



**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL - DINTER:  
UnB – UFAM**

**INGRID KARINA MORALES PINILLA**

**A HEROÍNA MODERNA FLORINDA E SEUS INFORTÚNIOS  
EM ESTUDO COMPARATIVO DOS CRONOTOPOS  
CRIATIVOS MUNDO DE FLORINDA E MANCHA DE D.  
QUIXOTE**

**Brasília  
2021**

**INGRID KARINA MORALES PINILLA**

**A HEROÍNA MODERNA FLORINDA E SEUS INFORTÚNIOS  
EM ESTUDO COMPARATIVO DOS CRONOTOPOS  
CRIATIVOS MUNDO DE FLORINDA E MANCHA DE D.  
QUIXOTE**

Tese apresentada à banca examinadora  
como requisito para obtenção do título de  
doutora em Literatura pelo Programa de  
Pós-Graduação em Literatura - PosLit da  
Universidade de Brasília- UnB.  
Orientador: Prof. Dr. João Vianney  
Cavalcanti Nuto.

**Brasília  
2021**

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,  
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

M828h Morales Pinilla, Ingrid Karina  
A heroína moderna Florinda e seus infortúnios em estudo comparativo dos cronotopos criativos Mundo de Florinda e Mancha de d. Quixote / Ingrid Karina Morales Pinilla; orientador João Vianney Cavalcanti Nuto. -- Brasília, 2021. 187 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Literatura) -- Universidade de Brasília, 2021.

1. Literatura comparada. 2. Literatura portuguesa seiscentista. 3. Estudos bakhtinianos. 4. Estudos cervantinos. 5. Gaspar Pires de Rebelo. I. Cavalcanti Nuto, João Vianney, orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA  
DOUTORADO INTERINSTITUCIONAL - DINTER:  
UnB – UFAM**

Tese de doutorado intitulada **A HEROÍNA MODERNA FLORINDA E SEUS INFORTÚNIOS EM ESTUDO COMPARATIVO DOS CRONOTOPOS CRIATIVOS MUNDO DE FLORINDA E MANCHA DE D. QUIXOTE**, de autoria da doutoranda Ingrid Karina Morales Pinilla, apresentada à banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

**Professor Dr. João Vianney Cavalcanti Nuto (UnB)**  
Orientador

---

**Professor Dr Jerónimo Pizarro Jaramillo (Uniandes - Colômbia)**  
Membro Examinador Externo

---

**Professora Dra Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira (UFAM)**  
Membro Examinador Externo

---

**Professor Dr Erivelto da Rocha Carvalho (UnB)**  
Membro Examinador Interno

---

**Dr. Paulo César Thomaz (UnB)**  
Suplente

## **AGRADECIMENTOS**

Os meus profundos agradecimentos àqueles que me acompanharam nesse percurso de quatro anos.

À minha família pelo apoio e incentivo.

Ao meu orientador, o professor João Vianney Cavalcanti Nuto pela confiança e pelo apoio.

Aos professores avaliadores na banca de qualificação e na banca de defesa: Dra. Rita Barbosa de Oliveira, Dr. Erivelto da Rocha Carvalho, Dr. Paulo Thomaz e Dr. Jerónimo Pizarro Jaramillo, por suas valiosas contribuições.

Aos professores do Programa de Pós-graduação em Literatura – PosLit da Universidade de Brasília e a toda a equipe do PosLit da UnB, por suas importantes contribuições acadêmicas.

Ao Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas.

Ao professor Dr. Artur Henrique Ribeiro Gonçalves.

Aos meus colegas de doutorado.

Aos meus amigos de hoje e de sempre.

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

*Quantos poderá bem julgar o piadoso entendimento, ver uma donzela ter passado tantos infortúnios; ora em carceres, ora em caminhos, ora em pobreza, já tido por ladrão, ora tido por invencionário e público usurpador de donzelas; já pobre pedindo de porta em porta, agora feito um moço de navio, tudo por perseverar em sua firmeza e constância: em fim o que passou mais deixo aos piadosos leitores por não ser molesto.*  
(REBELO, 2006, I, p. 166)

## RESUMO

Neste trabalho, analisa-se a primeira parte do livro *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda – Infortúnios Trágicos I*, de Gaspar Pires de Rebelo, publicado em Portugal no século XVII. Esse volume trata da jornada da protagonista Florinda pelo mundo, de forma autônoma e emancipada, em duas fases distintas: na primeira, travestida em Leandro e na segunda, expondo sua identidade feminina. Em ambos estados, ela perambula sozinha pelas estradas ocultas onde andam aqueles que não querem ser encontrados. Mesmo sendo bastante popular na época de sua publicação, apenas no século XXI este livro foi revisitado para estudos literários e novas edições foram publicadas, tanto em Portugal quanto no Brasil. Considerando isso, pretende-se aprofundar na compreensão do papel da protagonista Florinda, demonstrando que, com o surgimento de tal personagem, surge também uma heroína moderna seiscentista. Para atingir os objetivos propostos, realiza-se a leitura da obra em estudo sob o viés bakhtiniano do dialogismo, da carnavalização da literatura, do realismo grotesco e da orientação cronotópica, também com o apoio de registros históricos da censura inquisitorial e do papel da mulher seiscentista. Analisam-se as características da configuração de Florinda, bem como as do cronotopo no qual está inserida. Com esse fim, o cronotopo Mancha, do herói moderno D. Quixote (cervantino) norteia a concepção de cronotopo criativo e serve como parâmetro para esse estudo. Assim, a partir das perspectivas mencionadas, revelam-se características modernas da heroína, através dos traços carnavalescos da obra, principalmente os seguintes: profanações ao sagrado, *mésalliances* carnavalescas, coroação-destronamento e paródia do amor cortês. Nesse sentido, Florinda reivindica a mulher seiscentista, por meio de ações carnavalescas que representam, de forma velada, sua insubmissão ao sistema patriarcal vigente. Ela arrebatada o direito de tomar decisões, contribuindo para a construção de uma mentalidade feminina de firmeza e de constância a seus ideais individuais. A protagonista exorta a ruptura das limitações físicas e intelectuais, impostas à figura feminina, reivindicando suas antecessoras homônimas (Florinda, a Cava, e princesa Florinda de Lacedemônia) e também renovando os parâmetros de engenho e de transgressão. Em vista disso, tal heroína caracteriza uma figura moderna que surge no século XVII não apenas como representante de seu gênero, mas como um ser humano incompleto e, ao mesmo tempo, complexo. Portanto, a relevância do presente estudo reside no fato de poder colaborar significativamente com as pesquisas literárias – ainda escassas – que resgatam a obra de Gaspar Pires de Rebelo, oferecendo subsídios tanto para o entendimento da importância de *Infortúnios Trágicos I* dentro da história literária portuguesa quanto para sua relevância social enquanto instrumento de humanização e denúncia. Ademais, estima-se contribuir para os estudos comparados da obra de Pires de Rebelo e de Cervantes e para os estudos que abordam perspectivas bakhtinianas.

**Palavras-chave:** Constante Florinda. Heroína moderna. Infortúnios Trágicos I. Cronotopo Mancha. Quixote. Bakhtin.

## ABSTRACT

This work analyzes the first part of the book *Tragic Misfortunes of Constante Florinda – Tragic Misfortunes I*, by Gaspar Pires de Rebelo, published in Portugal in the 17th century. This volume deals with the journey of the protagonist Florinda around the world, that she makes in an autonomous and emancipated way in two distinct phases: the first, disguised as Leandro, and the second, exposing her female identity. In both states, she wanders alone along the hidden roads where those who don't want to be found walk. Even though it was quite popular at the time of its publication, it was only in the 21st century that this book was revisited for literary studies and new editions were published, both in Portugal and in Brazil. Considering this, this work intends to deepen the understanding of the role of the protagonist Florinda, demonstrating that, with the appearance of such a character, a 17th century modern heroine also emerges. To achieve the proposed objectives, the work under study is read under the Bakhtinian bias of dialogism, of carnivalization of literature, of grotesque realism and of the chronotopic orientation, also with the support of historical records of the inquisitorial censorship and of the role of the 17th century women. The characteristics of Florinda's configuration are analyzed, as well as those of the chronotope in which she is inserted. To this end, the Mancha chronotope, of the modern hero D. Quixote (cervantino), guides the conception of creative chronotope and serves as a parameter for this study. Thus, from the aforementioned perspectives, modern characteristics of the heroine are revealed, through the carnivalesque features of the work, especially the following: profanations of the sacred, carnivalesque mésalliances, coronation-dethronement and parody of courtly love. In this sense, Florinda claims the 17th century woman through carnival actions that represent, in a veiled way, her insubordination to the current patriarchal system. She snatches the right to make decisions, contributing to the construction of a female mentality of firmness and constancy to her individual ideals. The protagonist exhorts the rupture of physical and intellectual limitations imposed on the female figure, claiming her homonymous predecessors (Florinda, the Cava, and Princess Florinda of Lacedemônia) and also renewing the parameters of ingenuity and transgression. In view of this, this heroine characterizes a modern figure who emerges in the 17th century not only as a representative of her gender, but as an incomplete and, at the same time, complex human being. Therefore, the relevance of this study lies in the fact that it can significantly collaborate with literary research – still scarce – that rescue the work of Gaspar Pires de Rebelo, offering subsidies both for the understanding of the importance of *Tragic Misfortunes I* within Portuguese literary history and for its social relevance as an instrument of humanization and denunciation. Furthermore, it is expected to contribute to comparative studies of the work of Pires de Rebelo and Cervantes and to studies that address Bakhtinian perspectives.

**Keywords:** Constante Florinda. Modern heroine. *Tragic Misfortunes I*. Mancha Chronotope. Quixote. Bakhtin.

## RESUMEN

En este trabajo, se analiza la primera parte del libro *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda - Infortúnios Trágicos I*, de Gaspar Pires de Rebelo, publicado en Portugal en el siglo XVII. Ese volumen trata de la jornada de la protagonista Florinda por el mundo, de forma autónoma y emancipada en dos fases distintas: en la primera, travestida en Leandro y en la segunda, exponiendo su identidad femenina. En ambos estados, ella deambula sola por los caminos ocultos donde andan aquellos que no quieren ser encontrados. Incluso siendo bastante popular en la época de su publicación, apenas en el siglo XXI este libro fue revisitado para estudios literarios y nuevas ediciones fueron publicadas, tanto en Portugal como en el Brasil. Considerando esto, se pretende profundizar en la comprensión del papel de la protagonista Florinda, demostrando que, con el surgimiento de tal personaje, surge también una heroína moderna seiscientista. Para cumplir los objetivos propuestos, se realiza la lectura de la obra en estudio bajo la perspectiva bajtiniana del dialogismo, de la carnavalización de la literatura, del realismo grotesco y de la orientación cronotópica, también con el apoyo de registros históricos de la censura inquisitorial y del papel de la mujer seiscientista. Se analizan las características representativas de la configuración de Florinda, tal como las del cronotopo al cual pertenece. Con este fin, el cronotopo Mancha, del héroe moderno D. Quijote (cervantino), nordea la concepción de cronotopo creativo y sirve como parámetro para ese estudio. Así, a partir de las perspectivas mencionadas, se revelan características modernas de la heroína, a través de los trazos carnalescos de la obra, principalmente los siguientes: profanaciones a lo sagrado, *mésalliances* carnalescas, coronación-destronamiento y parodia del amor cortés. En ese sentido, Florinda reivindica a la mujer seiscientista, por medio de acciones carnalescas que representan, de forma velada, su insumisión al sistema patriarcal vigente. Ella arrebató el derecho de tomar decisiones, contribuyendo para la construcción de una mentalidad femenina de firmeza y de constancia a sus ideales individuales. La protagonista exhorta a la ruptura de las limitaciones físicas e intelectuales, impuestas a la figura femenina, reivindicando a sus antecesoras homónimas (Florinda, la Cava, y la princesa Florinda de Lacedemonia) y también renovando los parámetros de ingenio y de trasgresión. En vista de eso, tal heroína caracteriza una figura moderna que surge en el siglo XVII no apenas como representante de su género, mas como un ser humano incompleto y al mismo tiempo, complejo. Por lo tanto, la relevancia del presente estudio reside en el hecho de poder colaborar significativamente con las investigaciones literarias – aun escasas – que rescatan la obra de Gaspar Pires de Rebelo, ofreciendo subsidios tanto para el entendimiento de la importancia de *Infortúnios Trágicos* dentro de la historia literaria portuguesa como para su relevancia social en la cualidad de instrumento de humanización y denuncia. Además, se estima contribuir en los estudios comparados de la obra de Pires de Rebelo y de Cervantes y en los estudios que abordan perspectivas bajtinianas.

**Palabras claves:** Constante Florinda. Heroína moderna. *Infortúnios Trágicos I*. Cronotopo Mancha. Quijote. Bajtin.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. O CENÁRIO .....</b>	<b>15</b>
1.1. DO LIVRO INFORTÚNIOS TRÁGICOS .....	16
1.1.1. <i>Polêmicas da produção literária de Pires de Rebelo</i> .....	17
1.1.2. <i>Estado da arte</i> .....	21
1.2. DA CONTRIBUIÇÃO CERVANTINA .....	24
1.2.1. <i>Considerado pela crítica literária o melhor em espanhol</i> .....	24
1.2.2. <i>Ao desocupado leitor</i> .....	27
1.3. DA CARNAVALIZAÇÃO DA LITERATURA .....	29
1.3.1. <i>Apreensão social heterodiscursiva</i> .....	30
1.3.1.1. <i>O sério-cômico</i> .....	33
1.3.2. <i>Elementos essenciais da carnavalização</i> .....	35
1.3.2.1. <i>Categorias carnavalescas</i> .....	36
1.3.2.2. <i>Paródia</i> .....	37
1.3.2.3. <i>Estilização</i> .....	39
1.3.2.4. <i>Coroação-destronamento</i> .....	39
1.3.2.5. <i>Riso ambivalente</i> .....	40
1.4. DO ROMANCE: UM GÊNERO POLÊMICO .....	40
1.4.1. <i>O híbrido que brotou do paródico-travestizante</i> .....	41
1.4.1.1. <i>Quixote, pioneiro do romance moderno</i> .....	42
1.4.2. <i>Infortúnios Trágicos: romance para uns, outras denominações para outros</i> .....	43
1.5. DOS CONTROLADORES DO IMAGINÁRIO .....	47
1.5.1. <i>Dimensão do contexto sócio-histórico</i> .....	47
1.5.1.1. <i>A Península Ibérica seiscentista</i> .....	49
1.5.2. <i>Censura</i> .....	52
1.6. DO REBAIXAMENTO GROTESCO DO FEMININO .....	56
1.6.1. <i>Realismo grotesco</i> .....	57
1.6.2. <i>A mulher na literatura clerical</i> .....	59
<b>2. A MANCHA: UM CRONOTOPO CRIATIVO .....</b>	<b>65</b>
2.1. DOS CRONOTOPOS .....	66
2.1.1. <i>Significados do cronotopo</i> .....	67
2.1.2. <i>Níveis de abstração do cronotopo</i> .....	68
2.1.2.1. <i>Cronotopos criativos</i> .....	69
2.1.2.2. <i>Cronotopos menores ou motivicos</i> .....	70
2.1.2.3. <i>Cronotopos maiores ou dominantes</i> .....	72
2.1.2.4. <i>Cronotopos genéricos</i> .....	73
2.2. DO TEMPO-ESPAÇO DE PROFANAÇÃO .....	76
2.2.1. <i>O alvo da paródia quixotesca</i> .....	77
2.2.2. <i>Excomunhão do herói da Mancha</i> .....	84
2.3. DA COROÇÃO-DESTRONAMENTO .....	88
2.3.1. <i>O elmo encantado do cavaleiro dos leões</i> .....	88
2.3.2. <i>A gaiola inquisitorial</i> .....	89
2.4. DA PARÓDIA DO AMOR CORTÊS .....	95
2.4.1. <i>Dulcineia-Aldonza: objeto indispensável do jogo cortês</i> .....	96
2.4.1.1. <i>A lavradora</i> .....	97

2.4.1.2. Dulcineia numa burrinha.....	100
2.4.2. <i>A dama Idealizada</i> .....	101
2.5. ALEGORIAS DA MANCHA .....	103
2.5.1. <i>Ressureição da Idade de Ouro</i> .....	104
2.5.2. <i>Idade da Mancha – Idade da Nova Doçura</i> .....	106
2.6. CARACTERIZAÇÃO DA MANCHA .....	108
2.6.1. <i>A Mancha: estrada, herói e ações carnavalescas</i> .....	110
2.6.2. <i>A Mancha herdada de Eva</i> .....	113
<b>3. A JORNADA DE FLORINDA PELO MUNDO .....</b>	<b>116</b>
3.1 ANTECESSORAS HOMÔNIMAS: A INculpADA E A DONZELA GUERREIRA .....	117
3.1.1 <i>Florinda, a Cava</i> .....	118
3.1.2. <i>Princesa Florinda de Lacedemônia</i> .....	120
3.2. GÊNESE DOS INFORTÚNIOS TRÁGICOS .....	126
3.2.1. <i>Engenho da constante Florinda</i> .....	127
3.2.1.1. Protagonista problemática .....	131
3.2.2. “ <i>Qual outro Amadis de Gaula</i> ” .....	133
3.3. TRAVESTIDA EM LEANDRO NA ESTRADA CARNAVALESCA.....	136
3.3.1. <i>Encontros profanos</i> .....	137
3.3.1.1. Amor à primeira vista de Artêmia.....	138
3.3.1.2. Amor à primeira vista de Gracinda .....	139
3.3.1.3. Noivado com Felisberta .....	141
3.3.2 <i>Mésalliances carnavalescas</i> .....	142
3.3.2.1. Competição dos letrados da Universidade de Bolonha .....	143
3.3.2.2. Florinda/Leandro, o troféu da competição das flores.....	145
3.3.2.3. Noivado com Artêmia .....	148
3.4. REASSUME A IDENTIDADE FEMININA .....	149
3.4.1. <i>Consequências da perseguição de Aquilante</i> .....	149
3.4.1.1. No convento: segundo encontro com Gracinda.....	152
3.4.1.2. Na estrada das fugitivas: reencontro com Artêmia travestida.....	154
3.4.2. <i>Coroação – Destronamento</i> .....	154
3.4.2.1. Coroação .....	155
3.4.2.2. Destronamento .....	157
3.5 PARÓDIA DO AMOR CORTÊS .....	159
3.5.1. <i>Qual outra donzela guerreira para agradar aos censores</i> .....	159
3.5.2. <i>Qual outra heroína moderna</i> .....	163
3.6. O MUNDO DE FLORINDA E A MANCHA .....	168
3.6.1. <i>Mundo de Florinda: Estrada, herói e ações carnavalescas</i> .....	169
3.6.2. <i>O cronotopo do romance bizantino no Mundo de Florinda</i> .....	173
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>176</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>180</b>

## INTRODUÇÃO

De início, informamos a nomenclatura utilizada neste trabalho. Para a obra de Gaspar Pires de Rebelo usamos: *Infortúnios Trágicos I*, que se refere à primeira parte do livro intitulada *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*; e *Infortúnios Trágicos II*, que alude à segunda parte, intitulada *Constante Florinda parte II, em que se dá conta dos infortúnios de Arnaldo buscando-a pelo mundo*. A protagonista da história narrada no livro é referida como Florinda e Florinda/Leandro (quando travestida). Por sua vez, *Quixote* refere-se ao livro cervantino, enquanto D. Quixote<sup>1</sup> refere-se ao protagonista da história narrada no livro. Conseqüentemente, indicamos a primeira parte do *Quixote*, como *Quixote I*, e a segunda parte como *Quixote II*. Embora em alguns momentos façamos uma breve referência às segundas partes das obras supracitadas, nesta pesquisa, analisamos especialmente a primeira parte do livro de Gaspar Pires de Rebelo, *Infortúnios Trágicos I*, e a primeira parte do livro de Miguel de Cervantes Saavedra, *Quixote I*<sup>3</sup>. Além disso, ressaltamos que todas as traduções espanhol-português que aparecem sem referência ao tradutor, são de nossa autoria.

O objetivo deste trabalho é demonstrar que com a protagonista Florinda, do livro *Infortúnios Trágicos I*, surge uma heroína moderna seiscentista, que não segue uma trilha estereotipada, mas faz seu caminho ao andar<sup>4</sup>. Para isso, analisamos a configuração de Florinda como sujeito moderno e sua reivindicação do feminino, tendo como parâmetro de comparação o cronotopo criativo Mancha (em que o herói moderno D. Quixote desenvolve suas aventuras) e o contexto sócio-histórico do feminino. Optamos por realizar a leitura de *Infortúnios Trágicos I* sob o viés bakhtiniano do dialogismo, e suas implicações, atrelado a registros históricos da mulher seiscentista. Nesse sentido, a orientação cronotópica, a carnavalização na literatura e o realismo grotesco são conseqüências iniludíveis do nosso escopo, pois o romance

---

<sup>1</sup> Seguimos a nomenclatura usada em Cervantes (2016) na tradução ao português de Sergio Molina.

<sup>2</sup> Delimitamos esta análise à primeira parte de *Infortúnios Trágicos* por se tratar exclusivamente do percurso de aventuras da protagonista Florinda. Já na segunda parte é relatado o percurso de Arnaldo procurando Florinda pelo mundo, com pouco aparecimento da constante Florinda.

<sup>3</sup> Na primeira parte do *Quixote* insere-se e traceja-se com clareza o cronotopo criativo Mancha, a principal contribuição cervantina a nossa análise. Por isso, recorreremos a esse volume, abordando de forma muito breve a segunda parte.

<sup>4</sup> Fazemos alusão ao poema "Cantares", do poeta espanhol Antonio Machado, por considerar que a metáfora do caminhante representa o herói do romance moderno na sua relação complexa com a realidade inacabada.

possibilita a criação de um universo discursivo particular, capaz de apreender diversos conhecimentos dialógicos com outros romances, com o contexto social, com a cultura popular e, em geral, com a alteridade.

Trata-se de um estudo de caráter comparativo, bibliográfico, qualitativo, relacional e analítico da obra *Infortúnios Trágicos I*, no qual recorreremos ao livro *Quixote I* para demarcar o cronotopo carnavalizado. Nesse sentido, a contribuição cervantina para esta pesquisa transcende da literatura para a teoria do cronotopo. Cabe ressaltar que esses livros encontram-se historicamente no chamado “início da Idade Moderna”<sup>5</sup>, e que pensamos a História como um importante instrumento para analisar as condições dos sistemas culturais representativos de sua época de produção. Em vista disso, para compreender o papel do gênero feminino e suas possibilidades de representação histórico-literárias, recorreremos à coletânea *História das Mulheres no Ocidente*, organizada por Georges Duby e Michelle Perrot, com maior ênfase no volume *Do Renascimento à Idade Moderna*, sob a direção de Arlette Farge e Natalie Zemon Davis (1991). Ressaltamos que nossas abordagens históricas são condizentes com a representação feminina num espaço-tempo que não conhecia o feminismo como o conhecemos hoje.

O principal aporte teórico relativo à teoria literária, nesta pesquisa, é constituído pelos estudos de Mikhail Mikhailovich Bakhtin<sup>6</sup> e seu círculo<sup>7</sup>. Para isso, abordamos

---

<sup>5</sup> Segundo o historiador Peter Burke (1992), a Idade Moderna compreende o período de 1500 a 1800.

<sup>6</sup> Os múltiplos interesses do teórico russo Mikhail Bakhtin estão intimamente ligados a duas problemáticas que caracterizam sua pesquisa: o diálogo, examinado por meio de sua representação literária no romance polifônico de Dostoiévski, e o realismo grotesco do popular carnavalizado na cultura, estudado através de sua representação em François Rabelais. “Diálogo”, em Bakhtin, não decorre de uma decisão de assumir uma atitude aberta em relação aos outros. Não é o resultado de uma iniciativa do Eu, o resultado de uma disposição de abertura ao outro, mas antes é o próprio lugar de formação do eu e sua manifestação. O diálogo não é o resultado da decisão do eu de respeitar ou ouvir o outro. O dialogismo é um princípio que rege toda a prática humana, privada ou pública. Com efeito, o espaço público é atravessado por debates, explícitos ou não, que a noção de dialogismo permite analisar. Essa noção consiste na orientação de todo discurso para outros discursos: todo discurso interage com os outros, não lateral e superficialmente, mas fundamentalmente.

<sup>7</sup> O Círculo de Bakhtin foi uma escola de pensamento russo do século XX centrada na obra de Mikhail Mikhailovich Bakhtin (1895, Orel – 1975, Moscou). Os membros do círculo mais conhecidos são: Volóchinov (1895-1936); Kagan (1889-1937); Medvedev (1891-1938); Pumpianskii (1891-1940); Sollertinskii (1902-1944); entre outros. O círculo abordou filosoficamente as questões sociais e culturais colocadas pela Revolução Russa e sua degeneração na ditadura de Stalin. Seus trabalhos abordaram principalmente a centralidade das questões de significado na vida social em geral e na criação artística em particular, examinando a forma como a linguagem registrava os conflitos entre grupos sociais. A principal visão do círculo é que a produção linguística é essencialmente dialógica, formada no processo

as seguintes obras: *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais* (1987); *Questões de literatura e de Estética: A Teoria do Romance* (1990); *Estética da criação verbal* (2010); *Teoria do romance I: a estilística* (2017) e *Problemas da poética de Dostoiévski* (2018). Também recorremos ao livro *Marxismo e filosofia da linguagem*, de Volóchinov (2018). São diversos os questionamentos e múltiplas as qualidades do acervo teórico e crítico de Bakhtin e seu círculo, mas para os fins pretendidos neste trabalho, reiteramos que o foco recai sobre aspectos teóricos do dialogismo, da carnavalização na literatura, do discurso paródico no romance e da inter-relação dessas noções, pois é preciso, para explicar um, aludir aos outros. Nesse processo, cada conceito está concatenado com os outros. Além disso, exhibe a dinamicidade da ação responsiva ao discurso do outro, ora de forma integral e autêntica, ora de forma velada.

O desenvolvimento deste trabalho lida com a perspectiva conceitual de Literatura Comparada como um processo que faz parte da estrutura de pensamento do homem e da sua organização social. Os estudos comparados lançam uma visão útil e poderosa, que nos permite encarar de forma crítica o motivo da comparação e para onde vamos com essa comparação. Tania Franco Carvalhal (2006, p. 52) estimula os comparatistas a pensarem no motivo de determinado texto (ou vários) serem resgatados em dado momento por outra obra; nas razões que levaram o autor do texto mais recente a reler textos anteriores e no novo sentido que lhe atribui com esse deslocamento. Para responder a esses questionamentos, que nascem das relações dialógicas entre textos e mentalidades impressas nas obras literárias, neste trabalho, como já mencionado anteriormente, recorreremos principalmente aos estudos bakhtinianos, conjugados com leituras de diversas áreas do conhecimento.

Assumimos o desafio que implica um estudo comparado, visto que, como apontado por Carvalhal (2006): “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

---

de interação social, e que essa leva à interação de diferentes valores sociais sendo registrados em termos de reacentuação da fala dos outros. Todo discurso é fundamentalmente orientado para outros discursos, em particular o discurso emprestado pelo falante ao interlocutor (fantasiado, real, interpretado, antecipado). Enquanto o estrato dominante tenta postular um único discurso como oficial, as classes subordinadas tendem a subverter esse fechamento monológico.

intertextual” (CARVALHAL, 2006, p. 53). Na pesquisa ora proposta, levamos em consideração a interação dialógica e conflitiva dos estudos comparados, exposta por Carvalho. Além disso, abordamos as obras literárias, já estabelecendo uma ligação com o referencial teórico. Também expomos a estreita inter-relação dos conceitos bakhtinianos, fenômeno que nos mostra como, ao explicar um conceito, é preciso aludir implícita ou explicitamente aos outros, tal qual uma rede de fios dialógicos.

Pretendemos contribuir para as pesquisas literárias, ainda escassas, que resgatam<sup>8</sup> a obra de Gaspar Pires de Rebelo; oferecer subsídios para o entendimento da importância de *Infortúnios Trágicos* dentro da história literária em língua portuguesa e destacar sua relevância social na Literatura universal, enquanto instrumento de humanização e denúncia. Além disso, na aproximação dos cronotopos de *Quixote* e de *Infortúnios Trágicos*, encontramos um meio para pensar a carnavalização como instrumento revelador do caráter moderno da protagonista Florinda. Também estimamos que nosso trabalho possa contribuir nos estudos comparados da obra de Pires de Rebelo e de Cervantes, assim como nos estudos bakhtinianos que tratam sobre carnavalização. Em vista disso, dividimos este trabalho em três seções, que dialogam responsivamente entre si.

Na primeira seção, apresentamos características relevantes dos livros *Infortúnios Trágicos I* e *Quixote I* (incluímos esse livro cervantino devido a sua contribuição no que se refere ao cronotopo). Também abordamos os pressupostos teóricos que permeiam a tese, com base nos estudos bakhtinianos: dialogismo, carnavalização da literatura (categorias e ações carnavalescas), heterodiscurso, paródia, realismo grotesco; bem como as relações entre o gênero romance e a literatura carnalizada. Além disso, demarcamos o contexto sócio-histórico seiscentista de censura e de repressão em que foram produzidos *Infortúnios Trágicos I* e *Quixote I*, e concluimos a seção com considerações históricas sobre a repercussão do rebaixamento grotesco do feminino na literatura clerical.

Na segunda seção, abordamos concepções teóricas sobre os significados e os níveis de abstração do cronotopo. E a partir daí, analisamos aspectos carnavalescos que caracterizam o cronotopo criativo Mancha, tais como: profanações, excentricidades, riso carnavalesco, coroação-destronamento e paródia do amor cortês.

---

<sup>8</sup> Esse empreendimento começou com minha dissertação de mestrado (PINILLA, 2016).

Além disso, analisamos o papel do binômio Dulcineia-Aldonza na paródia do modelo do amor cortês, e como elas se tornam alegorias do cronotopo Mancha. Por fim, tendo em conta todo o anterior, caracterizamos o tempo-espaço da Mancha cervantina.

Na terceira seção, tratamos da jornada carnavalesca de Florinda pelo cronotopo Mundo. Em primeiro lugar, abordamos relações dialógicas de Florinda com as personagens homônimas da literatura que a antecederam: Florinda, a cava,<sup>9</sup> e Florinda de Lacedemônia<sup>10</sup>. Para tanto, temos em vista o que Bakhtin considera como vozes anteriores ao texto, visto que na interação com a obra é exigido do leitor um conhecimento prévio e uma capacidade por parte desse para identificar as vozes externas – anteriores ou posteriores – à obra. Seguidamente, apresentamos a origem dos “Infortúnios Trágicos” de Florinda, seu engenho e sua relação intertextual com Amadis de Gaula, quando se traveste em Leandro e perambula pela estrada carnavalesca. Também tratamos de ações carnavalescas da protagonista, tais como: encontros profanos, mésalliances carnavalescas, coroação-destronamento e paródia do amor cortês. Dessa forma, analisamos o percurso da protagonista Florinda, assim como a relação entre as ações carnavalescas da heroína com os traços modernos de sua configuração e sua reivindicação ao feminino. Além disso, como parte do processo de análise dos discursos carnavalizados e paródicos em *Infortúnios Trágicos I*, aproximamos seu cronotopo dominante com o cronotopo Mancha, extraído do *Quixote I*. Essa aproximação ilumina os traços de modernidade e de crítica social na configuração de Florinda. Salientamos que o aporte do *Quixote I*, neste trabalho, está delimitado ao cronotopo criativo Mancha.

---

<sup>9</sup> Florinda, a Cava, faz parte do Romanceiro Popular espanhol e português. Porém, sua história ficcional é associada ao fato histórico da invasão dos muçulmanos na Península Ibérica, no ano 711. Ela é a principal culpada, numa longa tradição literária, tanto em Espanha como em Portugal.

<sup>10</sup> Personagem protagonista do livro de cavalarias *Platir*, publicado em 1533.

