, a bebida e puseste três facas sobre a mesa para que as três irmãs, que os antigos chamavam Parcas, possam eventualmente se restaurar? Assim tiraste poder da bondade de Deus e de seu nome para o transferir ao diabo? Creste que as três irmãs, como dizes, poderiam te ser úteis agora ou mais tarde? (DUBY, 2013, p. 265).

Em seguida, o interrogatório passa ao pecado da luxúria, por meio de cinco perguntas sobre o prazer que as mulheres têm longe dos homens, no segredo do seu quarto. Duby as transcreve:

Fizeste o que certas mulheres têm costume de fazer, fabricaste uma certa máquina [machinamentum: a palavra, em latim clássico, designava os engenhos de ataque empregados pelo exército romano, aríetes, balistas ou catapultas] do tamanho que te convém, uniste-a ao lugar de teu sexo ou ao de uma companheira e fornicaste com outras más mulheres ou outras contigo, com esse instrumento ou um outro? Ou então, tu te serviste dele para “fornicar contigo mesma”? Ou ainda, fizeste como essas mulheres que, “para extinguir o desejo que as atormenta, juntam-se como se pudessem unir-se”? Fornicaste com teu menino, quero dizer, puseste-o sobre teu sexo e imitaste assim a fornicção? Tu te ofereceste a um animal, provocaste-o, por algum artifício, ao coito? (DUBY, 2013, p. 265 - 266).

Na sequência, o confessor interessa-se pelas receitas misteriosas ou feitiçaria usada pela mulher na concessão de prazer ao esposo:

Provaste da semente de teu homem para que ele arda mais de amor por ti? Com o mesmo objetivo, misturaste ao que ele bebe, ao que come, diabólicos e repugnantes afrodisíacos, pequenos peixes que fizeste marinar em teu regaço, esse pão cuja massa foi amassada sobre tuas nádegas nuas, ou então um pouco do sangue de teus mênstruos, ou ainda uma pitada das cinzas de um testículo torrado? (DUBY, 2013, p. 266).

Também, são feitas perguntas referentes ao proveito que a mulher pode tirar do sexo:

Exerceste o proxenetismo, teu ou de outras? Quero dizer, vendeste, como as putas, teu corpo a amantes para que dele desfrutassem? Ou, o que é mais perverso e condenável, o corpo de uma outra, quero dizer, tua filha ou tua neta, uma outra cristã? Ou o alugaste? Bancaste a alcoviteira? (DUBY, 2013, p. 266).

A partir da sétima pergunta do livro *Medicus*, o confessor preocupa-se com o fato de as mulheres brincarem com a morte, e, em primeiro lugar, com a de seu filho:

Fizeste o que certas mulheres têm o hábito de fazer, quando fornicaram e querem matar sua ninhada? [...] É por pobreza, por dificuldade em alimentar o filho, ou por fornicção e para ocultar o pecado? [...] Mataste voluntariamente teu filho ou tua filha? Ou então, negligente, tu o deixaste morrer? Deixaste-o muito perto de um caldeirão de água fervente? Sufocaste teu filho sem querer

com o peso de tuas roupas [...] Encontraste-o sufocado perto de ti na cama onde te deitas com teu homem? (DUBY, 2013, p. 266 - 267).

A seguir surgem as perguntas referentes às intenções de matar ou, quando menos, enfraquecer por encantamento a virilidade:

Preparaste um veneno mortífero e mataste um homem com esse veneno? Ou então apenas quiseste fazê-lo? Fizeste o que fazem certas mulheres adúlteras: assim que descobrem que seu amante vai tomar uma mulher legítima, extinguem o desejo do homem por arte maléfica para que ele seja impotente diante de sua esposa e não possa se unir a ela? Besuntaste teu corpo nu de mel, puseste trigo sobre um pano no chão, rolaste de todos os lados, recolheste com cuidado todos os grãos colados a teu corpo, moeste-os, girando a mó no sentido inverso ao do sol, fizeste um pão da farinha para teu marido com o intuito de que ele enfraquecesse? [...] Enquanto repousas em tua cama, teu marido deitado contra teu seio, no silêncio da noite, portas fechadas, crês poder sair corporalmente, percorrer os espaços terrestres com outras mulheres, vítimas do mesmo erro, e matar sem armas visíveis os homens batizados e resgatados pelo sangue do Cristo, depois comer juntas sua carne cozida, colocar no lugar de seu coração palha, madeira ou outra coisa, e, depois de os ter assim comido, fazê-los novamente vivos, concedendo-lhes como que uma trégua? (DUBY, 2013, p. 267 – 268).

Por fim, o confessor, tendo em conta esse último aspecto que ele denomina de “perversidade feminina”, a feitiçaria, multiplica as perguntas ao uso de objetos considerados talismãs com o intuito de desviar o homem da sua vontade. A construção dessas perguntas apresentadas anteriormente e todas as contidas no *Decretum* foram baseadas em informações que Burchard tirou de textos anteriores. Muitos dos questionamentos já apareciam, diferentemente formulados, no Questionário de Reginon de Prüm.

A ideia de que “a mulher é portadora de mal”, proveniente da obra do abade Reginon de Prüm, passada para o bispo Burchard de Worms, também incidiu de forma direta na obra de Étienne de Fougères. O Livre des manières [Livro das maneiras] do abade Étienne foi composto entre 1174 e 1178. Esse poema de trezentos e trinta e seis estrofes e mil trezentos e quarenta e quatro versos é considerado também um sermão ou “uma coleção de seis sermões” (DUBY, 2013, p. 257), cada um deles referente a uma categoria social, sublinhando seus defeitos específicos e propondo-lhe um modelo de conduta. De Fougères o escreveu em língua românica, dirigido, portanto, aos membros da corte, aos cavaleiros e às damas.

Étienne de Fougères tornou-se bispo de Rennes em 1168. Seu empreendimento principal foi guiar os homens para o bem, especialmente os padres

a quem se lhes impunha a castidade. Por isso, constantemente os encorajou na luta contra os próprios desejos. Também escreveu em latim biografias de santos, em particular a de Guillaume Firmat, a quem colocava como exemplo de renúncia às tentações pecaminosas que as mulheres incitavam. A respeito de Firmat, Georges Duby relata a rejeição do santo às mulheres da seguinte maneira:

Firmat vivera na mesma região no século precedente: ele também padre, como Abelardo, enriquecera ensinando. Depois, tocado pela graça, escolhera terminar sua vida como eremita na Pobreza e nas abstinências, O demônio armou-lhe uma cilada. Para escapar a discípulos devotados demais que o importunavam, o asceta havia se retirado para as profundezas dos bosques. Foi lá que jovens maldosos conceberam lançar-lhe uma moça nos braços. Ela veio uma noite bater à porta de seu retiro: Abri, disse ela, estou com medo, os animais vão me devorar. Guillaume a acolheu, avivou as brasas, ofereceu pão. Em troca, ela exibiu seus encantos. O “atleta” aceitou o desafio. Satã o atacava pelo fogo do desejo, ele contra-atacou pelo fogo natural. Com um tição, queimou profundamente sua carne, maravilhando a “puta”, que se arrependeu. Vitória sobre si, sobre a concupiscência, vitória sobre o poder feminino, sobre o perigo que vem das mulheres (DUBY, 2013, p. 256).

No *Livro das Maneiras*, De Fougères organiza seus ensinamentos por setores. Primeiro, dirige-se aos dominadores: reis, clérigos, cavaleiros; em seguida, passa aos dominados: camponeses, burgueses; e, por fim, às mulheres. De acordo com Duby, a abordagem feita à mulher na obra do prelado tem como diferencial que “pela primeira vez, no que hoje resta da literatura em língua profana, elas são mostradas formando um ordo dotado de moral própria e sujeito às próprias fraquezas que são denunciadas aqui com aspereza e vivacidade” (DUBY, 2013, p. 257).

O bispo, de fato, não considera todas as mulheres no seu discurso. Ele se dirige, especialmente, ao topo da sociedade, aos nobres, não ao povo. Por conseguinte, mantém sob seu olhar as mulheres que pertencem à nobreza. Ele descreve os pecados femininos daquelas damas que reinam ao lado de seus maridos, aquelas que por estarem numa posição eminente são observadas e imitadas. Por elas, o pecado corre o risco de propagar-se. Étienne, na sua atividade de julgar as mulheres, descobre na natureza feminina três vícios maiores. Em primeiro lugar, as mulheres. Segundo ele, gostam de desviar o curso das coisas, conseqüentemente, opor-se às intenções divinas. Todas têm traços de feiticeiras, já que realizam práticas, geralmente, culinárias, com as quais transmitem mutuamente os segredos. Para ele, as damas preparam maquiagens, unguentos e pastas depilatórias para falsear suas aparências corporais e, assim, enganar os homens.

Em geral os membros da igreja condenavam os cosméticos, porque estes desagradam a Deus, que, como se sabe, proíbe deformar o corpo humano, moldado com suas próprias mãos: pintada “de branco ou de vermelho”, ele não reconhece sua criatura. Também faz parte da primeira falha o pecado extremo das mulheres de enfeitiçarem os homens, tentando domá-los com encantamentos, sortilégios, com bonecos que aprenderam a modelar na cera ou na argila (DUBY, 2013, p. 258). O segundo vício das mulheres está relacionado com a rebeldia a seu marido. As damas ficam cada vez mais distantes e desobedientes. Segundo Étienne, nas palavras de Duby: “As damas são rebeldes, pérfidas, vingativas e sua primeira vingança é tomar um amante” (DUBY, 2013, p. 259). O terceiro vício é a luxúria, “queima-as um desejo que, fracas demais, costumam a dominar. Ele as conduz diretamente ao adultério” (DUBY, 2013, p. 259).

O bispo encerra essa análise das faltas das mulheres com gracejos licenciosos, em vinte versos. Usa ainda metáforas extraídas da linguagem do torneio, da esgrima, da pesca ou da moagem das farinhas para referir-se às supostas práticas que as mulheres gostam de fazer entre elas. Pelo fato de considerar que as mulheres representavam um grande perigo, o clero decidiu subjugar-las. Com este fim, definiu os pecados que tornavam as mulheres culpadas. A autoridade eclesiástica esforçou-se para reger a instituição matrimonial, impondo uma moral do casamento com a finalidade de dirigir a consciência das mulheres. É no quadro do casamento que a moral cristã medieval ensina a servir-se convenientemente de um corpo feminino. De acordo com Georges Duby:

No ritual do casamento, em seus gestos, em suas fórmulas, exprimiam-se claramente as obrigações da mulher. Étienne de Fougères, celebrando a esposa exemplar, relembra-as: ela deve amar, servir e aconselhar o homem a quem foi entregue, lealmente, sem mentir. São exatamente esses os deveres do vassalo em relação a seu senhor. Em troca, como o vassalo, a mulher espera proteção, assistência. O casamento, garantia da ordem social, subordina a mulher ao robusto poder masculino. Completamente submissa, prosternada, dócil, a esposa torna-se o “ornamento” de seu amo (DUBY, 2013, p. 280).

Assim, o casamento trata-se de vassalagem e não de amor. Ficou estabelecido que o homem é o chefe da mulher. Investido do poder de governá-la, corrigi-la e reprimi-la. Ele é responsável pelos atos e pensamentos de sua esposa, seu dever é proibir o que ela faz e diz e que desagrada a Deus. A respeito dessa mentalidade, o historiador Georges Duby comenta:

Entre Deus e Adão, no Paraíso, havia apenas uma. Ela não teve descanso até que os houvesse dividido. De resto, são sempre as damas que rompem a concórdia no seio do casal. Não apenas frágeis, lubricas, instáveis, difíceis de segurar como os potes sem asa, mas também indóceis, briguentas. Cuidado com as que batem. Cabe ao marido fazê-lo. Pois, pela vontade divina, incumbe ao homem dirigir, e, antes, controlar-se, não se agitar como elas (DUBY, 2013, p. 331).

Também, na sua concepção de uma sociedade equilibrada, a igreja transferiu aos padres o poder de pais da mulher para guiá-la, usando como referência as contribuições de Reginon, Burchard e Étienne, entre outros. De fato, os autores supracitados não foram os primeiros a escreverem discursos para subjugar a mulher. Eles multiplicaram seus termos licenciosos de uma antiga corrente de palavras misóginas, retomando clássicos da antiguidade romana que eram estudados em seu tempo nas escolas do Val de Loire, assim como outros clérigos que os antecederam. As contribuições a esse respeito eram extraídas de Ovídio, da *Sexta Sátira de Juvenal*, de São Jerônimo. Também do autor do *Roman de Troie* [*Romance de Troia*], os autores dos *Bestiaires* [*Bestiários*], os dos *Lapidaires* [*Lapidários*], o *Livre des dix chapitres* [*Livro dos dez capítulos*] e de Marbode. Este último, no seu tratado *Da prostituta*, desenhou em noventa versos, um inumano perfil da mulher: “briguenta, avara, leviana, ciumenta e, por fim, encimando esse elenco de ruindades, ventre voraz” (DUBY, 2013, p. 261). Marbode de Rennes retomou a imagem da quimera antiga para referir-se à mulher, “que ninguém ouse afrontar esse monstro, seus golpes são indefensáveis, é preciso fugir dele a toda pressa” (DUBY, 2013, p. 261).