## 1. O cenário

Para começar, pontuamos que a noção de herói, na perspectiva bakhtinina, não tem limites definidos por algum tipo de estudo sistemático. Para Bakhtin (2018, p. 25) “como objeto de representação e dominante na construção das imagens dos heróis, a ideia leva à desintegração do mundo do romance em mundos dos heróis, mundos esses organizados e formulados pelas ideias que os dominam”. Em vista disso, um herói romanesco é, de certa forma, uma figura personalizada do texto que caracteriza um conjunto de particularidades autênticas desse mundo ficcional e, que por ser o protagonista tem mais marcadas suas qualificações e funções. Por isso chamamos à protagonista Florinda de *Infortúnios Trágicos I* de heroína. E por nosso escopo centrar-se em Florinda é de grande interesse para nosso trabalho a figura feminina.

Cabe destacar que na Idade Moderna, mesmo que a mulher estivesse infinitamente presente no conjunto das cenas da vida social, assim como nos acontecimentos que constroem, transformam e dilaceram a sociedade, o discurso sobre o feminino é pletórico e repetido (tendo como base as interpretações clericais do papel de Eva, do Gênesis). A esse respeito, as historiadoras Arlette Farge e Natalie Zemon Davis (1991) apontam que o discurso sobre a mulher é atravessado pela necessidade de contê-la, pelo desejo mal disfarçado de fazer da sua presença uma espécie de ausência ou, pelo menos, uma presença discreta, que deve restringir-se a limites estreitos.

O discurso não dá conta da realidade da presença da mulher, pois “cego, só a vê através de uma imagem, a da mulher que pode tornar-se perigosa pelos seus excessos” (FARGE; DAVIS, 1991, p. 10). Esse discurso não a mostra, inventa-a, define-a através de um olhar masculino, que pretende anulá-la. Em vista disso, nos perguntamos sobre as contribuições trazidas pela aparição de uma protagonista feminina na literatura portuguesa do século XVII, nos referimos a Florinda, quando a mulher possuía um protagonismo limitado na arte literária. Para pensar nas possíveis respostas a essa pergunta, demarcamos, nesta seção, o “cenário” em que surge nossa protagonista, Florinda. Mas antes é preciso destacar que todas as circunstâncias analisadas são permeadas pelo dialogismo bakhtiniano em relação à alteridade, à palavra internamente persuasiva, ao signo, ao heterodiscurso, à carnavalização na literatura e suas outras implicações.

Na perspectiva bakhtiniana, o tempo-espço carnavalesco representa o mundo às avessas, por isso é importante reconhecer qual é o contexto oficial,

extracarnavalesco, do qual se denunciam aspectos que são ampliados com a lente da paródia e do riso ambivalente, num livre contato familiar. Dessa forma, debruçados sobre a obra de Bakhtin, nos tornamos um “outro”, que estuda o surgimento da heroína seiscentista Florinda, lidando com o paradoxo de tratar diferentes pontos de vista em diálogo com a alteridade sócio-histórica e literária.

No tópico 1.1, abordamos de forma panorâmica algumas particularidades da produção literária de Gaspar Pires de Rebelo, em especial do livro *Infortúnios Trágicos I*. No tópico 1.2, apresentamos brevemente o livro *Quixote I*, de Miguel de Cervantes. No tópico 1.3, tratamos a relação do gênero sério-cômico com a carnavalização na literatura. Além disso, a íntima ligação entre o heterodiscurso, as categorias e ações carnavalescas e a função da paródia na literatura. No tópico 1.4, abordamos a relação entre o gênero romance e a carnavalização na literatura; discutimos a polêmica do surgimento desse gênero e a problemática da classificação genérica de *Infortúnios Trágicos I*. No tópico 1.5, abordamos o contexto sócio-histórico seiscentista da Península Ibérica, dando ênfase à censura e à repressão por parte dos controladores do imaginário. No tópico 1.6, discutimos o conceito de realismo grotesco e o rebaixamento do feminino na literatura clerical, que ditava o papel e o comportamento a ser seguido pelas mulheres, num regime de completa obediência e vigilância patriarcal.

### 1.1. Do livro *Infortúnios Trágicos*

A narrativa portuguesa *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*, de Gaspar Pires de Rebelo (nascido em cerca de 1585<sup>11</sup> e falecido antes de 1642<sup>12</sup>), foi publicada

---

<sup>11</sup> De acordo com Artur Gonçalves (2000, p. 24), é difícil determinar com precisão a data do nascimento de Gaspar Pires de Rebelo, uma vez que sua certidão de batismo não consta na vila do seu nascimento (apontada pelo próprio autor na folha de rosto de *Infortúnios Trágicos I*), nem em nenhuma circunvizinha, sendo os registros mais remotos do ano de 1602. Porém, Gonçalves (2000, p. 25) aponta que o simples fato de, no dia 21 de julho de 1610, ser designado Clérigo de Missa nos documentos mais antigos que o referem, leva-nos a concluir que terá nascido antes de 21 de julho de 1585, pois, depois do Concílio de Trento, a idade mínima requerida para um sacerdote ordenar-se e celebrar a eucaristia é vinte e cinco anos.

<sup>12</sup> O local e ano exato de falecimento de Gaspar Pires de Rebelo são desconhecidos. Entretanto, a estudiosa Adma Muhana, em sua edição crítica de *Infortúnios Trágicos I* (REBELO, 2005, p. 326), aponta que ele teria morrido antes de 20 de novembro de 1642, pois nessa data “dom João IV transmite a Gaspar Alonso de Medeiros o priorado da Igreja Matriz da Vila de Castro Verde, que está vago ‘por falecimento de Gaspar Pires de Rebelo, freire professo dela e do dito priorado último e imediato possuidor...’ [Arquivo Nacional da Torre do Tombo, *Chancelaria da Ordem de Santiago*, Livro 14, fl.76v]” (REBELO, 2005, p. 326).

pela primeira vez em 1625<sup>13</sup> e sua continuação deu-se em 1633, intitulada *Constante Florinda parte II, em que se dá conta dos infortúnios de Arnaldo buscando-a pelo mundo*. Na folha de rosto da segunda impressão de *Infortúnios Trágicos I*, o autor apresenta-se como Licenciado<sup>14</sup> Gaspar Pires de Rebelo, acrescentando que é “Freire<sup>15</sup> professo da Ordem militar do Glorioso Apóstolo Santiago da Espada, Sacerdote Teólogo e Pregador, Prior de Castro Verde e natural da Vila de Aljustrel<sup>16</sup>, do campo de Ourique” (REBELO, 2006, p. 21). Até o momento, as informações biográficas mais completas sobre o autor dos *Infortúnios Trágicos* são as proporcionadas por ele mesmo nas folhas de rosto de sua obra, e as registradas na tese de doutorado de Artur Henrique Ribeiro Gonçalves (2000). Entretanto, nesse tópico fazemos uma apresentação de Gaspar Pires de Rebelo, de sua produção literária e dos estudos publicados sobre sua obra, especialmente sobre *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*.

### 1.1.1. Polêmicas da produção literária de Pires de Rebelo

A produção completa conhecida de Gaspar Pires de Rebelo é constituída por quatro livros em prosa: *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* (partes I e II), *Tesouro de Pensamentos Concionativos*<sup>17</sup> e *Novelas Exemplares*. Sobre este último, é importante ressaltar que o título não foi dado por seu autor. Trata-se de uma coletânea de seis textos encontrados entre os documentos do escritor português após seu falecimento. Aparentemente o “amigo anônimo” que encontrou os textos, também

---

<sup>13</sup> Artur Henrique Ribeiro Gonçalves (2000, p. 53-54) toma como datas de referência das primeiras edições de *Infortúnios Trágicos*, 1625 para a primeira parte, e 1633 para a segunda parte, baseando-se nos inventários de João Franco Barreto, de Barbosa Machado e de Inocêncio da Silva, assim como em outros levantamentos históricos.

<sup>14</sup> Gonçalves (2000, p. 457) registra que embora não se tenha conhecimento de nenhum documento específico sobre a formação acadêmica de Pires de Rebelo, é bem provável que esse grau de Licenciado tenha sido obtido em Évora, na Faculdade de Teologia da Universidade do Espírito Santo, por volta de 1615/6. Essa convicção deriva da dupla circunstância de estes Estudos Gerais terem sido criados com vista à educação dos escolares nascidos ao sul do Tejo, sobretudo pensando naqueles que se destinavam à carreira religiosa, e de Gaspar Pires de Rebelo já ter tomado ordens sacras.

<sup>15</sup> De acordo com Gonçalves (2000, p. 457), o percurso eclesiástico de Gaspar Pires de Rebelo registrado nos Livros das Chancelarias Antigas da Ordem Militar de Santiago de Espada apontam que em 1610 ele ingressou como frade regrante no Real Convento de Palmela, e que de 1613 a 1625 foi Prior de quatro Igrejas Matrizes da Província Transtagana. A partir de 1625, as únicas notícias que referem seu nome são de carácter exclusivamente literário.

<sup>16</sup> Aqui Gaspar Pires de Rebelo revela que nasceu na vila de Aljustrel, localizada na região de Alentejo, no sul de Portugal.

<sup>17</sup> Publicado em 1635. De acordo com o estudo documental de Artur Gonçalves (2000, p. 48), esse livro apenas teve uma edição, da qual existem diversos exemplares em Portugal e nos Estados Unidos.

se encarregou de entregar a coletânea para publicação, no ano de 1650, e escreveu o prólogo. Em vista disso, não há certeza de quem batizou o livro, e se o próprio autor atribuiria-lhe esse título. A hipótese mais provável, consoante Artur Gonçalves (2000, p. 370), é que o nome definitivo da coletânea portuguesa teria sido atribuído postumamente pelos organizadores da respectiva *editio princeps*, depois mantido e fixado pelas restantes reimpressões.

A ideia tão insistentemente repetida acerca da influência de Cervantes no processo criativo de Gaspar Pires de Rebelo, conforme Gonçalves (2000, p. 370), reside no sucesso do título “Novelas Exemplares”, tradução, no português, do título cervantino “*Novelas Ejemplares*”, um conjunto variável de pequenas narrativas em prosa, que tanto deleitam como ensinam. Porém, não existem estudos determinantes que mostrem imitação ou emulação de Pires de Rebelo à obra de Miguel de Cervantes. Nesse sentido, Gonçalves é enfático ao afirmar que quando a crítica especializada se lamenta de o “eco” das *Novelas Ejemplares*, de Cervantes, ser ínfimo nas *Novelas Exemplares* de Pires de Rebelo, talvez devesse averiguar se, realmente, o autor português teria a intenção de eleger a obra cervantina como modelo da sua, inclusive, “numa tentativa mais empenhada e drástica de afastar possíveis equívocos, determinar, sem margem para dúvidas, se efetivamente a conhecia” (GONÇALVES, 2000, p. 371). Em vista disso, se são percebidas semelhanças nas soluções estruturais dos principais temas e motivos desenvolvidos nas obras homônimas de Cervantes e de Pires de Rebelo, talvez se deva a regras típicas da moda estilística da época. Por isso, Gonçalves discorda que tal paralelismo permita selecionar, *de per se*, o texto espanhol como a fonte direta (ou mesmo indireta) do português. Contudo, não rejeitamos qualquer tipo de diálogo entre obras e autores, pois o dialogismo é inerente a toda e qualquer ação humana.

O diálogo não é uma iniciativa tomada por si mesmo. Pelo contrário, o discurso do eu está sempre dialogando com a palavra do outro, “é como se esse discurso reunisse, absorvesse as réplicas do outro, reelaborando-as intensamente” (BAKHTIN, 2018, p. 225). Para ilustrar esse fato, Bakhtin recorre à imagem de uma corrente, afirmando que “cada enunciado é um elo da cadeia muito complexa de outros enunciados” (BAKHTIN, 2010, p. 291), isto é, o diálogo com o mundo e com os outros é constante, quer os conheça ou não. Em vista disso, a identidade é dialógica e sua dimensão contempla a alternância de falantes (ou escritores em textos escritos) que

determina os limites dos diferentes turnos de fala. A vez de falar é duplamente tomada: ela responde a uma resposta anterior; será ela mesma um produto anterior ao qual o próximo falante responderá.

Ainda sobre o livro intitulado “Novelas Exemplares”, de Pires de Rebelo, Artur Gonçalves (2000, p. 458) aponta como um equívoco dos organizadores colocar na folha de rosto da primeira edição “Terceira Parte”, logo após informar que essa obra era composta pelo autor das duas partes de *Infortúnios Trágicos*. Segundo Gonçalves (2000, p. 458), cada uma das seis novelas exemplares constitui um todo autônomo, que em nada se relaciona com *Infortúnios Trágicos*. São seis novelas curtas, distintas; cinco novelas cortesãs: Desgraças Venturosas; Os Enganos mais Ditosos; Os Gémeos de Sevilha; A Custosa Experiência e A Namorada Fingida; e uma novela Picaresca: O Desgraciado Amante.

É importante ressaltar que os livros em prosa de ficção do autor português estavam alinhados aos gostos estéticos da época, já que tiveram grande aceitação dos leitores. Inclusive, nos séculos XVII e XVIII, especificamente o livro *Infortúnios Trágicos* (partes I e II), destacou-se por ser um sucesso editorial<sup>18</sup>. Essa conquista de Pires de Rebelo, de acordo com Artur Gonçalves (2000, p. 56), é relevante, tendo em conta que no ambiente editorial do século XVII era extremamente limitada a impressão de livros, principalmente em português, devido à hegemonia da língua castelhana na Península Ibérica. Some-se a isso a carência de papel e, com maior intensidade, a perseguição da censura a autores e editores, que deviam esforçar-se por obter “Privilégios” e “Licenças” dos censores (do tribunal inquisitorial estabelecido pela contra-reforma).

A grande popularidade de *Infortúnios Trágicos I* é corroborada modestamente pelo autor-criador, no prólogo da segunda parte, ao afirmar que, por intermédio de alguns amigos, “os mais deles letrados”, recebeu a notícia de que sua obra “foi tão bem recebida que em dous anos se gastou a impressão toda, e ao terceiro se tornara a imprimir se não fora a falta que havia de papel” (REBELO, 2005, p. 249). Além disso, o autor-criador nos informa que devido à popularidade conquistada por sua obra, aceitou

---

<sup>18</sup> Para Artur Henrique Gonçalves (2000, p. 461), a boa aceitação por parte do público à obra de Gaspar Pires de Rebelo é facilmente demonstrada pelo número total de impressões / reimpressões dos seus livros de ficção, registradas por João Franco Barreto, Barbosa Machado e Inocêncio da Silva. Foram dez edições documentadas de *Infortúnios Trágicos I* (nos séculos XVII e XVIII), nove edições de *Infortúnios Trágicos II* (sécs. XVII e XVIII) e onze edições das *Novelas Exemplares* (nos séculos XVII, XVIII, XIX e XX).

escrever uma segunda parte, que lhe foi “pedida com muita instância”.

Neste ponto, fazemos um parêntese para aclarar que a questão do “autor”, no pensamento de Bakhtin, está sujeita à disjunção. O uso do termo “autor” como o “autor-pessoa” apenas é válido para textos não literários. No processo criativo, o autor-pessoa depara-se com o problema de transcender a um estado de existência que implica sair de si mesmo, o que representa o autor-criador, que é quem se relaciona e se atenta ao que podem pensar do personagem e de sua ligação com ele, pois “as personagens criadas se desligam do processo que as criou e começam a levar uma vida autônoma no mundo” (BAKHTIN, 2010, p. 6). Além disso, o autor-criador tem acesso a uma espécie de “mochila sócio-histórica” do autor-pessoa, da qual pode retirar elementos socioideológicos, dado que a obra de arte (realidade segunda, estética) articula-se no seu discurso a uma realidade primeira (cognitiva e ética). Assim, o teórico russo diferencia os termos “autor-criador” e “autor-pessoa”, para que não se confunda o mundo representado com o mundo fora do texto.

Apesar da boa aceitação de *Infortúnios Trágicos* pelo público leitor, a figura de Gaspar Pires de Rebelo teve uma presença reduzida nos compêndios históricos e críticos da Literatura Portuguesa, publicados antes do século XXI. A esse respeito, Nuno Júdice aponta “duas razões”, além do “desleixo crônico em relação ao passado”: a primeira é o fato de Pires de Rebelo ter vivido sob o período filipino, e a segunda é “a sua inscrição na prosa de ficção barroca, tão desconsiderada como simples jogo formal” (JÚDICE, 2005, p. 10). Por sua vez, Gonçalves (2000, p. 47), a partir de sua pormenorizada análise bibliográfica<sup>19</sup>, conclui que Gaspar Pires de Rebelo não contava com o favoritismo dos estudiosos da literatura<sup>20</sup>, sendo atacado por muitos, defendido por poucos e silenciado por outros. Além disso, o teórico indica que só no final do século

---

<sup>19</sup> Artur Gonçalves (2000), no primeiro capítulo de sua tese doutoral, registra uma pormenorizada análise documental das referências a Gaspar Pires de Rebelo e a sua obra por diversos estudiosos da Literatura portuguesa, tais como: Teófilo Braga, na *História da Literatura Portuguesa* (1916); Francisco Rodrigues Lobo, no *Estudo Biográfico e Crítico* (1920); Fidelino de Figueiredo, na *Literatura Portuguesa — Desenvolvimento Histórico das origens à actualidade* (1941); António José Saraiva e Óscar Lopes, na *História da Literatura Portuguesa* (1955); Jacinto do Prado Coelho, no *Dicionário de Literatura Portuguesa, Brasileira, Galega e Estilística Literária* (1960); João Gaspar Simões, na *História do Romance Português* (1967-1972); João Palma Ferreira, na antologia *Novelistas e Contistas Portugueses dos Séculos XVII e XVIII* (1981) e em *Temas de Literatura Portuguesa* (1983); O *Dicionário Biográfico Universal de Autores* (1966-1982); *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses* (1985); entre outros.

<sup>20</sup> Para Gonçalves (2000, p. 461), a efetiva projeção da obra não foi bem assimilada por grande parte da crítica literária hodierna. Prova disso são os juízos de valor demolidores de Teófilo Braga, Hernâni Cidade e João Gaspar Simões, e os comentários de Fidelino Figueiredo, António José Saraiva e Óscar Lopes.

XX começou uma sequência de transformações no estudo da obra do autor português que mesmo sendo lenta é progressiva. Isso graças aos historiadores da literatura começarem a preocupar-se um pouco mais com a exatidão e clareza presentes nas suas críticas, abandonando a tendência da simplificação e da esquematização literária, baseada no processo de compilar e repetir mecanicamente. Aliás, essa prática ultrapassada, consoante Gonçalves (2000, p. 89), levantava a suspeita de que muitos dos chamados historiadores da literatura nunca leram ou mesmo consultaram a maioria das obras que catalogavam.

### 1.1.2. Estado da arte

*Infortúnios Trágicos* tornou-se objeto de pesquisas literárias e foram publicadas novas edições tanto em Portugal quanto no Brasil, apenas no século XXI. Artur Gonçalves foi pioneiro no resgate da produção de Gaspar Pires de Rebelo em Portugal. O teórico analisou, em primeiro lugar, a novela exemplar *O Desgraciado amante*, em sua dissertação de mestrado intitulada “Uma novela pícaro portuguesa: O Desgraciado Amante, de Gaspar Pires de Rebelo” (GONÇALVES, 1994). No entanto, sua pesquisa mais extensa e detalhada sobre a obra de Pires de Rebelo concentrou-se no livro *Infortúnios Trágicos*, objeto de sua tese de doutorado intitulada “Infortúnios Trágicos da Constante Florinda de Gaspar Pires de Rebelo: Uma Novela de Amor e Aventuras Peregrinas” (GONÇALVES, 2000), dividida em dois volumes. No primeiro, aborda a biobibliografia do autor de *Infortúnios Trágicos*, declarando que o principal propósito de sua pesquisa é “a clarificação de alguns dos mal-entendidos que, com alguma displicência, têm vindo a ser repetidos sobre Gaspar Pires de Rebelo” (GONÇALVES, 2000, p. 17). Além disso, o pesquisador filia *Infortúnios Trágicos* ao romance greco-bizantino, exaltando sua representatividade na ficção narrativa romanesca em prosa no seiscentos. Já no segundo volume, apresenta a primeira edição crítica contemporânea das duas partes de *Infortúnios Trágicos*. Artur Gonçalves também publicou, sobre a obra de Gaspar Pires de Rebelo, os seguintes artigos: “Itinerários Novelescos de Gaspar Pires de Rebelo no Mundo Barroco de Seiscentos” (2011) e “Representações portuguesas da peregrinação pícaro peninsular: Frei Gaspar Pires de Rebelo e Marquês de Montebelo” (2011a).

Em 2005, o teórico português Nuno Júdice também lançou uma edição crítica das duas partes da Constante Florinda, com um prefácio que teve como título “Gaspar Pires de Rebelo: um génio da Língua e da Literatura”. Neste, o teórico aponta que

Gaspar Pires de Rebelo é um dos grandes autores da Língua portuguesa, ressaltando, em particular, “o brilho com que domina a sutileza conceptual, equilibrando-a de forma articulada, num sábio jogo de luz e sombra, com a arte de contar” (JÚDICE, 2005, p. 10). Por isso, esse autor afirma, sem receio de exagero, que Pires de Rebelo é, no plano da literatura de imaginação, o equivalente ao Padre Antônio Vieira no plano da genialidade.

No Brasil, a professora e pesquisadora Adma Muhana é precursora na pesquisa do livro *Infortúnios Trágicos*. A começar por seu texto *A epopeia em prosa seiscentista: Uma definição de gênero*, de 1997, cuja abordagem contempla diversos autores e variadas obras. A autora sustenta que *Infortúnios Trágicos* pertence ao gênero “epopeia em prosa seiscentista”, discutindo os preceitos poéticos e retóricos que permitiram a constituição daquele gênero. E mais adiante, a pesquisadora reforça essa hipótese no posfácio (MUHANA, 2006) da sua edição crítica da primeira parte da obra.

Consideramos relevante, também, citar estudos historiográficos contemporâneos que mencionam o papel e a importância de Gaspar Pires de Rebelo, e do seu livro *Infortúnios Trágicos*, na literatura portuguesa do século XVII, tais como o texto *Narrativa de ficção memorialismo e costumes prosa moralista e humorista* (MAGALHÃES, 2005) e a tese de doutorado intitulada “A novela breve portuguesa do século XVII” (MIMOSO, 2005). Além disso, ressaltamos as contribuições da teórica portuguesa Sara Augusto<sup>21</sup>, especialmente o artigo intitulado “Da inconstância da fortuna: a presença do grotesco na Constante Florinda, de Gaspar Pires de Rebelo” (AUGUSTO, 2013). Essa análise literária aborda aspectos do grotesco bakhtiniano em *Infortúnios Trágicos*, no desfecho da segunda parte.

No que se refere a pesquisas relacionadas com *Infortúnios Trágicos*, publicadas no Brasil<sup>22</sup> (esperamos que se multipliquem), destacamos a dissertação de mestrado de Marcelo Lachat (2008): “Narração e doutrina na Constante Florinda: *exempla* estoicos para a vida cristã”, que discute o conceito de narração segundo o

---

<sup>21</sup> Outras produções em que a pesquisadora Sara Augusto aborda, embora de forma breve, a obra de Gaspar Pires de Rebelo são: a dissertação de mestrado intitulada “ ‘Exemplares Novelas’ e ‘Novelas Exemplares’: os paratextos da ficção em prosa no século XVII” e o artigo “As figuras da ficção romanesca do maneirismo e do barroco: problemas e exemplos”.

<sup>22</sup> A figura da protagonista Florinda também é mencionada brevemente na dissertação de mestrado, produzida no Brasil, intitulada “Um olhar sobre as veredas rosianas”, de Silvana Mangabeira, para exemplificar o ocultamento do feminino, em comparação com as personagens Diadorim e Maria Gomes.

ponto de vista da poética retórica a fim de analisar os ensinamentos estoico-cristãos na narração de *Infortúnios Trágicos*.

Quanto a estudos comparados sobre *Infortúnios Trágicos* no Brasil, citamos a dissertação de mestrado intitulada *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda e O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de la Mancha: Intertextualidade e Residualidade* (PINILLA, 2016), por ser a semente da pesquisa aqui desenvolvida. O referido estudo mostrou, através de relações intertextuais e dos conceitos operacionais da Teoria da Residualidade<sup>23</sup>, como diversos aspectos do imaginário medieval cristalizam-se, num processo de hibridação cultural, nas narrativas do *Quixote I* e de *Infortúnios Trágicos I*.

No que diz respeito a estudos que aproximam, de forma comparada, Gaspar Pires de Rebelo com Miguel de Cervantes, apontamos o capítulo de Maria Inês Nemésio (2015), que trata sobre a comparação entre as *Novelas ejemplares*, de Miguel de Cervantes, e as *Novelas Exemplares*, de Gaspar Pires de Rebelo. Nesse estudo, a autora conclui que Rebelo não usou o conceito de “novela exemplar” no mesmo sentido dado por Cervantes. Para Nemésio (2015, p. 244), o conjunto das seis narrativas de Pires de Rebelo insere-se no âmbito da “evolução do gênero novelesco e do subgênero a que pertencem (novelas breves)”, demonstrando que a “novela breve espanhola da época esteve presente na literatura portuguesa de então” (NEMÉSIO, 2015, p. 244).

A esse respeito, Gonçalves (2000, p. 88) salienta que a opinião de alguns críticos, de que a obra de Pires de Rebelo seguiu muito de perto a literatura castelhana, através dos modelos ou padrões narrativos desenvolvidos, especialmente por Cervantes, tão somente evidencia o interesse do autor português em seguir as correntes estéticas vigentes na época. Nesse sentido, ressaltamos a carência de estudos contundentes, que mostrem imitação ou emulação de Pires de Rebelo à obra de Cervantes. Além disso, reiteramos, enfaticamente (como no tópico 1.1.1), a relevância de enxergar esse tipo de situação pelo prisma do dialogismo bakhtiniano, uma vez que seja qual for o objeto do discurso, “um dado falante não é o primeiro a falar sobre ele”, pois “o falante não é um Adão bíblico, só relacionado com objetos virgens, ainda não nomeados, aos quais dá nome pela primeira vez” (BAKHTIN, 2010, p. 300). Em função disso, apenas o Adão bíblico, com as primeiras palavras, podia

---

<sup>23</sup> A Teoria da Residualidade Literária e Cultural, sistematizada pelo pesquisador brasileiro Roberto Pontes, apresenta os seguintes conceitos operacionais: cristalização, resíduo, hibridação cultural, remanescência, sedimentos mentais, intertemporalidade, endoculturação, imaginário, mentalidade.

controlar a orientação dialógica do discurso do outro para o objeto e sua bidirecionalidade. Por conseguinte, acessamos o objeto do discurso indiretamente, pela mediação de outros discursos, que se tornam o lugar de realização.

## 1.2. Da contribuição cervantina

O *Quixote*, de Cervantes, é exaltado por Bakhtin (2018) como uma das obras mais importantes na história da literatura universal. E para mostrar a dimensão de seu juízo, o teórico russo transcreve a grandiosa avaliação de Dostoiévski sobre o romance cervantino na qual indica que,

Em todo o mundo não há obra mais profunda e pungente. É, por ora, a última e a mais grandiosa palavra do pensamento humano, a mais amarga ironia que o homem já foi capaz de expressar, tanto que se a Terra deixasse de existir e se em algum lugar perguntassem ao homem: “como é, você entendeu a sua vida na Terra, que conclusões tirou?”, o homem poderia mostrar o Dom Quixote e responder sem palavras: “Eis a minha conclusão sobre a vida; será que por ela os senhores poderão me julgar?”. (BAKHTIN, 2018, p. 146).

Assim, Bakhtin faz referência às considerações de Dostoiévski para mostrar que de uma paródia brotou um dos maiores romances da literatura universal. Nessa linha de pensamento, a importância da obra cervantina vai além de sua riqueza artística, tendo em conta que o lugar da Mancha, o seu cronotopo criativo é uma insigne contribuição teórica e literária. Portanto, nesse tópico, fazemos uma breve apresentação de *Quixote* no que concerne à sua importância nas pesquisas literárias e ao seu diálogo com o “desocupado leitor”.

### 1.2.1. Considerado pela crítica literária o melhor em espanhol

O livro *Quixote* é considerado o melhor romance de ficção de todos os tempos, escrito em espanhol<sup>24</sup>. Essa obra está constituída por duas partes: *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha*, de 1605, e *O Engenhoso Cavaleiro D. Quixote de la Mancha*, de 1615. Seu autor, Miguel de Cervantes Saavedra<sup>25</sup> (1547-1616), tornou-se

---

<sup>24</sup> Em maio de 2002, *Quixote* foi eleito o melhor romance de ficção de todos os tempos. Esse título lhe foi dado por uma comissão de críticos literários de cinquenta e quatro países diferentes, organizada pelo Clube do Livro da Noruega e o Instituto Nobel de Oslo. (BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE, 2002).

<sup>25</sup> Acredita-se que Miguel de Cervantes Saavedra tenha nascido em 29 de setembro de 1547, em Alcalá de Henares, na Espanha. Participou da batalha de Lepanto, em 1571, na qual perdeu a mão esquerda. Em

referência mundial por seu estilo. De acordo com Sergio Molina (2016, p. 748), *Quixote I* foi um sucesso instantâneo, sendo reimpresso seis vezes no primeiro ano de sua publicação. A sua segunda parte também contou com grande aprovação dos leitores, tendo sido publicada em 1615. Além de *Quixote*, outras publicações de Cervantes são os livros: *A Galateia* (1585), *Novelas exemplares* (1613), *Viagem do Parnaso* (1614), *Oito comedias e entremezes* (1615) e *Os Trabalhos de Persiles e Sigismunda* (1617).

No que diz respeito ao estado da arte de *Quixote*, é difícil fazer uma seleção, pois como apontado pela pesquisadora brasileira Maria Augusta da Costa Vieira (2016, p. 7): “a produção bibliográfica relativa aos estudos cervantinos é substancial e também muito volumosa. Seria obrigatoriamente incompleta a indicação de uma bibliografia, por mais ou menos detalhada que pudesse ser”. Poderíamos preencher muitas laudas sobre a crítica literária à obra cervantina, porém, o interesse aqui é apresentar apenas um pequeno panorama de estudos que dialogam com a perspectiva deste trabalho. Os inúmeros estudos sobre *Quixote* abordam a obra sob diversas áreas, indo além da teoria literária. Assim, o caráter atualizador de *Quixote*, isto é, sua potência no diálogo com diversas gerações, de acordo com Vieira (2013), permitiu que esse clássico fosse atualizando-se segundo as prioridades pertinentes a cada geração.

Dessa forma, a obra de Cervantes tem suscitado reflexões e estudos analíticos em todos os tempos e em todos os lugares. Vieira (2016, p. 6 - 7) ressalta que a partir da segunda metade do século XX e, mais especificamente, a partir dos anos 70, ampliaram-se consideravelmente os estudos cervantinos, a ponto de consolidar-se, na década de 80, a “Asociación de Cervantistas” e a “Cervantes Society of América”, contando com a participação de estudiosos dos mais variados países e que mantêm publicações periódicas. A cervantista referida também destaca como fonte importante de pesquisa os anais dos congressos da “Asociación Internacional de Hispanistas”. Além disso, Vieira (2016) acrescenta uma importante contribuição aos estudos críticos

---

1575, ao retornar à Espanha, é aprisionado pelos turcos e conduzido para Argel, onde permanece preso por cinco anos. Nesse período, começa a redigir *A Galateia*, publicada anos depois. Em 1584, casa-se com Catalina de Salazar. Em meio a dificuldades financeiras, ingressa na Armada católica de Felipe II, na função de coletor de impostos. Foi preso três vezes por suspeitas nas prestações. Em um desses cárceres, começa a escrever a primeira parte do *Quixote*. Em 1605, quando conseguia a licença de impressão para o *Quixote I*, sua filha Isabel é acusada de comportamento leviano, causando escândalo público. A vida de Cervantes transcorreu entre o sucesso de sua obra e as tragédias pessoais, tais como perdas familiares, protestos de dívidas, processos e apelações, menosprezo dos poderosos. Em 1616, ingressa na Ordem Terceira de São Francisco, mesmo ano de seu falecimento. (CERVANTES, 2016, p. 747-748).

sobre *Quixote*, organizada por José Montero Reguera, intitulada *Antologia de la crítica sobre el Quijote en el siglo XX*.

Quanto à recepção de *Quixote* no Brasil, Vieira (2013) aponta que essa obra foi introduzida pelo movimento do circuito de escritores da *Geração de 98* espanhola, tendo sido lidos, particularmente os trabalhos de Miguel de Unamuno com suas interpretações sobre os sentidos da obra. Por outro lado, na produção literária brasileira de ficção, há histórias e personagens que evocam as figuras míticas do cavaleiro e seu escudeiro, em concordância com a conjuntura social do país. É o caso do protagonista do romance *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, que encarna o ideal impossível, a loucura e o leitor solitário, vítima da sociedade, que o exclui em razão de suas pretensões. Vieira (2013) também aponta que, em 1943, dentro do romance social desenvolvido nas décadas 30 e 40 no Brasil, aparece *Fogo morto*, de José Lins do Rêgo. Nesse caso, não se trata da figura do cavaleiro e seu ideal, mas das tradições e costumes de uma região: o Nordeste, a partir de uma perspectiva crítica da realidade e com personagens com consciência social. A marginalidade dos personagens e as relações sociais injustas e perniciosas evocam as encontradas por D. Quixote em suas andanças e a luta do cavaleiro por garantir alguns princípios, para ele indispensáveis. As relações mais orgânicas estabelecidas no Brasil com a obra de Cervantes, segundo Vieira (2013), estão em Machado de Assis, que mergulhou na complexidade da obra cervantina. No “oceano” que é a literatura, o emaranhado de vozes e ideias percorre caminhos diversos. E entre a ironia, o humor, a razão, a loucura e a lucidez criam-se narrações descontínuas e, por isso mesmo, envolventes.

No que concerne aos estudos críticos realizados sobre a obra de Cervantes, no âmbito especificamente brasileiro, Vieira (2016) aponta que é possível dizer que eles se encontram em pleno processo de formação. A teórica também chama a atenção ao fato de que, a partir das três últimas décadas do século XX, a pesquisa literária nessa linha foi se consolidando gradativamente, por meio de bases teóricas mais consistentes. Nesse sentido, cabe ressaltar que a própria Maria Augusta Vieira

tem se destacado nos estudos de *Quixote*, com importantes obras publicadas e a organização de diversos compêndios<sup>26</sup>.

Um estudo crítico sobre *Quixote*, relevante para este trabalho, é a “*Interpretación del Quijote*”, primeira parte, em que Benigno Pallol (2001) faz uma análise da obra por um caminho referencial à postura anticlerical e libertária do autor Republicano. Desta forma, segundo o crítico, Cervantes faz uma denúncia à opressão e à censura exercidas pela Igreja e ao estabelecimento monárquico no século XVII. Essa leitura não é escassa na crítica literária sobre *Quixote*, pois nos diálogos carnavalizados da obra há muitas evidências da crítica ao sistema opressor seiscentista, o que tem sido percebido por diversos críticos literários.

Outro teórico, cujas contribuições ajudam a examinar o aporte de Cervantes no desenvolvimento do romance moderno, é indubitavelmente Mikhail Bakhtin, que apresentou uma grande transformação na maneira de ler *Quixote*. A perspectiva bakhtiniana tornou-se, de certa forma, uma tradição de leitura do livro cervantino bastante interessante, criando sendeiros iluminadores para enxergar as estreitas relações do texto literário com as dinâmicas complexas da vida. Nesse sentido, é relevante mencionar a contribuição do professor e pesquisador João Vianney Cavalcanti Nuto (2015), que apresenta uma revisão precisa dos aportes feitos por Bakhtin sobre as formas do romance enquanto percorre o *Quixote*. Assim, no ensaio “Mikhail Bachtin, autore del Quixote”, Nuto (2015) aborda características importantes dos estudos bakhtinianos, que contribuem em grande forma aos estudos do romance cervantino.

### 1.2.2. Ao desocupado leitor

No prólogo do *Quixote I* o “desocupado leitor” é estimulado a usar seu livre arbítrio para concordar, discordar ou mudar sua mentalidade sobre o que lhe é apresentado na obra, pois o autor-criador declara seu livro como “filho do entendimento” (CERVANTES, 2016, p. 31). Por isso: “podes dizer da história tudo o que te parecer, sem temer que te caluniem pelo mal nem te premiem pelo bem que

---

<sup>26</sup> Listaremos as referências bibliográficas de alguns estudos da cervantista Maria Augusta da Costa Vieira relevantes para analisar a recepção do Quixote no Brasil: *Cervantes plural: Dom Quixote, Novelas exemplares, Persiles e teatro*. São Paulo: Humanitas, 2019; *O Dito pelo não Dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo, Edusp/Fapesp, 1ª ed. 1998, 1ª reimpressão, 2015; *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. Org. M. Augusta C. Vieira. São Paulo, Edusp, 2006; *A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos Cervantinos e a Recepção do Quixote no Brasil*. Edusp/FAPESP, 2013; entre outros.

dela disseres” (CERVANTES, 2016, p. 32). Inclusive, o leitor pode abolir a monarquia se quiser, uma vez que “comumente se diz: ‘debaixo do meu manto, o rei eu mato” (CERVANTES, 2016, p. 32). Assim, no seu “manto”, que é sua mente, apenas ele, o leitor, tem hegemonia e autoridade.

No prólogo dialógico supracitado, o autor-criador alterna intencionalmente seu papel de emissor com o “desocupado leitor”, no sentido que prevê atitudes do seu receptor, tornando-o também um emissor. Isso acontece, segundo Bakhtin, porque “o discurso sente tensamente ao seu lado o discurso do outro falando do mesmo objeto e a sensação da presença deste discurso lhe determina a estrutura” (BAKHTIN, 2018, p. 230). Portanto, o autor-criador de *Quixote* assume que haverá uma ação responsiva do outro, como em efeito comprovamos que existe desde há quatro séculos. Esse retorno pode materializar-se numa resposta externa ou interna, também, pode ser sob a forma de uma concordância, de uma discordância ou inclusive de um silêncio, seguido por uma ação responsiva.

As palavras do discurso dirigido ao “desocupado leitor” são persuasivas, o que significa, na perspectiva bakhtiniana, que ao contrário das palavras autoritárias, pertencem, simultaneamente, ao sujeito e a outrem, ou seja, podem derivar-se ou ser estimuladas por outrem. Além disso, atualizam-se constantemente, por isso são inacabadas, e, conseqüentemente, favorecem a incompletude das relações dialógicas. A palavra, então, dialogizada, em resposta a discursos outros e como expressão do ser em sua singularidade, como evento único, é ato responsável, porquanto unidade no indivíduo e realização fenomênica da voz do Outro. Por outro lado, a palavra autoritária tenta minimizar a dialogicidade interna própria da palavra.

O autor-criador, ainda no prólogo, pede desculpas porque desejaria que seu livro tivesse as melhores qualidades que se pudessem imaginar. Contudo, explica modestamente, que isso não foi possível porque “cada coisa gera outra que lhe seja semelhante”. Assim sendo, “seu estéril e malcultivado engenho” apenas podia engendrar “a história de um filho seco, mirrado, caprichoso e cheio de pensamentos vários e nunca imaginados por outro alguém” (CERVANTES, 2016, p. 31). Essa aparência seca e enrugada, como se lhe faltasse a alma, é apenas externa. Por isso o “desocupado leitor” deve ler com atenção para captar quais esses pensamentos do herói que não foram imaginados por outra pessoa antes. Dessa forma, o autor criador expressa a posição que adota no que diz respeito ao seu herói, D. Quixote, assumindo um possível juízo do leitor,

sujeito ativo da produção literária. Nesse sentido, consoante Bakhtin (2018, p. 225), o discurso literário sente seu ouvinte, leitor, crítico, cujas objeções antecipadas, apreciações e pontos de vista ele reflete no âmago do diálogo. Portanto, o tipo de leitor interativo, descrito por Bakhtin, é uma demanda do autor-criador tanto em *Quixote I* como em *Infortúnios Trágicos I*. Logo, o “desocupado leitor”, do primeiro, e o “curioso leitor”<sup>27</sup>, do segundo, poderão a princípio procurar apenas recreio na leitura. Contudo, inevitavelmente, tornar-se-ão sujeitos ativos no complexo da obra, dotados de faculdade para divergir, se for sua vontade.

### 1.3 Da carnavalização da literatura

A carnavalização da literatura, consoante Bakhtin (2018), é a transposição do carnaval para a linguagem literária. Esse processo representa uma humanidade construída de outra forma, sem barreiras hierárquicas entre as pessoas, numa visão de cooperação mútua e de igualdade. É também “uma forma insolitamente flexível de visão artística, uma espécie de princípio heurístico que permite descobrir o novo e inédito” (BAKHTIN, 2018, p. 192). Além disso, a carnavalização permite, de forma eficaz, a compreensão artística do desenvolvimento das relações sociais, quando os modos de vida e os fundamentos morais estão por um fio, revelando a ambivalência e inconclusividade do pensamento humano.

Para analisar os elementos da carnavalização em *Infortúnios Trágicos I*, rastreamos os fios dialógicos que se interligam com a alteridade (o outro: leitor, censor, crítico etc.), ponto fundamental da configuração de qualquer universo cultural, social e ficcional. A ideia de alteridade relaciona-se intimamente com o heterodiscurso<sup>28</sup> (presença de muitos dentro de um, que vai constituir-se). Em vista disso, nesse tópico, abordamos, em primeiro lugar, a noção bakhtiniana da heterodiscursividade e como ela se revela em *Infortúnios Trágicos I* e em *Quixote I*. Além disso, pensamos na relação da heterodiscursividade com o sério-cômico. Seguidamente, tratamos sobre diversos elementos essenciais a toda narrativa carnavalizada, a saber: livre contato familiar entre os homens, excentricidade,

---

<sup>27</sup> O autor-criador, no prólogo de *Infortúnios Trágicos I*, dirige-se a seu leitor, chamando-o de “curioso leitor”.

<sup>28</sup> Usamos a tradução do texto de Bakhtin (2017), realizada por Paulo Bezerra, na qual traduz a palavra russa *raznorétchie* como heterodiscurso ou diversidade de discursos. No Brasil, essa noção bakhtiniana também se conhece pelos nomes de “plurilinguismo” e “heteroglossia”.

*mésalliances* carnavalescas, profanação, paródia da vida oficial, estilização paródica, ritual de coroação-destronamento e riso ambivalente.

### 1.3.1. Apreensão social heterodiscursiva

O objeto está envolvido pela palavra do outro sobre ele. É preparado, contestado, diversamente apreendido, diversamente apreciado e “é inseparável de sua apreensão social heterodiscursiva.” (BAKHTIN, 2017, p. 121). A heterodiscursividade, ao combinar linguagens e estilos diversificados, revela a “contaminação” do objeto com os diversos contextos dialógicos envolvidos. Assim, as contradições individuais surgidas pelo heterodiscurso social podem tornar uma dialogicidade interna em força criativa e fundamental. Nesse sentido, o romance pode ser concebido como “um *heterodiscurso* social artisticamente organizado.” (Bakhtin, 2017, p. 29). Nele coexistem diversas linguagens, que preservam seu estilo e estrutura: diversos ecos dialógicos penetram nas suas camadas profundas, dialogizando a própria cosmovisão da linguagem. Dessa forma unidades linguísticas heterogêneas organizam-se delineando a estrutura do discurso romanesco. Por isso, para Bakhtin (2017), o romance é heterodiscursivo, plurivocal e pluriestilístico.

A estratificação interna da linguagem romanesca evidencia a presença de vozes sociais individuais relacionadas aos dialetos, aos jargões profissionais, às linguagens de gênero, à fala das gerações, das autoridades, das modas passageiras, enfim, de todas as formas que evidenciam um heterodiscurso social. Nesse sentido, tanto os gêneros literários quanto os extraliterários exercem um papel relevante na estrutura composicional do romance. Por isso, outra das formas primordiais de introdução e organização do heterodiscurso romanesco é a incorporação dos gêneros intercalados. Bakhtin (2017, p. 110) assinala duas formas de inserção desse tipo de gênero: a diretamente intencional (com diferentes graus de refração das intenções do autor) e a inserção de gêneros tratados puramente como objetos.

O principal traço da heterodiscursividade da Renascença é o “arremedo mútuo de diferentes grupos do povo, à luz do mútuo esclarecimento geral das línguas.” (BAKHTIN, 1990, p. 395). Fenômeno que, conforme Bakhtin (1990), aliado a ações carnavalescas, preparou o discurso romanesco dos tempos modernos. Precisamente, pensando nisso, analisamos neste trabalho as contribuições de *Infortúnios Trágicos I*, tessitura narrativa na qual se enlaça o argumento central (protagonizado por Florinda) a diversas histórias intercaladas (protagonizadas por personagens femininas com

quem a heroína vai cruzando no decorrer de sua peregrinação carnavalesca pelo cronotopo mundo). Nesse desenvolvimento, encontramos diversas manifestações do heterodiscurso, principalmente nas seguintes três formas: em primeiro lugar, quinze cartas, que tratam de amor, rejeição, ódio, ameaças etc.; em segundo lugar, provérbios, sentenças, refrãos, que mostram a íntima ligação com a cultura oral e tradicional da Península Ibérica e; em terceiro lugar, narrativas intercaladas.

Destacamos três episódios principais do livro de Pires de Rebelo, em que a cultura oral e o refraneiro peninsular exibem-se com plenitude, de forma heterodiscursiva e plurilíngue. O primeiro evento é a competição acadêmica dos cinco letrados, onde um deles diz todas as sentenças em latim, o outro diz todas as sentenças em espanhol, e o restante expressa-se em português, caracterizando uma mistura de gêneros e de línguas diferentes, num amplo passeio pelo refraneiro peninsular. O segundo, trata-se da competição das flores para escolher a esposa de Florinda/Leandro, em que abundam sentenças inspiradas nas flores, num jogo de galanteio exacerbado. Por fim, o terceiro, é a visita de Florinda/Leandro e do ermitão ao jardim de antiguidades, cujas figuras alegóricas exibem trinta e uma sentenças redigidas em latim (traduzidas para o português pelos personagens e pelo narrador) e outras sentenças que parecem estar em grego, hebreu, francês e italiano, mas são traduzidas diretamente ao português.

Outro fenômeno associado ao heterodiscurso, ao longo de *Infortúnios Trágicos I*, é a presença de gêneros intercalados, anunciados pelo autor-criador no seu prólogo como “histórias extravagantes metidas em o enredo da que contém o livro.” (REBELO, 2006, p. 35). As referidas extravagâncias interpolam-se à linha argumental principal, exibindo diversidade de estilos. Marcadas pelos infortúnios das personagens femininas, essas narrativas intercaladas apresentam mulheres que são oprimidas, perseguidas, encarceradas etc. As principais narrativas intercaladas são: o relato da vida de Artêmia (que se distribui alternadamente por três momentos distintos do argumento central, funcionando como uma ligação suplementar das peregrinações da heroína); a história de Felisberta e de seus irmãos Octávio e Fulgócio; a das quatro irmãs: Leonora, Gracinda, Cassandra e Gerarda; a história pastoril de Luísa e de Arsénio; a de Alteia; a de Fausta; a da jovem napolitana com Rodolfo, o “selvagem”; e a história de Gemilícia.

Agora vejamos algumas singularidades do heterodiscurso no *Quixote I*, onde

existem relações dialógicas complexas entre as vozes de autores<sup>29</sup>, narradores e personagens. Para Bakhtin (2017, p. 189), o livro cervantino representa de forma genial uma polêmica interna voltada para o heterodiscurso, principalmente pelo encontro entre o discurso “vulgar” e o discurso enobrecido do romance de cavalaria, nos diálogos dos personagens. Exemplo disso é o uso exacerbado de motes e provérbios populares de Sancho Pança (o representante da voz do povo) para expressar suas ideias, enquanto D. Quixote justifica suas aventuras nas leituras dos livros de cavalaria. O primeiro refrão do escudeiro: “E, como dizem, o morto que vá ao chão e o vivo ao pão” (CERVANTES, 2016, p. 255) faz muito mais sentido depois de D. Quixote ter sido excomungado. A partir daí, começa uma enxurrada de refrãos ao longo da narrativa, todos muito cabíveis e profícuos. À guisa de exemplo, separamos algumas sentenças de um único e breve diálogo do escudeiro com seu amo: “sigo meu trilho”; “quem compra e mente, na bolsa o sente”; “nu nasci e nu estou: não perco nem ganho”; “as vezes são mais as vozes que as nozes”; “quem pode pôr rédeas ao vento?”; “até Deus foi malfalado” (CERVANTES, 2016, p. 335). Evidentemente, essa argamassa adagial é um recurso cômico heterodiscursivo para que ressoem as vozes do popular, da linguagem comum e coloquial, na história.

O diálogo permanente entre Sancho e D. Quixote destaca a interação da cultura popular oralizada do primeiro, e da cultura escrita do segundo (adquirida pela leitura dos romances de cavalarias). Inclusive, D. Quixote, que várias vezes se incomoda com o excesso de sentenças do escudeiro, expressa: “não há refrão que não seja verdadeiro, pois todos são sentenças tiradas da mesma experiência, mãe das ciências todas, especialmente aquele que diz: ‘Quando Deus fecha uma porta, abre sempre uma janela’” (CERVANTES, 2016, p. 275). Aqui o herói percebe, aceita, reconhece e interage com a presença de outras consciências, incorporando a sua fala (no começo estereotipada) outros acentos e tonalidades.

Sancho Pança bem poderia competir com o narrador de *Infortúnios Trágicos I* em uma disputa de sentenças. O narrador do livro português inunda o percurso de sua atividade narrativa de adágios. Ele não mede sentenças para exortar os leitores

---

<sup>29</sup> Um exemplo das diversidades de vozes autorais é que entre a publicação da Primeira Parte do Engenheiro Cavalheiro Dom Quixote de La Mancha, em 1605, e a Segunda Parte do Engenheiro Cavalheiro Dom Quixote de La Mancha,<sup>7</sup> em 1615, há uma continuação apócrifa do primeiro livro, cujo autor seria Alonso Fernández de Avellaneda.

a solidarizarem-se com a causa de Florinda, a quem: “Melhor lhe fora antes uma descansada morte, pois pelo discurso de tão trabalhosa vida mais se pode dizer que morreu do que viveu, porque uma vida que vivendo morre, é-lhe melhor e mais segura uma morte descansada.” (REBELO, 2006, p. 64-65). Nesse excerto, com doloridas sentenças, o narrador prevê para a protagonista uma vida de infortúnios. Assim, a diretriz polêmica interna do discurso narrativo, voltada para o heterodiscurso, é desenvolvida na dinâmica do enredo. E como toda autêntica dialogicidade interior, ela é inacabada e inconclusiva, dando margem a que o “curioso leitor” questione os fundamentos dos supostos infortúnios trágicos da protagonista.

A mistura de linguagens, de vozes e de estilos, tanto em *Infortúnios Trágicos I* como no *Quixote I*, deixa entrever seu caráter heterodiscursivo, plurivocal e pluriestilístico. Além disso, através da intercalação de gêneros, nesses livros parece que o autor-criador, o narrador e as personagens quiseram dizer algo para além da história narrada, como se houvesse uma pretensão velada. Por isso, cada um dos sujeitos referidos tenta expressar, com autonomia de linguagem, sua versão, seu ponto de vista. E cada uma dessas versões apresenta uma possível interpretação dos fatos. Dessa forma, nos livros referidos é destacado um processo interativo com o leitor, num discurso aberto e inconcluso.

#### 1.3.1.1. O sério-cômico

Uma das formas fundamentais, que possibilita a introdução e organização do heterodiscurso no romance, é o estilo humorístico, cuja linguagem revela a inadequação do objeto, ao mesmo tempo que se solidariza com ele. Para ilustrar melhor isso, Bakhtin (2017, p. 97) destaca a prosa de Fielding, Sterne e Dickens, na Inglaterra, e a de Hippel e Jean-Paul, na Alemanha. Porém, o teórico enfatiza que a origem do romance humorístico remonta ao Helenismo, no interior do gênero chamado de sério-cômico, num momento que as imagens dos heróis dos gêneros elevados são parodiadas e carnavalizadas. No sério-cômico, integram-se o dinamismo da linguagem e da cultura popular, do carnaval, a elementos eruditos, evidenciando a fusão de diversas manifestações, sem hierarquias entre o alto e o baixo. Na forma humorístico-paródica podem-se encontrar as diversas camadas da linguagem literária e dos discursos orais e escritos de cada época. É como uma

espécie de círculo cultural. Dessa forma, não é possível pensar em linhas divisórias entre a cultura popular e a cultura erudita.

Na antiguidade, a originalidade do gênero sério-cômico incitava os autores a subverter gêneros sérios como a retórica clássica, a tragédia, a epopeia etc. Dessa forma, colocava-se em estado de crise a seriedade dessas produções. Cada fabulação trágica, em geral séria, era acompanhada por uma fabulação cômica paralela, chamada por Bakhtin (1990, p. 375) de “paródico-travestizante”. Segundo o teórico russo, os duplos paródicos dos textos considerados sérios tornaram-se um elemento bastante frequente na literatura. Tanto assim que todos os gêneros diretos restritos, “sérios”, tinham seu duplo paródico-travestizante. Inclusive em determinadas situações, esses duplos paródicos passavam a ser tão consagrados e canonizados pela tradição quanto seus protótipos elevados. Assim se constituiu um mundo complexo, rico das mais variadas formas, tipos e variações paródico-travestizantes do discurso indireto e alusivo.

Bakhtin (2018, p. 123) destaca três peculiaridades do gênero sério-cômico: a primeira é o novo tratamento dado à realidade, em que os heróis míticos e as personalidades históricas do passado atualizam-se, falam e atuam na zona de um contato familiar com a atualidade inacabada; a segunda baseia-se conscientemente na experiência com um tratamento crítico, por vezes “cínico-desmascarador”; e a terceira é a pluralidade tanto de estilos quanto de vozes, caracterizada pela politonalidade da narração, pela fusão do sublime e do vulgar e pelo emprego de gêneros intercalados. Em vista disso, para Bakhtin (2018), os exemplos mais representativos do gênero sério-cômico na Antiguidade são o diálogo socrático e a sátira menipeia. O teórico salienta que o primeiro teve uma permanência breve, mas no seu processo de desintegração formaram-se outros gêneros dialógicos. Por sua vez, as raízes da sátira menipeia provêm diretamente do folclore carnavalesco, cuja influência é mais considerável nela que no diálogo socrático.

Algumas das características mais representativas das menipeias, consoante Bakhtin (2018, p. 129-131), são: grande presença do elemento cômico; excepcional liberdade filosófica e de invenção do enredo; ousadia na ruptura com o real; situações extraordinárias, levando seus heróis aos céus, ao inferno, a países fantásticos e colocando-os em situações fora do comum; combinação orgânica do fantástico livre e do simbolismo com o naturalismo de submundo; inclusão de toda natureza de

insensatez, da dupla personalidade, de paixões limítrofes com a loucura; representação de intensas oposições e contrastes (o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre etc.); inserção de elementos da utopia social e dos gêneros intercalados (novelas, discursos e oratórias, cartas, etc.).

Com toda essa potência carnavalesca, a menipeia transparece na literatura de todas as épocas, parodiando a si mesma, “principal motivo de sua excepcional vitalidade” (BAKHTIN, 2018, p. 162). Em vista disso, a paródia, por ser um elemento inseparável da sátira menipeia, configura-se como uma ação carnavalesca principal. Cabe destacar que as ações carnavalescas englobam *mésalliances* carnavalescas, num livre contato familiar de excentricidade e de profanação (quatro categorias infalíveis). Dessa forma, nas menipeias e, em geral, nos gêneros carnavalizados, diversos elementos essenciais à cosmovisão do carnaval combinam-se para dar protagonismo à insensatez e às intensas oposições e contrastes da vida.

### **1.3.2. Elementos essenciais da carnavalização**

O evento social altamente democrático, chamado de carnaval, é uma forma sincrética de espetáculo, que garante desde tempos remotos a possibilidade de ter duas vidas: uma subordinada a tudo o que é oficial (as hierarquias, os dogmas, etc.); e uma segunda vida pública e carnavalesca, “livre, cheia de riso ambivalente, profanações de tudo o que é sagrado, descidas e indecências do contato familiar com tudo e com todos.” (BAKHTIN, 2018, p. 148). Essa vida paralela é legítima, e nela se vive a liberdade e a fuga provisória das atividades cotidianas, libertando os comportamentos de todos e favorecendo a profanação do sagrado. Por isso, tem a capacidade de opor-se às relações hierárquico-sociais da vida extracarnavalesca e de subverter as convenções da sociedade de classes, embora temporariamente.

No carnaval não são aceitas prescrições externas, pois as regras da vida extracarnavalesca não têm validade nesse tempo-espaço em que se vive sob a cosmovisão carnavalesca. Isso implica que seja uma vivência para todos, não havendo artistas nem espectadores no limiar da vida e da arte. Além disso, as imagens do carnaval, “biunívocas”, abrangem a mudança e a crise, purificando e renovando, através dos contrastes. Alguns exemplos desse fenômeno, de acordo com Bakhtin (2018, p. 144), são: nascimento e morte, bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento),

elogio e impropérios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria. Esses dois polos estruturam-se na ambivalência, e, como tal, garantem a emergência da paródia e do riso em discursos carnavalizados, como é o caso de várias passagens dos livros *Quixote I* e *Infortúnios Trágicos I*.

### 1.3.2.1 *Categorias carnavalescas*

O tempo-espaço carnavalesco é um cronotopo alternativo, caracterizado pela liberdade, igualdade e abundância. Durante o carnaval as pessoas renascem em relações verdadeiramente humanas de igualdade e a vida manifesta-se como um corpo ancestral coletivo. Em vista disso, além do cronotopo carnavalesco, Bakhtin (2018) identifica diversos elementos essenciais à cosmovisão da literatura carnavalizada. Começamos abordando as quatro categorias: livre contato familiar entre os homens, excentricidade, *mésalliances* carnavalescas e profanação. Essas são inerentes a todas as ações carnavalescas.

Em primeiro lugar, o livre contato familiar entre os homens indica que todos são participantes ativos; todos são iguais, interagindo familiarmente no mesmo espaço. Em segundo lugar, a excentricidade “permite que se revelem e se expressem – em forma concreto-sensorial – os aspectos ocultos da natureza humana.” (BAKHTIN, 1987, p. 140). Por isso, essa categoria desloca a vida do seu curso habitual, revelando o mais reprovável do imaginário oficial. Por sua vez, as *mésalliances* carnavalescas representam a aproximação dos indivíduos livremente, sem medos, nem barreiras hierárquico-sociais; aqui “a livre relação familiar se estende a tudo: a todos os valores, ideias, fenômenos e coisas.” (BAKHTIN, 2018, p. 141). Dessa forma, entram em contato todos os elementos cuja proximidade seria improvável na vida extracarnavalesca. Por último, a categoria profanação que engloba sacrilégios carnavalescos e indecências carnavalescas “relacionadas com a força produtora da terra e do corpo, e pelas paródias carnavalescas dos textos sagrados e sentenças bíblicas etc.” (BAKHTIN, 2018, p. 141). Portanto, as quatro categorias supracitadas efetivam-se na cultura popular do carnaval e são essenciais a todas as ações carnavalescas.

### 1.3.2.2 Paródia

A paródia é produto do “duplo destronante, do mesmo ‘mundo às avessas’” (BAKHTIN, 2018, p. 145). Isso a isenta de seguir convenções artísticas, sociais ou éticas. A paródia, consoante Bakhtin (2018), manifesta intrinsecamente: bivocalidade de orientação vária, ambivalência e bilinguismo. Lembrando que as palavras se tornam bivocais quando as palavras do outro, introduzidas na nossa fala, são revestidas impreterivelmente da nossa compreensão e da nossa avaliação. Assim, a orientação bivocal da paródia indica que o estilo e a maneira típico-social ou individual do outro ver, pensar e falar podem ser parodiados em diversos sentidos e revestidos de novos acentos. Já o caráter ambivalente da paródia implica que se aproprie de um discurso, e depois o denegue, reproduzindo-o numa nova orientação. E por ser bilíngue, a paródia é “construída e expressa à luz de outra língua” (BAKHTIN, 1990, p. 389). Nesse sentido, parodiar é um recurso corrente da cultura opositora, colocando em evidência o discurso dominante que se pretende destronar. Portanto, a paródia pode camuflar-se com diversos tipos de disfarces, pelos quais não percebemos, de imediato, a intenção desse discurso.

A paródia aproxima-se e distancia-se do modelo parodiado, evocando-o e deformando-o, simultaneamente. Dessa forma, o parodiar pode ser entendido como o cruzamento de duas linguagens – a que é parodiada e a que parodia –, sendo que uma toma consciência da existência da outra. Nesse sentido, “toda paródia é um híbrido<sup>30</sup> dialogizado e premeditado. Nela, as linguagens e os estilos se esclarecem reciprocamente” (BAKHTIN, 1990, p. 390). Consequentemente, a hibridização<sup>31</sup> na paródia não indica que exista uma mistura homogênea de discursos. Quando a paródia sente uma resistência substancial no discurso parodiado, esse torna-se internamente dialógico. É uma espécie de luta entre as linguagens paródica e parodiada, que leva a um esclarecimento recíproco no qual as intenções do discurso que representa não estão de acordo com os propósitos do discurso representado. Por

---

<sup>30</sup> Em meados do século XX, o vocábulo “híbrido” e seus derivados circulavam na Rússia no âmbito da obra de Mikhail Bakhtin, embora essa não fosse a primeira vez que o termo estivesse sendo utilizado com a intenção de nomear cruzamentos linguísticos e culturais. Bakhtin o transferiu do domínio da Biologia, particularmente da fisiologia e botânica, e o inseriu no interior de sua pesquisa.

<sup>31</sup> Hibridização, para Bakhtin (2017, p. 156), é um cruzamento, no campo do enunciado, de duas diferentes consciências linguísticas divididas por uma época pela diferenciação social ou por ambas.

isso, para melhor compreender esse tipo de dialogismo em choque, por assim dizer, torna-se necessário perceber a tensão entre o discurso do outro e o discurso paródico.

Ao mesmo tempo que a paródia dialoga propositalmente com o texto parodiado, não se confunde com ele. Por isso, os gêneros paródicos não pertencem àqueles gêneros que eles parodiam. Um claro exemplo disso, segundo Bakhtin (1990), são os sonetos paródicos com os quais inicia o *Quixote I*, pois mesmo que estejam estruturalmente seguindo as convenções da lírica, não devem ser relacionados ao gênero soneto. Eles são um objeto de representação, são personagens da paródia. Eles não são sonetos, são imagens de um soneto. Dessa forma, o discurso parodiado inserido num novo contexto, muda de estilo, de significado e de acento, sendo atualizado sem ser propriamente destruído. Isso nos leva a refletir sobre a importância de que o leitor reconheça o texto parodiado, para que consiga perceber a renovação proposta na nova forma de encarar o mundo, que transforma e atualiza a primeira. É fundamental, em toda paródia, que a voz parodiada seja captada pelo leitor, e não dar margem para que o receptor funda essa voz com a paródica, pois dessa forma, desestrutura-se a paródia para esse destinatário. Além disso, é importante que o contexto de produção e o discurso paródico sejam correlacionados dialogicamente para que não se perca o caráter crítico da produção no processo histórico de canonização e atualização das obras.

Os discursos mais vulneráveis à ação da paródia são os que se baseiam na hierarquia, na disciplina, na solenidade e na distância temporal. O objetivo da paródia é renovar, através da subversão de dogmas, de discursos oficiais e de discursos ultrapassados. Dessa forma, problematiza, inverte e questiona até mesmo o modelo literário sobre o qual se estabelece. E mesmo que se torne uma espécie de modelo literário, continua exercendo uma função ideológica. Coloca em evidência a ruptura ideológica do texto parodiado com relação ao original, usando um discurso corrente e com linguagem comum. Isso chama a atenção para a visão de mundo, para as implicações culturais e ideológicas a que ela remete, o que é realmente importante. Portanto, a paródia não fornece respostas acabadas para seus próprios questionamentos. Ao contrário, revela que a realidade é sempre mais rica e mais complexa e, sobretudo, mais contraditória e heterodiscursiva do que o discurso parodiado mostra. É por isso que se interessa em falar sobre o que o texto parodiado deixa de dizer. Essa perspectiva é fundamental em toda nossa análise.