Além dos livros citados, a mentalidade a respeito da mulher na Idade Média foi difundida através de cartas que os clérigos escreviam às mulheres com o objetivo de instruí-las. Estas foram conservadas como documentos literários e, por serem também consideradas pequenos sermões, eram transcritas. Reunidas em coletâneas, encontravam-se nas prateleiras das bibliotecas, junto aos clássicos. Tais epístolas eram escritas para serem declamadas diante das casas para que o eco da leitura repercutisse em outras moradas. Cabe ressaltar que as destinatárias da mensagem eram sempre mulheres de alta linhagem e os remetentes, que as exortam a agir bem, são bispos ou abades. Um exemplo notável são as cartas de Adam de Perseigne, lidas como sermões. Sua leitura tinha grande audiência e vasta repercussão. A audiência, contudo, estava sempre encerrada em um espaço fechado e privado, como o convento, a casa, a morada dos nobres.

Para ajudar os homens encarregados da difusão de ditos sermões, realizavam-se coletâneas. As coleções de sermões, consideradas manuais práticos, foram escritas em sua maioria em latim, a língua comum dos clérigos. Porém, muitos difusores desses livros os traduziam às línguas dos paroquianos a quem desejavam instruir. Construídos sobre algumas passagens da Bíblia, Georges Duby propõe uma comparação desses sermões com métodos de instrução estabelecidos anteriormente pelo clero:

Esses sermões são construídos sobre uma ou duas passagens da Escritura. Propõem-lhes um comentário, conduzido segundo o método estabelecido cem anos antes nas escolas de Laon e de Paris, comparável ao que os mestres desenvolviam em suas lições, ao dos exegetas que, lendo as primeiras páginas do Gênese, definiam pouco a pouco os traços de Eva, a pecadora: partir das palavras, elucidar seu significado para chegar a uma exortação concreta, como conduzir-se em tal circunstância. O modelo de sermão difere da glosa apenas por ser escrito para o “vulgo”, para ser apresentado ao povo, a pessoas simples, a leigos (DUBY, 2013, p. 327).

Do mesmo modo que Étienne de Fougères no seu *Livre des manières*, os sermões eram destinados, a cada uma das classes da sociedade e especialmente às mulheres. Ao longo dos séculos, repete-se que as mulheres pactuam com o demônio, que são como a quimera, que não se pode confiar nelas. Essa concepção vem do gênesis, de Eva, e Georges Duby explica essa imagem cristalizada da mulher:

A maldição vem de longe, da criação do mundo. Quem, de fato, entre os cavaleiros, não reconheceria uma vez ou outra, na esposa deitada a seu lado, os traços dessa mulher cuja imagem era mostrada por toda parte, associada à morte, à perdição, a esse pecado, para ele o pior, talvez o único, o único em todo caso de que as reações de seu corpo o persuadiam, o pecado da carne? Qual deles não tinha, um dia, reconhecido Eva? (DUBY, 2013, p. 282).

No final das contas, os padres valiam-se da figura de Eva para transferir o peso do pecado à mulher e retirar a carga aos homens, o que os levava a denunciar fortemente os defeitos das mulheres. Reconheciam no comportamento das esposas as três faltas cometidas por Eva, reportadas por Étienne de Fougères, que provocaram a perda do paraíso. Para Christiane Klapisch-Zuber (1990, p. 16), a palavra dos clérigos, impõe de forma peremptória as concepções e as imagens que faz das mulheres. A autora descreve esse grupo dominante como:

Uma casta de homens que recusam a sua convivência, homens a quem o seu estatuto impõe o celibato e castidade: por isso mesmo tanto mais ásperos em estigmatizar os seus vícios e imperfeições quanto elas lhes continuam inacessíveis

na vida quotidiana; e forçando tanto mais o traço quanto as heranças do seu imaginário são largamente livrescas (KLAPISCH-ZUBER, 1990, p. 16).

São os padres que transmitem os conhecimentos, comunicam ao seu tempo, e para além dos séculos, o que se deve pensar das mulheres. Esse processo de cristalização e de hibridação cultural que sofreram os resíduos do imaginário clerical é descrito pela autora assim:

Acumulados como camadas arqueológicas, argumentos terrivelmente antigos, cujas bases científicas ou éticas puderam perder qualquer coerência ou validade, prosseguem a sua vida própria, arrastados na roda de uma lógica um pouco louca (KLAPISCH-ZUBER, 1990, p. 16).

Estes homens pensam através dos modelos fornecidos pela Bíblia. Qualquer ideia da mulher lhes chega por este prisma. Efetivamente difundem a antítese: Eva, Maria; a primeira, uma simbolização das mulheres reais e a outra a mulher ideal. Por fim, a esse respeito, Jacques Dalarun (1990) expõe:

Por razões de estratégia eclesial, de disciplina clerical, de promoção de uma nova moral, Eva é nesta viragem dos séculos XI e XII mais sobrecarregada do que é habitual: ela é a mulher de que o clérigo se deve afastar, a mulher de pouca condição de que se devem purificar as uniões principescas, afilha do Diabo. A Virgem-Mãe, em época de contração das linhagens, é projetada pelos homens para fora do alcance das mulheres terrestres (DALARUN, 1990, p. 53).

Essas considerações dos historiadores referidos constataam a complexidade do sistema de representação da mulher na cultura clerical. Sendo que um grupo pequeno da igreja teve um grande domínio no ocidente cristão e o milênio medieval.

3.2 CRISTALIZAÇÕES DE EVA

De acordo com Georges Duby (2013, p. 333), “os homens de igreja na Idade Média têm medo das mulheres”. Expõe que para eles, na origem de toda transgressão da lei divina, encontra-se o sexo. Também, identificam-se com Adão a quem Eva oferece a maçã. O historiador analisa o que representa essa maçã:

O que era o fruto proibido? O corpo dessa mulher, suave e delicado ao olhar, deleitável. Sabem o que é ser tentado e estão cheios de indulgência para com Adão. Sua tendência é de minorar a culpabilidade do homem e, assim, sua própria culpabilidade. Como resistir, cercados por tantas mulheres oferecidas? (DUBY, 2013, p. 298).

Segundo ainda Duby, o padre dominicano Humbert de Romans(†1277) confirma a culpa que as mulheres herdaram de Eva na sua homilia às aldeãs, quando indica que “a mulher é Eva, portanto, o perigo. Não por ser limitada, crédula em primeiro lugar. Mas porque, como a companheira de Adão, a mulher incita os homens a gozar oferecendo-lhes o fruto proibido” (DUBY, 2013, p. 333).

A história de Eva figura na Bíblia, no começo do livro do Gênesis e fornece uma explicação global da condição humana. Leia-se o Gênesis: “Disse também Deus: façamos o homem à nossa imagem e semelhança (...) e criou-os Macho e fêmea” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 1: 26, p. 3), por isso a humanidade é sexuada. Em seguida, Deus os abençoa e lhes diz: “Crescei e multiplicai-vos, enchei a terra e dominai-a” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 1: 28, p. 3). Logo após, “Formou, pois o Senhor Deus ao homem do limo da terra, e assoprou sobre o seu rosto um assopro de vida” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 2: 7, p. 4). Deus encarregou os cuidados do jardim ao homem, para o cultivar e guardar, autorizando-o a comer de todas as árvores do jardim, salvo, sob pena de morte, da árvore do conhecimento “do bem e do mal” e “Disse mais o Senhor Deus: Não é bom que o homem esteja só: façamos-lhe uma ajudante semelhante a ele” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 2: 18, p. 4). Assim, Deus fez todos os animais da terra e todas as aves do céu, porém “não se achava ajudante para Adão, que fosse semelhante a ele” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 2: 20, p. 4).

Então, Deus colocou a Adão num profundo sono “e quando ele estava dormindo, tirou Deus uma das suas costelas, e pôs carne em seu lugar. E da costela que tinha tirado de Adão, formou o Senhor Deus uma mulher” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 2: 21, p. 4). Então disse Adão: “Eis aqui agora o osso de meus ossos, e a carne da minha carne” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 2: 23, p. 4). Homem e mulher estavam nus e não tinham vergonha dessa condição.

Até esse momento, homem e mulher viviam em harmonia entre si e com Deus no paraíso. A continuação do relato exhibe porque a mulher é culpada. Uma serpente dirige-se à mulher, instaurando-se o diálogo: “por que vos mandou Deus que não comêsseis do fruto de todas as árvores do paraíso?” “Do fruto da árvore, que está no

meio do paraíso, Deus nos mandou que não comêssemos, nem a tocássemos, sob pena de morrermos”. “Bem podereis estar seguros que não haveis de morrer: porque Deus sabe que tanto que vós comerdes desse fruto, se abrirão vossos olhos; e vós sereis como uns deuses conhecendo o bem e o mal”. A mulher viu que o fruto daquela árvore era bom para comer, belo ao olhar, deleitável. “Tomou dele, e comeu, e deu a seu marido, que comeu do mesmo fruto como ela. No mesmo ponto se lhes abriram os olhos, e ambos conheceram que estavam nus”, cobriram-se com folhas de figueira, ouviram Deus que se aproximava, esconderam-se. Deus diz ao homem: “Donde soubeste tu que estavas nu, se não porque comeste do fruto da árvore, de que tinha ordenado que não comesses?” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 3: 1-11, p. 4).

Como consequência disso, a mulher e a humanidade foram condenadas. Deus interroga a Adão e Eva, os quais respondem, respectivamente “A mulher que tu me deste por companheira, deu-me desse fruto, e eu comi dele” e “a serpente me enganou e eu comi” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 3: 12 -13, p. 5). Deus julga e condena, a serpente em primeiro lugar, em seguida, a mulher: “Multiplicarei os trabalhos dos teus partos. Tu parirás teus filhos em dor, e estarás debaixo do poder de teu marido, e ele te dominará” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 3: 16, p. 5). Em seguida, Adão é condenado: “Pois que tu deste ouvidos à voz de tua mulher” “tu comerás o teu pão no suor do teu rosto, até que te tornes na terra, de que foste formado”. Então ele pôs a sua mulher o nome de Eva, “por causa de que ela havia de ser a mãe de todos os viventes” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 3: 17-20, p. 5). Deus expulsou do paraíso Adão e Eva: “Eis aqui está feito Adão como um de nós, conhecendo o bem, e o mal. Mas agora, para que não suceda que ele lance a mão, e tome do fruto da árvore da vida e coma dele, e viva eternamente” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 3: 22, p. 5). Foi então que “Adão conheceu a sua mulher Eva e ela concebeu e pariu Caim” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Gn 4: 1, p. 5).

Na Idade Média, os clérigos procuravam entender melhor esse texto. Encarregados de difundir essa mensagem, perscrutavam o sentido de cada palavra dos três atos do drama de Eva, a criação, a tentação e a punição, para melhor esclarecimento ao povo. Vários glosadores do século XII, tais como Robert de Liège, Abelardo e Pierre le Mangeur, usaram como referência a análise do Gênesis feita por Santo Agostinho. Hugues de Saint-Vitor retomou Raban Maur (século IX). Para Robert Liège, Deus criara o homem reto, *rectus*. Isso é “quando o espírito, superior, dirige a carne, quando o espírito, racional, interpõe-se entre Deus e a

carne, obedecendo a Deus, comandando a carne” (DUBY, 2013, p. 292). O erro apontado pelo autor está “na subversão da ordem natural, rebaixando-se o espiritual até se sujeitar ao carnal” (DUBY, 2013, p. 292). Com referência à mulher, Robert Liège aponta que é “vaga, instável, inconstante, divagando com o corpo e com os olhos, errando pelo belo jardim, olhando à sua volta, curiosa” (DUBY, 2013, p. 292). O comentador do Gênesis questiona o fato de Eva acreditar que uma serpente pudesse falar. Ele expõe que o mais factível é que Eva acreditasse que por meio deste animal falava um espírito, que tomou por divino. A companheira de Adão, mistificada, deixou-se apanhar por discursos falaciosos. No tocante à punição que Eva recebeu de Deus, Duby cita Santo Agostinho, no *Contra manicheos*:

Para Eva, a pena é dupla: sua punição é, de um lado, dar à luz, prolongar dolorosamente a vida, pois foi por sua falta que a morte entrou nos corpos; de outro lado, estar sujeita ao homem. ‘Não se deve’, dizia Agostinho, “crer que a mulher antes do pecado não tenha sido feita para ser dominada pelo homem, para ‘voltar-se para ele’, para servi-lo. Mas o ‘serviço’ era de uma outra espécie, não o do escravo, mas aquele que, segundo São Paulo, os cristãos prestam-se uns aos outros ‘por amor’.” Antes do pecado, a submissão era por “afeição”; depois, é por “condição”, de estado. (...) Por seu veredicto, o Criador ofendido rebaixou Eva e todas as suas filhas. “Não foi a natureza, mas a falta que valeu à mulher ter em seu marido um senhor, e se este não é servido, a natureza corrompe-se mais e a falta agrava-se” (DUBY, 2013, p. 295).