### 1.3.2.3 Estilização

Toda estilização verdadeira, conforme Bakhtin (1990), é a representação literária do estilo linguístico de outrem. Conseqüentemente, a estilização, assim como a paródia, torna-se um recurso metalinguístico dos fenômenos dialógicos no discurso literário. Tanto na estilização quanto na paródia a palavra tem duplo sentido, voltado para o objeto do discurso como palavra comum, e para o discurso do outro. Nesse sentido, Bakhtin (1990, p. 159) enxerga a estilização como a forma mais característica e nítida do aclaramento mútuo das línguas na dialogização interna do romance, por ter duas consciências: uma que estiliza e uma que é estilizada, mostrando a língua estilizada à luz da consciência do estilista. Por sua vez, na paródia, a voz paródica instala-se no discurso do outro, entra em hostilidade com seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos, assim “o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 2018, p. 221), tendo como objetivo “desmascarar” a voz parodiada. Então, para que a orientação paródica seja notada pelo leitor, é necessário que a palavra do outro seja reconhecida com facilidade e que a ação deformadora da segunda voz sobre a primeira seja percebida.

Reiteramos a importância de conhecer o contexto do discurso do outro, para não cair no erro de interpretar a estilização apenas como estilo e perdermos de vista as inquietações sociais da paródia. Em vista disso, mais adiante, abordamos a estilização paródica dos romances de cavalaria em *Infortúnios Trágicos I*, através da relação dialógica de Florinda com os personagens épicos princesa Florinda de Lacedemônia (como donzela guerreira) e Amadis de Gaula (cavaleiro penitente). Processo no qual Florinda inverte os papéis no jogo de amor cortês e torna-se donzela guerreira para se emancipar, estudar e viajar livremente.

### 1.3.2.4 Coroação-destronamento

Na ação da coroação-destronamento “reside o próprio núcleo da cosmovisão carnavalesca: a ênfase das mudanças e transformações, da morte e da renovação” (BAKHTIN, 2018, p. 142). Para o teórico russo, trata-se de um ritual “ambivalente biunívoco”, que expressa mudança, renovação e a relatividade de qualquer ordem social. Conseqüentemente, na coroação já está contida a ideia do futuro destronamento: ela é ambivalente desde o começo. Assim, quando se coroa o antípoda do verdadeiro rei, inaugura-se e consagra-se o mundo carnavalesco às

avessas. Além disso, na cerimônia de coroação, todos os momentos e todos os símbolos do poder que se entregam ao coroado, inclusive a roupa que ele veste, tornam-se acessórios ambivalentes de valor simbólico.

Da mesma forma que na coroação, toda a simbologia do destronamento adquire um valor duplo, pois não representa nem uma negação, nem uma afirmação absoluta. O destronamento, contudo, permite que exista desmascaramento de situações extracarnavalescas com premência de renovação, mantendo as características artísticas, sem emitir juízos de valor. Por exemplo, quando o rei é destronado e sua coroa é dada ao bobo da corte, a voz autoritária do discurso dominante perde seu privilégio. Nesse caso, o humor contrapõe-se à seriedade do funcionalismo, de forma a subvertê-lo. As hierarquias são derrubadas por inversões e profanações, realizadas por vozes e energias normalmente silenciadas. Portanto, o relevante é o processo de mudança, e não o que muda.

#### *1.3.2.5 Riso ambivalente*

O riso ambivalente contesta os poderes e “verdades” extracarnavalescas, ao mesmo tempo que ilumina uma ordem universal mais humana, pois “abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria crise” (BAKHTIN, 2018, p. 145). Em vista disso, o verdadeiro riso ambivalente, ao invés de recusar o sério, “purifica-o do dogmatismo, do caráter unilateral, da esclerose, do fanatismo e do espírito categórico, dos elementos de medo ou intimidação, do didatismo, da ingenuidade e das ilusões, de uma nefasta fixação sobre um plano único” (BAKHTIN, 1987, p. 105). Dessa forma, o riso opõe-se à seriedade, sem repeli-la, uma vez que atua dissolvendo verdades unilaterais do imaginário da cultura oficial.

### **1.4. Do romance: um gênero polêmico**

A gênese romanesca representa “algo como a descanonização da história e da teoria da prosa e do romance, que os viam como produto do Renascimento tardio ou do século XVIII” (BEZERRA, 2018, p. VIII). Bem por isso, o que atualmente chamamos de romance, na perspectiva bakhtiniana, germina no seio da cultura criadora do riso popular. Em vista disso, nesse tópico, abordamos as particularidades do gênero romance, o pioneirismo do livro *Quixote* cervantino e a polêmica categorização de *Infortúnios Trágicos*.

### 1.4.1. O híbrido que brotou do paródico-travestizante

Entre as diversas obras precursoras do romance moderno, incluem-se o *Quixote*, de Cervantes, e *Gargantua e Pantagrue*, de Rabelais. Para Bakhtin, nessas produções o discurso romanesco, preparado pelo discurso paródico e travestizante, “descobre suas possibilidades e desempenha um papel titânico na formação da nova consciência linguística e literária” (BAKHTIN, 1990, p. 393). Nesse sentido, o “paródico-travestizante” representa uma intrusão libertadora e subversiva da cultura popular na tradição literária. Esta peça fundamental, para tornar concreta a obra de arte, revela que as formas literárias carnalizadas estão por trás dos gêneros literários dialógicos, notadamente o romance, pois permitem que vozes alternativas destruam a autoridade da cultura oficial. Rabelais, por exemplo, subverte o ascetismo da Igreja medieval ao dar rédea solta à profanação corporal das festividades folclóricas.

O discurso “paródico-travestizante” prepara o caminho para o surgimento do romance, pois constituiu um mundo unificado, por “criar um corretivo cômico e crítico para todos os gêneros diretos, linguagens, estilos e vozes existentes, e obrigar a perceber atrás deles uma outra realidade contraditória que os gêneros diretos não conseguiam captar” (BAKHTIN, 1990, p. 379). Em vista disso, o romance, na perspectiva bakhtiniana, é um híbrido literário, intencional e consciente. Para Bakhtin (1990 p. 158), o híbrido romanesco é bivocal, duplamente acentuado, bilíngue e semântico, pois inclui duas consciências sociolinguísticas de duas épocas, que se enfrentam conscientemente e lutam sobre o campo do enunciado. Em outras palavras, no romance há um choque de pontos de vista sobre o mundo, no interior de uma mistura de formas, de linguagens e de estilos.

O híbrido romanesco constitui-se como um sistema de fusão de linguagens literariamente organizado, que tem por objetivo o esclarecimento mútuo dessas linguagens. Nesse sentido, Bakhtin (1990, p. 403) aponta como particularidades fundamentais do romance: a tridimensão estilística, ligada à consciência plurilíngue que se realiza nele; a transformação radical das coordenadas temporais das representações literárias; e a inovadora área de estruturação da imagem literária, justamente a área de contato máximo com o presente (a contemporaneidade) no seu aspecto inacabado. Em vista disso, o poder transformador do romance refere-se também à qualidade coletiva de uma expressão individual; isto é, à capacidade de

incorporar o enunciado do outro, de qualquer época, em relações dialógicas com o presente inacabado. Enquanto a épica, por exemplo, fala de um passado sacralizado e canonizado, o romance instala-se no sistema vigente, na contemporaneidade.

O romance acolhe todas as tensões humanas, sejam elas íntimas ou sociais, mantendo seu caráter autocrítico. É um gênero sem regras predefinidas, que se transmuta constantemente, entrelaçando-se com a ação direta da realidade inacabada. Por isso, Bakhtin aponta que o romance é “o único gênero em evolução” e “somente o que evolui pode compreender a evolução” (BAKHTIN, 1990, p. 400). Em vista disso, o romance não se impõe à realidade, ao contrário, a noção de realidade estrutura a forma deste gênero. Dessa forma, ele evolui junto com as circunstâncias da vida.

#### 1.4.1.1. *Quixote, pioneiro do romance moderno*

Existe um consenso entre diversos críticos literários, de apontar o *Quixote*, de Cervantes, como pioneiro do romance moderno. Essa determinação surge séculos depois da publicação da obra cervantina, uma vez que na época de sua publicação não existia a noção de romance como a que lidam os estudos contemporâneos. Em vista disso, Luiz Costa Lima (2009, p. 213) questiona: como seria o *Quixote*, chamado por seu próprio autor? Para responder a esse questionamento, Lima argumenta que: “Não poderia intitulá-lo romance, pois parodiava o que se conhecia como romance de cavalaria; muito menos de novela, porque seu conhecimento da produção italiana o fazia saber que corresponde a um que ele próprio exploraria nas *Novelas ejemplares*” (LIMA, 2009, p. 213). No prólogo do livro, o autor-criador o chama de “historia”, termo bastante ambíguo, devido ao fato de que uma história não pertence a um gênero regrado. Assim, através da problemática na categorização do *Quixote*, Lima (2009) alude à complexidade da identificação do gênero romance, que emerge em meio a um emaranhado de concepções literárias. Para esse autor o romance apenas se torna o gênero ficcional por excelência a partir do século XVIII, num processo lento e dificultoso.

De acordo com Lima (2009 p. 220), o *Quixote* inaugura o romance moderno, revelando a plena diversidade social dos tipos de fala e diferenciação de vozes individuais. O autor destaca que a monomania de D. Quixote combina-se de forma harmônica com a manifestação dos diversos e contraditórios aspectos da vida espanhola contemporânea. Assim, a efetividade da história cervantina “mescla fantasia, mania e experiência material e se divulga pela força polivalente da ironia que

move sua sátira, e a conduz a muito além do que se esgota em uma expressão de riso.” (LIMA, 2009 p. 220). Nessa linha de ideias, Bakhtin também enxerga o *Quixote* como um dos pioneiros do romance moderno, porque “realizou com profundidade e amplitude excepcionais todas as possibilidades literárias do discurso romanesco plurilíngue e internamente dialogizado” (BAKHTIN, 1990, p. 127). Em vista disso, o romance cervantino transcende por sua capacidade de envolver-se com a realidade contemporânea e a capacidade de reconceituar o indivíduo de uma forma tão complexa que interroga sua subjetividade e oferece a possibilidade de redefinir sua própria imagem, através de ações carnavalescas.

#### **1.4.2. *Infortúnios Trágicos*: romance para uns, outras denominações para outros**

Gaspar Pires de Rebelo não registra os vocábulos “romance”, nem “novela”, uma única vez na sua produção textual, designando *Infortúnios Trágicos* como: “volume”, “Livro” ou “obra”. Contudo, o autor-criador, no prólogo de *Infortúnios Trágicos I*, usa a expressão “variedade” como se referindo a uma espécie de categoria. Apresenta: “É o nosso entendimento, curioso leitor, de tal condição e natureza, que ainda que a nossas poucas cousas dela a satisfaçam; só a ele a variedade de muitas o deleitam” (REBELO, 2006, p. 33). O autor quer dizer com isso, que poucas coisas satisfazem o entendimento, mas só a variedade de muitas coisas o deleita. E acrescenta que a “variedade” consiste na “perfeição, como a doutrina de Aristóteles o ensina e a experiência nos mostra” (REBELO, 2006, I, p. 33). Em vista disso, a obra é caracterizada por seu autor-criador como “variedade”, conjunto que reúne certos textos, que dialogam entre si.

O autor-criador, tentando desculpar-se por eventuais falhas, solicita condescendência com os livros de “variedades”, porque também merecem ser estimados, visto que: “nem só os livros e lições espirituais e divinas a nosso entendimento aproveitam, senão aqueles que em humanidades e lições várias se fundam” (REBELO, 2006, I, p. 34). Decerto, os livros referidos de “lições espirituais e divinas” são as obras relacionadas às interpretações bíblicas. Por isso, o autor-criador precisa alertar o “curioso leitor”, que outros temas, tais como a história de Florinda, também “aproveitam”. E se, por ventura, o leitor não considera profícuas as perambulações da heroína, ao menos solicita que reconheça seu proveito no sentido de que esse livro fará “com que a bondade dos outros mais resplandeça, para que de

todos possa ser mais estimada” (REBELO, 2006, I, p. 34). Então, ao menos sua obra engrandecerá, pela comparação, as que são melhor avaliadas. Portanto, o salvo-conduto livro de “variedades” permite ao autor-criador apelar pela aceitação de sua história, presumidamente inofensiva, cuja protagonista frágil e desvalida (por sua condição de gênero) só pode ser acometida por infortúnios trágicos.

Gonçalves (2000) escolheu a denominação de “novela”<sup>32</sup> para os três livros de ficção em prosa de Gaspar Pires de Rebelo, tendo como base, principalmente, alguns estudos críticos de teóricos espanhóis e do hispanista norte-americano Edward C. Riley<sup>33</sup>. Além disso, Gonçalves (2000) categoriza as duas partes de *Infortúnios Trágicos* como “Novela Bizantina”, baseando-se no estudo de diversas obras portuguesas<sup>34</sup>, efetuado em conjunto pela crítica especializada<sup>35</sup>. No entanto, Gonçalves (2000) prefere usar a designação genérica “novela de amor e aventuras peregrinas moderna”, que deriva de novela bizantina, para enquadrar os *Infortúnios Trágicos*. Contudo, o teórico português reconhece que a obra de Pires de Rebelo, em questão, não se limita a seguir apenas a sequência estrutural da novela bizantina ou de amor e aventuras peregrinas, pois “muito pelo contrário, recorre à legitimação de outras soluções alternativas de idêntica popularidade na época” (GONÇALVES, 2000, p. 462), referindo-se com isso às “novelas cortesãs, pícaras e bizantinas, verificando-se, ainda, algumas incursões significativas no universo dos relatos cavaleirescos, mouriscos e pastoris” (GONÇALVES, 2000, p. 462). Nesse sentido, a inserção de

---

<sup>32</sup> Em vários momentos, Artur Gonçalves (2000) mostra a falta de consenso a respeito do uso dos termos “novela” e “romance”, mostrando que é possível encontrar ambas denominações. Exemplo disso é quando disserta que o período alexandrino encarrega-se “de dar forma à ficção em prosa – “Novela” para uns / “Romance” para outros – , cujas coordenadas temáticas se dirigem, sobretudo, aos leitores solitários” (GONÇALVES, 2000, p. 222). Dessa forma, o teórico evidencia que esses termos ainda são polêmicos.

<sup>33</sup> Acharmos particularmente interessante que Gonçalves (2000, p. 190) use como base a semelhança das características das obras de Pires de Rebelo com a tipologia de Edward C. Riley (baseada no seu estudo da obra de Miguel de Cervantes) para justificar sua escolha pela denominação “novela”, sendo que o teórico norte-americano usa várias vezes a nomenclatura “romance” nessa classificação.

<sup>34</sup> Os livros do século XVII que constituem esse corpus são: *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* (partes I e II) e *Novelas Exemplares* de Pires de Rebelo; *Alívio de Tristes e Consolação de Queixosos*, *Retiro de Cuidados e Vida de Carlos e Rosaura*, *Roda da Fortuna e Vida de Alexandre e Jacinta*, do padre Mateus Ribeiro; *Doze Novelas de Gerardo Escobar*; *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito do Padre Alexandre de Gusmão* (GONÇALVES, 2000, p. 288-289).

<sup>35</sup> As quatro posições teóricas da crítica especializada são: 1ª) a do teórico brasileiro Massaud Moisés, que considera todos as obras do escopo como novelas sentimentais; 2ª) a de alguns comentaristas portugueses, que, segundo os casos, as dividem entre novelas sentimentais e novelas alegóricas; 3ª) a do lusitanista espanhol José Ares Montes, que filia as duas partes dos *Infortúnios Trágicos* na categoria das novelas bizantinas, e; 4ª) a da ensaísta brasileira Adma Muhana, que insere os *Infortúnios Trágicos* na série das Epopeias em Prosa Seiscentistas (GONÇALVES, 2000, p. 290).

outros e diversos gêneros em *Infortúnios Trágicos* contribui para o enriquecimento da narrativa, ao ponto de evidenciar traços que aproximam essa obra do que Bakhtin (1990) concebe como romance.

Por outro lado, Gonçalves rejeita a designação genérica de “Epopéia em Prosa Seiscentista”, dada pela teórica brasileira Adma Muhana, usando como argumento que não a considera adequada por “não corresponder à corrente tradicional seguida na Península Ibérica coetânea de Frei Gaspar Pires de Rebelo para nomear a literatura de edificação exemplar, aquela que cumpria a dupla finalidade de educar e divertir.” (GONÇALVES, 2000, p. 116). Por sua vez, Adma Muhana (2006) responde ao teórico português: “Prefiro essa denominação às aquelas habituais de novela grega, ou novela bizantina, ou novela de amor e de aventura, ou ainda novela de peregrinação etc.” (MUHANA, 2006, p. 388). Além de discordar com as designações dadas por Gonçalves, a pesquisadora brasileira manifesta que “a multiplicidade dessas tantas designações, a meu ver, reflete incompreensão na abordagem do gênero, bem como acerca da sistemática dos gêneros no século XVII (MUHANA, 2006, p. 388). Para Muhana (2006, p. 360), em *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* há mais filosofia moral do que alegoria, por isso, sua proposta de análise é pelo viés do neo-estoicismo<sup>36</sup>. Em vista disso, o diálogo entre os teóricos Gonçalves e Muhana mostra a falta de consenso da crítica literária na categorização genérica do livro de Pires de Rebelo.

Nuno Júdice (2005), por sua vez, refere-se a *Infortúnios Trágicos* como “romance”, no prólogo de sua edição crítica intitulado “Gaspar Pires Rebelo: um gênio da língua e da literatura”. Júdice aponta que se trata de uma obra com “descrição realista do mundo”, que junto com o “o universo familiar (incestos, adultérios, lutas entre irmãos, etc.), constituem um quadro único da sociedade portuguesa e europeia do século XVII, dado que o ‘romance’ se situa em Portugal.” (JÚDICE, 2005, p. 7, grifo nosso). O teórico português não discute o gênero da obra de Pires de Rebelo.

A dificuldade da categorização de *Infortúnios Trágicos* está associada ao seu processo interno de hibridação cultural, à confluência de vários cronotopos genéricos

---

<sup>36</sup> As análises da teórica brasileira Adma Muhana a esse respeito encontram-se no livro *A epopeia em prosa seiscentista: uma definição de gênero* e no pós-fácio de sua edição crítica de *Infortúnios Trágicos I* (MUHANA, 2006).

e a suas propriedades heterodiscursivas. O processo de interação das diversas manifestações genéricas é dialógico e marcado pelo livre contato familiar do carnavalesco. Por isso, em *Infortúnios Trágicos I* encontramos a romancização de outros gêneros, na perspectiva de que o romance “elimina alguns gêneros, e integra outros à sua construção particular, reinterpretando-os e dando-lhes um outro tom.” (BAKHTIN, 1990, p. 399). Nesse sentido, ao longo deste trabalho verificamos como diversas modalidades romanescas integram-se na complexa estrutura da obra, funcionando como um contraponto das pretensões da heroína. A presença de variados cronotopos genéricos é verificável na alternância do tempo-espço da narrativa em *Infortúnios Trágicos I*, em que a heroína é levada a usar as armas, lutar nas guerras de Itália, ingressar no imaginário mourisco (ao ser raptada por corsários turcos e vendida como escrava), vestir-se de pastor, escolher uma esposa numa arcádia típica pastoril etc.

Os diversos gêneros inseridos em *Infortúnios Trágicos I*, contudo, não conservam seus moldes originais, pois eles se atualizam em função da peregrinação da protagonista. Eles se tornam mais livres e mais soltos no interior do romance. Esse tipo de fenômeno deve-se à dialogicidade interna entre a heterodiscursividade extraliterária e os estratos romanescos da língua literária, pois “eles dialogizam-se e, ainda mais, são largamente penetrados pelo riso, pela ironia, pelo humor, pelos elementos de autoparodização.” (BAKHTIN, 1990, p. 400). Exemplos disso são as inserções dos gêneros cavaleiresco e pastoril em *Infortúnios Trágicos I*. O primeiro é representado, principalmente, através do torneio (quando Florinda vê pela primeira vez Arnaldo), das justas (na escolha de um esposo para Florinda no ducado de Florência), no encarceramento em torres, na participação da protagonista na guerra de Itália etc. Por sua vez, o gênero bucólico infiltra-se na obra, desprovido de vários preceitos do gênero, tais como: as invocações a Pã, a presença física das ninfas e o contato dos pastores com as divindades tutelares dessa cosmovisão. Essa aproximação e afastamento pendular ao universo bucólico encontra-se registrada, especialmente, nos episódios da descrição do funeral do pastor Arsênio e na realização de um certame pastoril, nos quais Florinda/Leandro é coroada. Neste último, predomina o discurso carnavalesco e a paródia ao jogo do amor cortês. Em vista disso, acompanhamos, ao longo deste trabalho, o processo de romancização de

gêneros no romance de Pires de Rebelo, e sua dialogicidade interna com os contextos extracarnavalescos, inclusive os de censura e opressão.

### **1.5. Dos controladores do imaginário**

Em todos os textos literários da Idade Moderna, incluindo tanto *Quixote I* quanto *Infortúnios Trágicos I*, em primeiro lugar, direciona-se o discurso à censura (para ter sua aprovação), e em segundo lugar, ao leitor. Nesse sentido, o controle dos poderes dominantes deve ser visto como “um instrumento político cujos efeitos são de ordem estética, ele tanto interfere na construção das obras em circulação como provoca o retardo no aparecimento do romance dos tempos modernos e, depois, de sua legitimação institucional” (LIMA, 2009, p. 78). Os controladores do imaginário, Inquisição e monarquia, enxergavam o romance como um perigo social. Por isso, as obras deviam ser aprovadas por eles a fim de que pudessem ser publicadas. Logo, o primeiro diálogo com a alteridade dá-se numa tensa relação de opressão, na qual os textos deviam aparentar submissão e concordância com o regime estabelecido. Os protagonistas, D. Quixote e Florinda, andavam em terreno movediço, divergindo das ideias e interesses do seu tempo, época devastada pela censura. Então, foi necessário o uso da palavra bivocal, de discretos signos, de diálogos velados e de máscaras carnavalescas para encobrir os pensamentos intrépidos e progressistas dos nossos heróis, à vista da Inquisição. Isto posto, nesse tópico, abordamos o contexto sócio-histórico e o regime de censura da época de produção das obras que analisamos.

#### **1.5.1. Dimensão do contexto sócio-histórico**

No prólogo de *Infortúnios Trágicos I*, encontramos um autor-criador preocupado com a recepção de sua obra. Ele se dirige aos seus leitores pedindo encarecidamente que apadrinhem sua obra, já que os “nobres ânimos” sempre favorecem a coisa mais “fraca”. Desta forma, solicita que seu “fraco” romance,<sup>37</sup> protagonizado por uma mulher, seja visto como nem muito ruim, nem muito bom. Para ele, a virtude sempre

---

<sup>37</sup> Optamos por nos referir ao livro *Infortúnios Trágicos* como “romance”, condizente com a perspectiva teórica nos estudos de Bakhtin. Isso, em razão das características do livro de Pires de Rebelo: ser dialógico, engajar em diálogo e debate diferentes gêneros e perspectivas; conter pontos de vista conflitantes para o leitor considerar e explorar. Contudo, na subseção 1.4.2 tratamos sobre a complexidade da categorização genérica do livro referido e a complexidade da noção de “romance” no contexto de sua produção.

está no meio. Por isso cita as palavras da entrada da Universidade de Platão: “*Nemo huc ingrediatur expers geometriae*’. Pelo qual entendia que toda a bondade e virtude consistia em o meio dos extremos” (REBELO, 2005, p. 16-17, grifos do autor).<sup>38</sup> Nessa exortação à aprovação da obra, baseada na citação de Platão, que significa “Ninguém entre aqui desprovido de geometria”, o autor faz um chamado ao equilíbrio, mais do que à mediocridade. Dessarte, é evidente que é um aviso, ou advertência, na porta do seu texto, para indicar que só deve adentrá-lo quem conheça a equidade e tenha a mente aberta e flexível.

O “curioso leitor” deve ter a capacidade de enxergar além do que é aparente, já que se uma ideia não pode ser manifestada abertamente, procura outra que lhe sirva de salvo-conduto para ser expressada de forma velada. Por isso, deve estar atento à correspondência dos signos. Nesse prólogo, o signo a ser ressaltado é o adjetivo “fraco”, através do qual o autor-criador apresenta-se: “como abelha fraca por não ter de todo apurado as asas de meu engenho, para poder voar a causas mais altas e levantadas, como o são as divinas” (REBELO, 2006, p. 34). Após essa prerrogativa disfarçada de modéstia, recurso para obter o apoio da censura e do público, o autor explica que “o que contém o presente volume são uns Infortúnios Trágicos que uma donzela passou pelo mundo por cumprir a palavra e fé que a seu amante tinha dado, e do que alcançou pela guarda dela” (REBELO, 2006, p. 34). Assim o autor-criador ressalta que todos os eventos por ele chamados de “infortúnios” estão amparados pelo amor cortês, em que a fraca protagonista envolve-se como uma vassala. Dessa forma, mostra consciência do lugar que era dado à mulher na sociedade do século XVII, pois as ações da protagonista tinham que estar atreladas a alguma ação amorosa, já que não eram bem vistas iniciativas autônomas das mulheres.

O autor criador de *Infortúnios Trágicos I*, no seu prólogo, valendo-se da artificialidade do discurso narrativo, atenua sua autoridade, de modo que o leitor não imponha qualquer responsabilidade moral sobre ele (esse tipo de performance é peculiar do romance moderno). Contudo, na zona de contato entre o leitor e o texto ocorre um processo interativo de criação de significados, no qual o leitor passa a

---

<sup>38</sup> Usamos a edição crítica de Nuno Júdice, para esta citação, devido a que na Edição de Adma Muhana é colocada uma vírgula no provérbio em latim, desta forma: *Nemo huc ingrediatur, expers geometriae*. Fato que discorda com o provérbio latino referido no contexto da universidade de Platão e com a edição crítica de *Infortúnios Trágicos I* organizada por Artur Gonçalves (2000) e por Nuno Júdice (2005).

internalizar, em proporções variáveis, os significados e valores do texto. Esses, então, tornam-se parte das próximas apresentações do leitor e, dessa forma, remodelam o significado do texto. Deste modo, os romances desempenham um papel crítico no desenvolvimento do eu ideológico e das ideologias de cada época. Isso implica que a relação entre os sujeitos, marcada pelo contexto histórico e socioeconômico, esteja em permanente tensão, visto que “os contextos não se encontram lado a lado, como se não percebessem um ao outro, mas estão em estado de interação e embate tenso e ininterrupto” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 197). Por isso, o acordo ou desacordo no diálogo entre discursos depende do campo axiológico que defendem os sujeitos envolvidos. Conseqüentemente, o território da palavra e do signo torna-se um “palco de luta de classes”, como apontado por Volóchinov (2018, p. 113). Em vista disso, acreditamos que as relações dialógicas entre Florinda e os discursos autoritários seiscentistas se estabelecem de forma divergente.

#### 1.5.1.1. A Península Ibérica seiscentista

Na perspectiva bakhtiniana, a autonomia da arte é baseada e garantida por sua participação na unidade da cultura e efetiva-se quando relacionada ao contexto histórico, social e político. O contexto emoldurador é como o cinzel de um escultor que “funde e combina a aspiração interior da própria linguagem representada com suas definições objetivas externas” (BAKHTIN, 2017 p. 155). Assim sendo, é preciso estudar os discursos contemplando seu direcionamento fora de si. Em vista disso, recorreremos a registros históricos, uma vez que deles se podem extrair diversos fenômenos da vida social e da orientação que os discursos nos querem mostrar. Portanto, na continuação, tratamos brevemente do contexto histórico seiscentista da Península Ibérica, no qual surgiram os *Infortúnios Trágicos*, como obra cervantina que reforça nossa abordagem cronotópica.

Em primeiro lugar, é relevante tratar a hegemonia cultural da Espanha, que abarcou toda a Península Ibérica, trazendo como consequência a predominância da língua castelhana. O castelhano e o galego foram um dos legados da ocupação romana na Península Ibérica. Sua importância deriva, primeiramente, de motivos políticos: a união de Isabel de Castela com Fernando de Aragão para a unificação nacional e abolição do domínio mourisco, depois, por motivos geográficos, visto que o planalto de Castela está situado estrategicamente no centro da Península Ibérica,

pilar da Reconquista. Além disso, desde 1260, o rei Afonso, o Sábio, tinha declarado o idioma castelhano como língua oficial do reino, destituindo o latim. Essa circunstância serviu para reforçar discursos de pureza de sangue, ou seja, quem falava a língua espanhola tinha sangue puro e era chamado de “cristão velho”, diferenciando-se dos novos conversos “cristãos novos” (judeus ou árabes obrigados a seguir a fé cristã para permanecer na Espanha).

O passo crucial para fazer do castelhano a língua hegemônica na Península Ibérica foi a publicação da gramática de Antonio Nebrija, em 1492. O principal objetivo dessa obra era fazer com que os documentos reais fossem redigidos uniformemente. Assim, com a primeira gramática, dedicada à rainha Isabel, a católica, oficializaram-se as regras da escrita em espanhol. Em vista da supremacia que ganhou a língua castelhana na Península Ibérica, cabe destacar que vários escritores portugueses seiscentistas com suas obras escritas em espanhol têm conseguido um lugar de destaque na história literária. Dois bons exemplos são: Francisco Manuel de Melo e o dramaturgo Jacinto Cordeiro, este último publicou todas as suas peças em espanhol, com prefácios em português.

Por outro lado, o século XVII destacou-se pela colossal jurisdição e patrimônio dos seus monarcas: Carlos V e Filipe II. O imperador Carlos V, do Sacro Império Romano-Germânico, aos 55 anos, decide dividir seus bens e enclausurar-se em um mosteiro de Yunes na Espanha. Já seu irmão, Fernando, passou a ter o título de imperador do Sacro Império Romano-Germânico e ficou com as terras da Áustria. Filipe II, filho de Carlos V, herdou o reino da Espanha, os Países Baixos e todas as terras da América. Além disso, em 1580, o rei Filipe tomou o controle da jurisdição de Portugal, haja vista o rei dom Sebastião ter morrido sem deixar herdeiros. Deste modo, a Península Ibérica passou a ter um único monarca e ficou sob o domínio absoluto do império dos Áustrias, nome dado a essa dinastia.

Filipe instaura a Contrarreforma para combater as insurgências religiosas difundidas nos seus domínios pela corrente Luterana, criando uma forte aliança com a Igreja Católica, dentro da qual se tratavam de forma brutal os opositores: com encarceramento, tortura ou morte. Para Luiz Costa Lima (2009, p. 33), a aliança da

Igreja<sup>39</sup> com o poder espanhol, cimentada durante o reinado de Felipe II, deu lugar a uma ortodoxia cada vez mais sectária, terrorista e irracional, que não teve moderação nem mesmo com a morte do monarca, em 1598. Exemplo disso é o processo contra Galileu Galilei, que só se encerraria em 1633, com sua abjuração do heliocentrismo. A organização constituída pela associação entre a monarquia e o papado da Igreja Católica tornou-se a principal combatente do que chamaram de heresia. Assim o Tribunal do Santo Ofício, a Inquisição, ganhou autonomia para a repressão.

No reinado filipino, a literatura de gesta ainda gozava de muito sucesso. Isso se devia, em grande parte, ao fato de o extenso reino estar em constante guerra, e aos súditos patriotas venerarem os “cavaleiros andantes”, que os mantinham a salvo. Inclusive o rei Filipe II também era adepto da literatura de cavalaria. Esses nobres cavaleiros eram os conquistadores, no Novo Mundo, com seus arcabuzes e cavalos; os soldados do Duque de Alba atacando a heresia nos Países Baixos da Europa; os marinheiros do Mediterrâneo lutando contra os Mouros.

Dentro desse contexto sócio-histórico, tanto Florinda quanto D. Quixote pertencem à posição nobiliária da fidalguia. O pai de Florinda era o rico fidalgo dom Flóris, “igual aos mais nobres em sangue e aventejado de todos em vários bens e riquezas da vida, possuindo muitos, não só em algumas terras, que como senhor possuía, mas também gozando de ricas joias.” (REBELO, 2006, p. 39). Contudo, os privilégios desse grupo social reduziam-se apenas a estar isentos dos impostos. Além disso, nessa época, na Península Ibérica, a fidalguia está na parte baixa da hierarquia nobiliária. Por isso, os fidalgos com menos posses, e particularmente os fidalgos rurais, como D. Quixote, tiveram que ser engenhosos para subsistir e não decair socialmente. Já os nobres de maior categoria optaram por ficar recostados à corte, desfrutando dos privilégios dessa proximidade; ou entregar-se ao ócio e à ostentação, desfrutando de suas rendas, ou ainda, em ocupar os melhores cargos da administração estatal.

Muitos fidalgos ocuparam grande parte do seu tempo em entretenimentos que simulavam modos e costumes medievais. Essas atividades são, por exemplo: a caça, torneios de armas, festas de corte etc. Além disso, para essa camada social, a leitura de livros de cavalaria era um passatempo usual, já que alimentava o sentimento de

---

<sup>39</sup> Cabe lembrar que Gregório IX fundou a Inquisição em 1233, que legou aos dominicanos e franciscanos a tarefa de serem seus colaboradores na perseguição às heresias, em especial o catarismo, mas só foi centralizada pelo papa Paulo III, em 1542, quando ele criou o Santo Ofício.

nobreza (prática que supostamente enlouqueceu a Alonso Quijano). Portanto, a voz cultural da arte literária é de tom inconclusivo e mostra valores em constante tensão da vida como ela é. A esse respeito, Bakhtin (2018, p. 232) aponta que a palavra não perde seu caminho nem pode libertar-se do poder daqueles contextos concretos que integrou. O teórico entende que o artista é um leitor da vida cotidiana, que consegue dialogar com a alteridade. Por isso, “nos destinos da palavra estão os destinos da sociedade falante” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 319). Assim sendo, a palavra está em permanente evolução, refletindo com fidelidade as sociedades e suas mudanças.

### 1.5.2. Censura

A prática censora começou no Império Romano, após a morte de César, quando as Memórias do seu lugar-tenente Labieno foram confiscadas e destruídas pela polícia. Mais tarde, nos primeiros tempos do Cristianismo, a censura dos livros e a proibição daqueles que continham doutrinas consideradas heréticas ou simplesmente pouco respeitadas para com as verdades da religião, passou a ser da alçada da Igreja. Nesse contexto histórico de opressão, de acordo com Graça Almeida Rodrigues (1980, p. 11), a censura que funcionou nos séculos XVI, XVII e na primeira metade do século XVIII, de forma oficial na Península Ibérica, foi a inquisitorial<sup>40</sup>, sendo a de Portugal a mais rigorosa de todas.

A censura sobre as produções intelectuais escritas era fácil de vigiar e controlar antes do século XVI, quando não existia a imprensa e os manuscritos eram raros e caros. Além disso, nas escolas, únicos centros de concentração intelectual, reinava e dominava a teologia escolástica. Então, a invenção da imprensa, por Gutemberg de Mogúncia, no ano de 1436, trouxe uma “perigosa” revolução cultural, que ameaçava subverter os princípios religiosos fundamentais. Essa criação, a serviço dos livres pensadores, parece aos inquisidores um meio espantoso de propagação de ideias. Em vista disso, a Igreja teve que se reorganizar de forma imediata para controlar com eficiência o exercício da censura. Para esse fim, procurou estreitar mais os laços oficiais com os monarcas.

A Companhia de Jesus, na Espanha, foi uma das organizações mais fervorosas

---

<sup>40</sup> O procedimento repressivo da censura dos livros e a queima destes pelo Santo Ofício é ilustrado no capítulo seis da primeira parte de *Quixote I*, através da paródia. Abordamos esse episódio no tópico 2.2.1 dessa tese.

no combate à heresia. Fundada em 1534, por Inácio de Loyola, era ligada diretamente ao papa. Deste modo, essa organização, “militante ao catolicismo”, empenhou-se incansavelmente em converter todos os pagãos da terra. Os jesuítas, uniformizados com batina preta, impuseram-se como educadores das elites e salvadores de almas nas colônias. Muitos deles doutrinados no Colégio Romano ou no Colégio Germânico, ambos fundados por Inácio Loyola, em Roma, tornaram-se confessores dos reis. Dessa forma, transformaram-se em símbolo do autoritarismo da Espanha e de Portugal.

O combate à heresia tornou-se um dos principais objetivos da aliança entre a monarquia e a Igreja. Por isso, “nunca os monarcas deixaram de protestar a sua fiel adesão à Santa Sé, e de adoptar providências para que o reino fosse preservado do erro; nem os papas deixaram de contar com a ortodoxia do soberano e dos fiéis” (RODRIGUES, 1980, p. 14). Nessa aliança, os dois poderes oficiais encontravam-se sempre prontos para preservar o reino do “erro”. Uma amostra disso é a carta que o papa Leão X escreve, em 1521, a Dom Manuel, pedindo a ajuda do imperador para que os livros heréticos não fossem divulgados em Portugal e na Espanha. Em resposta, Dom Manuel escreve ao papa afirmando que também lutará contra a heresia. Assim sendo, a aliança entre a Igreja e a monarquia abafa e silencia, por meio do fogo, as vozes da contradição.

No século XVII, período da publicação de *Quixote* e de *Infortúnios Trágicos*, já se exerciam dois modos de proibição, de acordo com Rodrigues (1980, p. 14): a censura preventiva e a censura repressiva. A primeira, condenação prévia das obras por meio de índices expurgatórios, era exercida por três entidades: o Conselho Geral do Santo Ofício (censura papal), o Ordinário da Diocese (censura episcopal) e o Desembargo do Paço (censura real). Rodrigues (1980, p.18) aponta que o primeiro Índice a ser executado em Portugal é o de 1547, por provisão do Cardeal-Infante dom Henrique, Inquisidor-Geral. Esse texto baseia-se em catálogos e proibições avulsas da atividade censória da Faculdade de Teologia de Paris; também nos índices espanhóis de 1540, 1545 e de 1547, e nas censuras elaboradas pela Universidade de Lovaina e pela Inquisição flamenga. Por sua vez, a censura repressiva exercia-se através do controle das alfândegas e portos, e o escrutínio das livrarias públicas e particulares.

Sob o ideal “fora da Igreja não há salvação”, a censura inquisitorial combatia as doutrinas consideradas heréticas ou simplesmente desrespeitosas, condenando à fogueira as obras e seus autores. Os inquisidores ficaram com um grande poder de

decisão, visto que as regras dos Índices lhes permitiam usar um número ilimitado de argumentos para censurar qualquer produção suspeita. Rodrigues, (1980, p. 19) coloca como exemplo a ordem do Cardenal-Infame da excomunhão para as pessoas que tenham em seu poder os livros declarados como heréticos no primeiro Índice de Portugal. Além disso, tem início uma regra da Inquisição portuguesa particularmente preocupante: não são proibidos apenas os livros expressamente mencionados no Índice, mas todos os que pareçam suspeitos. Nesse contexto de risco de excomunhão, e coisas piores, a atmosfera intelectual da Península Ibérica sofre uma profunda mudança. Os autores devem tornar-se mestres em agradar à dupla Monarquia-Inquisição.

Depois foram impostos os Índices de 1547 e o Index Romano de 1559. Este último, por ser impresso, apresenta-se mais rigoroso, foi amplamente difundido e “provocou verdadeiro pânico no mundo católico, apesar de não ter sido cumprido à risca nem em Espanha nem em Itália” (RODRIGUES, 1980, p. 20). Graças ao terceiro índice publicado em Portugal, em 1561, os portugueses tornaram-se os peritos em censura na Europa. A fama da Inquisição portuguesa fez com que o frei português Francisco Foreiro fosse chamado a secretariar a comissão do Concílio de Trento, encarregada da promulgação das regras de censura dos livros. O renome de Portugal na experiência inquisitória no mundo católico aumentou ao adotar sem reservas as regras do índice romano. Segundo Rodrigues (1980, p. 22), Portugal foi reconhecido como o país católico que mais combatia a heresia e a imoralidade literária, e seu *Livro de Ouro da Censura*, modelo para os outros países, foi o índice de 1624, que se conservou em vigor até ser revogado pelo Marquês de Pombal, em 1768.

A censura, contudo, era mais flexível com as obras em latim, visto que atingiam uma elite reduzida, que se limitava a compreender e usar essa língua para uma comunicação elementar. Assim, através do latim transmitiam-se os ensinamentos religiosos, ao mesmo tempo que se eliminavam as possibilidades de inserção de novos conceitos, vocábulos, valores, sentimentos e estilos. Dessa forma, os educadores clericais controlavam qualquer processo de transformação cultural. Por isso, os censuradores ficam cada vez mais severos nos escrutínios dos livros publicados em línguas diferentes ao latim, preocupados com discordâncias e conflitos

ideológicos. A esse respeito, é importante frisar que o teatro em Portugal<sup>41</sup> teve um desenvolvimento tardio, em comparação com outros países da Europa, devido a que durante dois séculos, apenas existia a escola latina de teatro.

Na lista de livros que sofreram inúmeras censuras encontram-se o *Cancioneiro Geral*, em Portugal, e o *Romancero Popular*, na Espanha. Esses textos não faziam parte dos discursos favoráveis à censura. Segundo o historiador Jean-Paul Desaiwe (1991), no século XVII, as leituras recomendadas pelo clero são principalmente as obras de devoção e os poetas da antiguidade, pois para os censores: “Mais vale ler bons preceitos nos seus livros do que perverter-se lendo romances” (DESAIVE, 1991, p. 305). Era evidente a desaprovação a qualquer tipo de produção contemporânea que tivesse características inovadoras como as apresentadas pelo que na atualidade chamamos de romance. Ao mesmo tempo que aumenta a hostilidade contra o romance, incrementa-se a motivação para ele. Mesmo com todos os instrumentos repressivos, já no Renascimento, a Igreja e os poderes políticos não podiam manter o controle absoluto sobre as produções literárias. Devido a isso, os próprios ideais renascentistas entraram em crise, sendo a crise terra fértil para a criação artística, pois significa que o oficial está quebrado, e é pelas fissuras que penetra a inovação criativa.

Pires de Rebelo e Cervantes, obviamente, também tiveram que ganhar aceitação dos censores para conseguir entregar ao mundo suas criações: *Infortúnios Trágicos* e *Quixote*, respectivamente. Em Portugal, o Inquisidor-Geral, dom Fernão Martins Mascarenhas, confiou a censura disciplinar de *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* e de seu autor aos dominicanos Frei Antonio de Sequeira e Frei Sebastião dos Santos. A obra também passou pela inspeção dos senhores Francisco Barreto, Gaspar do Rego da Fonseca e Pimenta D’Abreu. Essas licenças podem ser vistas no início da obra. Por sua vez, a passagem pela censura<sup>42</sup> do *Quixote*, de acordo com Fernando

---

<sup>41</sup> O atraso no teatro português provocou a chegada tardia do gênero da picaresca a Portugal, em comparação com Espanha. Note-se que em 1605, foi publicada a história espanhola da Pícara Justina, que além de ser um romance picaresco, gênero de pouca aceitação pela Igreja, tinha uma protagonista feminina.

<sup>42</sup> O expediente de solicitação de licença e privilégio de impressão do *Quixote*, cuja origem é o arquivo do Conselho de Castela, encontra-se digitalizado na *web*, no Portal de Arquivos Espanhóis – PARES, na seção do Arquivo Histórico Nacional de Madrid. O título do documento na língua original é “Expediente de solicitud de licencia y privilegio de impresión de El Quijote, de Miguel de Cervantes”. Disponível em: <http://pares.mcu.es/ParesBusquedas20/catalogo/description/1263137>. Acesso em: 27 abr. 2021.

Bouza (2012), seguiu o procedimento habitual da Espanha<sup>43</sup> do século XVII. O conselho adjudicou o processo ao escrivão Juan Gallo de Andrada, que o encaminhou para o “encomendero” Diego Ramírez de Arellano, que, por sua vez, pede a censura ao historiador Antonio de Herrera. A licença de privilégio foi de vinte anos, no nome de Cervantes. E também foi necessária a licença da “tasa”, posterior à impressão, que autorizou a venda do livro de forma legal. Cabe ressaltar que abordamos brevemente a censura dos livros de Pires de Rebelo e de Cervantes, por não ser parte de nosso escopo aprofundar nesses processos. Em vista disso, as referências supracitadas não refletem, nem de longe, as dificuldades, os impedimentos e os exaustivos trâmites burocráticos que tiveram que passar os autores.

### **1.6. Do rebaixamento grotesco do feminino**

Os mundos representado e representante estão intimamente ligados um ao outro e se encontram em constante interação, apesar de existir uma fronteira entre eles. Esse processo é semelhante ao metabolismo de um ser vivo e seu meio ambiente, pois “enquanto o organismo é vivo, ele não se funde com esse meio, mas se for arrancado, morrerá” (BAKHTIN, 1990, p. 358). Em vista disso, no turbilhão de ideias em que o político, o teológico e o literário misturam-se na Idade Moderna, questionamos o lugar das mulheres e os espaços que ocupam. Para pensar nessa questão, consideramos de antemão que, além de censurar livros, a Igreja tinha a incumbência de ditar as normas de moralidade social, infiltrando-se nas casas dos fiéis por intermédio de emissores juramentados. Nesse regime, a mulher representa um perigo para o equilíbrio social. Portanto, nesse tópico, apresentamos um breve panorama, desde a Idade Média até o século XVII, do rebaixamento grotesco sofrido pela mulher na literatura clerical, como recurso da Igreja para controlá-la. Mas, antes tratamos sobre a noção de realismo grotesco sistematizada por Bakhtin.

---

<sup>43</sup> A censura, de acordo com Bouza (2012) começava com um processo administrativo manuscrito, dirigido ao monarca, através do qual se pedia e se outorgava – ou denegava, ou suspendia – a permissão para imprimir. Na continuação, o escrivão encaminhava a petição ao “encomendero” que considerasse mais conveniente; esse se encarregava da licença do ordinário e de designar o responsável pela censura que culminava o processo. A petição de licença frequentemente ia acompanhada de uma licença de privilégio que indicava a exclusividade na impressão por um período determinado de tempo.

### 1.6.1. Realismo grotesco

O termo "grotesco" deriva do substantivo italiano *grotta*, que significa gruta: um certo tipo de pintura decorativa encontrada, em fins do século XV, em escavações realizadas em Roma. Consoante Bakhtin (1987, p. 28): "Essa descoberta surpreendeu os contemporâneos pelo jogo insólito, fantástico e livre das formas vegetais, animais e humanas que se confundiam e transformavam entre si". A partir daí e com base nos seus estudos da carnavalização na obra de François Rabelais, Bakhtin (1987, p. 17) sistematiza a noção de realismo grotesco, concepção inerente ao dialogismo, à alteridade e à carnavalização. Para o teórico, "o cósmico, o social e o corporal estão ligados indissolúvelmente numa totalidade viva e indivisível" (BAKHTIN, 1987, p. 17). Assim, o corpo grotesco é dialógico, e o diálogo é corporificado. Portanto, o corpo, em sua interconexão vital, é indissolúvel com o mundo e com o corpo do outro.

O grotesco está diretamente ligado à carnavalização no sentido de não ser concebido como uma destruição, mas como um retorno ao campo da reprodução, regeneração e renascimento. Lembremos que desde a Idade Média as produções carnavalizadas incorporam o grotesco sempre ligado aos temas do corpo e à inversão de valores sociais e de hierarquias. O espírito do carnaval geralmente é personificado como um homem gordo e turbulento, que consome grandes quantidades de comida e álcool, representando o corpo carnavalesco transgressor e que supera seus próprios limites. Esse efeito é obtido enfatizando os orifícios e as práticas que se relacionam às necessidades fisiológicas como comer, beber, dormir, excretar, e assim por diante. Desta forma, o cômico ilumina a relação do "alto" e do "baixo", que domina o mundo do realismo grotesco e termina infiltrando-se em diversas produções artísticas e literárias, inclusive as interpretações da Sagrada Escritura.

A imagem grotesca, na perspectiva bakhtiniana, caracteriza um fenômeno em estado de transformação, de metamorfose ainda incompleta, no estágio da morte e do nascimento, do crescimento e da evolução. Em vista disso, a atitude em relação ao tempo é um traço indispensável da imagem grotesca. Outro atributo essencial é a ambivalência: "os dois polos da mudança – o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose" (BAKHTIN, 1987, p. 22). No sentido ambivalente e regenerador, o grotesco revela-se como princípio material, corporal, universal e popular. Aliás, o exagero do corpo tem um caráter positivo, sendo imagem de fertilidade, crescimento e superabundância. Dessa forma, o grotesco contrapõe-se

à estética clássica do ser pronto e acabado, e da arte como a busca do sublime. O estilo grotesco transgride as fronteiras entre a vida corporal e a esfera da arte, trazendo as funções corporais para o campo artístico. Também celebra a incompletude, a transgressão e a ruptura de expectativas. Frequentemente, realiza uma espécie de degradação simbólica com o objetivo de trazer fenômenos elevados para a terra, para o nível material, corporal ou sexual.

Para Bakhtin (1987, p. 20), a linha grotesca revela-se claramente em *Quixote*. Em primeiro lugar, porque as degradações paródicas desse livro propiciam a comunhão entre a força produtora da terra e do corpo, ao mesmo tempo que revelam um estado de crise no qual as imagens da vida material e corporal adquirem uma vida dupla. Em segundo lugar, Sancho Pança representa o inferior absoluto do realismo grotesco, a começar pelas abundantes necessidades corporais carnavalescas do escudeiro, e seu grande ventre, que é como um alegre túmulo corporal, como a terra. Em terceiro lugar, D. Quixote e Sancho formam um par carnavalesco no qual o cavaleiro parece precisar morrer para renovar-se, enquanto o escudeiro representa o riso como corretivo popular das pretensões idealistas do seu amo, como uma morte risonha que gera vida. Em quarto lugar, a maioria das imagens representam um típico carnaval grotesco. Para Bakhtin (1987), o inferior material e corporal, em *Quixote*, ora revela as imagens do grotesco como positivas, capazes de engendrar a vida; ora as reduz a imagens naturalistas e banais; além disso, combina essa duplicidade “numa unidade complexa e contraditória” (BAKHTIN, 1987, p. 21). E é na complexidade dessa contradição que esse autor encontra a superioridade do realismo histórico de *Quixote*.

O que no cânone clássico é repugnante e assustador, no realismo grotesco é representado com liberdade e leveza, desenvolvendo-se na abundância e na universalidade das imagens grotescas. Assim, o sistema de imagens da cultura cômica popular e a aspereza do princípio material e corporal manifestam um caráter positivo e afirmativo: são o motor da festa, do banquete, da alegria, das folganças e das festanças típicas do período carnavalesco. Em vista disso, o rebaixamento grotesco aproxima os homens à terra e lhes permite entrar em comunhão com ela: “quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá-se a vida em seguida, mais e melhor” (BAKHTIN, 1987, p. 19). Então, à primeira vista, o grotesco do carnaval e os ritos da doutrinação cristã pareceriam opostos, pois na primeira situação, o povo é completamente livre, e na segunda, o povo está sob a opressão do regime oficial. No

entanto, os homens de igreja, da Idade Média à Idade Moderna, usam o rebaixamento grotesco nos seus sermões e interpretações bíblicas, para referir-se às mulheres, que representam para eles mais a morte e o mal do que a vida.

Na ação de rebaixar, tudo o que é elevado e sublime desloca-se para o plano material e corporal. Isso implica entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, justamente a encarregada da concepção e a gravidez, papel exclusivo do feminino. O rebaixamento “é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação” (BAKHTIN, 1987, P. 19). Nesse sentido, pensamos nos aspectos do realismo grotesco, condensados categoricamente na figura da mulher, cuja imagem perversa foi difundida nas cartas, sermões e livros eclesiásticos e penetrou em todas as produções artísticas e literárias. Essa mulher é associada a Eva do Gênesis, é rebaixada, coroada e destronada de forma grotesca no ritual religioso.

### **1.6.2 A mulher na literatura clerical**

A “querela das mulheres” ou “guerra dos sexos”, na Europa do final do século XVI e início do século XVII, refere-se a um forte embate entre homens e mulheres, cujos registros encontram-se revigorados na literatura popular e na literatura clerical. Consoante as historiadoras Farge e Davis (1991), essa disputa incrementou a circulação de uma imagem feminina extremamente negativa, em todos os contextos, pois “a mulher é apelidada de maliciosa, imperfeita, ser de excessos e de maquinações, mortífera e dissoluta” (FARGE; DAVIS, 1991, p. 11). Nesse ponto, Luiz Costa Lima (2009, p. 33) indica que para melhor compreender o clima hostil sob o qual nasce o pensamento moderno, é importante lembrar que o interesse dos reformadores era mais tentar recuperar os aliados que a Igreja tinha perdido, do que estimular a liberdade do pensamento.

Devido à fratura do modelo de referências religiosas, num Estado que se torna altamente mercantilista, o discurso exteriormente autoritário da Igreja, visa anular qualquer discurso interiormente persuasivo, em especial, silenciar a voz do feminino. Cabe lembrar que o discurso interiormente persuasivo é metade meu e metade do outro, despertando o pensamento independente, desenvolvendo-se livremente em novas circunstâncias e “intercambiando luzes com novos contextos” (BAKHTIN, 2017, p. 140). Além disso, entra em tensa interação e luta com outros discursos interiormente persuasivos. Assim sendo, sua estrutura semântica é inacabada, é aberta, e em cada novo contexto dialogante, é capaz de revelar possibilidades

semânticas sempre novas. Exemplo disso, é o gênero romance, no qual se cruzam diversos discursos interiormente persuasivos.

Na literatura clerical apenas prevalece a voz do emissor. Predomina o discurso autoritário, que não permite retroalimentação com o contexto que o moldura. Isso explica o motivo da Igreja perseguir esse gênero. De acordo com Jean-Paul Desaiive (1991), na Idade Moderna, o romance era considerado altamente pernicioso, especialmente para as mulheres, pois na visão da Igreja, pertence a uma categoria que “é do domínio do fútil e do transitório e não mereceria qualquer atenção se as mulheres, que, pela sua incultura e pela sua frivolidade, constituem o seu público natural, não encontrassem aí tantos maus exemplos” (DESAIVE, 1991, p. 311- 313). Nessa linha de pensamento, a maior ameaça dos romances é fazer com que a mulher deseje e imagine um mundo para si, diferente do que lhe é imposto. Em vista disso, a grande preocupação com as obras de ficção “não reside, decididamente, na sua qualidade literária, mas no uso que delas se faz” (DESAIVE, 1991, p. 314). Além disso, os dogmatizadores religiosos incomodam-se com o fato de que seu discurso autoritário não tenha lugar de representação no gênero romance. Isso é explicado por Bakhtin (2017, p. 138) quando aponta a impossibilidade de o discurso autoritário integrar construções híbridas por não ser substancialmente bivocal. Assim, no romance, um texto autoritário permanece como um objeto, perdendo sua autoridade, mesmo que os conflitos entre uma fala autoritária e uma fala interiormente persuasiva determinem a história da consciência individual dos personagens.

Na Idade Moderna, consoante a historiadora Elisja Schulte Van Kessel (1991, p. 181), em plena Reforma no Ocidente, os reformadores inspiravam-se continuamente na origem, no exemplo e na mensagem dos textos das Sagradas Escrituras, pois acreditavam que era possível reinterpretar a mensagem original, compreendê-la na sua verdadeira intenção. O desejo desenfreado por analisar as Escrituras contribuiu para a grande produção de literatura religiosa na qual infiltram-se as imagens grotescas que despontam no Renascimento como expressão artística e ideológica. Mas vai além, a influência das interpretações clericais é tão poderosa na sociedade que chega a atingir a construção das leis e formas de julgar a mulher nas instâncias públicas na Idade Moderna. A esse respeito, a historiadora Nicole Castan (1991) indica que antes de tudo “incrimina-se, é claro, ‘a natureza feminina, brutal e impulsiva’ que as leva aos excessos e à concupiscência; ‘Eva eterna e pecadora,

embriagada pelo desejo dos homens” (CASTAN, 1991, p. 536). Consequentemente, por a mulher ter a seu encargo a responsabilidade do espaço doméstico, torna-se automaticamente suspeita nos casos de feitiçaria e envenenamento.

Os preceitos da Igreja para manter encaminhadas as ovelhas baseavam-se em interpretações negligentes das Sagradas Escrituras, estudadas pelos clérigos desde a Idade Média. Essa casta de religiosos, segundo a historiadora Christiane Klapisch-Zuber (1990, p. 16), recusa a convivência com a mulher, devido a seu estatuto impor o celibato e a castidade. Por essa razão, são mais severos em estigmatizar os supostos vícios e imperfeições femininas, dando voz a um imaginário patriarcal amplamente livresco. Além disso, para Klapisch-Zuber (1990, p. 16), o processo de transmissão de disposições e dogmas sobre a mulher ocorre numa acumulação de argumentos terrivelmente antigos, cujas bases científicas e éticas perdem qualquer coerência. Os autores clericais recorriam a termos licenciosos de uma retrógrada corrente de expressões misóginas, retomando clássicos da antiguidade romana e publicações de outros clérigos antecessores.

O rebaixamento da mulher fundamentado no Gênese, conforme Georges Duby (2013, p. 327), teve seu apogeu na Idade Média, através de compêndios e de sermões construídos sobre uma ou duas passagens da Bíblia. Assim, os intérpretes das Escrituras, após ler as primeiras páginas do Gênese, definiam pouco a pouco os traços de Eva, “a pecadora”, e a partir daí, elucidavam seu significado para chegar a uma exortação concreta. Além disso, para esmiuçar o sentido de cada signo, os eclesiásticos usam termos grotescos. Desse modo, admoestam o povo com suas interpretações dos três atos do drama de Eva: a criação, a tentação e a punição. De acordo com Duby (2013), os embasamentos para fixar as atribuições da mulher, também vinham de clássicos da antiguidade romana; de autores como: Ovídio, Santo Agostinho, São Jerônimo; e de livros tais como: *Roman de Troie (Romance de Troia)*; *Bestiaires (Bestiários)*; *Lapidaires (Lapidários)*; *Livre des dix chapitres (Livro dos dez capítulos)*, de Marbode Rennes; Questionário do abade Reginon de Prüm; *Decretum (Doutrina)*, do bispo Burchard de Worms; *Livre des manières (Livro das Maneiras)*, de Étienne de Fougères; *Honneste femme*, do padre franciscano Du Bosc, entre outros.

Nesse ponto, Santo Agostinho, na sua interpretação do Gênese, consoante Duby (2013, p. 295), expõe que para Eva a pena estipulada por Deus é dupla: sua punição é, de um lado, dar à luz, prolongando dolorosamente a vida; de outro lado,

estar sujeita ao homem. Contudo, Agostinho ressalta que antes do pecado ela já tinha sido feita para ser dominada pelo homem, para servi-lo. Da mesma forma, São Paulo e outros prestigiosos eruditos religiosos interpretaram que no Gênese é estabelecida a submissão da mulher. Por isso, de acordo com esses autores, quando Eva transgrediu a ordem que impõe sua submissão, Deus interveio, rebaixando-a. Então, na ortodoxia religiosa, enquanto Adão representa o alto, criado à imagem e semelhança de Deus, Eva surge do baixo, da costela. O alto é a cabeça (os pensamentos, o engenho), enquanto o baixo remete ao sexo, ao ventre e ao traseiro. O alto está fixado no céu e o baixo arraiga-se na terra, é o chão onde se enterra e onde se planta. Assim, Eva surge extremamente naturalista no exagero do corporal.

Por outro lado, no *Livro dos dez capítulos*, Marbode Rennes faz um retrato grotesco da mulher, descrevendo-a como “briguenta, avara, leviana, ciumenta e, por fim, encimando esse elenco de ruindades, ventre voraz” (DUBY, 2013, p. 261). Outro texto medieval que contribuiu na ascensão da corrente eclesiástica misógina é o Questionário do abade Reginon de Prüm, que serviu de embasamento para o inventário *Decretum* (Doutrina), do bispo Burchard de Worms. O *Decretum*, por sua vez, composto por vinte livros, tornou-se um dos principais instrumentos de purgação em grande parte da Europa, nos séculos XI e XII, através de rigorosos interrogatórios. Consoante Duby (2013, p. 262), nesse grande interrogatório usavam-se figuras mitológicas<sup>44</sup> e fantásticas assumindo que as mulheres tinham conhecimento de causa sobre esses assuntos. Além disso, as formulações das perguntas desses extensos códices condenavam a mulher mesmo antes de ela responder. O inquérito debruçava-se em temáticas supostamente naturais da mulher, tais como: luxúria<sup>45</sup>; o costume de preparar maléficas poções e sortilégios para proporcionar prazer ao

---

<sup>44</sup> Exemplo disso é a pergunta: “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?” (DUBY, 2013, p. 265).

<sup>45</sup> “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. 266).

esposo e assim dominá-lo<sup>46</sup>; o proveito econômico que tira do sexo<sup>47</sup>; os alcances do seu instinto assassino usando como recurso a feitiçaria<sup>48</sup>, seu ímpeto homicida<sup>49</sup> etc.

As perguntas do *Decretum* foram inspiração para o abade Étienne de Fougères escrever o *Livre des manières* (*Livro das Maneiras*), entre 1174 e 1178. Trata-se de sermões direcionados às diferentes classes sociais, que apontam pecados específicos e ditam as orientações morais correspondentes, enquanto as falhas femininas são descritas através de deboches licenciosos e metáforas do torneio, da esgrima, da pesca etc. O *Livro das Maneiras*, assim como os textos que o antecederam, advertem os homens do grande perigo que as mulheres representam e justificam a necessidade de reprimi-las. Já, no século XVII surge outra obra de autoria clerical que teve grande influência social na Europa: *Honneste femme*, do padre franciscano Du Bosc. Esse texto, consoante o historiador Jean-Paul Desaiève (1991, p. 308), lembra à sociedade que casada, solteira, viúva ou religiosa, a mulher católica nunca se deve emancipar de uma tutela masculina. Dessa forma, manifesta a importância de que o público feminino seja pouco esclarecido, sem autonomia e, especialmente, que não tenha acesso à leitura dos romances, pois para o clérigo, esses textos podem deixar marcas nas mulheres, que as levam à insubmissão.

A mulher rebaixada, representada nas interpretações clericais, ressoa estrondosamente na mentalidade ocidental de todos os tempos, através das artes e da literatura. Dessa forma, o poderoso patriarcado difusor do cristianismo substituiu a imagem feminina da Antiguidade, associada a deusas e sacerdotisas, por uma mulher pecadora, que deve ser submissa. Assim, a mulher é deslocada do plano sublime, elevado, espiritual, ideal e abstrato, para o plano material e corporal. Nesse sentido, as imagens grotescas com sua ambivalência, convertem-se no principal meio de expressão artística e ideológica sobre o feminino, que surge com excepcional vigor no

---

<sup>46</sup> “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 (...)?” (DUBY, 2013, p. 266).

<sup>47</sup> “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).

<sup>48</sup> “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 (...)?” (DUBY, 2013, p. 267-268).