Georges Duby esclarece que Santo Agostinho considera que todas as mulheres, mesmo as mais santas, com exceção de Maria, mãe de Deus, concebem seus filhos “nas iniquidades”, na imundície. Portanto, os clérigos eruditos do século XII coincidem em apontar Eva como inferior a Adão e, a partir dela, descrever as mulheres em geral. A ordem natural, segundo eles, estabelece que a mulher é passiva e deve ter os movimentos comandados pelo seu parceiro. Quando Eva transgrediu essa ordem, levando Adão à sua vontade, Deus interveio e recolocou-a em seu lugar, agravando sua submissão ao homem como punição de sua falta. Essas interpretações dos eventos narrados na Bíblia ecoaram na mentalidade ocidental medieval e barroca através das artes e da literatura. Exatamente por isso, procuramos resíduos dessa visão de Eva nos livros *Quixote I* e *Constante Florinda I*. Nos seguintes tópicos, analisamos as relações das personagens Leandra e Fausta com a mentalidade construída a partir das interpretações dos estudiosos do século XII do texto bíblico e dos registros da igreja cristã na Idade Média sobre a mulher.

3.2.1 LEANDRA

A novela intercalada de Leandra, pertencente ao *Quixote I*, começa com o sermão do pastor Eugênio à sua cabra que tinha fugido: “Ah! serrana, serrana; malhada, malhada; por que foges tu? Que lobos te espantam, filha? Não me dirás que é isto, linda?”²⁸. E continua o discurso dirigido à cabra dizendo:

Mas que pode ser, senão que és fêmea, e não podes estar sossegada? Mal haja a tua condição e a de todas aquelas a quem imitas. Volta, volta, amiga, que, se não estiveres tão satisfeita, pelo menos estarás segura no teu aprisco ou com as tuas companheiras, que se tu, que as hás-de guiar e encaminhar, andas tão desencaminhada e tão sem juízo, onde pararão elas?²⁹

Escutando essa repreensão que mais parece dirigida a uma mulher que a um animal, um dos homens que tinha encontrado a cabra tentou tranquilizar ao cabreiro com argumentos sobre as fêmeas: “— Sossegai um pouco, irmão, por vida vossa, (...), que, se ela é fêmea, como dizeis, há-de seguir o seu natural instinto, por muito que vos ponhais a estorvá-la”.³⁰ Concordando com esses argumentos, todos os presentes se juntaram para ouvir a história do dolorido Eugênio. O pastor estava apaixonado por Leandra, belíssima filha de um rico lavrador que a protegia com receio. “Guardava-a seu pai, e guardava-se ela a si, que não há cadeados, guardas, nem fechaduras, que defendam melhor uma donzela, que as do próprio recato”.³¹

Leandra era muito cobiçada na região. Mas, só dois pretendentes tinham a aprovação do seu pai, Eugênio e Anselmo. O pai deixou a eleição do noivo nas mãos da própria Leandra, que ficou postergando a escolha. Por esse tempo, chegou ao povoado Vicente de la Rosa, um soldado jactancioso e embusteiro que andava

²⁸ ¡Ah cerrera, cerrera, Manchada, Manchada, y cómo andáis vos estos días de pie cojo! ¿Qué lobos os espantan, hija? ¿No me diréis qué es esto, hermosa? (DQ, 2008 [1605], I, 50, p. 513).

²⁹ Mas ¡qué puede ser sino que sois hembra, y no podéis estar sosegada; que mal haya vuestra condición, y la de todas aquellas a quien imitáis! Volved, volved, amiga; que si no tan contenta, a lo menos, estaréis más segura en vuestro aprisco, o con vuestras compañeras; que si vos que las habéis de guardar y encaminar andáis tan sin guía y tan descaminada, ¿en qué podrán parar ellas? (DQ, 2008 [1605], I, 50, p. 514).

³⁰— Por vida vuestra, hermano, que os soseguéis un poco (...) que, pues ella es hembra, como vos decís, ha de seguir su natural distinto, por más que vos os pongáis a estorbarlo (DQ, 2008 [1605], I, 50, p. 514)

³¹ Guardábala su padre, y guardábase ella; que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato propio (DQ, 2008 [1605], I, 51, p. 516).

contando vitórias de batalhas na Itália e que cativou Leandra. “E como nos casos de amor não há nenhum que com mais facilidade se cumpra do que aquele que tem pela sua parte o desejo da dama, com facilidade se combinaram Leandra e Vicente”.³² Leandra apanhou dinheiro e joias de sua casa e fugiu com de la Rosa. Aos poucos dias deste evento, encontraram Leandra largada numa caverna. O soldado a tinha roubado e deixado lá. Conseqüentemente, como punição, seu pai a colocou num convento. Quando essa notícia se espalhou pela região, as pessoas que conheciam a boa criação de Leandra não atribuíram seu pecado à ignorância, “mas à sua desenvoltura e natural inclinação das mulheres, que costuma ser em geral desatinada e descomposta”.³³ Finalmente, Eugênio, Anselmo e muitos outros pretendentes de Leandra foram morar nos montes. Desenganados, passavam os dias cuidando de cabras e desabafando as mágoas ou cantando juntos, ora os louvores, ora os vitupérios da belíssima Leandra. A rotina desses homens era assim:

Este a maldiz, chamando-lhe caprichosa, vária e desonesta; aquele a condena como leviana e fácil; há tal que a absolve e lhe perdoa, ou que a justifica e vitupera; um celebra a sua formosura, outro renega da sua condição e, enfim, todos a infamam e todos a adoram.³⁴

Essas reclamações e doloridos lamentos escutavam-se por todo lugar, enquanto o pastor Eugênio preferia falar mais amplo, do gênero feminino “que é dizer mal da leviandade das mulheres, da sua inconstância, da sua doblez, das suas promessas descumpridas, de sua fé quebrantada e, finalmente, do pouco discorrer com que empregam os seus pensamentos e inclinações”.³⁵ O discurso é masculino. Eugênio é quem conta a história e seus interlocutores são homens. Percebe-se, também, que os argumentos dados aos eventos relacionados com Leandra se estendem a uma generalização da mulher. Isso é visto desde o começo, quando

³²Y, como en los casos de amor no hay ninguno que con más facilidad se cumpla que aquel que tiene de su parte el deseo de la dama, con facilidad se concertaron Leandra y Vicente (*DQ*, 2008 [1605], I, 51, p. 518).

³³ Sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta (*DQ*, 2008 [1605], I, 51, p. 519).

³⁴ Éste la maldice y la llama antojadiza, varia y deshonesto; aquél la condena por fácil y ligera; tal la absuelve y perdona, y tal la justicia y vitupera; uno celebra su hermosura, otro reniega de su condición, y, en fin, todos la deshonran, y todos la adoran (*DQ*, 2008 [1605], I, 51, p. 519).

³⁵ Que es decir mal de la ligereza de las mujeres, de su inconstancia, de su doble trato, de sus promesas muertas, de su fe rota, y, finalmente, del poco discurso que tienen en saber colocar sus pensamientos e intenciones que tienen (*DQ*, 2008 [1605], I, 51, p. 520).

Eugênio briga com sua cabra, quem é a depositária de toda a magoa do pastor pelas ações de Leandra: “Mal haja a tua condição e a de todas aquelas a quem imitas”. Então, foi estabelecido um diálogo no qual estava implícito que o discurso de repreensão era para as mulheres, por isso o outro homem falou para o pastor: “se ela é fêmea, como dizeis, há-de seguir o seu natural instinto”.

Essa forma de expressar-se, sem mencionar a palavra mulher e o nome feminino em questão, mas dirigindo o discurso de conotação negativa a este gênero é um resíduo cristalizado da Idade Média. Jacques Dalarum (1990) mostra que nas cartas e na literatura medieval, os clérigos colocaram Eva e as de seu gênero como inomináveis. Guy Devailly³⁶ assinala como exemplo a carta dirigida por Marbode de Rennes (†1123) a Roberto de Arbrissel (†1116), na qual Eva aparece de forma implícita por todo lado, porém seu nome não surgiu nunca. Também aponta Dalarum (1990, p. 38) no poema “da mulher má”, que o bispo de Rennes juntou “todas as imagens misóginas que lhe oferecia a sua vasta cultura clássica e patrística” para se referir à mulher sem nomeá-la: “femina, ataca Marbode – e, ainda aqui, o nome da mãe de todos os vivos é cuidadosamente ocultado – é a pior das armadilhas preparadas pelo inimigo, raiz do mal, fruto de todos os vícios” (DALARUM, 1990, p. 38).

Voltando a Eugênio, o pastor confiava no recato de Leandra: “guardava-se ela a si, que não há cadeados, guardas, nem fechaduras, que defendam melhor uma donzela, que as do próprio recato”³⁷. Também o pai confiava no bom juízo de sua filha, dando-lhe a liberdade de escolher seu esposo, entre os que a pretendiam. Porém, eles tiveram uma grande desilusão. Aqui, também, encontramos resíduos que revelam a mentalidade medieval hibridizando-se com o imaginário pastoril retratado no livro cervantino e adaptando-se, portanto, a esse novo contexto.

De acordo com Claude Thomasset (1990, p. 122), na mentalidade medieval cristã, ficou estabelecido que as mulheres não conseguem ter autocontrole para fazer escolhas adequadas e consistentes a fé cristã. Embora que “potencialmente capaz de se auto custodiar, a mulher não consegue” isto acontece porque “a dignidade espiritual da sua

³⁶ DEVAILLY, Guy. Un évêque et un prédicateur errant au XII siècle: Marbode de Rennes et Robert d' Arbrissel. Mémoires de la société d' histoire et d' archéologie de Bretagne, 57, 1980, p. 163-180. Apud DALARUM, 1990, p. 38.

³⁷ Guardábala su padre, y guardábase ella; que no hay candados, guardas ni cerraduras que mejor guarden a una doncella que las del recato proprio (DQ, 2008 [1605], I, 51, p. 516).

alma, criada por Deus e salva por Cristo, que a torna capaz de virtudes, traz de facto os sinais do pecado para o qual tantas mulheres, a começar por Eva, contribuíram de modo decisivo” (THOMASSET, 1990, p. 122). Conforme o autor, acreditava-se que a mulher precisava do homem para realizar bons atos, ela não podia se controlar sozinha. Isso é explicado por Thomasset:

No mundo há uma forma de vagabundagem intelectual e moral que preocupa sobremaneira pregadores e moralistas. É uma espécie de contínua inquietude, uma curiosidade nunca satisfeita, uma instabilidade de humores e de afetos que força a mulher a procurar sempre alguma coisa de novo, a conhecer coisas diferentes, a mudar frequentemente de opinião, a desejar aquilo que não tem, a deixar-se arrastar por impulsos e paixões (THOMASSET, 1990, p. 119).

Na história analisada, Leandra se deixou levar por suas paixões, ela não soube cuidar de si. Isto se atribuiu a sua natureza feminina, “natural inclinação das mulheres, que costuma ser em geral desatinada e descomposta”.³⁸ Atribuição, que é resíduo cristalizado do pensamento dos escritores medievais, veja-se como exemplo Durando de Champagne (†1340?) que traça uma linha de continuidade entre as inclinações femininas e “a audaciosa curiosidade de Eva, que quer conhecer a ciência do bem e do mal” (THOMASSET, 1990, p. 122).

3.2.2 FAUSTA

A novela intercalada da *Constante Florinda I*, na qual se conta a história de Fausta, é relatada pelo ermitão a Leandro no capítulo XXVI. Sendo rei de Grã-Bretanha, o ermitão teve um filho chamado Brasiliano, cuja mãe morreu durante o parto. Depois de 8 anos da morte da rainha, o rei casou-se com Fausta e com ela teve um filho. Tudo transcorreu em paz, até que Brasiliano completou dezesseis anos. Nessa época “começou Fausta, esquecida de quem era, a pôr em ele os olhos, não com a decência devida a enteado” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 217). A madrasta ficou obcecada pelo amor do príncipe, porém, quando manifestou suas intenções para ele, o jovem a rejeitou e nenhum de seus recursos femininos conseguiu seduzi-lo. “E como as mulheres, quando mais as desprezam então mais amam; vendo que Brasiliano a desprezava, muito mais amor lhe tinha” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 217). Ela recorreu “às armas de mulher, que são: juramentos, traições, mentiras e queixumes” (CF, 2006 [1625],

³⁸ Sino a su desenvoltura y a la natural inclinación de las mujeres, que, por la mayor parte, suele ser desatinada y mal compuesta (DQ, 2008 [1605], I, 51, p. 519).

I, 26, p. 217) e não conseguiu seu objetivo. Por isso, como vingança pelo desprezo de seu enteado, falou para seu marido que estava sendo vítima do assédio do príncipe, que estava obcecado por ela, e o rei acreditou. Fausta fez tanta pressão que conseguiu fazer com que o príncipe fosse encerrado numa torre e, por fim, exigindo justiça, conseguiu que o rei o mandasse degolar em praça pública.

Oito anos passaram, até que o príncipe herdeiro, filho de Fausta e do rei, completou dezesseis anos e revelou-se contra seu pai com fortes aliados. Prendeu o pai, com a intenção de mandá-lo matar, na torre onde o rei anos atrás tinha posto a Brasiliano. E mandou tirar a vida de sua mãe, mas antes de morrer, Fausta confessou em público sua culpa na injusta morte de Brasiliano. Finalmente, o rei pode fugir da prisão e se tornou ermitão. Fausta, qual outra Eva, deixou-se tentar, não por uma maçã, mas sim por um belo jovem, seu enteado. Esse quadro da tentação de Fausta concorda com a ideia de Françoise Piponnier (1990) que aponta o risco de incoerência na interpretação medieval do pecado de Eva, já que:

A tentação poderia ter rosto de um belo jovem, o ter atribuído à serpente tentadora um rosto de mulher pode dar medida de como o pecado era vivido de um ponto de vista exclusivamente masculino e como era representado de acordo com essa diretriz, mesmo com o risco de uma certa incoerência. De facto, para Eva teria sido bem mais atraente o rosto de um belo jovem do que o de uma mulher (PIPONNIER, 1990, p. 473).

Essa transformação do quadro da tentação de Eva para o de Fausta, exhibe uma atualização social. Desde a interpretação medieval da história de Eva à tentação de Fausta, houve um processo de cristalização, no qual os resíduos da mentalidade da Idade Média se adaptaram a novos contextos, cristalizaram-se na literatura. Outra característica apontada em Fausta que vêm da mentalidade medieval é não admitir a rejeição: “como as mulheres, quando mais as desprezam então mais amam” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 217). De acordo com a historiadora Silvana Vecchio (1990), o teólogo Tiagode Varazze (†1298) é quem melhor conseguiu definir esses termos do desequilíbrio mostrado pela mulher referente ao amor: “A mulher ama perfeitamente quando, deslumbrada por esse sentimento, perde a dimensão da verdade”, isso explica o fato delas amarem mais, quando rejeitadas, caso de Fausta. Em soma a mulher quando ama se deixa levar unicamente pelo “deslumbramento e falta de medida” (VECCHIO, 1990, p. 150).

O ermitão arrepende-se por ter dado crédito à sua mulher, sabendo que não se pode confiar nesse gênero: “dei crédito a lágrimas de mulher, sabendo que não são outra coisa mais que ciladas que nos armam pera nos enganarem” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 217). Essa afirmação do ermitão evidencia resíduos cristalizados da interpretação do Gênesis nas atitudes femininas. Fausta queria vingança a qualquer custo pela rejeição de seu enteado, por isso persuadiu seu marido a matar seu próprio filho. O desejo de comandar, atribuído a todas as mulheres, foi amplamente difundido pelos intérpretes da Bíblia como uma atitude frívola e enganadora para reger. Segue a exposição de Robert de Liège (†1246) citado em DUBY (2013) se referindo a Eva:

Deformou o mandamento de Deus, não evocando a árvore do conhecimento, mas “a que está no meio do jardim”. Enfim, “dando o fruto a seu homem, não o seduziu prontamente falando, não procurou fazê-lo crer no que ela própria crera. Nem uma palavra pronunciada. Com um gesto, ela impôs, imperando. Imperiosa, como o são todas elas (...) Essa vontade de comandar constitui o segundo pecado de Eva. Pois ela pecou duplamente, contra Deus e contra o homem. Também foi duplamente punida, não apenas como Adão, pela dor física, mas pela sujeição ao poder masculino (DUBY, 2013, p. 292).

O abuso de Eva, apontado pelo clérigo, radica principalmente em ter obrigado o homem a obedecer antes a sua voz que a de Deus.

É por isso que depois da queda, a mulher não deve ocultar apenas seu sexo como o faz o homem, mas também sua cabeça, apregoando duplamente a vergonha dos ardores de seu ventre e de sua temeridade imperiosa (DUBY, 2013, p. 292).

No caso de Fausta, sua pena foi a morte em mãos de seu próprio filho. Além disso, no relato de sua história, o ermitão parafraseia o castigo que recebeu Adão, por ter confiado em Eva, comparando estas passagens do Gênesis com sua situação:

E porque digamos tudo o que nesta matéria se pudera dizer em uma só palavra, quem mais valente e esforçado que nosso primeiro pai, pois estava fortalecido com a mercê que Deus lhe tinha dado da justiça original, e por rogos de uma mulher, e tão fraca que já era vencida, foi enganado; do qual engano nos resultaram a nós tantos males, como cada dia experimentamos como ladrões de casa, efeitos que procederam da perda da tal mercê (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 218).

Note-se que o ermitão faz alusão à passagem bíblica do Gênesis ao mencionar o nome de Eva, porque ela é inominável, resíduo cristalizado da Idade Média. Porém, no seu discurso, está implícito que ela enganou Adão e sua falta condenou a humanidade, assim como Fausta enganou seu marido. O ermitão continua expressando seu desgosto como sexo feminino, citando alguns filósofos que

falam sobre as mulheres: “Assim o diz Nicéforo grego: que não há causa que mais pronto ânimo tenha pera enganos, calúnias e males como a má mulher” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 217). Segue, “Naufrágio do homem (Ihe chama o filósofo Secundo), tempestade da casa, impedimento da quietação, cativo da vida, dano de cada dia, voluntária guerra, solícita confiada, animal malicioso, mal necessário”. E “São João Crisóstomo acrescenta mais, dizendo que é inimiga da amizade, contínua pena, natural tentação, tempestade desejada, perigo doméstico, mal da natureza; que derrama peste de concupiscência” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 218).

Para concluir seu discurso, o ermitão justifica sua posição de vítima das intrigas femininas remetendo-se à história de Crotonocato, como se mostra a seguir:

Porém se no meio de minhas culpas posso dar alguma desculpa delas, sirva-me o não serem só a quem elas hão enganado e vencido. Senão, vede o que lá conta Eliano e outros historiadores daquele valente Milão Crotonocato, cujas forças eram tais que não bastavam as de nenhum outro pera Ihe tirar uma maçã da mão, fazendo mil provas de si em ostentação disto; e tinha posto em sua vontade de a não tomar pessoa alguma em a sua, o que, visto de muitos, determinaram, já que por forças não podiam, se com promessas lha tiravam, o que ninguém pôde acabar com ele; e vindo uma fraca mulherzinha a quem tinham prometido o que ele não aceitava, e pondo-se a seus pés, começou com muitas lágrimas de Ihe pedir que era honra sua, e com elas rendeu a quem forças nem dádivas venceram” (CF, 2006 [1625], I, 26, p. 218).

Os argumentos usados pelo ermitão na sua defesa tinham bases no Gênesis, em pensadores clássicos e em fatos históricos, como a história de Milão de Crotona ou Crotonocato. Ele precisava justificar desde diferentes pontos de vista a pouca ou nenhuma culpa que possuía na tragédia de sua vida, porque a culpa era de Fausta que o enganou e como consequência os dois foram condenados. Jacques Dalarun (1990, p. 35) aponta essa atitude masculina de rememorar os eventos infelizes protagonizados pelas mulheres como uma estratégia para pôr em sobreaviso aos de seu gênero. Isto fica evidente na carta que Godofredo de Vandoma (†1132) envia a Hildeberto de Lavardin (†1133). Godofredo escreve:

Com efeito, esse sexo abusou, pela sua persuasão, do primeiro homem, e cercou, com a sua pergunta, o Apóstolo Pedro. Pressionou o primeiro à transgressão e o segundo à negação. É por isso que este sexo, cumprindo o seu ofício à maneira de uma serva porteira, todos aqueles que seduz, ou os

exclui da vida, como excluiu Pedro de Cristo, ou os inclui na morte, como Adão no Paraíso.³⁹

A “Serva porteira” referida pelo abade de Vandoma vem da narrativa da paixão segundo São João⁴⁰. Ela se tornou uma das imagens de Eva mais comentadas. Isto porque pressiona Pedro à negação como outrora Eva pressionou Adão à queda. Máximo de Turim, entre os séculos IV e V, difunde num sermão a ideia de que “Eva conduziu mal Adão, a serva introduziu mal Pedro”⁴¹. Dito sermão é retomado por Godofredo sete séculos depois, com uma exceção: “nunca sob a sua pena aparece o nome de Eva. A figura está lá, mas inominada, inominável” (DALARUN, 1990, p. 37). Portanto, a Serva porteira é também um resíduo cristalizado de Eva, observamos, assim, que a cristalização é um fenômeno dinâmico. Eva se atualizou na Serva, depois aconteceu novamente uma transformação e Eva se cristalizou em Leandra e Fausta, personagens da literatura seiscentista espanhola e portuguesa, respectivamente.

Por fim, faz-se necessário ressaltar que neste capítulo encontramos relações intertextuais e residuais com a literatura medieval. Usa-se a alusão (prática intertextual implícita de integração ou co-presença) ao texto do Gênesis para comparar a situação vivenciada pelo ermitão com a história de Adão e Eva. Há também Residualidade literária e cultural na construção de Fausta, que atua de acordo com a mentalidade medieval referente às mulheres, seguindo o percurso de Eva. A mulher identificada como Eva é um resíduo que se mostra vivo, pleno de vigor, transcendendo o espaço bíblico. Esse resíduo se hibridiza com a literatura, por isso é possível encontrar uma Eva esposa do Rei de Grã-Bretanha com o nome de Fausta.

3.3 CRISTALIZAÇÕES DE MARIA, MÃE DE JESUS

No texto bíblico, desde sua criação, Eva é inferior a Adão. O homem tem primazia sobre sua companheira, “a qual só é criada em segundo lugar, de uma costela do homem, para lhe dar uma ajuda que o complete” (DALARUN, 1990, p. 34). E devido ao papel de Eva na “queda”, a perda do Paraíso, configura-se sua face

³⁹ Godofredo de Vandoma, *Patrologia Latina* 157, col. 126, 221 vol. Paris: Migne, 1844-1864. Apud DALARUN, 1990, p. 36.

⁴⁰ Jn, XVIII, 17 apud DALARUN, 1990, p. 36.

⁴¹ Máximo de Turim, *Patrologia Latina* 57, col. 350, 221 vol. Paris: Migne, 1844-1864. Apud DALARUN, 1990, p. 37.

negativa, que de acordo com Roberto Zapperi (apud DALARUN, 1990, p. 34), foi difundida, a partir do século XI com a iconografia que condensa a Bíblia. Essa conotação negativa será anulada pela face contrária: a da mulher pura que ajuda ao homem, a Virgem Maria, mãe de Jesus. Segundo Jacques Dalarum (1990, p. 39), o século XII foi o grande século do impulso mariano, a primavera das catedrais e o tempo pleno de “Nossa Senhora”.

No começo do cristianismo não se cultivava a veneração à Virgem Maria. Nesses séculos, ainda se encontravam resíduos da adoração às deusas helênicas, especialmente em Roma encontrava-se nos templos imagens de deusas e sacerdotisas. Porém, essa presença feminina foi destituída, na Idade Média, por um vigoroso patriarcado, como apontado nos tópicos anteriores, que seria o difusor do cristianismo e governaria o gênero feminino. O culto mariano iniciou durante um evento na cidade de Éfeso (que fora sede do antigo culto à casta Diana), no ano 431 da era cristã. No Concílio de Éfeso, denominação desse evento, debateu-se a controvérsia religiosa sobre os dogmas: Santíssima Trindade e a virgindade e assunção de Maria – que tantas e prolongadas desavenças suscitaram entre os primeiros doutores da igreja.

A partir de Éfeso, Maria foi proclamada como Mãe de Deus. Sua imagem se transformou na glorificação de uma maternidade prodigiosa. E herdou das deusas a função de intermediária entre os cristãos e Deus. Por isso, sua dupla importância: social e religiosa. Ela é o arquétipo de vida incorrupta que aceitou a vontade de Deus e se consagrou a ajudar a humanidade castigada pelo pecado original desde a queda de Eva.

O culto mariano propagou-se na época carolíngia. Inclusive na Idade Média a imagem de Maria serviu para valorizar a figura feminina, tão desprestigiada por sua ligação a Eva. “No fim do século XI, santo Anselmo viu na Mãe de Deus a nova Eva, a anti-Eva” (DUBY, 2013, p. 376). Assim, Maria, mãe de Jesus, representa uma reviravolta na história da mulher, pois ela reconstruiu a imagem de Eva. AVE, anagrama de EVA representa a nova Eva. Inclusive, os clérigos que ensinavam através de suas epístolas exortavam os crentes a servir à Maria Mãe de Jesus, que passou a ser chamada Nossa Senhora. Por causa do culto mariano, a partir do século XII, o homem passa a olhar a mulher de modo ambíguo, atribuindo a ela, ao mesmo tempo, características de Eva e de Maria, mãe de Jesus.