<sup>49</sup> “Mataste voluntariamente teu filho ou tua filha? Ou então, negligente, tu o deixaste morrer? Deixaste-o muito perto de um caldeirão de água fervente?” (DUBY, 2013, p. 266-267).

século XVII. Em vista disso, analisamos (no terceiro capítulo desta tese) a jornada de Florinda em *Infortúnios Trágicos I*, de forma contextualizada, dentro da estrutura narrativa em que se gestou. Isso é importante para refletir sobre a imagem feminina construída na obra de Pires de Rebelo e enxergar aquelas passagens em que o feminino adquire a força que dota sua condição de esplendor, concedendo-lhe a dignidade e brilho que a mentalidade da época nega às mulheres.

## 2. A Mancha: um cronotopo criativo

Nas narrativas carnavaalizadas, o herói desce do alto para interagir familiarmente com as outras personagens. Essa é uma dinâmica tipicamente carnavalesca, que tem como um de seus elementos fundamentais um cronotopo de crise carnavaalizado. Lembrando que Bakhtin (1990, p. 211) chama de cronotopo, que significa “tempo-espaço”, a interligação fundamental das relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas em literatura. O cronotopo do universo carnavaalizado está relacionado ao espaço público, ao popular e a um tempo de crise. Contudo, também visa à renovação, pois o carnaval “concretiza a esperança popular num futuro melhor, num regime social e econômico mais justo, numa nova verdade” (BAKHTIN, 1987, p. 70). Nessa linha de pensamento, analisamos o cronotopo Mancha, de *Quixote*.

Com a evocação de um “lugarejo em La Mancha<sup>50</sup>, cujo nome ora me escapa...” (CERVANTES, 2016, I, p. 57), no começo de *Quixote I*, o narrador aparenta duvidar da localização exata de D. Quixote, para um leitor desavisado. Porém, para o desocupado leitor, o narrador indica que o tempo-espaço da história do protagonista é a Mancha<sup>51</sup>, cronotopo que não se refere apenas a uma província da Espanha. A noção de Mancha é ambígua: é o tempo-espaço controlado por “maus encantadores” (a Inquisição e a monarquia); é o estigma herdado de Eva, que D. Quixote quer redimir; é um espaço geográfico na Espanha. Nesse sentido, em *Quixote*, constrói-se de forma ambivalente um mundo novo, no qual se podem manipular os valores sociais de contexto e de vida real para um contexto que agora é o literário. Assim, harmonizam-se a palavra, o espaço e o tempo, de forma que esses elementos ganham sentido na elaboração do enredo e possibilitam ao leitor vivenciar um mundo diferente do seu e, ao mesmo tempo, em consonância com ele. Em vista disso, acreditamos que essa inserção cronotópica é uma das maiores contribuições cervantinas no universo da literatura carnavaalizada, com

---

<sup>50</sup> Para a cervantista María Zambrano (1994, p. 45), o lugar de la Mancha é “quizás toda España, o el mundo”.

<sup>51</sup> O lugar de La Mancha já tinha aparecido na literatura antes da publicação de *Quixote I*, no romance “ensaladilla” ou “Romance del Amante Apaleado” (1596), do Romancelheiro Popular Espanhol, com a mesma ambiguidade que aparece na obra cervantina. Esse poema apresenta os infortúnios de um português, assim: “Un lencero portugués recién venido a Castilla, más valiente que Roldán y más galán que Macías, en un lugar de la Mancha, que no le saldrá en su vida, se enamoró muy despacio de una bella casadilla [...]”. (apud ASENJO, 2000, p. 29). De acordo com a análise de Asenjo (2000), o lanceiro português foi espancado por pretender uma moça que tinha namorado, na Mancha.

potencial para transpor-se a outras obras literárias do século XVII, tais como *Infortúnios Trágicos I*, e de outras épocas.

Nessa seção, analisamos o cronotopo mancha a partir das ações e categorias carnavalescas do enredo. Centramo-nos, especialmente, em dois aspectos relevantes do tempo-espaco Mancha: o ataque, por parte do herói, à opressão inquisitorial (representada pelo padre e pelo barbeiro) e a reivindicação do feminino. Em primeiro lugar, no tópico 2.1, tratamos sobre a definição e função do cronotopo e seus diferentes níveis de abstração, na perspectiva bakhtiniana. No tópico 2.2, discutimos sobre a polêmica velada dos objetivos da história de D. Quixote apontados no prólogo de *Quixote I* e o efetivo alvo da paródia cervantina. Além disso, apresentamos profanações carnavalescas que levaram ao desmascaramento dos maus encantadores de D. Quixote, no cronotopo Mancha. No tópico 2.3, abordamos cenas carnavalescas que representam a coroação e o destronamento de D. Quixote, ao mesmo tempo que evidenciam sua insubmissão aos maus encantadores que tentam controlar a Mancha. No tópico 2.4, estudamos a configuração de Aldonza Lorenzo e de Dulcineia d'El Toboso na paródia de D. Quixote ao amor cortês. No tópico 2.5, apresentamos a relação do binômio Aldonza-Dulcineia com as Idades mitológicas de Ferro e de Ouro, e com o cronotopo Mancha, e como essas ligações tornam-se uma reivindicação do feminino. No tópico 2.6, demarcamos a unidade espaço-temporal "Mancha", listando as características que a configuram como um cronotopo criativo, genial inovação do livro *Quixote*, de Cervantes.

## 2.1. Dos cronotopos

O conceito cronotopo<sup>52</sup> refere-se à relação entre o tempo e o espaço que, conforme Bakhtin (1990, p. 211), são elementos indissociáveis nas representações literárias, constituindo uma categoria conteudístico-formal da literatura. Em vista disso, o tempo e o espaço narrativos constituem uma unidade fundamental, como acontece

---

<sup>52</sup> Do grego *chronos*: tempo e *topos*: lugar; Bakhtin inseriu a noção de cronotopo na literatura, estudando a evolução de tempo-espaco na História literária. O teórico aborda esse assunto no texto "Formas de tempo e de cronotopo no romance", publicado pela primeira vez entre 1937 e 1938. Depois, em 1973, o teórico russo acrescentou-lhe um texto final a que chamou de "Observações finais". Esse ensaio completo aparece no livro *Questões de literatura e Estética*. Bakhtin também trata sobre o cronotopo no texto "O romance de educação na história do realismo", que se encontra no livro *Estética da criação verbal*. Esse texto foi escrito entre 1936 e 1938.

na percepção humana da realidade cotidiana. Essa noção é amplamente usada em diversas áreas do conhecimento, e transportada para a crítica literária “quase como uma metáfora” (BAKHTIN, 1990, p. 211). O próprio Bakhtin (1990) aponta que sua concepção de tempo e espaço narrativos teve subsídios da filosofia de Emmanuel Kant<sup>53</sup> e da teoria da relatividade de Albert Einstein<sup>54</sup>.

A ação dos cronotopos e a sua evolução é de grande importância no cerne do pensamento e da vida humana, pois “a ciência, a arte e a literatura têm relação com os elementos semânticos que, como tais, não resistem a definições temporais e espaciais” (BAKHTIN, 1990, p. 361). Em outras palavras, interpretamos todos os fenômenos da vida na esfera da existência espaço-temporal e na esfera semântica. Bem por isso, “qualquer intervenção na esfera dos significados só se realiza através da porta dos cronotopos” (BAKHTIN, 1990, p. 362). Portanto, as coordenadas de tempo e de espaço são constituintes essenciais e imprescindíveis da compreensão e fornecem-nos os paradigmas para entender os aspectos da ação humana. Em vista disso, nesse tópico, abordamos quatro significados essenciais que o cronotopo aporta na produção artística literária. E tratamos sobre os cronotopos: criativos, menores ou motivicos, maiores ou dominantes e genéricos.

### **2.1.1. Significados do cronotopo**

O cronotopo cumpre um papel fundamental em toda produção artística, construindo um mundo ficcional particular. Nesse sentido, Bakhtin (1990) aponta que a principal característica do cronotopo artístico-literário é a fusão dos indícios espaciais e temporais num todo compreensivo e concreto. Desta forma, “o tempo condensa-se, comprime-se, torna-se artisticamente visível; o próprio espaço intensifica-se, penetra no movimento do tempo, do enredo e da história. Os índices do

---

<sup>53</sup> De Kant, Bakhtin tomou emprestada a ideia de que tempo e espaço são, essencialmente, categorias através das quais os seres humanos percebem e organizam seu mundo circundante pois: “na sua ‘Estética Transcendental’ (uma das partes básica da Crítica da Razão Pura) Kant define o espaço e o tempo como formas indispensáveis de qualquer conhecimento, partindo de percepções e representações elementares. Tomamos a apreciação de Kant do significado destas formas no processo de conhecimento, mas nós as compreendemos, diferentemente de Kant, não como ‘transcendentais’, mas como formas da própria realidade efetiva. Tentaremos revelar o papel destas formas no processo do conhecimento artístico concreto (visão artística) nas condições do gênero romance” (BAKHTIN, 1990, p. 212, grifos do autor).

<sup>54</sup> Mikhail Bakhtin toma emprestado o conceito de cronotopo, sistematizado por Albert Einstein, que indica a relação tempo-espaço na teoria da relatividade, “nele é importante a expressão de indissolubilidade de espaço e de tempo (tempo como a quarta dimensão do espaço).” (BAKHTIN, 1990, p. 212).

tempo transparecem no espaço, e o espaço reveste-se de sentido e é medido com o tempo” (BAKHTIN, 1990, p. 211). Portanto, na base de todo romance, constrói-se um cronotopo que se torna parâmetro da interdependência dos indicadores temporais e espaciais, com a expressividade dos acontecimentos narrados e a posição axiológica dos sujeitos envolvidos.

Os acontecimentos que precisam ser representados são construídos no interior do cronotopo. Por isso Bakhtin (1990) ressalta quatro significados indispensáveis que o cronotopo aporta na produção artística literária, a saber: 1) significado temático, como gerador do enredo; 2) significado figurativo, dando ao tempo um caráter sensivelmente concreto; 3) significado teórico na distinção de tipos de gêneros e 4) significado semântico. Em primeiro lugar, o cronotopo proporciona um significado temático às obras artísticas por ser o organizador dos principais acontecimentos, uma vez que “é no cronotopo que os nós do enredo são feitos e desfeitos” (BAKHTIN, 1990 p. 355). Em segundo lugar, no sentido figurativo do cronotopo, o tempo torna-se concreto, porque o próprio cronotopo proporciona a “imagem-demonstração” dos acontecimentos. Isso ocorre graças “à condensação e concretização espaciais dos índices do tempo — tempo da vida humana, tempo histórico — em regiões definidas do espaço” (BAKHTIN, 1990, p. 355). Em terceiro lugar, o cronotopo define gênero e distinções genéricas, por tratar-se de um complexo de signos condensados num volume de tempo, que se tornam característicos e reconhecíveis em diferentes produções artísticas ao longo do tempo. Por último, tem significado semântico, dado que toda imagem da arte literária é cronotópica, assim como “é cronotópica a forma interna da palavra, ou seja, o signo mediador que ajuda a transportar os significados originais e espaciais para as relações temporais” (BAKHTIN, 1990, p. 356). Por tudo isso, o cronotopo é categoria essencial de forma e conteúdo, que estabelece as relações temporais e espaciais artisticamente assimiladas na literatura, determinando tanto o sentido figurativo do romance quanto o gênero e suas variantes. Além disso, contribui para a análise da interligação da arte e da vida, num tempo histórico específico.

### **2.1.2. Níveis de abstração do cronotopo**

A fim de melhor organizar as contribuições bakhtinianas, e baseando-se em diversos estudos sobre o cronotopo, Bemong e Borghart (2015, p. 21) propõem cinco

níveis de abstração em que o cronotopo é assim entendido: Microcronotopos<sup>55</sup>, os quais “são gerados de unidades de linguagem menores que a sentença” (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 21); cronotopos menores ou cronotopos motivicos; cronotopos maiores ou dominantes; cronotopos genéricos e cronotopos de enredo-espaco. Esse último nível de abstração divide os cronotopos em monológicos e dialógicos. Destacamos que o cronotopo dialógico constitui uma rede de situações conflitantes e entrecruzadas que se comunicam umas com as outras, enquanto o cronotopo monológico apenas se direciona para um momento final, para um “telos” (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 23). Entretanto, nessa subseção, abordamos em primeiro lugar, o nível de abstração cronotópica chamado “cronotopo criativo”, proposto por Bakhtin (1990). E na continuação, desenvolvemos com mais detalhe as noções de cronotopo motivico, cronotopo dominante e cronotopo genérico.

#### *2.1.2.1. Cronotopos criativos*

Bakhtin (1990) ressalta que o processo cronotópico de uma dada obra de arte desencadeia um grande número de interpretações possíveis por novos leitores, em novos contextos sócio-históricos, o que pode conduzir à formação de diversos cronotopos, inclusive de cronotopos criativos particulares. Bakhtin (1990, p. 358) aponta que o mundo representado na obra penetra no mundo real, enriquecendo-o, e o mundo real penetra no mundo representado na obra, renovando a obra e enriquecendo a percepção criativa dos ouvintes-leitores. Esse processo cronotópico efetiva-se, principalmente, num mundo social que se desenvolve num espaço histórico em mutação, pois a humanidade está em constante mudança, fato irrevogável de todas as sociedades. Essa mudança revela-se ao homem por meio de sua história, compondo-se e reivindicando-se com o passar dos anos. Isso, que podemos chamar de “reivindicação” da própria história, acontece pelo fato de que mesmo a história passada continua a mudar, novas experiências e mentalidades são acrescentadas às antigas. E nesse processo cronotópico, sensível à geração de novos cronotopos, “pode-se mesmo falar de um cronotopo criativo particular, no qual ocorre essa troca da obra com a vida e se realiza a vida particular de uma obra” (BAKHTIN, 1990, p.

---

<sup>55</sup> A nomenclatura “microcronotopo”, segundo Bemong e Borghart (2015, p. 21), foi sistematizada por Joy Ladin.

359). Portanto, os cronotopos criativos de narrativas particulares dialogam com a realidade da vida e com outras obras. Exemplo disso é o cronotopo de Rabelais, analisado em Bakhtin (1990) e o cronotopo Mancha, extraído do livro *Quixote*.

#### 2.1.2.2. Cronotopos menores ou motivicos

Os seis cronotopos menores ou cronotopos motivicos<sup>56</sup>, apontados por Bakhtin (1990), são: a) o encontro, atrelado à estrada; b) a cidadezinha interiorana; c) o salão-sala de visita; d) o castelo gótico; e) a soleira ou limiar; e f) a praça pública.

- a) O cronotopo do encontro é o lugar de errância, de novas partidas, pontos de inflexão, colisões, separações, fugas e finais. Nele a dimensão temporal (naquele momento) é evidentemente inseparável da definição espacial (naquele lugar). No cronotopo do encontro ocorre uma saturação da experiência. Tudo parece interessante, não existe repetição, conseqüentemente, “neste cronotopo predomina o matiz temporal; ele se distingue por um forte grau de intensidade do valor emocional” (BAKHTIN, 1990, p. 349). Por sua vez, o cronotopo da estrada, intimamente ligado ao encontro, possui um volume mais amplo, porém com menos intensidade de valor emocional. A estrada simboliza o fluxo do tempo, pois é aí que, frequentemente, os encontros ocorrem. Ela é o lugar propício para os encontros casuais. É inevitável que as pessoas entrecruzem-se no tempo-espaço da estrada, embora estejam separadas por desigualdades hierárquico-sociais, etárias, de procedência etc. Também é o lugar onde podem surgir contrastes de toda espécie, colidindo e entrelaçando-se diversos destinos que, por vezes, complicam-se e concretizam-se pelas distâncias sociais não superadas. A concretude da estrada, derivada do encontro, permite que se desenvolva amplamente nela a vida corrente.
- b) O cronotopo da cidadezinha interiorana indica um lugar de unidade, locais específicos da burguesia iminente, com ruas sonolentas e casinhas pitorescas.

---

<sup>56</sup> Em seus escritos finais, datados de 1973 e presentes na obra “Estética da Criação Verbal”, Bakhtin descreve seis cronotopos chamados pelo teórico de “menores”, cada um com áreas espaciais e significados distintos. Já Bemong e Borghart (2015, p. 21-22) expõem que alguns estudiosos de Bakhtin usam o nome de “motivos cronotópicos”, e outros de “cronotopos motivicos” para se referir aos cronotopos menores, tendo como base que Bakhtin usa repetidas vezes no seu texto “Formas de Tempo e de Cronotopo no romance” os termos “cronotopo” e “motivo” como se fossem sinônimos.

Essa cidadezinha é o lugar do tempo cíclico dos costumes comum, ordinário e cotidiano. Nela não há acontecimentos, há apenas “o ordinário”, que se repete. O tempo não segue um curso histórico progressivo, ele se move por círculos estreitos: o círculo do dia, da semana, do mês, de toda a vida. Esse tempo cotidiano e cíclico é claramente apresentado na experiência de tédio de Emma Bovary em Tostes, em que dia após dia se repetem os mesmos atos habituais, os mesmos temas de conversa, as mesmas palavras etc.

- c) O cronotopo de salão-sala de visita é uma unidade espaço temporal na qual se intersectam os encontros, diálogos e intrigas. Aí se concentram os signos patentes e visíveis tanto do tempo histórico como do tempo biográfico e cotidiano, e, simultaneamente, eles se fundem nos signos unitários da época, que se torna concreta e tematicamente visível. É um lugar para onde convergem eventos históricos, sociais e públicos com o privado e íntimo, em espaços fechados e compactos. Em contraste com os encontros da “estrada”, a intensidade dos fatos é provocada pelas peripécias sociais e pessoais pelas quais os personagens passam.
- d) O cronotopo do castelo gótico indica o local de historicidade, que reúne vestígios museológicos do passado, pois o castelo está repleto de tempo do passado histórico. No castelo, fundem-se organicamente os aspectos espaciais e temporais, e a intensidade histórica desse cronotopo determina a sua produtividade representativa nas diferentes etapas da evolução do romance histórico. No castelo, o passado tem marcadores visíveis: arquitetura, móveis, armas, galerias de retratos, arquivos etc., portanto, é o lugar onde vivem as figuras históricas do passado, onde as marcas dos séculos e das gerações estão depositadas.
- e) O cronotopo da soleira ou limiar é onde ocorre o clímax. Ele pode associar-se com o encontro, porém, é substancialmente mais completo: é o cronotopo da crise e da mudança de vida. É aquela área particular que une dois espaços diferentes, por exemplo, entradas, portas, corredores, escadas. Liga o estreito, o confinado, o privado com o extenso, o público, a cidade. Inclusive, a própria palavra ‘soleira’ adquire um significado metafórico, une-se ao momento da mudança da vida, da crise, da decisão que muda a existência.

- f) Por fim, o cronotopo da praça pública é, para Bakhtin (2018, p. 146), o “palco central” do carnaval. É o lugar mais favorável para o contato familiar de todos, pois se compartilha aspectos do carnaval: topograficamente ilimitado, totalmente exposto, social e psicologicamente irrestrito. Na praça pública, acontece a eliminação provisória das relações hierárquicas entre os indivíduos. Além disso, uma comunicação que seria inconcebível em situações normais, aqui se torna, ao mesmo tempo, ideal e efetiva.

Importante notar que os cronotopos motivicos apresentam oposições semióticas entre si. Em vista disso, Bart Keunen (2015, p. 65) analisa como se dão essas oposições em relação às reações afetivas nos processos de mudança. Em primeiro lugar, o teórico aponta que o cronotopo da cidadezinha é oposto tanto ao cronotopo do encontro quanto ao cronotopo do salão de visita. Em segundo lugar, o autor expõe a oposição afetiva entre os cronotopos do limiar e do castelo gótico. Contudo, esses cronotopos menores, inclusive os que são opostos, podem estar juntos dentro de um outro cronotopo ao qual Bemong e Borghart (2015, p. 22) chamam de “cronotopo maior ou dominante”. Para os teóricos, esse cronotopo central serve como campo unificador dos cronotopos locais de uma mesma narrativa.

### *2.1.2.3. Cronotopos maiores ou dominantes*

O cronotopo maior ou dominante representa a globalidade da interação entre as unidades cronotópicas concretas de uma narrativa, sendo concebido a partir de um olhar que nasce da tensão entre diversos pontos de vista. Logo, “os cronotopos podem se incorporar um ao outro, coexistir, se entrelaçar, permutar, confrontar-se, se opor ou se encontrar nas inter-relações mais complexas” (BAKHTIN, 1990 p. 357). Dessa forma, seu caráter geral é dialógico. Em vista disso, uma obra literária pode conter mais de um cronotopo, retirado da experiência de vida, de outros gêneros ou ainda de outros cronotopos. No entanto, consoante Bemong e Borghart (2015, p. 22), é de vital importância ressaltar que nem todo cronotopo dominante gerará um gênero literário particular, pois há cronotopos dominantes que ainda não se tornaram genéricos. Na continuação analisamos o que implica que um cronotopo seja genérico.

#### 2.1.2.4. Cronotopos genéricos

Os cronotopos genéricos surgem como classes abstratas da divisão de cronotopos maiores ou dominantes, devendo ser entendidos como aquilo que Bakhtin (1990) chama de categoria literária formalmente constitutiva. Esses cronotopos podem ser abstraídos a partir de objetos individuais, servindo de base para a categorização e comparação com outros objetos. Nesse sentido, Bakhtin (1990, 2010) aborda vários cronotopos genéricos diferentes, tentando apresentar uma sequência histórica. Começa pelo romance de aventuras da Antiguidade e vai até o "idílio" na ficção de fins do início do século XIX. Contudo, apenas abordamos, à guisa de exemplo, alguns cronotopos genéricos relevantes para nosso escopo: o de Rabelais, os três grandes gêneros da Antiguidade Clássica e o de cavalaria.

A partir do livro *Gargântua e Pantagruel*, Bakhtin (1990) sistematiza o cronotopo de Rabelais<sup>57</sup>. O homem desse cronotopo é totalmente exteriorizado, tendo como base os protagonistas, cujas manifestações deveriam estar estritamente ligadas à esfera privada; mas no livro rabelaisiano acontecem na esfera do público: banquetes, palavrões, copulações, ações fisiológicas, morte, nascimento etc. Nesse tempo-espaço existe, por um lado, um tempo uno no folclore e por outro, um tempo fragmentado nas formas de romance. Por isso, Bakhtin exalta a importância dessa obra no sentido em que se revela a concepção estética do realismo grotesco, que se manifesta marginalmente.

O cronotopo de Rabelais opõe-se completamente à visão mecanicista do tempo, pois integra a cultura popular à literatura, oferecendo uma concepção do tempo mais próxima da experiência concreta. Nele descreve-se o desenvolvimento espaço-temporal como um "crescimento franco e honesto do homem no mundo local e verdadeiro, por sua própria conta, sem qualquer falsa modéstia, sem quaisquer compensações ideais prometidas aos fracos e aos pobres" (BAKHTIN, 1990, p. 266). O tempo é folclórico, como o do estágio agrícola do desenvolvimento humano, agindo sempre na esfera do coletivo e do público. Além disso, o período agrícola inclina-se para o futuro, especialmente por depender das colheitas futuras. Dessa forma, o

---

<sup>57</sup> Bakhtin (1990) usa a denominação "cronotopo de Rabelais" no capítulo VII do ensaio "Formas de tempo e cronotopo no romance – ensaios de poética histórica" para a partir da análise da obra de Rabelais caracterizar, de certa forma, o cronotopo do romance carnavalesco.

tempo folclórico primitivo penetra as formas do romance, combinando temas da vida de forma simbólica, em consonância com a realidade inacabada. Nesse sentido, consideramos que o cronotopo criativo de Rabelais oferece pontos essenciais, de certa forma, para pensar num “cronotopo carnavalizado”.

A partir do cronotopo de Rabelais, Bakhtin (1990) infere que nos romances cujo traço característico é a carnavalização, os marginalizados pela cultura oficial, tem grande protagonismo. As máscaras desses personagens lhes dão o direito de não compreender as convenções sociais, de confundir, de arremedar, de arrancar as máscaras dos outros, de tornar pública a vida privada e de hiperbolizar a vida. Além disso, é possível pensar que um cronotopo genérico como o do romance picaresco pode fazer parte de um cronotopo maior que se possa chamar de cronotopo criativo e tenha propriedades do carnaval e do realismo grotesco.

Por outro lado, Bakhtin (1990) dá grande atenção a três cronotopos genéricos desenvolvidos na Antiguidade Clássica: romance de aventura de provação, romance de aventura e de costumes e, romance biográfico. Para o autor, embora estes cronotopos não valorizem a experiência cotidiana, eles contribuíram em grande medida no desenvolvimento do romance moderno. Além disso, Bakhtin (1990) reconhece que deles a raça humana herdou “um grão precioso de humanidade popular, a fé herdada no poder indestrutível do homem em sua luta contra a natureza e contra todas as forças inumanas” (BAKHTIN, 1990, p. 229). Nesse sentido, uma das grandes contribuições dos três cronotopos referidos para o desenvolvimento do que hoje conhecemos como romance é o uso de elementos do folclore.

O romance de aventuras de provação é analisado por Bakhtin (1990) a partir do romance grego (ou sofista), que se desenvolveu durante os séculos II-VI da nossa era. Nele, os heróis não têm uma personalidade definida; não há *topos* geográficos, o que implica que fatores internos referentes às particularidades dos lugares sejam invariáveis; os discursos seguem estruturas retóricas, frequentemente repetitivos; é desconsiderado o período temporal entre o início e o fim do romance, por isso passa despercebida uma possível evolução dos personagens; não há tempo histórico; forças sobrenaturais atribuídas aos deuses e ao destino são paradigmas para as mudanças nas narrativas, que possibilitam o conhecimento do futuro. Em vista dessas características, Bakhtin aponta que esse cronotopo é “abstratíssimo” e, ao mesmo tempo, é “o mais estático”, por isso, “nele o mundo e o homem estão absolutamente

prontos e imóveis” (BAKHTIN, 1990, p. 233). Nesse cronotopo, vigora um pensamento técnico que desvaloriza a experiência cotidiana, tornando-o reversível, abstrato e com grandes incidências de transferência no espaço. Esse poder de transferência significa que o acontecimento de um lugar pode ocorrer em qualquer outro, sem ter em conta as particularidades de cada tempo-espaço. A experiência deixa de ser concreta, tornando-se um padrão racional.

Por sua vez, o cronotopo do romance de aventuras e de costumes, que Bakhtin (1990) aborda através das narrativas de Apuleio e de Petrónio, caracteriza-se pela crise e pela transformação. Geralmente, o foco é a culpa do personagem, que se transforma. Nesse cronotopo, também, desconsidera-se o tempo biográfico; é atribuída grande responsabilidade humana à jornada de transformações pelas quais passa o herói; e de uma maneira mais geral, o enredo tem a estrutura “culpa-castigo-redenção-beatitude”. Aqui, consoante Bakhtin, a metamorfose (transformação) trata-se basicamente da transformação humana, assim como a identidade refere-se à identidade do homem. Em vista disso, “a transformação e a identidade estão profundamente unidas na imagem folclórica do homem” (BAKHTIN, 1990, p. 235). Essa característica é nítida no conto popular.

Já, no cronotopo genérico do romance biográfico, segundo Bakhtin (1990), apresenta-se a jornada do homem pelo caminho da vida com frequentes previsões do futuro, que serão confirmadas ao longo da narrativa. Esses presságios e suas interpretações destacam-se nos *prodigia*: índices dos destinos da nação que pressagiam sua felicidade ou desgraça e que passam a agir sobre a personalidade individual do ditador ou do chefe militar. Bakhtin (1990) também exalta a evolução da biografia e da autobiografia romana, que mantém um caráter profundamente público. Um exemplo são *As confissões de Santo Agostinho*, que não podem ser lidas em voz baixa, sendo preciso declamá-las em voz alta, revigorando-se o espírito da praça grega.

Por outro lado, onde o romance grego tenta empregar um sistema para reestruturar a vida do herói, o romance cavaleiresco transforma-se em milagre e aventura. Consoante Bakhtin (1990, p. 270), o cronotopo genérico de cavalaria implica um tempo de aventuras de um mundo maravilhoso. O tempo de aventuras tem como polo oposto o tempo-espaço em que os personagens se apaixonam, se casam e vivem felizes para sempre etc., que Bakhtin (1990, p. 216) chama de tempo biográfico. Assim, o gênero cavaleiresco assemelha-se aos romances antigos na organização técnica e

abstrata do tempo no interior de uma série de fragmentos-aventuras. Além disso, Bakhtin observa que no romance de cavalaria, como no romance grego, encontramos coincidência e não coincidência fortuitas dos fenômenos, jogo de distância e de proximidade, os mesmos retardamentos; cronotopo de um mundo variado, estrangeiro e um tanto abstrato; a prova de identidade dos heróis e, sobretudo, da fidelidade ao amor e ao código de obrigações do cavaleiro; também elementos ligados à ideia de identificação: mortes fictícias, reconhecimento-não-reconhecimento, troca de nomes e todo tipo de maravilhas, que arrancam provisoriamente o homem dos acontecimentos, transportando-o para um outro mundo.

O gênero da cavalaria é tão constante que se torna comum, sem deixar de ser excepcional. Em consequência, no tempo de aventuras tem lugar a intervenção do acaso, do destino, dos deuses etc. Com esse pano de fundo, o herói do romance de cavalaria lança-se às aventuras como se estivesse em seu elemento natural, é um aventureiro desinteressado. E mesmo que o espaço da cavalaria o desafie a fazer um nome para si próprio como indivíduo, contextualmente, ele é simbólico como parte do imaginário épico. Exemplo disso é Lancelot, um herói único, pois não há outra figura como ele. No entanto, ele ainda representa ideias do coletivo imagético, semelhante aos outros personagens épicos. Por isso, a relação entre o mundo e o herói da cavalaria opera pela inseparabilidade. Conforme o herói move-se através do mundo, descobre que não importa aonde ele vá, os princípios regentes são os mesmos. Nesse ponto de estagnação dos romances de cavalaria surge o cavaleiro andante D. Quixote de la Mancha que a partir da paródia desestrutura as bases do cronotopo cavaleiresco e questiona a própria realidade, como vemos na continuação desta seção.

## **2.2. Do tempo-espaço de profanação**

No prólogo da primeira parte de *Quixote I*, o personagem “amigo do autor”<sup>58</sup> dá uma série de conselhos ao autor-criador desta obra. Em primeiro lugar, o discurso do Amigo sobre os propósitos do livro polemiza e repele discursos conjugados ao contexto literário e social. Ele enfatiza que o objetivo do livro “não mira a mais que a desfazer a autoridade e capacidade que no mundo e no vulgo tem os livros de

---

<sup>58</sup> Por ser um personagem anônimo o mencionamos com o nome Amigo.

cavalaria” (CERVANTES, 2016, I, p. 37). Em vista disso, para o Amigo, a melhor forma de cumprir essa missão é através da imitação, “pois, quanta mais perfeita ela for, tanto melhor será o escrito” (CERVANTES, 2016, I, p. 37). Além disso, aconselha o autor-criador a usar palavras significativas, honestas e firmes que representem sua intenção em todo seu alcance, dando a entender seus conceitos sem intrincar nem obscurecer o que diz. Nesse discurso bivocal, o Amigo tenta convencer o leitor de que a história é transparente em toda sua extensão, apesar das contradições e emaranhados essenciais à paródia. Dessa forma, critica os autores que usam uma linguagem complexa nas suas obras para mostrar erudição (o que era costume na época). Também, o Amigo ressalta que o autor-criador deve evitar usar sentenças de filósofos, conselhos da Divina Escritura, fabulas de poetas, orações de retóricos e milagres de santos, já que não precisa disso. Nessa recomendação há uma tensão entre posições divergentes, pois o Amigo enuncia diretamente que aqueles discursos, notadamente os de teor religioso, são desnecessários, ao mesmo tempo que aparenta submissão aos discursos religiosos. Em vista disso, nesse tópico, analisamos, em primeiro lugar, a diretriz da polêmica interna do discurso do personagem Amigo no prólogo de *Quixote I* em função de encontrar os “não ditos” referentes ao alvo e aos objetivos da paródia quixotesca. Seguidamente, relacionamos esses propósitos encobertos ao capítulo da excomunhão de D. Quixote, através do prisma dos elementos carnavalescos, principalmente da profanação.