3.3.1 DULCINÉIA

Dulcinéia é a dama de um cavaleiro andante, uma dama medieval retratada no século XVII. Ela tem sido identificada, junto às outras mulheres do *Quixote*, como exemplo de mulheres da Renascença ou do Barroco. No entanto, deve-se ter em conta até que ponto as qualidades das mulheres de começos do século XVII são similares às de suas congêneres de séculos anteriores, tempos de construção de modelos, ideias e valores que, sendo resíduos, têm passado pelo processo de hibridação cultural e cristalização, dando nova roupagem à imagem da mulher. De forma detalhada são descritas algumas das personagens femininas que aparecem nas diferentes histórias intercaladas no *Quixote I*: Marcela (cap. 11 - 14), Lucinda (cap. 24 - 47), Dorotéia (cap. 28 - 47), Zoraida (cap. 37 - 47), Camila (cap. 33 - 35). Todas têm uma coisa em comum, são as mulheres mais belas, embora dom Quixote afirme que “não há no mundo toda donzela mais formosa que a Imperatriz da Mancha, a sem par Dulcinéia del Toboso”.⁴²

Portanto, resulta indispensável ressaltar que a análise realizada neste trabalho se concentra unicamente na figura de Dulcinéia criada pelo cavaleiro dom Quixote. Dulcinéia del Toboso existe como personagem da obra, no entanto, não possui corporeidade, ela não tem um corpo próprio que a defina.

O nome Dulcinéia somente indica uma imagem no pensamento de alguns personagens, é por isso que cada um dos seus idealizadores atribui-lhe um corpo diferente, existindo diversas figuras para um mesmo nome: a aldeã Aldonça Lourenço (*DQ*, 2008 [1605], I, 1, p. 33); a lavradeira montada numa burrica, criação burlesca de Sancho (*DQ*, 2008 [1615], II, 10, p. 619); a da cova de Montesinos (*DQ*, 2008 [1615], II, 23, p. 730), etc. Sobre essa diversidade de figuras ideais, só se considera como objeto de estudo a idealização de dom Quixote, aquela de qualidades sobre-humanas, que nunca foi vista por ninguém, nem mesmo pelo Cavaleiro. A Dulcinéia que é uma invenção de terceira ordem, já que seu inventor dom Quixote, invenção de segunda ordem, foi criado pelo fidalgo Alonso Quixada, invenção direta do autor, de primeira ordem (REYES CELEDÓN, 2007, p. 104). Dom Quixote não tolera que alguém duvide da beleza sem

⁴² No hay en el mundo toda doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso (*DQ*, 2008 [1605], I, 4, p. 53).

igual de sua dama, e fica enfurecido com Sancho quando este questiona a beleza de Dulcinéia frente à suposta princesa Micomicadela (Dorotéia): “é porventura mais formosa a minha senhora Dulcinéia? está na tinta; nem para lá caminha; estou até em dizer que nem chega aos calcanhares da que presente se acha”.⁴³ Porém, o Cavaleiro não admite a comparação feita por seu atrevido escudeiro e arremete contra ele, jogando-o na terra e batendo-o tão forte que se não fosse pela intervenção de Dorotéia, Sancho ficaria muito ferido. Finalmente, dom Quixote expressa sua indignação da seguinte forma:

— Pensais, vilão ruim — lhe disse passado pouco — que hei-de estar sempre para vos aturar, e que tudo há-de ser tu a despropositares, e eu a perdoarte? pois não o cuides, maroto excomungado, que o és sem dúvida nenhuma, pois te atreveste a pôr língua na sem par Dulcinéia. Não sabeis vós, mariola, biltre, que, se não fosse pelo valor que ela infunde no meu braço, eu por mim nem matava uma pulga? Dizei-me, socarrão de língua viperina, quem julgais que foi o conquistador deste reino, e o que decepou a cabeça deste gigante, e vos fez a vós Marquês (que tudo isto o dou eu já como feito e processo findo), se não é o valor de Dulcinéia, fazendo de meu braço instrumento de suas façanhas? Ela peleja em mim, e vence em mim; eu vivo e respiro nela; nela tenho vida e ser.⁴⁴

Pode-se perceber a devoção de dom Quixote por Dulcinéia, já que é por ela e através dela que ele tem valor, nela “tem vida e ser”. Mas, o mal entendido esteve em que Sancho não pensava na Dulcinéia idealizada por seu senhor, e sim na aldeã Aldonça Lourenço que fazia parte das mulheres de classe social baixa. Estas não são descritas tão belas como as ricas, o contrário, roliças, bigodudas e com deformidades físicas⁴⁵. Essas mulheres são a antítese das damas. A Dulcinéia, lavradeira montada numa burrica, recriação burlesca de Sancho, é a antítese da Dulcinéia del Toboso

⁴³ ¿Es, por dicha, más hermosa mi señora Dulcinea? No, por cierto, ni aun con la mitad, y aun estoy por decir que no llega a su zapato de la que está delante (*DQ*, 2008 [1605], I, 30, p. 306).

⁴⁴— ¿Pensáis – le dijo a cabo de rato-, villano ruin, que ha de haber lugar siempre para ponerme la mano en la horcajadura, y que todo ha de ser errar vos y perdonaros yo? Pues no lo penséis, bellaco descomulgado, que sin duda lo estás, pues has puesto lengua en la sin par Dulcinea. ¿Y no sabéis vos, gañán, faquín, belitre, que si no fuese por el valor que ella infunde en mi brazo, que no le tendría yo para matar una pulga? Decid, socarrón de lengua viperina, ¿y quién pensáis que ha ganado este reino y cortado la cabeza a este gigante, y hecho a vos marqués, que todo esto doy ya por hecho y por cosa pasada en cosa juzgada, si no es el valor de Dulcinea, tomando a mi brazo por instrumento de sus hazañas? Ella pelea en mí, y vence en mí, y yo vivo y respiro en ella, y tengo vida y ser (*DQ*, 2008 [1605], I, 30, p. 306).

⁴⁵Um exemplo de pastora da classe baixa, retratada na obra, é a Torralva “que era a tal pastora, cachopa roliça, despachadona, e tirando seu tanto para machoa, porque até bigodes tinha” (*DQ*, 2008 [1605], I, 20, p. 165). Outra, é a moça asturiana que trabalhava em uma taverna, Maritornes: “Larga de cara, cabeça chata por detrás, nariz rombo, torta de um olho, e do outro pouco sã. Verdade é que a galhardia do corpo lhe descontava as outras faltas; não tinha sete palmos dos pés à cabeça; e os ombros, que algum tanto lhe cargavam, a faziam olhar para o chão mais do que ela quisera” (*DQ*, 2008 [1605], I, 16, p. 133).

idealizada por dom Quixote. Esta lavradeira aparece em cena quando o habilidoso escudeiro, fazendo gala de bom ator, improvisa uma recepção a umas lavradeiras que passavam pelo caminho, como se fossem donzelas. Com um vocabulário próprio do mundo da cavalaria se dirige a uma das mulheres, à suposta Dulcinéia. Porém, dom Quixote considera que essa Dulcinéia foi produto de encantamento, uma vingança de seus inimigos:

Esses traidores logo transformaram a minha Dulcinéia em mulher de tão vil condição e tão feia, como aquela aldeã, e juntamente lhe tiraram o que é tanto de pessoa principal, a saber: o perfume que rescendem, por sempre andarem entre âmbar e flores; porque te devo dizer, Sancho, que quando me aproximei para sentar Dulcinéia no seu palafrém (como tu dizes, que a mim pareceu-me jericó), deu-me um cheiro de alhos crus, que me chegou a agoniar.⁴⁶

O retrato de Dulcinéia del Toboso, idealizada por dom Quixote, não é comparável aos retratos de nenhuma das outras personagens. Este é similar ao modelo da descrição de Maria, mãe de Jesus, que se propagou no século XII: “O corpo de Maria não segue, porém, as regras de um corpo humano” (FRUGONI, 1990, p. 478).

A descrição de Dulcinéia feita por dom Quixote evidencia características sobre-humanas, como segue a continuação:

Só posso dizer, em resposta ao que tão respeitadamente se me pede, que o seu nome é Dulcinéia, sua pátria Toboso, um lugar da Mancha; a sua qualidade há-de ser, pelo menos, Princesa, pois é Rainha e senhora minha; sua formosura sobre-humana, pois nela se realizam todos os impossíveis e quiméricos atributos de formosura, que os poetas dão às suas damas; seus cabelos são ouro; a sua testa campos elísios; suas sobancelhas arcos celestes; seus olhos sóis; suas faces rosas; seus lábios corais; pérolas os seus dentes; alabastro o seu colo; mármore o seu peito; marfim as suas mãos; sua brancura neve; e as partes que à vista humana traz encobertas a honestidade são tais (segundo eu conjecturo) que só a discreta consideração pode encarecê-las, sem poder compará-las.⁴⁷

Dulcinéia, além de possuir uma perfeição física, apresenta traços de sublimidade espiritual que a aproximam à divindade. Nos livros de cavaleiros, a amada

⁴⁶ No se contentaron estos traidores de haber vuelto y transformado a mi Dulcinea, sino que la transformaron y volvieron en una figura tan baja y tan fea como la de aquella aldeana, y juntamente le quitaron lo que es tan suyo de las principales señoras, que es el buen olor, por andar siempre entre âmbar e flores. Porque te hago saber, Sancho, que cuando llegué a subir a Dulcinea sobre su hacanea, según tú dices, que a mí me pareció borrica, me dio un olor de ajos crudos, que me encalabrínó y atosigó el alma (DQ, 2008 [1615], II, 10, p. 622).

⁴⁷ Sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es

é o símbolo da glória eterna. Para o cavaleiro andante a adoração a sua dama é tão firme como sua fé cristã. Lydia Reyero (2007) afirma que não só na literatura espanhola a dama é sacralizada, pois, também na literatura italiana e na literatura francesa medieval o culto a Maria, mãe de Jesus, faz surgir diversos exemplos de adoração da amada como um ser divino. A autora cita como exemplo que:

la corriente stilnovística de la literatura italiana concibe a la dama como donna angelicata, un ser superior que sirve de camino directo hacia Dios. Más tarde el simbolismo filosófico creará ver en Dulcinea la personificación de la grandeza espiritual y de la exaltada religiosidad del héroe, el alma objetiva de don Quijote (REYERO, 2007, p. 356).

Dom Quixote sacraliza sua linguagem quando se refere a Dulcinéia. Cabe ressaltar que, segundo a igreja católica, a crença em Maria, mãe de Jesus, é um dos maiores atos de fé que deve realizar um cristão. Ao longo da obra fica evidente que dom Quixote é um devoto cristão e o seu amor por Dulcinéia é um ato de fé tão poderoso como sua religião. O cavaleiro tem fé em sua dama e deseja difundir essa devoção. Um exemplo é o momento no qual o Cavaleiro encontra um grupo na estrada e exige que seus membros confessem que não há no mundo donzela mais bela que Dulcinéia, e pede que acreditem fielmente nisso sem precisar vê-la:

— Todo o mundo se detenha, se todo o mundo não confessa, que não há no mundo toda donzela mais formosa que a Imperatriz da Mancha, a sem par Dulcinéia del Toboso.

— Senhor cavaleiro, nós não conhecemos quem seja essa boa senhora que dizeis; deixai-no-la ver, que, a ser ela de tanta formosura como encarecesteis, de boa vontade e sem recompensa alguma confessaremos a verdade que exigis de nós.

— Se a vísseis — replicou D. Quixote — que avaria fora confessardes evidência tão notória? O que importa é que sem a ver o acrediteis, confesseis, afirmeis, jureis e defendais.⁴⁸

reina y señora mía; su hermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas (DQ, 2008 [1605], I, 13, p. 115).

⁴⁸— Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo toda doncella más hermosa que la emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea del Toboso.

— Señor caballero, nosotros no conocemos quién sea esa buena señora que decís; mostrádnosla: que si ella fuere de tanta hermosura como significáis, de buena gana y sin apremio alguno confesaremos la verdad que por parte vuestra nos es pedida.

O cavaleiro ama e adora sua dama sem tê-la visto. E exige o mesmo dos outros. Ele demanda que as pessoas acreditem, confessem, afirmem, jurem e defendam por força de fé o que Dulcinéia representa para ele. Tudo aquilo que contrariar essa declaração será interpretado pelo Cavaleiro como uma blasfêmia, um pecado, e os hereges merecerão ser castigados:

Quando não, entrareis comigo em batalha, gente descomunal e soberba; que, ou venhais um por cada vez, como pede a ordem de cavalaria ou todos de rondão, como é costume nos da vossa ralé, aqui vos aguardo, confiado na razão que por mim tenho.⁴⁹

Sua dama é como a própria Maria, mãe de Jesus. Ela lhe oferece proteção, amparo, esperança e a possibilidade de alcançar a salvação eterna por amor. Seu amor por ela é descrito várias vezes com uma linguagem religiosa que equipara Dulcinéia com a Virgem Maria e torna o Cavaleiro num mártir, ao sacrificar-se por ela, ou em um herói das cruzadas, quando obriga os fiéis a someter-se a sua fé. Também, podem-se relacionar as figuras de Dulcinéia e Maria pela forma em que dom Quixote se dirige a sua amada: “— Bem te podes aclamar ditosa sobre quantas hoje existem na terra, ó das belas belíssima Dulcinéia del Toboso”.⁵⁰ Essa evocação é comparável com a que se refere à Maria, mãe de Jesus, na Bíblia “Bendita és tu entre as mulheres” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Lc. 1:42, p. 918).

O amor de dom Quixote por Dulcinéia é honesto, puro e platônico. Um amor que não possui desejo carnal, nem busca o contato físico. O amor por sua dama o afasta das tentações femininas. Esse compromisso do Cavaleiro com uma mulher idealizada traz resíduos da mentalidade medieval difundida pelos clérigos, principalmente por um dos mais prestigiosos, Adam de Perseigne (†1221). Em uma de suas epístolas, o eclesiástico aconselha os jovens a se proteger das tentações femininas num casamento com a Virgem Maria:

— Si os la mostrara -replicó don Quijote —, ¿qué hiciérades vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender (DQ, 2008 [1605], I, 4, p. 53).

⁴⁹Donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Que, ahora vengáis uno a uno, como pide la orden de caballería, ora todos juntos, como es costumbre y mala usanza de los de vuestra ralea, aquí os aguardo y espero, confiado en la razón que de mi parte tengo (DQ, 2008 [1605], I, 4, p. 53).

⁵⁰— Bien te puedes llamar dichosa sobre cuantas hoy viven en la tierra, ¡oh sobre las bellas bella Dulcinea del Toboso! (DQ, 2008 [1605], I, 4, p. 52).

“É fácil para aqueles que se saciam com o amor de nossa Virgem [...], tomai-a por mãe, por ama, por esposa, por amante.” O abade conclui: “Ela não te faltará jamais se a amas de amor, se lhe dedicas teu corpo”. O dom do corpo, como no casamento, para livrá-lo da falta (DUBY, 2013, p. 376).

Dom Quixote sacia seu amor na sua idealização, ele olha Dulcinéia como divindade e não como mulher, porém, usa como argumento sua afeição a Dulcinéia para evitar o contato com mulheres reais. Ele procura a proteção divina de sua dama, por isso a evoca antes de cada aventura, o Cavaleiro explica:

Isto é já uso autorizado, e posse velha na cavalaria andantesca; a saber: que, se o cavaleiro andante, ao acometer algum grande feito de armas, tivesse a sua senhora diante, poria nela os olhos branda e amorosamente, como pedindo-lhe que o favorecesse no duvidoso transe em que se ia empenhar; e, ainda que ninguém o ouvisse, estaria obrigado a proferir palavras entre dentes, com as quais de todo o coração se lhe encomendasse; do que vemos inumeráveis exemplos nas histórias. Não se há-de entender por isto que hão-de deixar de encomendar-se a Deus, que tempo e lugar lhes ficam para o fazerem no decurso do conflito.⁵¹

Dom Quixote segue esta tradição, embora sua dama não se encontre de corpo presente. Como descrito pelo narrador na “aventura com os leões”. O Cavaleiro ao deparar-se com um carro com bravos leões, viu a oportunidade de mostrar sua coragem, pedindo ao cuidador das feras soltá-las porque ele as enfrentaria. Apesar dos presentes tentarem impedir esse desafio, dom Quixote insistiu e “encomendando-se a Deus de todo o coração, e logo depois à sua senhora Dulcinéia”⁵² pôs-se diante da jaula. Porém, o leão o ignorou completamente. Finalmente, o encarregado dos leões declarou que dom Quixote já teria mostrado seu valor e que o leão por cobardia não quis enfrentá-lo. Por isso, o valoroso dom Quixote, a partir desse momento, pediu para ser chamado de Cavaleiro dos Leões. E assim, depois de ter pedido proteção a sua dama, concluiu com vitória um desafio mais. Essas súplicas de amparo que o Cavaleiro dirige à Dulcinéia são mostradas

⁵¹Que ya está en uso y costumbre en la caballería andantesca que el caballero andante que, al acometer algún gran fecho de armas, tuviese su señora delante, vuelva a ella los ojos blanda y amorosamente, como que le pide con ellos le favorezca y ampare en el dudoso trance que acomete; y aun si nadie le oye, está obligado a decir algunas palabras entre dientes, en que de todo corazón se le encomiende; y de esto tenemos innumerables ejemplos en las historias. Y no se ha de entender por esto que han de dejar de encomendarse a Dios; que tiempo y lugar les queda para hacerlo en el discurso de la obra (*DQ*, 2008 [1605], I, 13, p. 113).

⁵²“Encomendándose a Dios de todo corazón, y luego a su señora Dulcinea” (*DQ*, 2008 [1615], II, 17, p. 674).

no desafio da temível cova de Montesinos. Dom Quixote se encomenda a sua protetora da seguinte forma:

— Ó senhora das minhas ações, caríssima e incomparável Dulcinéia del Toboso, se é possível que cheguem aos teus ouvidos as preces e rogos deste teu venturoso amante, por tua inaudita beleza te peço que os escutes, pois cifram-se apenas em implorar-te que te não recuses a dar-me o teu favor e amparo, agora que tanto deles preciso. Vou despenhar-me, sepultar-me e sumir-me no abismo, que aqui se me escancara, só para que o mundo conheça que, se tu me favoreceres, não haverá impossível que eu não cometa e alcance.⁵³

Também pede proteção e entrega sua luta nas mãos de Dulcinéia quando se enfrenta em feroz batalha contra um rude escudeiro biscaíno, proferindo as seguintes palavras:

— Ó senhora da minha alma, Dulcinéia, flor da formosura, socorrei a este vosso cavaleiro, que, para satisfazer a vossa muita bondade, se acha em tão rigoroso transe. O dizer isto, apertar a espada, cobrir-se bem com a rodela, e arremeter ao biscaíno, foi tudo um, indo determinado de aventurar tudo num só golpe.⁵⁴

Essa foi a primeira batalha que o valoroso cavaleiro venceu, mas não foi a última, porque essas súplicas que fazia a Dulcinéia antes de cada aventura o enchiam de valor e em muitas delas teve sucesso. Dom Quixote usava belas palavras quando se dirigia em súplica à Dulcinéia, como foi mostrado anteriormente. Esse esforço do Cavaleiro, em exaltar com louvores à dama idealizada, é um resíduo da prática dos clérigos da Idade Média que escolhiam amorosas palavras para se dirigir a Maria, mãe de Jesus.

Jacques Dalarum (1990), no seu capítulo “olhares de clérigos”, destaca a exaltação poética da Virgem Maria na Idade Média que foi compilada por Henri Barré. As belas orações enalteciam a mãe de Jesus se referindo a ela como: “virgem sempre preciosa”, “*Stella maris*” (“estrela do mar”, segundo o jogo de palavras aceite), “porta

⁵³ – ¡Oh señora de mis acciones y movimientos, clarísima y sin par Dulcinea del Toboso! Si es posible que lleguen a tus oídos las plegarias y rogaciones deste tu venturoso amante, por tu inaudita belleza te ruego las escuches, que no son otras que rogarte no me niegues tu favor y amparo, ahora que tanto le he menester. Yo voy a despeñarme, a empozarme y a hundirme en el abismo que aquí se me representa, sólo porque conozca el mundo que si tú me favoreces, no habrá imposible a quien yo no acometa y acabe (DQ, 2008 [1615], II, 22, p. 720).

⁵⁴ – ¡Oh señora de mi alma, Dulcinea, flor de la formosura, socorred a este vuestro caballero, que, por satisfacer a la vuestra mucha bondad, en este riguroso trance se halla! El decir esto, y el apretar la espada, y el cubrirse bien de su rodela, y el arremeter al vizcaíno, todo fue en un tiempo, llevando determinación de aventurarlo todo a la de un golpe solo (DQ, 2008 [1605], I, 8, p. 82).

do Céu”; piedade filial pela Mãe do Salvador, eles tinham total confiança na indefectível intercessão daquela que é “refúgio do pecador”, “esperança dos homens”.⁵⁵ Para os autores das Orações “Maria é a Mãe por excelência, no seio da qual o filho indigno pode vir esconder a sua vergonha” (DALARUN, 1990, p. 40). Curiosamente, as orações mais emblemáticas dirigidas a Maria, mãe de Jesus, são de autores de obras misóginas, tais como: Marbode de Rennes (†1123) e Godofredo de Vandoma (†1123), seguidores do grande precursor mariano Fulberto de Chartres (†1029). Também, Anselmo de Cantuária(†1109), Bernardo de Claraval (†1153) entre outros.

3.3.2 FLORINDA

O Ave do anjo da Anunciação, como explicado num canto anônimo do século IX, indica o inverso de Eva.⁵⁶ Assim, Maria, mãe de Jesus, cuja passividade é exaltada no momento de se tornar instrumento de redenção, opõe-se a Eva, que tem um papel tão ativo no pecado original. De forma similar, no livro *Constante Florinda I*, a protagonista opõe-se às outras personagens femininas. Isso é ressaltado durante toda a narrativa. Veja-se no capítulo XXXII, quando o príncipe Aquilante escreve para Florinda: “por vossa fermosura, graça, aviso e discrição vos excluis da natureza de todas as mulheres” (CF, 2006 [1625], I, 32, p. 256).

Essa natureza feminina referida por Aquilante é a remanescente da mentalidade medieval. Visto que tal como apontado na *Constante Florinda I*. Nessa época, um dos maiores defeitos assinalados nas mulheres era sua inconstância, conforme Carla Casagrande (1990) expõe:

O único elemento de tranquilizante estabilidade desta vertiginosa e desordenada instabilidade feminina consiste na sua paradoxal permanência: nada parece mais imóvel e mais constante que a contínua irrequietude e inconstância das mulheres. Uma longa tradição, frequentemente transformada em lugar comum, supera incólume as mudanças da história e consigna à literatura didática e pastoral a imagem obsessivamente uniforme

⁵⁵ Godofredo de Vandoma, *Patrologia Latina* 157, col. 234 - 235, 221 vol. Paris: Migne, 1844 - 1864. Apud DALARUN, 1990, p. 40.

⁵⁶ V.Y. Haines, “The iconography of the *felix culpa*”, In: *Florilegium*, I (1979), p. 151-85, 174. Apud FRUGONI, 1990, p. 462.

de uma mulher sempre inquieta e caprichosa, inconstante (CASAGRANDE, 1990, p. 119).

A inconstância, falha feminina que tanto incomodava na Idade Média e que Florinda não possui, eleva a protagonista a um nível de superioridade, dado que Florinda é:

Constante e firme, cousa que em poucas se acha; porque o comum das mulheres é serem-no só em serem mudáveis. E porque esta nunca o foi, é bem se diga dela e denuncie mais generoso peito, donde o amor mais puro e firme se achou que quantos ocuparam coração humano, como no processo de sua história se verá (CF, 2006 [1625], I, 5, p. 72).

Segundo a historiadora das mentalidades medievais, Chiara Frugoni, a Virgem Maria “exaltada na sua maternidade, constitui o modelo que cada mulher deve procurar imitar” (FRUGONI, 1990, p. 462). Maria, mãe de Jesus, renova à imagem da mulher, tão prejudicada pela figura de Eva e é colocada como exemplo no imaginário medieval cristão. Por outro lado, na narrativa seiscentista da *Constante Florinda I*, a protagonista é o modelo a ser imitado pelas mulheres já que “a sua constância e firmeza havia de ser exemplo a todas as que comumente têm pouca, era necessário padecer tantos extremos e perseguições, para que mais se apurasse a fineza dela” (CF, 2006 [1625], I, 32, p. 258).

Tanto Maria, mãe de Jesus, como Florinda são excluídas de juízos misóginos em seus imaginários correspondentes, a Idade Média e o espaço fictício da literatura em prosa seiscentista. De acordo com Carla Casagrande (1990), os pregadores e moralistas encontram nos textos de Aristóteles um tratamento sistemático e uma confirmação autorizada das temáticas sempre difundidas na cultura do Ocidente medieval para desvalorizar a mulher:

Definidas como homens incompletos e imperfeitos, dotadas de uma forma adequada à debilidade e à imperfeição da sua transbordante matéria, privadas de uma racionalidade capaz de governar plenamente as paixões, as mulheres dos comentários aristotélicos são frágeis, plasmáveis, irracionais e passionais. O seu corpo, caracterizado em comparação com o masculino por um excesso de humidade, torna-as capazes de receber mas não de conservar; húmidas, moles e inconstantes, vagueiam continuamente em busca da novidade, incapazes como são de terem opiniões resolutas e estáveis nas várias situações (CASAGRANDE, 1990, p. 119).