### **2.2.1. O alvo da paródia quixotesca**

Diversos autores, tais como Brito Broca (1981), Mario Vargas Llosa (1998), Georg Luckács (2000) e Benigno Pallol (2001) apontam que em *Quixote* não se vituperam os romances de cavalaria, ao contrário, revigora-se o melhor que eles podiam oferecer (cabe lembrar que o romance de cavalaria já estava em decadência<sup>59</sup> quando é concebido D. Quixote). De acordo com Brito Broca (1981, p. 108), Cervantes 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, valorizando o cômico e excluindo o ridículo. Conforme o Nobel da

---

<sup>59</sup> Entre 1508, provável data de publicação do *Amadís*, e 1550, publicava-se quase um romance de cavalaria por ano; que entre 1550 e 1587 aparecem apenas dezenove novos títulos; e, nos dezoito anos que precedem o *Quijote*, apenas três (LIMA, 2009 p. 218).

literatura, Mario Vargas Llosa (1998, p. 5) “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”. Já para Georg Luckács (2000), Cervantes mostrou que as raízes transcendentais dos romances de cavalaria não tinham mais sentido para existir. Portanto esse gênero “teve de chocar-se com a própria falta de objeto; em lugar de uma grande épica surgiu uma literatura de entretenimento” (LUKÁCS, 2000, p. 104). Por sua vez, Benigno Pallol (2001, p. 8), argumenta que não faz sentido pensar que em *Quixote* se condena o sentimento e espírito cavaleiresco que representa coragem, luta e abnegação e é o que impulsiona o progresso da humanidade. Portanto, tendo em vista os apontamentos dos teóricos supracitados, inferimos que no livro cervantino acopla-se o potencial de entretenimento da cavalaria com elementos carnavalizados de crítica social do seu tempo. Assim D. Quixote luta contra a falta de perspectiva de um mundo degradado, tornando-se precursor de uma literatura que evidencia a transformação interior do herói e que impulsiona a transformação do mundo.

Para Pallol (2001, p.25), a afronta de D. Quixote não é bem contra os livros de cavalaria e sim contra as interpretações da *alma mater* destes, a Sagrada Escritura, de onde surgiram os verdadeiros livros de cavalarias que combate D. Quixote. Para o teórico espanhol, todos os desatinos e loucuras que aqui se depreendem, estão no livro sagrado por antonomásia. E coloca como exemplo a menção a Golias que faz o personagem Amigo no prólogo do *Quixote I*, a qual revela a origem dos gigantes, inimigos de D. Quixote (PALLOL, 2001, p. 25). Lembremos o conselho do Amigo: “se citardes algum gigante em vosso livro, fazei que seja o gigante Golias, pois só nisto, que vos custará quase nada, tereis uma grande feita” (CERVANTES, 2016, I, p. 35). Assim, persuadindo o leitor de que a história de D. Quixote se baseia apenas na imitação, critica-se o fato de que ninguém coloque em dúvida o que provem da Sagrada Escritura. Aqui a paródia cumpre sua missão de fraturar os temas que no mundo extracarnavalesco são considerados sérios. Por isso o Amigo orienta que seja escrito: “O gigante Golias, ou Goliat, foi um filisteu que o pastor Davi matou de uma grande pedrada, no vale do Terebinto, como se conta no livro dos Reis ... ’, no capítulo em que achardes que está escrito” (CERVANTES, 2016, I, p. 36). Nesse sentido, podemos inferir que a referência ao gigante Golias, no prólogo do *Quixote*, tem uma

função contestatória à Sagrada Escritura.

No capítulo XLVII da primeira parte, aparecem novamente as figuras bíblicas David e Golias, de forma velada, no interior da conversa sobre literatura de cavalaria do padre, Pedro Perez, e do cônego toledano. Nesse diálogo, o toledano formula uma mordaz crítica aos livros dos cavaleiros andantes, revelando de forma encoberta que as histórias bíblicas são a origem e alvo de seus reproches. Porém, essa revelação só é feita para o “desocupado leitor”, aquele que lê as entrelinhas. O cônego enxerga pobreza conceitual e fracasso na tentativa de deleitar, nas histórias dos cavaleiros andantes. Segundo ele, a alma concebe o deleite na beleza e concordância que contempla nas coisas que pode ver ou imaginar. Mas, “que proporção das partes com o todo e do todo com as partes podem oferecer as histórias de cavaleiros?” (CERVANTES, 2016, I, p. 679). Para o cônego nenhuma harmonia é possível “num livro ou fábula onde um moço de dezesseis anos dá uma cutilada num gigante do tamanho de uma torre e o parte ao meio como se fosse de alfenim” (CERVANTES, 2016, I, p. 679 - 680). A esse respeito, Benigno Pallol (2001, p. 468), indica que nessa passagem o cônego se refere à história do jovem Davi que venceu o gigante Golias apenas usando as ferramentas de um pastor (nessa polêmica velada o cônego troca o instrumento que matou o gigante), e não as armas de um soldado. O teórico também ressalta que Golias, além de ser monstruoso era extremadamente forte, sua couraça pesava cerca de sessenta quilos e sua lança tinha quase oito quilos, como referido no primeiro livro de Samuel, na Bíblia.

O cônego continua referindo-se, ironicamente, às histórias da Bíblia: “quando querem representar uma batalha, depois de terem dito que há do lado dos inimigos um milhão de competidores como seja contra eles o herói e senhor do livro” (CERVANTES, 2016, I, p. 680). E mesmo com essa desvantagem do herói: “havemos de entender que o tal cavaleiro alcançou a vitória só pelo valor do seu forte braço?” (CERVANTES, 2016, I, p. 680). Consoante com Pallol (2001, p. 469), essa passagem faz alusão à história bíblica de Gideão, no livro de Juízes. Esse relato apresenta o triunfo do obediente herói sobre o exército de mais de cento e trinta e cinco mil midianitas. Eis que Gideão só contava com trezentos homens munidos de uma buzina e de um jarro, instrumentos com que eles assustaram os soldados inimigos e que lhes permitiu ganhar a batalha.

Seguidamente, surge outro questionamento irônico do cônego toledano: “e que dizer da facilidade com que uma rainha ou imperatriz herdeira se lança aos braços de

um andante e desconhecido cavaleiro? ” (CERVANTES, 2016, I, p. 680). Nesse caso, Pallol (2001, p. 469) iguala essa referência crítica com o relato do casamento de Rebeca que se encontra no capítulo 24, do livro do Gênesis. A protagonista bíblica saiu de seu lar com Eliezer, mensageiro que acabara de conhecer, para uma terra estranha para se casar com Isaque, homem que nunca tinha visto.

No seu discurso, o cômico toledano além de desautorizar os livros de cavalarias, determina que a literatura deve ser verossímil. Segundo ele: “tanto melhor é a mentira quanto mais verdadeira parece, e tanto mais agrada quanto mais tem de provável e possível” (CERVANTES, 2016, I, p. 680). Por isso, julga que apenas um leitor bárbaro e inculto “poderá contentar-se lendo que uma grande torre cheia de cavaleiros vai pelo mar afora, como nau com próspero vento, e hoje anoitece na Lombardia e amanhã amanhece nas terras do Preste João das Índias” (CERVANTES, 2016, I, p. 680). A esse respeito Pallol (2001, p.469) disserta que o cômico é contundente ao apontar sua surpresa com a barbárie e a incultura de alguns engenheiros que se deleitam lendo a maravilhosa aventura da Arca de Noé e outras muitas de que as Sagradas Escrituras estão cheias.

Nos exemplos supracitados, o cômico alude de forma velada e paródica, a alguns livros da Bíblia. É tão encoberta essa ação, que o leitor desavisado pode pensar que a crítica é para as histórias medievais de cavaleiros, pois o personagem toledano torna-se cada vez mais incisivo em sua crítica. Repleto de autoridade afirma que os livros de cavalarias são tão mal feitos que nunca viu nenhum “que fizesse um corpo de fábula inteiro com todos os seus membros” (CERVANTES, 2016, I, p. 680). Segundo ele, estes tipos de histórias chegam a ser monstruosas por estar compostas de muitos membros desproporcionados. Assim, querendo mostrar que tem claro conhecimento do que fala descreve tais livros como: “no estilo, duros; nas façanhas, inacreditáveis; nos amores, lascivos; nas cortesias, malvistas; longos nas batalhas, néscios nas razões, disparatados nas viagens, e, finalmente, alheios de todo discreto artifício” (CERVANTES, 2016, I, p. 681). Por fim, conclui sua crítica de forma fulminante argumentando que por esses motivos são “dignos de serem desterrados da república cristã, como gente inútil” (CERVANTES, 2016, I, p. 681). Nesse ponto, o leitor já recebeu bastantes pistas de que os livros censurados são aqueles compostos de tantos membros como um monstro doutrinator, aqueles que misturam relatos que não harmonizam uns com os outros.

Sem perceber a ambivalência do discurso do cômico toledano, o padre pensa

que encontrou um partidário de sua opinião, expressando livremente sua desaprovação aos relatos cavaleirescos. O padre “lhe disse que, por ser ele de sua mesma opinião e ter ojeriza dos livros de cavalarias, tinha queimado todos os de D. Quixote, que eram muitos” (CERVANTES, 2016, I, p. 681). Então, existe um diálogo bivocal que encobre a real intenção da história do engenhoso Fidalgo. Em vista disso, em diversas passagens de *Quixote I*, podemos substituir “livros de cavalarias” por “Sagradas Escrituras”, especialmente quando o Amigo do autor-criador afirma que o livro “é uma invectiva contra os livros de cavalarias” (CERVANTES, 2016, I, p. 37). Eis o poder da paródia: deixa passar rejeições inadvertidas e ocultas. Portanto, *Quixote* é uma afronta, sob a forma de paródia, contra os descomunais gigantes e os maus encantadores que usam como instrumento de encantamento (doutrinação) as interpretações das Sagradas Escrituras.

O autor-criador de *Quixote*, aparentemente, acata as recomendações do Amigo valendo-se da imitação. E D. Quixote reitera esse esforço ao longo de toda a narrativa. Ele procura imitar da forma mais perfeita, num tempo-espço carnavalizado, seu modelo principal Amadis de Gaula<sup>60</sup>, que grato por essa homenagem dedica um soneto a seu fiel imitador. Nesse poema Amadis enaltece a imitação que D. Quixote faz a sua penitência na Penha Pobre e profetiza a fama e glória do imitador, do cronotopo Mancha e de seu autor, concluindo com: “terás claro renome de valente; tua pátria será em todas a primeira, teu sábio autor, no mundo só e sem par” (CERVANTES, 2016, I, p. 44). A partir da apropriação, anuncia-se a relação paródica de D. Quixote com a penitência e demais façanhas de Amadis de Gaula.

A paródia em *Quixote*, de fato, atinge todos os estratos do texto, desde o prólogo até o epílogo. Os poemas preliminares, por exemplo, são assinados por personagens de livros de cavalaria e dedicados aos protagonistas do *Quixote*<sup>61</sup>. Assim, a paródia permite a manutenção dos discursos parodiados, inscrevendo-se no interior das convenções de forma insubmissa. Além disso, a paródia arrebatada a

---

<sup>60</sup> Amadis de Gaula é o protagonista do ciclo de livros de cavalarias inaugurado no século XIV. Tido como o paradigma do gênero. O soneto que Amadis de Gaula dedica a D. Quixote faz alusão ao episódio em que de Gaula faz penitência na Penha Pobre ao ser desprezado por sua dama Oriana o qual será imitado a plenitude pelo D. Quixote.

<sup>61</sup> Os poemas preliminares são assinados por personagens dos livros de cavalaria, assim: soneto de Urganda a desconhecida; Amadis de Gaula a D. Quixote de la Mancha; dom Belianis de Grécia a D. Quixote de la Mancha; A Senhora Oriana a Dulcineia d'El Toboso; Gandalim, escudeiro de Amadis de Gaula, a Sancho Pança, escudeiro de D. Quixote; Do Donoso, Poeta Entreverado, a Sancho Pança e Rocinante; Orlando Furioso a D. Quixote de la Mancha; O Cavaleiro do Febo a D. Quixote de la Mancha; De Solisdão a D. Quixote de la Mancha e o Diálogo entre Babiéca e Rocinante.

autorização da própria norma transgredida. Dessa forma se garante a continuidade do discurso subvertido. Isso nos leva a pensar que o cavaleiro Amadis de Gaula continua sendo tão famoso por sua relação com seu fiel imitador D. Quixote.

A configuração de D. Quixote dá-se a partir de referências precisas, da imitação declarada e da paródia a Amadis de Gaula. Lembremos que o decadente fidalgo Alonso Quijada decide tornar-se o cavaleiro andante D. Quixote de la Mancha devido a ter enlouquecido, supostamente, por se dedicar com exaustão às leituras dos livros de cavalaria. Para cumprir seu propósito, o novo herói começa emulando o corajoso Amadis que tinha juntado seu nome ao do seu reino, “para sua maior fama, chamando-se ‘Amadis de Gaula’, e assim quis ele, como bom cavaleiro, ajuntar ao seu próprio o nome da sua e se chamar ‘D. Quixote de La Mancha’” (CERVANTES, 2016, I, p. 61). Dessa forma, D. Quixote pretende honrar o tempo-espaço Mancha.

D. Quixote imagina frequentemente que com sua coragem e persistência vai libertar a Mancha se “topar por aí com algum gigante (como de ordinário acontece aos cavaleiros andantes) e o derribar de um encontro, ou partir-lhe o corpo ao meio, ou, finalmente, o vencer e render” (CERVANTES, 2016, I, p. 62). Mas, quem é esse gigante? Nenhum outro personagem consegue enxergar o gigante opressor tal e como D. Quixote o identifica. Porém, durante todo seu percurso o herói dá sinais da identidade desse descomunal inimigo para que o “desocupado leitor” consiga identificá-lo. Além disso, não se amedronta ante a incompreensão dos enceguedidos que por vezes pensam tratar-se de moinhos de vento, quando em realidade são gigantes. Por isso, manifesta a seu escudeiro Sancho Pança<sup>62</sup> “são gigantes, sim, e se tens medo aparta-te daqui, e põe-te a rezar no espaço em que vou com eles me bater em fera e desigual batalha” (CERVANTES, 2016, I, p. 121). Outras vezes os desavisados não enxergam que os gigantes também tomam a aparência de figuras aparentemente amigáveis como a do padre e do barbeiro, vizinhos do protagonista.

O licenciado Pedro Perez (o padre) e o mestre Nicolau (o barbeiro) são “amigos” do herói que entram na sua casa da mesma forma que a Igreja e a monarquia irrompem nos lares de todos os cidadãos: sem assentimento, nem circunspeção. O padre e o barbeiro foram avisados pela ama de D. Quixote que “esses malditos livros de

---

<sup>62</sup> Sancho Pança é um rústico lavrador, vizinho de D. Quixote, que aceita servir como escudeiro ao herói depois da fracassada primeira saída do protagonista. Sancho se torna o par carnavalesco de D. Quixote. Enquanto D. Quixote é: alto, magro, culto, idealista; o escudeiro é: baixo, gordo, inculto, realista etc.

cavalaria que ele tem e tão de ordinário costuma ler lhe transtornaram o juízo” (CERVANTES, 2016, I, p. 97). Além disso, a sobrinha do herói solicita a intervenção do padre e do barbeiro, fazendo *mea culpa* por não ter chamado eles “para que remediassem o dano antes que chegasse ao que chegou, e queimassem todos estes excomungados livros, que muitos deles bem merecem ser abrasados como coisa de hereges” (CERVANTES, 2016, I, p. 97-98). A família confiava na intervenção dos poderes vigentes para resolver seus impasses. Nesse caso, o padre representa a Igreja inquisitorial e o barbeiro, o principal aliado da Inquisição, representando a monarquia<sup>63</sup>.

Diante da manifestação da sobrinha sobre os livros do tio, a Inquisição representada pelo padre, age prontamente dizendo: “a fé que não há de passar o dia de amanhã sem que deles se faça ato público e sejam condenados ao fogo” (CERVANTES, 2016, I, p. 98). Dessa forma cumpre com as formalidades oficiais da condenação em ato público, que inclui a leitura e execução pública da sentença do tribunal inquisitorial em auto de fé. O padre é quem preside e manda na incineração, condenando à fogueira, ao exílio, ao inferno e ao purgatório as obras, assim como fazia a Inquisição com livros e com as pessoas. Para isso conta com seu principal aliado, o barbeiro, que reprova os ideais valorosos, participando ativamente na censura dos livros, e com o total apoio das moradoras da casa: ama e sobrinha. Assim, esse ato solene começa de forma marcante com uma referência precisa ao livro *Amadis de Gaula*.

O barbeiro coloca nas mãos do padre inquisidor, os quatro livros do herói de Gaula, que ao recebê-los ressalta a nocividade dessa obra, pois segundo ele: “foi o primeiro de cavalaria a se imprimir na Espanha, e todos os mais tiveram princípio e origem neste; e assim me parece que, como ao dogmatizador de uma seita tão ruim, devemos sem remissão alguma condená-lo ao fogo” (CERVANTES, 2016, I, p. 102). No entanto, o barbeiro ameniza essas considerações, logrando que seja perdoada a história de Amadis de Gaula ao dizer: “também ouvi dizer que é o melhor de todos os livros que desse gênero se escreveram; e assim como único em sua arte deve ser perdoado” (CERVANTES, 2016, I, p. 102).

---

<sup>63</sup> Concordamos com Benigno Pallol (2001, p. 214) que designa a figura do barbeiro como uma alegoria da monarquia. Compartilhamos essa ideia tendo em conta as pistas dadas no episódio que D. Quixote furta uma bacia de barbeiro, pensando ser um elmo encantado (ver o tópico 2.3.1 deste trabalho).

Os quatro livros de Amadis de Gaula bem podem se referir aos quatro evangelhos, de acordo com Benigno Pallol (2001, p.91). Para o teórico, essa interpretação se fortalece com as informações que as personagens deram seguidamente: “foi o primeiro de cavalarias que em Espanha se imprimiu, e dele procederam todos os mais” e por isso é considerado o “dogmatizador de tão má seita.” (CERVANTES, 2016, I, p. 102). *Amadis de Gaula* é livrado da fogueira, porém os livros que dele derivaram são condenados. O texto dogmatizador, referido como o *Amadis de Gaula*, consoante Pallol (2001), “sem dúvida se trata aqui da Bíblia traduzida e à seita protestante, tão mal vista pela igreja católica”<sup>64</sup> (PALLOL, 2001 p. 91). Aqui vale lembrar que a Inquisição se opunha rotundamente à tradução da Bíblia e demais livros sagrados, privilegiando o estudo dos textos em latim, por parte dos sacerdotes. Por isso, desde o surgimento da imprensa, a Igreja lutou incansavelmente para proteger os fiéis do efeito letal das leituras que pudessem contrariar de alguma forma a interpretação da doutrina da Santa Casa.

Para concluir, um fato curioso que revela em plenitude a hipocrisia dos poderes oficiais representados pelo padre e pelo barbeiro. Lembremos que no início da obra, o narrador relata que Alonso Quijano, antes de se transformar em D. Quixote, “travou muitos debates com o padre do lugar (...) sobre quem teria sido melhor cavaleiro: se Palmeirim de Inglaterra ou Amadis de Gaula” (CERVANTES, 2016, I, p. 58). E dessas conversas também participava o barbeiro, opinando que “nenhum dos dois chegava aos pés do Cavaleiro do Febo e que, se algum se lhe podia comparar, era dom Galaor, irmão de Amadis de Gaula” (CERVANTES, 2016, I, p. 58). Porém, de súbito, aqueles versados partidários da cavalaria andante começam a abominá-la e a condená-la. Se bem que os opressores têm a prática de censurar o que desejam. *Exempli gratia* os eclesiásticos misóginos, da Idade Média, que censuram as mulheres por ser proibido ter acesso a elas.

### 2.2.2. Excomunhão do herói da Mancha

Existem vários momentos em que a ação carnavalesca da profanação é sentida com toda sua força no *Quixote*, especialmente quando o herói e seu escudeiro investem contra os símbolos da Igreja, através da paródia. Nesse processo o discurso paródico

---

<sup>64</sup> “Sin duda se trata aquí de la Biblia traducida y la secta protestante, tan mal miradas por la Iglesia”.

manifesta a tensão entre duas vozes: uma que afirma e uma que nega, pois, “a segunda voz, uma vez instalada no discurso do outro, entra em hostilidade com o seu agente primitivo e o obriga a servir a fins diametralmente opostos. Dessa forma, o discurso se converte em palco de luta entre duas vozes” (BAKHTIN, 2018, p. 221). Nesse sentido, procuramos compreender como se dão as relações dialógicas, mesmo divergentes, nos episódios carnavalescos que D. Quixote associa a Igreja com a figura do diabo. E analisamos, ainda, como o discurso de D. Quixote coexiste com o discurso clerical, sem um anular o outro, além da forma em que o herói subverte o que é oficial com suas ações carnavalescas, mesmo afirmando um aparente acordo com a repressão vigente.

O escrutínio da biblioteca de D. Quixote é uma das tantas vezes que, no Quixote, se associam o uso dos símbolos eclesiásticos com o diabo. Quando surge o livro que tinha por título *El caballero de la Cruz*, um dos inquisidores afirma: “— Pelo nome tão santo que este livro tem, podia-se perdoar sua ignorância, mas também se usa dizer que ‘atrás da cruz se esconde o diabo’” (CERVANTES, 2016, I, p. 103-104). Outro exemplo de profanação é a cena da penitência de D. Quixote, imitando a Amadis de Gaula. O herói lembra que o cavaleiro de Gaula passou a maior parte de sua penitência rezando e se encomendando a Deus. Mas, como D. Quixote não tinha um rosário, para suprir a falta desse símbolo e instrumento católico, teve a ideia de: “rasgar uma grande tira das fraldas da camisa, que andavam soltas, e dar-lhe onze nós, um mais grosso que os demais, o que lhe serviu de rosário no tempo que ali esteve, onde rezou um milhão de ave-marias” (CERVANTES, 2016, I, p. 356). Assim, com mais soluções engenhosas como essa, daí para frente a profanação aos símbolos da Igreja só aumenta, até chegar ao ponto de D. Quixote ser excomungado.

No capítulo XIX, o herói e seu escudeiro profanaram os símbolos da Igreja, no maior clima carnavalesco, visto que “sucedeu uma aventura que, sem artifício algum, verdadeiramente o parecia” (CERVANTES, 2016, I, p. 248). Tudo começa quando avistam de longe uma tenebrosa caravana religiosa que levava um ataúde. Foi tanto o pânico, que Sancho começou a tremer, e arrepiaram-se os cabelos de D. Quixote. Porém, ao mesmo tempo que o protagonista vislumbra essa cena como algo infernal, entusiasmadamente diz: “— Esta, Sancho, sem dúvida há de ser uma grandíssima e perigosíssima aventura, onde terei de mostrar todo o meu valor e esforço” (CERVANTES, 2016, I, p. 248). Certamente, o cavaleiro precisava de muita coragem para arremeter contra um dos maiores opressores da época, pois fora desse espaço

carnavalizado, no mundo extracarnavalesco, corria o risco de não ser publicada sua história, inclusive arriscava a vida do seu criador.

D. Quixote coloca-se frente à caravana ordenando que os sacerdotes parem e se identifiquem, falando: de onde vem, para onde vão e o que transportam. Não obtendo resposta a seus questionamentos, o iracundo cavaleiro ataca essa procissão com sua espada. Um dos clérigos fica estendido no chão com a perna quebrada, enquanto os outros fogem. Seguidamente, o protagonista exige resposta daquele que não conseguiu escapar: “— quem diabos vos trouxe aqui — disse D. Quixote —, sendo homem da Igreja?” (CERVANTES, 2016, I, p. 251). Ante isso, responde o afetado, chamado Alonso Lopez: “com outros onze sacerdotes, que são aqueles que fugiram com as tochas; vamos a cidade de Segóvia acompanhando um corpo morto que vai naquela liteira” (CERVANTES, 2016, I, p. 251). Nesse tipo de procissão, o corpo morto representa o *Corpus Christi*, e os doze religiosos ao seu redor, representam os apóstolos da igreja. Conseqüentemente, quando D. Quixote ataca os doze, afronta toda essa organização opressora que carrega consigo a morte de forma tenebrosa. Além disso, Sancho saqueia os bens que levavam os monges. Aqui se reflete claramente a intrusão libertadora e subversiva da carnavalização no discurso literário.

Para D. Quixote, os homens de igreja não deviam andar por aí em caravanas, no profundo da escuridão, usando sobrepelizes, com tochas acesas, cobertos de luto, carregando morte. Esse procedimento é claramente “coisa ruim e do outro mundo” (CERVANTES, 2016, I, p. 252). Por isso D. Quixote justifica: “não pude deixar de cumprir com a minha obrigação acometendo-vos, e vos acometeria ainda que verdadeiramente soubesse que éreis os mesmos satanases do inferno, que por tais sempre vos julguei e tive.” (CERVANTES, 2016, I, p. 252). Portanto, diante da impossibilidade de reconhecer os apóstolos, nessas andanças, o herói os atacou, sem remorso como sempre fez, julgando que fossem os próprios satanases do inferno. Essa tem sido sempre sua ideia sobre a opressão religiosa.

Essa aventura tem como consequência a excomunhão de D. Quixote, por parte do Eclesiástico ferido, que lhe informa: “— Já me esquecia de advertir vossa mercê que foi excomungado por ter posto as mãos violentamente em coisa sagrada, *iuxta illud*, “*Si quis suadente diabolo*” etc.” (CERVANTES, 2016, I, p. 254). Fazendo-se o desentendido, o herói usa o gracejo: “— Não entendo esse latim — respondeu D. Quixote —, mas sei bem que não lhe pus as mãos, mas só este chuço” (CERVANTES,

2016, I, p. 254). Chuço esse que alfinetou toda a organização inquisidora. E, além de debochar da situação, o protagonista ironiza reverência religiosa, dizendo: “não pensei que ofendesse sacerdotes nem coisas da Igreja, que respeito e adoro como católico e fiel cristão que sou, e sim fantasmas e avejões do outro mundo” (CERVANTES, 2016, I, p. 254). Como se isto fosse pouco, D. Quixote expõe sua pretensão de imitar o cavaleiro Cid Ruy Diaz quando foi excomungado pelo próprio Papa, e mesmo assim, o Cid continuou sua vida tranquilamente como “muito honrado e valente cavaleiro” (CERVANTES, 2016, I, p. 255). Portanto, graças à carnavalização, esses argumentos do herói são representados como ingênuos, e seu discurso divergente do oficial suscita riso ambivalente. Por isso, é poupado de qualquer julgamento de profanação por parte dos leitores, que não encontram segundas intenções.

Sancho Pança, por sua vez, fica extremamente orgulhoso das ações de D. Quixote. Por isso, outorga-lhe o título de “O Cavaleiro da Triste Figura”, com a seguinte reverência: “— Se acaso quiserem saber esses senhores quem foi o valoroso que assim os pôs, diga vossa mercê que é o famoso D. Quixote de La Mancha, também chamado o Cavaleiro da Triste Figura” (CERVANTES, 2016, I, p. 253). A proposta do escudeiro é aceita de bom grado pelo protagonista. O mais interessante é que Sancho sem sabê-lo, com esse batizado, inclui seu amo na tradição dos livros de cavalarias, em que se concede um título ao herói depois de ter cumprido várias aventuras com sucesso.

Por sua vez, o narrador ilustra toda a cena como uma típica festa carnavalesca, pois, quando os encamisados começaram a correr por aquele campo, com as tochas acesas, pareciam “tal e qual mascarados correndo em noite de folia e festa” (CERVANTES, 2016, I, p. 250). Em resumo, toda a cena representa uma grande profanação carnavalesca: o terror que sentem D. Quixote e seu escudeiro, no início; os clérigos encapuçados com tochas, nas profundidades da noite; o ataque de D. Quixote aos religiosos; a correria do apostolado; a celebração do escudeiro pela afronta à procissão; o furto de Sancho à Igreja e; a excomunhão de D. Quixote. Graças à liberdade que a carnavalização outorga, as ações profanadoras do herói e do escudeiro são representadas naturalmente, sem que por isso eles se tornem odiosos. Além disso, o riso carnavalesco elimina a possibilidade de que se tome como intencional a conduta dos transgressores. Portanto, D. Quixote consegue espetar os maus encantadores: monarcas e clérigos, ao mesmo tempo que enaltece os

marginalizados, sem o risco de ser censurado pelos leitores, pois tudo é entendido como parte de um processo carnalizado, que é cíclico e libertador.

### **2.3. Da coroação-destronamento**

A coroação do bufão ocasiona o destronamento do rei, momento em que a vida se torna de alegre relatividade e todos vivem numa harmonia carnalizada. Por sua vez, o destronamento do bufão implica que o rei retorne ao poder, representando que o mundo oficial volta a dominar. Em vista disso, nesse tópico abordamos cenas emblemáticas nas quais D. Quixote é coroado: quando furta uma bacia de barbeiro, acreditando ser o elmo de Mambrino e quando desafia os leões, dando-se um título cavaleiresco por essa ação profanadora. E, seguidamente, apresentamos o grande momento do seu destronamento: quando é preso numa gaiola no comando do padre e do barbeiro (os inquisidores que queimaram sua biblioteca).

#### **2.3.1. O elmo encantado do cavaleiro dos leões**

Dois episódios mostram claramente a coroação de D. Quixote. O primeiro é quando no caminho, o herói vê um barbeiro aproximando-se com uma lustrosa bacia na cabeça (para proteger-se da chuva) e acredita ser o elmo encantado de Mambrino. O protagonista ameaça o barbeiro, que cai assustado do seu cavalo e começa a correr. Em seguida o herói coloca em sua cabeça a bacia de metal. Para ele é uma coroa que “há de ter caído em mãos de quem não soube conhecer nem estimar o seu valor e, sem saber o que fazia, vendo-a de ouro puríssimo, deve de ter fundido metade dela para se aproveitar do preço, e da outra metade fez esta que parece bacia de barbeiro” (CERVANTES, 2016, I, p. 278). Com isso, D. Quixote explica que os reis não têm sabido dignificar o valor que tem esse instrumento de poder. Por isso têm usado esse poderoso elmo encantado como uma bacia, onde sangram o povo (No século XVI e XVII o barbeiro também atuava como sangrador, realizando pequenas cirurgias). Neste episódio fica mais evidente a associação do barbeiro com a monarquia.

Por outro lado, a segunda coroação de D. Quixote dá-se quando este depara-se com um carro que transportava bravos leões numa gaiola. Nesse momento o herói viu a oportunidade de mostrar sua coragem. Por isso pede ao cuidador das feras que abra a porta, pois ele, o cavaleiro da triste figura pretende enfrentá-las corpo a corpo. Apesar dos presentes tentarem impedir esse desafio, D. Quixote insiste e põe-se

diante da jaula, desafiando os felinos de forma corajosa e destemida. Porém, foi ignorado completamente pelos ferozes animais. Em vista da atitude das feras, o encarregado dos leões declara que D. Quixote teria mostrado seu valor e que os leões por covardia não quiseram enfrentá-lo. Para os leões D. Quixote é desinteressante. Aqui a figura dos leões é uma alegoria ao papado que não encontra nenhuma ameaça no Quixote. A esse respeito, Luiz Costa Lima analisa que para os rígidos censores D. Quixote não ameaçava os interesses inquisitoriais, pois “um enlouquecido pelas aventuras dos cavaleiros errantes parecia, de antemão, um divertimento que não oferecia o perigo de contrariar a censura.” (LIMA, 2009 p. 218).