Evidentemente, essa fundamentação em Aristóteles para se referir à mulher não era sequer considerada em Maria, mãe de Jesus, pois ela representa o oposto das filhas de Eva. Já no espaço de Florinda, usou-se o recurso do travestismo, a

transformação da donzela em Leandro. Assim, era omitido qualquer vestígio negativo da natureza feminina na protagonista. Florinda por suportar corajosamente todos os infortúnios que trouxe sua peregrinação pode-se considerar isenta de pertencer à categoria das mulheres estabelecida por Aristóteles. Assim, ela não representa um “homem incompleto e imperfeito”, como indicado pelo filósofo. Ao contrário, ela possui “um varonil peito” e mostra a “fineza de sua constância”, como relatado no capítulo do seu encarceramento:

Bem pudera nosso Leandro escusar tão áspero trabalho, como era o de um cárcere tão escuro e medonho que metia medo a todo o homem humano, só com descobrir quem era: porque então clara se via sua inocência. Porém como tinha proposto em seu varonil peito de não quebrar nunca a fé e palavra que a seu querido Arnaldo tinha dado, sofreu com muita paciência todos os trabalhos do cárcere; em o qual hando já estado três meses, passando tantos que pareciam incompadecidos com tão tenras forças e delicados membros; porque o comer era pouco e ruim, a cama a terra nua, vista não tinha mais que a de seus olhos, que a não impedirem a claridade de seu belo rosto com nuvens de lágrimas, ela bastava em o meio de tantas escuridões. Finalmente estes foram uns dos maiores trabalhos em que Leandro mostrou a fineza de sua constância e leal peito (*CF*, 2006 [1625], I, 18, p. 159).

Além desses atributos ressaltados em Florinda em traje de homem, ela é um exemplo de mulher que procura guardar-se e afastar-se do mundo (para cumprir sua promessa), como aquelas que são mencionadas na Bíblia. Segue o fragmento da estadia de Florinda num convento:

Depois que a nossa Florinda se viu entre Religiosas, cuja vida não é mais que servir a Deus, e sua conversação de Anjos, ficou tão alegre e contente qual nunca o fora em algum dos estados que tivera, mormente depois que se viu querida e estimada de todas e tratada com muito respeito e cortesia. E como o principal intento seu era guardar a fé e permanecer em firme propósito até o fim de sua vida, pareceu-lhe que em nenhum estado poderia melhor guardar seu piedoso intento como neste, e assim vivia tão alegre como que se tivera todos os bens do mundo; e deitando de si todos os cuidados dele, trabalhava quanto podia de seguir as que mais perfeitas se mostravam em virtude, pretendendo fazer-se igual a elas na perfeição de vida (*CF*, 2006 [1625], I, 33, p. 263).

Essa devoção fervorosa de Florinda por passar sua vida inteira num convento exhibe hibridação entre os resíduos dos modelos ensinados às mulheres na Idade Média e o propósito progressista da protagonista no plano fictício. De acordo com Carla Casagrande (1990), difundia-se entre as mulheres os modelos tirados da Sagrada Escritura, de mulheres guardadas que se afastavam do mundo. Algumas dessas mulheres exemplares foram: “Judite que se refugia num canto

secreto da casa para jejuar, a velha profetisa Ana que nunca abandona o templo onde prega e jejuar noite e dia, e, sobretudo, a Virgem Maria que na sua casa espera imóvel e silenciosa o anúncio divino” (CASAGRANDE, 1990, p. 119). Porém, os eclesiásticos não usavam a imagem destas mulheres gratuitamente, isto tinha um propósito bem específico, continua a historiadora:

Ao lado de exemplos a imitar intervêm depois preceitos e conselhos, frequentemente colhidos em antigos e autorizados textos dos Padres e dos monges; as mulheres que os sabem escutar e pôr em prática aprendem pouco a pouco a afastar-se da atração do mundo e dos desejos do corpo para viverem retiradas e tranquilas entre as paredes de uma casa ou de um mosteiro (CASAGRANDE, 1990, p. 126).

Os homens da igreja pretendiam estimular as mulheres a renunciar por completo à vida cotidiana e a consagração da doutrina cristã. Já Florinda, desejava se consagrar no convento para cumprir com sua firme promessa de fidelidade eterna ao seu amado que acreditava estivesse morto, pois, ela não queria ser obrigada a casar-se com outro homem, depois que ela já tinha escolhido o melhor ao seu parecer. Finalmente, no desfecho da sua história, Florinda é premiada por sua constância alcançando a elevação de sua pessoa com honra e bem-aventurança, como narrado no fim do livro, em forma de Oração pelo encerramento com amém.

E esta é a história da firme e constante Florinda, e de seus trágicos infortúnios, os quais não foram bastantes para que lhe fizessem quebrar a palavra e fé que a seu querido Arnaldo dera, antes permanecendo firme e constante veio no fim alcançar o doce fruto deles, acompanhado de tantos bens e alevantada com tanta honra como havemos dito. Donde se pode tirar exemplo que, assim como nossa Florinda, por ser constante e firme em sua palavra e fé, e pela guardar passou tantos trabalhos e infortúnios, no fim dos quais alcançou tão grandes bens desta vida; assim também o que permanecer firme e certo em guardar o que prometeu a Deus e passar trabalhos por satisfazer com a obrigação de sua promessa; esteja certo alcançará os bens da outra, que são a bem-aventurança, na qual permita ele nos vejamos todos pera sempre. Amém (CF, 2006 [1625], I, 39, p. 307).

A exaltação de Florinda, por sua constância e firmeza enfrentando os infortúnios de sua peregrinação, exhibe resíduos cristalizados da exaltação a Maria, mãe de Jesus. Na fé cristã, Maria acolheu o anúncio trazido pelo anjo Gabriel, acreditando que “a Deus nada é impossível” e deu sua promessa de serviço: “Eis aqui a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a tua palavra” (BÍBLIA SAGRADA, 1979, Lc. 1:38, p. 918). Em virtude da fé, constância e firme serviço a Deus é que será proclamada a bem-aventurança de Maria: “porque eis aí de hoje em diante me

chamarão bem-aventurada todas as gerações” (BÍBLIA SAGRADA, Lc. 1:48, p. 918). Ela suportou bravamente os infortúnios da sua vida, tais como a provação de seu filho que “será esta uma espada que traspassará a tua mesma alma, a fim de se descobrirem os pensamentos que muitos terão escondidos nos corações” (BÍBLIA SAGRADA, Lc. 2:35, p. 919) e a sua morte na cruz.

Maria, do mesmo jeito que Florinda, guardou sua promessa, acreditou fielmente e por isso teve como fruto sua elevação: “Bem-aventurada tu, que crêste, porque se hão de cumprir as coisas que da parte do senhor foram ditas” (BÍBLIA SAGRADA, Lc. 1:45, p. 918). Diante do exposto, ressaltamos a Residualidade da concepção medieval de constância feminina e o argumento exposto no livro *Constante Florinda I*, a esse respeito. Esse fenômeno residual deve-se à ideologia referente à mulher, difundida pelo clero na Idade Média, interiorizada pelas pessoas, estruturando-se assim uma mentalidade. Mentalidade que foi impressa nos sermões, na literatura e nas artes em geral, constituindo resíduos, que por sua vez se hibridizaram com outras mentalidades e foram cristalizados em outras formas de expressão. Assim, encontramos o discurso medieval que enaltece a constância de Maria, mãe de Jesus, atualizado na protagonista Florinda e também em Dulcinéia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este estudo comparado se propôs a investigar, a partir da Intertextualidade e da Residualidade, vestígios da mentalidade medieval na construção das personagens do *Quixote I* e *Constante Florinda I*, tanto no imaginário masculino, dos heróis de cavalaria, quanto no imaginário do feminino modelado pelos arquétipos cristãos de Eva e de Maria, mãe de Jesus. Para o desenvolvimento dessa temática, buscamos responder, no decorrer desta pesquisa, os questionamentos apresentados na introdução, os quais, para efeito de síntese, retomamos neste momento.

Referente à primeira questão, os traços que aproximam os protagonistas dom Quixote e Florinda estão delineados pela figura heroica de Amadis de Gaula, que marca o caminho a ser percorrido pelos protagonistas, no espaço masculino. A Intertextualidade de *Amadis de Gaula* no *Quixote I* tem uma função contestatária, visto que dom Quixote é uma paródia do herói de Gaula. O Donzel do mar proporciona os ingredientes para a configuração do Cavaleiro da Triste Figura, que exagerados à máxima potência, o tornam o protagonista do melhor livro de ficção escrito em espanhol. Contrariamente à paródia cervantina, as referências intertextuais de Amadis na *Constante Florinda I* são corroboradoras da narrativa medieval. Isto porque afirmam o caráter heroico da protagonista. Apesar da dimensão moderna com a qual é apresentada Florinda, deve ter-se em conta que o autor, Gaspar Pires de Rebelo, pertencia a uma sociedade predominantemente masculina e conservadora. Por isso, parece necessário usar o recurso do travestismo e as referências implícitas e explícitas ao herói Amadis de Gaula para permitir a Florinda realizar ações e deslocamentos que adquirem um caráter simbólico, porque Ihe são proibidos sem disfarce, simplesmente por ser mulher.

No tocante à segunda questão, é possível traçar um paralelo que mostre o imaginário medieval que persiste nas narrativas do *Quixote I* e de *Constante Florinda I* a partir das suas relações intertextuais com o livro de cavalaria Amadis de Gaula. Em vista disso, demarcamos um panorama da penitência amorosa – resíduo da literatura medieval de cavalaria – revitalizada na peregrinação dos protagonistas dom Quixote e Florinda por meio de relações intertextuais com o período penitente de Amadis de Gaula. Cabe ressaltar que esse aspecto cavaleiresco evoluiu a partir da Matéria de Bretanha e se recolheu em *Amadis de Gaula* para constituir o arquétipo. Tópico que

posteriormente, no século XVII, é recriado por meio da paródia de dom Quixote e se apresenta com outra roupagem, cristalizado, no percurso de Florinda.

Dom Quixote, Florinda e Amadis têm concomitâncias nas suas fases penitentes, mas, ao mesmo tempo, diferem no sentido que Amadis faz uma penitência amorosa provocada por um mal entendido com Oriana. Dom Quixote, por sua vez, passa por um momento de expiação, também amoroso, imitando a Amadis, mas sem motivo real; assume essa experiência porque acredita que é obrigatória para completar os esquemas cavaleirescos. Já na *Constante Florinda I* revitaliza-se o resíduo da penitência amorosa com um novo componente: o herói penitente é uma mulher, embora que travestida. Florinda, assim como Amadis, após superar essa difícil etapa, obtém a redenção e se reencontra com seu amado. Eles deixaram o mundo anterior – riquezas, roupa, nome – para levar adiante uma penitência, apontando a um futuro redentor e o seu renascimento heroico. Do período penitente, ambos obtêm ensinamentos e tenacidade que os impulsionarão ao sucesso na guerra e no amor.

A terceira questão se refere à carga ideológica que opera na construção da protagonista Florinda ao ser relacionada de forma intertextual com Amadis de Gaula e, ao mesmo tempo, ser enaltecida constantemente em comparação às outras personagens femininas como uma redentora divinizada. A esse respeito, consideramos que Florinda apresenta-se transgressora tanto no imaginário masculino (dos heróis de cavalaria), quanto feminino (das donzelas das cortes), onde impera o amor cortês e não se mostra a mulher tal como ela é, mas a imagem idealizada que dela têm os homens. A posição em jogo da protagonista é de engenho, de adaptabilidade e de atitude reivindicativa, executando uma profunda renovação, como foi demonstrado a partir de uma perspectiva que mostra aspectos intertextuais e residuais.

Cabe, assim, lembrar que a Intertextualidade dá-se no nível do texto, enquanto a Residualidade no plano da mentalidade. Desse modo, ao fazermos essa “leitura” estamos propondo ir além do que fica na superfície das evidências. Com isso, queremos mostrar que a visão progressista da mulher, oferecida através da ligação de Florinda com Amadis de Gaula é um recurso de captura das convenções sociais, da utilização de um quadro social cotidiano de valoração positiva do masculino e de aspectos facilmente reconhecíveis pela maioria dos leitores do século XVII, encobrindo uma posição feminina que alinha sentidos da mulher guerreira e da contravenção desta às

convenções sociais impostas. A exaltação de Florinda, por meio da Residualidade Literária e Cultural, representa a corroboração da atitude reivindicatória da protagonista. Ela se configura como uma Virgem Maria cristalizada, e ao mesmo tempo exibe a força que lhe permite enfrentar a estagnação da sociedade e lutar por seus objetivos. Para se perceber isso, basta constatar que Florinda, desde o começo da narrativa, transgrediu as atividades e os espaços destinados ao seu gênero, ela defende sua própria honra e enfrenta a autoridade masculina.

As duas últimas questões tratam sobre os resíduos do feminino da Idade Média cristã nas personagens das narrativas intercaladas, Leandra de *Quixote I* e Fausta de *Constante Florinda I* e nas protagonistas Dulcinéia e Florinda. Sobre esse assunto, concluímos que as personagens Leandra e Fausta são produtos da cristalização do resíduo da mentalidade medieval referente à mulher, considerada Eva. Sob esta perspectiva, as duas novelas intercaladas se abrem a temáticas comuns com o percurso bíblico de Eva: a criação (o homem está em paz e em harmonia com sua mulher), a tentação e a punição para ambos.

Na novela intercalada do *Quixote I*, Eugênio oferecia um amor sincero a Leandra, mas ela se deixou tentar pela paixão e capricho que tinha pelo soldado Vicente de la Rosa. Pela sua conduta foi abandonada e desprestigiada. Seu pai a exilou em um convento e os homens que a amavam, incluindo Eugênio, foram se exilar nas montanhas como castigo, lamentando todos os dias das suas vidas as ações de Leandra. Fausta, da *Constante Florinda I*, tendo um casamento feliz com o rei, deixou-se tentar por sua paixão pelo seu enteado. Esse capricho doentio fez com que ela se condenasse e condenasse seu marido. O resultado disso foi a morte de Fausta, nas mãos de seu próprio filho traiçoeiro, e o exílio para o rei, que se tornou ermitão, assim como a morte do enteado.

De certo, os relatos do Gênesis foram a base de muitas discussões e acusações às mulheres no medievo, mas também a elevação de Maria, mãe de Jesus, que de alguma forma veio reivindicar às filhas de Eva. E nos livros estudados, *Quixote I* e *Constante Florinda I*. Essa superioridade atribuída à Virgem Maria vem a ser cristalizada nas protagonistas Dulcinéia e Florinda. Dulcinéia mantém-se idealizada, já Florinda apresenta resíduos da Virgem medieval cristalizados num processo de

hibridação cultural. Esta personagem representa uma mulher real, que luta e sofre, que vence e ganha a misericórdia e favor de Deus por sua constância.

Diante disso, os resíduos referentes às formações mentais da igreja cristã na Idade Média, sobre os arquétipos femininos de Eva e de Maria, mãe de Jesus, persistiram através do tempo e podemos identificá-los ainda no século XVII nos livros de Cervantes e Pires de Rebelo que analisamos. De fato, esses resíduos estão dotados de extremo vigor, renovando-se em cada época através da cristalização. Assim, a uma Eva, inominada, cristalizada em Leandra e Fausta, contrapõe-se uma Virgem Maria inacessível, cristalizada em Dulcinéia del Toboso, mas também uma Maria humana, exemplo para todas as mulheres, cristalizada em Florinda.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2011. 817 p.
- AGUILAR PERDOMO, María del Rosario. “La penitencia de amor caballeresca: Lisuarte, Florambel, Felixmarte y otros enfermos de amor”, p. 125 – 150. In: *Fechos antiguos que los cavalleros en armas pasaron. Estudios sobre la ficción caballeresca*. Julián Acebrón Ruiz (ed). Lleida: Universitat de Lleida, 2001.
- ALADRO, Jordi. “Ojalá Don Quijote Nunca Hubiera Escrito a Dulcinea”, p. 245 – 250. In: PARODI, ALICIA., D’Onofrio, Julia., VILA, Juan Diego. *El Quijote en Buenos Aires - lecturas cervantinas en el cuarto centenario*. Buenos Aires: UBA. 2006.
- BAKHTIN, Mikhail. (1929). *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud et al. 12º ed. São Paulo: Hucitec, 2006. 201 p.
- _____. *Questões de literatura e de Estética: (A Teoria do Romance)*. 5. ed. São Paulo: Hucitec, 2002. 439 p.
- BÍBLIA SAGRADA, *O antigo e o novo testamento*. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. Rio Grande do Sul: Edelbra, 1979. 1102p.
- BROCA, Brito. *Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoievski, Alencar, Coelho Netto, Pompeia*. São Paulo: Polis, 1981. 311p.
- BURKE, Peter. *Hibridismo Cultural*. Tradução de Lelia Souza Mendes. São Leopoldo: Editora Unisinos, 2010. 116 p.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel. *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cupsa, 1979. 439 p.
- CARVALHAL, Tânia Franco. *Literatura Comparada*. 4. ed. São Paulo: ática, 2006. 94p.
- CASAGRANDE, Carla. “A Mulher Sob Custódia”. p. 99-142. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 2. A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.
- CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha: El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605) y segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha (1615)*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. Perú: Punto de lectura, 2008. 1333 p.
- _____. (1605). *Dom Quixote de La Mancha– primeira parte*. Tradução ao português de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sa Coelho & Antonio Feliciano de Castilho. Edição: eBooksBrasil.com, 2005. 447p. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/quixote1.html>> Acesso em: 12 maio 2015.
- _____. (1615). *Dom Quixote de La Mancha – segunda parte*. Tradução ao português de Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sa Coelho & Antonio Feliciano de Castilho. Edição: eBooksBrasil.com, 2005. 777p. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/eLibris/quixote2.html>> Acesso em: 12 maio 2015.

DALARUM, Jacques. “Olhares de Clérigos”. p. 29- 63. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 2. A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.

DUBY, Georges. “O Modelo Cortês”. p. 321 - 351. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente: A Idade Média – Vol 2*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.

_____. *Reflexões sobre a história das mentalidades e a arte*. In: Novos estudos CEBRAP no 33, jul./1992. Trad. Heloisa Jahn.

_____. *As Damas do Século XII*. Tradução de Paulo Neves e Maria Lúcia Machado. São Paulo: Editora schwarcz s.a. 2013. 381p.

FERREIRA, Joaquim. *História da Literatura Portuguesa*. 2ª edição. Porto: Domingos Barreira. s.d. 655 p.

FRUGONI, Chiara. “A Mulher nas Imagens, a Mulher Imaginada”. p. 461 – 516. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 2. A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: a literatura de segunda mão*. Extratos traduzidos do francês por Cibele Braga, Erika Viviane Costa Vieira, Luciene Guimarães et al. Belo Horizonte: Viva voz, 2010. 166 p.

GENETTE, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducido al castellano por Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989. 519 p.

HUFTON, Olwen. “Mulheres, trabalho e família”. p. 23 - 70. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna*. Direção de Natalie Zemon Davies & Arlette Farge. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991. 608 p.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. 2 ed. Tradução de Maria Luíza Appy et al. Petrópolis: Vozes, 2002. 408 p.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane. “Introdução”. p. 9-23. In: DUBY, Georges; PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente. Vol. 02: A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.

KOCH, Ingedore G. Villaça; BENTES Anna Christina; CAVALCANTE, Mônica Magalhães. *Intertextualidade: diálogos possíveis*. 3 ed., São Paulo: Cortez, 2012. 166 p.

KRISTEVA, Julia. (1969). *Introdução à semanálise*. Tradução de Lucia Helena França Ferraz. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005. 209 p.

LLOSA, Mario Vargas. “Tirant lo Blanc: as palavras como atos (prólogo)”. In: MARTORELL, Joanot. *Tirant Lo Blanc*. São Paulo: Giordano, 1998.

LUKÁCS, Georg. *A teoria do romance*. São Paulo: Duas Cidades, Ed. 34, 2000. 240p.

- MOISÉS, Massaud. *A Literatura Portuguesa*. São Paulo: Cultrix, 2013. 576 p.
- MUHANA, Adma. “Posfácio”. In: REBELO, Gaspar Pires de. *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006. 394 p.
- NITRINI, Sandra. *Literatura Comparada — História, teoria e crítica*. 3. ed. São Paulo: Edusp. 2010. 312p.
- PAULINO, Graça; WALTY Ivete e CURY Maria Zilda. *Intertextualidade: teoria e prática*. 6ª edição. São Paulo: Formato, 2005. 155 p.
- PAZ, Demétrio Alves. *O Idealismo Cavaleiresco Medieval Revisitado: Três Renascentistas Antecessores de Dom Quixote e um Romântico Idealista*. Tese de doutoramento em Letras. Faculdade de Letras, da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. 2011. 217p.
- PIPONNIER, Françoise. “Traços e Imagens das Mulheres”. p. 441 - 511. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 2. A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.
- PONTES, Roberto. “Literatura Afrobrasilusa: tentativa de conceito”. p. 162 – 167. In: PONTES, Roberto. *Poesia Insubmissa Afrobrasilusa*. Rio de Janeiro / Fortaleza: Oficina do Autor / Edições UFC, 1999.168 p.
- _____. “Mentalidade e residualidade na lírica camoniana”. In: SILVA, Odalice C.; LANDIM, Teoberto. (Org.). *Escritos do cotidiano: estudos de literatura e cultura*. Sete Sois, 2003. p. 87-104.
- _____. *Entrevista sobre a Teoria da Residualidade, com Roberto Pontes, concedida à Rubenita Moreira, em 05/06/06*. Fortaleza: (mimeografado), 2006a.
- _____. “O Mito da Fênix, a Cultura, a Literatura e a Residualidade”. Conferência. Jornada Literária: A Residualidade ao alcance de todos. Fortaleza: Auditório da Reitoria da UFC. 13 de julho de 2006b.
- _____. TORRES, José William Craveiro. “Intertextualidade e Residualidade Clássicas no Cordel Nordestino”. p. 241 – 254. In: OLIVEIRA, Irenísia Torres. SIMON, Iumna Maria. (Orgs). *Modernidade e Tradição na Literatura Brasileira: diversidades regionais*. São Paulo: Nankin, 2010. 272 p.
- _____. “Cristalização estética como polimento na literatura e na cultura”, p. 111-125. In: PONTES, Roberto. MARTINS, Elizabeth Dias (Orgs). *Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2014a. 344 p.
- _____. MARTINS, Elizabeth Dias (Orgs). “Informe necessário”. p. 11 -14. In: *Residualidade ao alcance de todos*. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora. 2014b. 344 p.
- _____. *Lindes Disciplinares da Teoria da Residualidade*. Fortaleza: (mimeografado) [s.d]. 10 p.
- REBELO, Gaspar Pires de (1625). *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 2005. 514 p.

_____. (1625). *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. Org., notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006. 394 p.

REGUERA, José Montero. “Miguel de Cervantes e o Quixote: De como Surge o Romance”. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.). *Dom Quixote. A letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006, p. 17 - 44.

REYERO, Lydia. “La idealización de la amada: las Dulcineas de otras literaturas”. 345 – 366p. In: BRAVO, Juan (et al.). *Don Quijote por tierras extranjeras: estudios sobre la recepción internacional de la novela cervantina*. Org. Hans Christian. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 2007. 376 p.

REYES CELEDÓN, Esteban. O conceito de beleza na metafísica cervantina: A desconstrução de um ideal. *Tese de doutoramento em Letras Modernas*. Rio de Janeiro: UFRJ, 2007. 197 p.

RODRIGUEZ DE MONTALVO, Garci (1508). *Los cuatro libros del invencible caballero Amadís de Gaula en que se tratan sus muy altos hechos de armas y apacibles caballerías*. Fundación el Libro Total. 2853 p. Disponível em: <http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=3439_3555_1_1_3439> Acesso em: 29 nov. 2015.

SAMOYAUULT, Tiphaine. *A Intertextualidade*. Tradução de Sandra Nitrini. São Paulo: Editora Hucitec, 2008. 160p.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. *Paródia, Paráfrase & Cia*. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003. 96 p.

SONNET, Martine. “Uma filha para educar”. p. 142-180. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna*. Direção de Natalie Zemon Davies & Arlette Farge. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991. 608 p.

THOMASSET, Claude. “Da Natureza Feminina”. p. 65-97. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 2. A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.

TORRES, José William Craveiro. *Além da cruz e da espada: acerca dos resíduos clássicos d'A demanda do Santo Graal*. 383 p. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza. 2010.

TORRES, José William Craveiro; PONTES, Roberto. “Resíduos clássicos do rito iniciático do cavaleiro medieval”. In: MONGELLI, Lênia Márcia de Medeiros (Org.). *De cavaleiros e cavalarias: por terras de Europa e Américas*. 1. ed. São Paulo: Humanitas, 2012. 1. v. p. 233-246.

VECCHIO, Silvana. “A Boa Esposa”. p. 143 - 216. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). *História das Mulheres no Ocidente – Vol 2. A Idade Média*. Direção de Christiane Klapisch-Zuber. Tradução de Ana Losa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990. 623 p.

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e Literatura*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. 216 p.