Nessa passagem D. Quixote solicita que sua façanha com os leões seja comunicada à realeza: “— Pois se acaso Sua Majestade perguntar quem a praticou, dir-lhe-eis que foi o cavaleiro dos Leões, que daqui por diante quero mudar nesta denominação a que tive até aqui de cavaleiro da Triste Figura” (CERVANTES, 2005, II, p. 199). Assim, a partir desse momento adota o título de “cavaleiro dos leões”, abandonando seu antigo título que aludia a sua “Triste Figura” (denominação cavaleiresca dada por seu escudeiro quando o herói foi excomungado). Além disso, o protagonista ressalta que com esse ritual dá seguimento à tradição dos cavaleiros andantes, que mudavam de nomes quando queriam, ou quando era mais conveniente. Portanto, no seu estado de cavaleiro andante, D. Quixote demonstrou que consegue dominar leões no sentido que sua presença não provoca nenhuma reação neles. As feras controlam seu natural instinto predador. Aqui, o leão faz alusão à monarquia (por ser o rei da selva) e também um dos símbolos mais representativos do papado da igreja católica, por sua longa tradição de pontífices com esta denominação. Inclusive, no começo do século XVII um dos chefes da Igreja Católica foi o Papa Leão XI, que era o sobrinho-neto do Papa Leão X. Isso significa que o herói pode desafiar leões (da Igreja ou da monarquia) sem perigo de ser condenado a morte, pois para eles, D. Quixote não constitui uma presa e sua figura não representa nenhuma ameaça.

### **2.3.2. A gaiola inquisitorial**

Neste tópico, analisamos o episódio XLVII por considerarmos que nele se apresenta o grande destronamento do cavaleiro dos leões, D. Quixote de La Mancha.

O padre e o barbeiro<sup>65</sup> (a Inquisição e seu aliado), destronam o herói, no sentido que conseguem com subterfúgios<sup>66</sup> aprisioná-lo em uma gaiola, usando máscaras para não serem reconhecidos. Dessa forma, eles pretendem deslocar D. Quixote do cronotopo da estrada ao cronotopo do castelo (onde não tem liberdade nem para ler, porque seus livros foram queimados). O protagonista ia sentado na jaula com as mãos atadas, os pés estendidos e encostado nas grades. Toda a operação recria uma solene procissão inquisitorial comandada pelas figuras inquisidoras do padre e do barbeiro que iam “sobre suas poderosas mulas, cobertos os rostos” (CERVANTES, 2016, I, p. 674) e escoltados por quadrilheiros com espingardas a ambos lados do caminho.

Quando D. Quixote se viu engaiolado numa carroça de bois e custodiado pelos emissários inquisidores procurou associar essa situação a algum episódio dos romances de cavalaria. Então, pensou estar sob o efeito de algum encantamento típico das situações fantásticas do imaginário cavalheiresco. Porém, expressou com estranheza: “— Muitas e muito graves historias tenho eu lido de cavaleiros andantes, mas jamais li, nem vi, nem ouvi que os cavaleiros encantados sejam levados desta maneira.” (CERVANTES, 2016, I, p. 671). Ainda refletindo sobre o assunto, considerou que as estratégias de dominação dos maus encantadores têm a propriedade de mudar de acordo com os tempos. É por isso que “quiçá a cavalaria e os encantos deste nosso tempo sigam por outro caminho” (CERVANTES, 2016, I, p. 671). Concluiu que por ele ser novo cavaleiro no mundo, e o primeiro que ressuscitou os ideais da cavalaria aventureira, deveriam ter inventado para ele outros gêneros de encantamentos e outros modos de levar os encantados.

A passagem supracitada é uma metáfora genial sobre a mudança dos mecanismos opressores através do tempo para manter controlado o povo. O protagonista alude ao rumo extremo que tomaram os dominadores chegando ao ponto de encarcerar as pessoas e condená-las apenas por pensar diferente. E quando surge alguém como ele, que procura mostrar a liberdade como uma possibilidade concreta,

---

<sup>65</sup> Quando as figuras inquisidoras padre e barbeiro saem à procura de D. Quixote para obrigá-lo a voltar a sua casa, o narrador lembra os leitores que são “eles o padre e o barbeiro de seu mesmo lugar e aqueles que fizeram o escrutínio e auto de fé dos livros” (CERVANTES, 2016, I, p. 360).

<sup>66</sup> O padre e o barbeiro armam um grande teatro em que se envolvem diversos personagens (Doroteia e Fernando, Luscinda e Cardênio, Clara e Luis, Zoraida e o Cativo) que vão aparecendo em cena. Contudo quem dirige essa ficção é o padre, pois é quem distribui as personagens e comanda a desenvoltura dos papéis. Todos simulam ser outros, usam máscaras do cronotopo do romance de cavalaria compatíveis às fantasias de D. Quixote.

os encantadores inquisidores criam novos modos de encantamento para manter o controle. Um claro exemplo de um cavaleiro idealista encantado, em situação semelhante a D. Quixote, é seu contemporâneo Galileu Galilei. O astrônomo italiano defendia publicamente a teoria de Nicolau Copérnico de que o Sol era o centro do Sistema Solar, e não a Terra. Então, a Igreja Católica que sustentava o contrário, de que o centro era a Terra, destruiu seus textos e o ameaçou de pena de morte, caso não renegasse publicamente as teorias científicas que ele defendia. Assim, para evitar que ensinasse e propagasse ideias que fossem contrárias ao posicionamento da Igreja foi obrigado a se enclausurar em seu castelo. Exatamente, o que o padre e o barbeiro pretendiam fazer com o herói cervantino.

Mais adiante, D. Quixote pergunta a Sancho Pança sua opinião sobre os encantadores: padre e barbeiro. O escudeiro, representante da voz do povo, responde: “ousaria dizer e jurar que estas visões que por aqui andam não são de todo católicas” (CERVANTES, 2016, I, p. 672). Esse parecer de Sancho expressa seu descontentamento com a incoerência e hipocrisia desses inquisidores que condenaram seu amo por ser e pensar diferente. O herói concorda completamente: “— Católicas? Por meu pai! — Respondeu D. Quixote — Como haveriam de ser católicas, se são todos demônios que tomaram corpos fantásticos para fazer isto que fazem e pôr-me neste estado?” (CERVANTES, 2016, I, p. 672). Além disso, acrescenta que eles não são nada mais do que aparências. Assim, alerta a Sancho da falsidade desses demônios que tomam os corpos de figuras amigáveis como o padre e o barbeiro. O herói explica para o escudeiro que geralmente os diabos não têm cheiro, ou fedem a enxofre, mas podem simular um aroma de âmbar para enganar as pessoas, o que justifica o perfume que o escudeiro sentiu quando estava próximo ao padre. Dessa forma, o herói revela a duplicidade dos encantadores demoníacos que o encarceraram, queimaram sua biblioteca e o perseguiram para reprimir seu engenho.

Ao estilo dos rituais da “Santa Irmandade”, a caravana andava tão lento que foi alcançada por um cônego de Toledo e seus servos. O eclesiástico toledano, ao ver as insígnias dos quadrilheiros, pensou que D. Quixote enjaulado “devia de ser algum temível salteador ou outro delinquente cujo castigo coubesse à Santa Irmandade” (CERVANTES, 2016, I, p. 675). Em vista disso, questionou um dos sentinelas que escoltava a jaula de D. Quixote sobre os motivos da deplorável situação do herói, e ele, a quem foi feita a pergunta, respondeu que o mais indicado para responder essa

pergunta era o próprio engaiolado, pois eles não sabiam. Como grande parte dos serviçais da Inquisição, apenas cumpriam as ordens sem entender os motivos das condenações. Respondendo à pergunta, D. Quixote explica: “vou encantado nesta jaula por inveja e fraude de maus encantadores, que mais é a virtude perseguida pelos maus que amada pelos bons” (CERVANTES, 2016, I, p. 676). Dessa forma, denuncia os malvados encantadores que perseguem virtuosos. Além disso, aproveita para profetizar a fama imortal que terão suas façanhas, pois ele é dos cavaleiros que “há de deixar seu nome no templo da imortalidade, para que sirva de exemplo e modelo nos vindouros séculos” (CERVANTES, 2016, I, p. 676). O santuário que lhe interessa é o da imortalidade, sendo exemplo para os futuros idealistas que como ele procurem redimir a Mancha. Curiosamente, esse vaticínio lembra-nos a situação de Galileu Galilei, cujo nome tornou-se imortal na história da humanidade. Inclusive, trezentos e cinquenta anos depois, em 1992, o Papa João Paulo II, representando a Igreja Católica, reconheceu formalmente a legitimidade das teorias de Galilei.

Ante a resposta do nosso herói, o padre interveio, fingidamente dizendo: “ele vai encantado nesse carro, não por suas culpas e pecados, mas pela má intenção daqueles a que a virtude afronta e a valentia desgosta” (CERVANTES, 2016, I, p. 676). E para rematar, o carrasco vaticina que as valorosas façanhas de D. Quixote serão eternizadas superando a inveja e a malícia dos que o perseguem. O que parecia um momento de *mea culpa* em que o padre admitia genuinamente o erro da organização que representa foi identificado imediatamente como uma declaração hipócrita. Todos ficaram tão perplexos ante as palavras do clérigo que o cônego “por pouco não se benzeu de admiração, sem entender o que estava acontecendo” (CERVANTES, 2016, I, p. 677). Por sua vez, Sancho Pança não suportando tamanha falsidade do padre, o confronta: “saiba que o conheço, por mais que cubra o rosto, e saiba que o entendo, por mais que disfarce os seus embustes” (CERVANTES, 2016, I, p. 677). Além disso, exige ao padre expurgação de consciência dos maus-tratos dados a D. Quixote e lhe ordena que peça a Deus que não lhe cobre na outra vida o injusto encarceramento do seu amo. Dá, pois, a entender com isso, que tem consciência de que os opressores devem dar contas a Deus das limitações nas quais colocam o povo.

A insubmissão do escudeiro espanta a todos, especialmente ao barbeiro que o ameaça com a possibilidade de receber o mesmo castigo de seu amo, e lamenta: “em mau ponto vos empenhastes das suas promessas” (CERVANTES, 2016, I, p. 678). O

escudeiro replica que não é dos que se deixa emprenhar nem pelo rei. Assim, manifesta sua insubmissão ao poder do rei, sendo livre de pensar e defender suas ambições. Também critica a hipocrisia dos opressores que o julgam por desejar a ínsula prometida por D. Quixote, quando há outros (os poderes opressores) que ambicionam coisas piores e usam cruéis artimanhas para consegui-las. Além disso, o escudeiro proclama: “sendo homem, posso vir a ser papa, quanto mais governador” (CERVANTES, 2016, I, p. 678). Dessa forma, mostra que tem a força para ser o que quiser. Essa é a força do povo. Ele representa o povo que reivindica o seu direito de administrar seus interesses políticos, podendo ser governador; e seus interesses religiosos, podendo ser Papa; sem gerentes monarcas e eclesiais. Em outras palavras, ele reivindica abertamente igualdade e democracia<sup>67</sup>. Sem medo, o escudeiro clama pela dissolução dos poderes opressores e pela participação do povo nas decisões políticas. Essa impugnação, na realidade, é colocada desde o começo das aventuras quando D. Quixote lhe promete que o tornará governador de uma ínsula.

Para concluir sua reivindicação, Sancho declara: “todos aqui nos conhecemos, e que ninguém me venha jogar com dado falso” (CERVANTES, 2016, I, p. 678); recusando-se a ser enganado. Com palavras precisas e diretas, o escudeiro, que sempre se tinha mostrado submisso ante o padre e o barbeiro se insurge desmascarando esses dois poderes opressores. Ele faz uso de sua voz, a voz do povo, também para declarar que confia em D. Quixote, retrato do idealismo heroico, preso e condenado. Por isso, deixa nas mãos divinas o encantamento do amo, pois “Deus sabe onde está a verdade” (CERVANTES, 2016, I, p. 678). Ante esse firme posicionamento, o barbeiro fica calado. Infere-se, portanto, que a monarquia e a religião preferem ignorar a voz do povo com receio do alcance de sua insurgência.

Em outro momento, o padre se afasta um pouco com o cônego toledano para dar-lhe explicações, em privado, da suposta loucura e desvarios cavaleirescos de D. Quixote. Com atitude debochada, dá detalhes a seu interlocutor sobre a queima da biblioteca do herói. Enquanto isso acontecia, Sancho aproveita para falar a seu amo: “quero dizer-lhe a verdade sobre o seu encantamento, e é que esses dois que aí vão com o rosto coberto são o padre do nosso lugar e o barbeiro, e imagino que maquinaram tudo isto para levá-lo assim de pura inveja” (CERVANTES, 2016, I, p. 691). Aqui, a voz

---

<sup>67</sup> Etimologicamente, *demos* (povo) e *kratos* (poder) indicam que é o povo que deve ter o poder.

do povo demonstra a perda de sua abnegação frente à autoridade que representam o padre e o barbeiro, disposto a desmascará-los. Por sua vez, D. Quixote responde: “se estes se parecem com os nossos amigos, como dizes, deve de ser porque os meus encantadores tomaram essa aparência e semelhança, por ser fácil para eles tomar a figura que quiserem” (CERVANTES, 2016, I, p. 691). Dessa forma o herói finge desacreditar na revelação do seu escudeiro, denunciando a hipocrisia dos inquisidores, pois em efeito os opressores tomam a aparência de figuras amigáveis para enganar o povo. Além disso, o engaiolado, acrescenta que os encantadores tomaram a aparência do padre e do barbeiro, para dar ocasião a Sancho de desconfiar daqueles entranháveis amigos e assim metê-lo “num labirinto de imaginações” do qual não poderia sair nem que tivesse “a corda de Teseu” (CERVANTES, 2016, I, p. 692). A metáfora de Teseu saindo da caverna, neste momento de fingimento carnavalesco do herói, é uma pista para que o desocupado leitor não se perca no labirinto cervantino e perceba o que essa paródia pretende desmascarar.

Com o propósito de esclarecer o motivo de sua falta de liberdade, D. Quixote argumenta: “nenhuma força humana, que não seja sobrenatural, bastaria para me enjaular” (CERVANTES, 2016, I, p. 692). Quer dizer isso, então, que os carcereiros se basearam em alguma força sobrenatural, ou divina, para oprimir o cavaleiro da Triste Figura. Em tal caso, esses encantadores usam armas sobrenaturais diferentes das que aparecem nas histórias que tratam de cavaleiros andantes que foram encantados. O escudeiro rebate: “Será possível que vossa mercê seja tão duro da moleira e tão mole dos miolos que não veja que é a pura verdade o que eu lhe digo, e que essa sua prisão e desgraça é mais fruto da malícia que do encantamento?” (CERVANTES, 2016, I, p. 692). Assim, a voz do povo instiga a que o herói, conseqüentemente o leitor, enxerguem que a malícia não se deve vincular ao divino. “E que Deus o tire dessa borrasca e o ponha nos braços da minha senhora Dulcineia quando menos imaginar” (CERVANTES, 2016, I, p. 692). O Deus do povo é aquele que favorece os idealistas como D. Quixote, libertando-os de encarceramentos provocados pela malícia de falsos encantadores. Por isso, o escudeiro confia que esse Deus também permita ao herói atingir seus ideais nos braços do que Dulcineia representa.

## 2.4. Da paródia do amor cortês

As frequentes sequências binárias no *Quixote* fortalecem a paródia e propiciam o riso carnavalesco. Isso se manifesta claramente em Dulcineia d'El Toboso – Aldonza Lorenzo. Contudo, estamos diante das personagens mais complexas, a nosso ver, da obra. Sua excepcional complexidade reside nas diversas dificuldades que se apresentam para o leitor quando se depara com elas, tais como elucidar sua configuração, sua função, até que ponto estão relacionadas, quem as criou etc. Para Michael Atlee (1976, p. 224) existem Dulcineias diferentes para cada leitor do livro cervantino, assim como existem diferentes D. Quixotes. Segundo Atlee (1976), por meio de sua imaginação, o leitor criará seu próprio protagonista; por isso, o teórico conclui que tanto a figuração de D. Quixote quanto de Dulcineia dependerá da perspectiva intelectual de cada leitor. É impossível abordar neste breve espaço todos os aspectos relacionados à complexidade do binômio Dulcineia-Aldonza. Por isso, do oceano de interpretações, consideramos apenas as correspondentes a nosso escopo, nas quais a dupla Dulcineia-Aldonza tem um papel preponderante na paródia ao amor cortês.

O modelo de comportamento chamado de “amor cortês” ou “fino amor” surgiu na França, no século XII. Consoante Duby (1990, p. 333), os poemas franceses mais antigos em que se registra esse cânone são *onze canções* atribuídas ao IX Duque de Aquitânia e trovador, Guilherme de Poitiers, que foram elaborados para o divertimento do mundo da corte. Os herdeiros desse nobre seguiram a mesma tradição artística e continuaram protegendo os trovadores. Assim, o modelo se desenvolveu, se fortaleceu e depois se propagou muito depressa, por toda parte, sob as suas duas expressões: provençal e francesa.

O amor cortês exalta a figura da “dama”. Esse termo, derivado do latim “*domina*”, significa que esta mulher está em posição dominante, ao mesmo tempo em que define a sua situação: a maioria das vezes é casada. Sua figura é notada por um homem jovem, tudo começa com um discreto olhar. O rosto dela, o que ele imagina de sua cabeleira, oculta pelo véu, do seu corpo, oculto pelos adornos, perturba-o. A situação é representada metaforicamente por uma flecha que penetra os olhos do apaixonado e vai até seu coração, incendiando-o com o fogo do desejo. Ferido de amor o jovem não sonha senão em apoderar-se desta mulher. Em vista disso, o termo “amor”, aqui, designa apetite carnal. O apaixonado aproxima-se da dama usando como estratégia o propósito de colocar-se a sua inteira disposição. Ele “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. 332). Dessa forma, cumprindo um ritual de obediência ajoelha-se, tomando a postura do vassalo.

No entanto, o fino amor não era platônico. Suas regras constroem a eleita, como preço de um serviço leal, a entregar-se inteiramente, assim como o contrato vassálico obriga o senhor a entregar ao bom vassalo tanto quanto recebe dele. Era um jogo e como em todos os jogos, o jogador estava entusiasmado com a esperança de ganhar. Esse tipo de relacionamento assemelha-se à caça, onde ganhar é apanhar a presa (a dama). Além disso, Duby (1990) nos lembra que neste jogo os homens são os mestres. Em vista disso, nesse tópico, analisamos a função do binômio Dulcineia d’El Toboso e Aldonza Lorenzo na representação paródica do amor cortês em *Quixote I*. E seguidamente, refletimos sobre os fins da transmutação de Aldonza em Dulcineia.

#### **2.4.1. Dulcineia-Aldonza: objeto indispensável do jogo cortês**

No *Quixote*, o jogo do amor cortês é parodiado desde o começo da narrativa. Começando pela procura da dama: requisito obrigatório para a transformação de Alonso Quijano em D. Quixote. Ela é um dos critérios exigidos pela cavalaria andante, assim como as armas, a armadura e o cavalo. Por isso, depois de ter conseguido os principais objetos bélicos, D. Quixote “deu-se a entender que nada mais lhe faltava senão buscar uma dama por quem se apaixonar, pois um cavaleiro andante sem amores era árvore sem folhas e sem frutos e corpo sem alma” (CERVANTES, 2016, I, 1, p. 61-62). Essa ideia é frequentemente reiterada pelo protagonista ao longo de toda a narrativa.

Para D. Quixote “não pode ser que haja cavaleiro andante sem dama pois é tão próprio e tão natural deles serem enamorados como de o céu ter estrelas” (CERVANTES, 2016, I, p. 176). Além disso garante que nunca se viu história onde se encontrasse cavaleiro andante sem amores, porque nessa situação, “não seria tido por legítimo cavaleiro, e sim por bastardo e entrado na fortaleza da dita cavalaria não pela porta, mas por sobre os muros, qual salteador e ladrão” (CERVANTES, 2016, I, p. 176). Portanto, a legitimação de um cavaleiro depende diretamente do seu envolvimento amoroso.

A dama, requisito indispensável para a completude do novo cavaleiro andante é idealizada. Ela nasce de sua necessidade redentora. D. Quixote, o

explica assim: “sou enamorado somente porque é forçoso aos cavaleiros andantes o serem, e, sendo-o, não sou dos enamorados viciosos, mas dos platônicos continentos. Minhas intenções sempre as dirijo a bons fins, que são fazer bem a todos e mal a ninguém” (CERVANTES, 2012, II, p. 392). Embora Dulcineia seja um pretexto, ou melhor, um elemento para tornar-se cavaleiro, a dama é o refúgio de suas esperanças. Em Dulcineia expõe-se em plenitude as contradições e os limites do idealizado amor cortês. De acordo com Jordi Aladro (2006, p. 246), Dulcineia é a encarnação dos sonhos cavaleirescos de D. Quixote. Ela simboliza a missão que ele se impôs e é sua razão para viver. É a ela que o protagonista vai oferecer suas vitórias, fato coerente com os modelos cavaleirescos.

A condição de cavaleiro andante deriva do desejo amoroso que o impulsiona desde o mais profundo de seu interior a realizar as aventuras mais arriscadas. Por isso todos, e cada um de seus adversários vencidos devem comparecer diante da sem-par Dulcineia d’El Toboso<sup>68</sup>. Conforme o modelo do fino amor, pois segundo D. Quixote: “é grande honra para uma dama ter muitos cavaleiros andantes ao seu serviço, sem que os pensamentos destes vão além de servi-la só por ser ela quem é” (CERVANTES, 2016, I, p. 445). Assim, continua parodiando o amor cortês.

#### 2.4.1.1. A lavradora

De acordo com o narrador, acredita-se<sup>69</sup> que a depositária do amor de D. Quixote chama-se Aldonza Lorenzo<sup>70</sup>. Trata-se de uma rústica lavradora por quem o

---

<sup>68</sup> No episódio que o protagonista derrota em batalha um fero biscainho, depois de ser declarado vencedor, D. Quixote, exige que o biscainho se apresente à sem-par dona Dulcineia, para que ela faça dele o que for mais de sua vontade. Também, D. Quixote ordena a um grupo de homens que estavam presos se apresentar diante de Dulcineia, depois que ele os liberou. Esse é um preceito das leis de cavalaria: o derrotado deve se pôr à disposição da dama do campeão. Além disso, D. Quixote confia no sentido de justiça de sua dama idealizada.

<sup>69</sup> O narrador dá essa informação usando o verbo “acreditar” de forma que pareça um boato sem confirmação.

<sup>70</sup> Sobre os sentidos dos nomes Aldonza e Dulcineia, Carlos Mata Induráin (2005, p. 665) aponta que em Aldonza Lorenzo, tanto o nome como o sobrenome têm conotações rústicas, grosseiras, que indicam condição social baixa e um comportamento sexual mais livre. Induráin coloca alguns exemplos de ditados populares que incluem esse nome e que lhe dão um tratamento burlesco. Além disso, uma antecessora homônima a protagonista da obra “La Lozana andaluza” é uma prostituta que troca seu nome de Aldonza para Lozana. Por sua vez Dulcineia evoca o “doce”. Outros estudos que tratam sobre a análise desse nome são: LAPESA, Rafael. “Aldonza-Dulce-Dulcinea”, in: De la Edad Media a nuestros días, Madrid: Gredos, 1967, pp. 212-18 e IVENTOSCH, Hermann. “Dulcinea, nombre pastoril”. Nueva Revista de Filología Hispánica, XVII, 1963-1964, p. 60-81.

herói estava apaixonado em segredo e a ela outorgou “o título de senhora dos seus pensamentos; e procurando-lhe um nome que não destoasse muito do seu e que soasse e tendesse ao de princesa e grande senhora, veio a chamá-la ‘Dulcineia d’El Toboso” (CERVANTES, 2016, I, p. 62). Essa hipótese da voz narrativa é confirmada por D. Quixote durante sua penitência amorosa na Sierra Morena.<sup>71</sup> O herói pede para seu escudeiro dirigir-se ao Toboso para entregar uma carta a Dulcineia, confirmando que se trata de um amor platônico de mais de uma década, pois: “nos doze anos em que a venho amando mais que o lume destes olhos que a terra há de comer, não a vi nem quatro vezes, e até pode ser que nessas quatro vezes não tenha ela reparado num único olhar meu” (CERVANTES, 2016, I, p. 345). Seguidamente, revela que a moça tem como pai a Lorenzo Corchuelo, e como mãe a Aldonza Nogales. Então, o escudeiro percebe que Dulcineia é nada mais e nada menos que uma lavradora conhecida por todos no vilarejo. Orgulhosamente o herói confirma que efetivamente Aldonza Lorenzo corresponde a sua dama e “é ela quem merece ser senhora de todo o universo” (CERVANTES, 2016, I, p. 345). Assim, não ficando nenhuma sombra de dúvida sobre a identidade de Dulcineia, Sancho refere-se jocosamente a ela ressaltando que Aldonza se caracteriza por: medir-se em força com o mais forçudo lavrador do lugar; ter a voz rude e potente; “e o melhor dela é que não é nada melindrosa, pois tem muito de cortesã: com todos brinca e de tudo faz burla e graça” (CERVANTES, 2016, I, p. 345). Ela é feminino e é masculino: é a mãe (Aldonza) e é o pai (Lorenzo). Ela é a pátria Mancha constituída por mulheres e por homens que têm que ser fortes contra a opressão dos poderosos. Ela também representa a voz do povo que é de rudes trabalhadores e está intimamente ligada à cultura popular do carnaval, por isso com todos brinca e de tudo faz burla.

As descrições de Sancho sugerem comportamentos pouco recatados de Aldonza Lorenzo, contrários à delicadeza sublime de Dulcineia idealizada. É uma descrição extremamente carnalizada que mostra o par carnavalesco formado por Dulcineia e Aldonza, no qual a primeira representa a perfeição ideal, o céu, e a segunda o materialismo carnal, a terra. Embora Sancho aceite a novidade de forma carnavalesca, também expressa decepção, pois ele acreditava que Dulcineia era

---

<sup>71</sup> Esse episódio que vai dos capítulos XXV a XXXI da primeira parte (narra a penitência amorosa de D. Quixote na Sierra Morena, a carta de amor a Dulcineia, a viagem de Sancho ao Toboso) revela a essência da dicotomia Dulcineia-Aldonza.

sublime. O escudeiro disse: “pensava bem e fielmente que a senhora Dulcineia fosse alguma princesa de quem vossa mercê estava enamorado, ou alguma pessoa tal que merecesse os ricos presentes que vossa mercê lhe enviou” (CERVANTES, 2016, I, p. 346). Sancho acredita que a aldeã não merece todas as peripécias cavaleirescas que D. Quixote faz por ela. Inclusive acredita que ela não tem a capacidade de compreender o jogo de amor cortês cavaleiresco.

D. Quixote, contudo, consegue sublimar a tosca realidade, apresentada pelo escudeiro, com a força de sua imaginação. Nesse sentido o protagonista é um artista criador. Ele explica sua concepção de Dulcineia, assim: “a pinto na minha imaginação tal como a desejo, assim na beleza como na principalidade, e nem Helena a iguala, nem Lucrecia a alcança, nem outra alguma das famosas mulheres das idades pretéritas, grega, bárbara ou latina.” (CERVANTES, 2016, I, p. 347). Desse modo, D. Quixote pretende emancipar Aldonza Lorenzo de uma posição subalterna para promovê-la à posição tão alta, que seja no mínimo de princesa. Através de sua dama questiona os fundamentos de uma sociedade regida por valores aristocráticos e pela obsessão da pureza de sangue. Assim mesmo, o herói pretende redimir à pátria humana manchada. Por isso a lavradeira Aldonza se assemelha ao cronotopo ensombrecido Mancha.

Depois de Sancho saber que a dama de D. Quixote está relacionada a uma simples aldeã, decide mentir referente à entrega da carta que seu amo pediu que levasse para ela, pois nunca procurou a destinatária. O escudeiro, de forma burlesca, diz que entregou a carta e inventa uma conversa com Dulcineia, retratando-a de forma completamente oposta à idealizada pelo herói. Assim se contrapõe duas Dulcineias. Enquanto D. Quixote acredita que ela estava fazendo algum trabalho manual com pérolas, usando um fino perfume e que recompensaria o mensageiro com alguma joia; Sancho descreve que ela estava moendo trigo, que tinha um cheiro forte de suor e que de recompensa lhe deu um pedaço de pão com queijo. Dessa forma, o diálogo oscila entre o sublime e o grotesco (associado ao trabalho da terra). Tal como Sancho, os outros personagens que se atrevem a representar Dulcineia coincidem em associá-la às mulheres de classe social baixa, que são descritas como roliças, bigodudas, masculinas e com deformidades físicas.

#### 2.4.1.2. *Dulcineia numa burrinha*

Na segunda parte do livro, D. Quixote determina que Sancho retorne ao Toboso e peça a Dulcineia que os receba, em vista que o escudeiro, supostamente, já sabia onde encontrá-la. Então, a Sancho lhe preocupa que seja descoberta sua mentira. Por isso inventa uma trama muito engenhosa em que se confrontam a figura rústica de uma lavradora (que bem poderia ser Aldonza Lorenzo), e a figura sublime da Dulcineia idealizada por D. Quixote.

O fiel escudeiro acata o pedido irrealizável de D. Quixote e afasta-se fingindo que vai cumprir a missão. Porém, em um ponto do caminho, Sancho detém-se e chega à conclusão de que não faz sentido procurar a Dulcineia idealizada que nenhum dos dois, cavaleiro e escudeiro, têm visto jamais. E, também, não faz sentido procurar Aldonza Lorenzo, a mulher que inspirou a criação de Dulcineia, porque ela não tem a mínima noção do amor cortês da cavalaria andante e seguramente não vai recebê-los. Então, decide enganá-lo apresentando-lhe a qualquer lavradora como se fosse Dulcineia. Momentos depois, Sancho avistou que vinham do Toboso três aldeãs, nas suas burrinhas. Sem demora, retornou ao lado de D. Quixote para lhe dizer que Dulcineia tinha vindo em pessoa falar com ele, acompanhada por duas donzelas.

Autoconfiante, Sancho convence seu amo de que uma das lavradoras do caminho é a princesa Dulcineia. O engenhoso escudeiro, mostrando seus dotes de ator, recepciona às aldeãs, como se fossem da realeza. Desconcertadas, desalinhas e com pressa, elas aceleram o passo rudemente, para continuar seu caminho. Por sua vez, D. Quixote, sem sair do assombro, considera que essa Dulcineia foi produto de encantamento (típico dos livros de cavalaria). O protagonista reclama da insolência dos seus inimigos, os encantadores, por transformar sua Dulcineia “numa figura tão baixa e tão feia como a daquela aldeã, e juntamente lhe tiraram o que é tão próprio das principais senhoras, que é o bom cheiro, por andarem sempre entre âmbares e flores” (CERVANTES, 2012, II, p. 147). Quando ele se aproximou de Dulcineia, disse: “senti “um cheiro de alho cru que me sufocou e envenenou até a alma” (CERVANTES, 2012, II, p. 147). Aparentemente, no instante que identifica que ela cheira à terra, ao suor dos homens e das mulheres que trabalham a lavrança, é como se o herói recobrasse a lucidez.

Nessa cena, Sancho apresenta a antítese da Dulcineia d’El Toboso idealizada por D. Quixote. A figuração da dama que o escudeiro apresenta escapa da vontade

do protagonista. Não é a imagem que o herói cria segundo seus desejos. Essa mulher com a qual D. Quixote esbarra é mais próxima ao puramente terrenal. Ela representa o peso do trabalho duro, da materialidade e da pobreza. Assim a beleza e nobreza de sua dama veem-se manchadas pelas circunstâncias adversas das mulheres que trabalham a terra. Essa cena é de uma complexidade genial, pois a Dulcineia forjada por Sancho a partir da fantasia do seu amo, mistura os devaneios de D. Quixote com o contexto real das lavradoras.

Por sua vez, o silêncio da suposta Dulcineia é funcional, permitindo a manutenção da fantasia. E todos entendem que ela é inapropriada no imaginário do sublime cortesão por seu grupo social de origem, por sua aparência e pelo seu cheiro de alhos. Além disso, os traços do grotesco na configuração de Aldonza Lorenzo aparecem mais marcados no sentido do exagero na relação do trabalho braçal, a aparência física masculinizada e as atitudes bruscas das camponesas. Portanto, a identidade de Dulcineia continua sendo representada como um labirinto extremamente complexo que traçado por ambiguidades revela múltiplas perspectivas para transitar por ele.

#### **2.4.2. A dama Idealizada**

A transmutação de Aldonza Lorenzo em Dulcineia (sempre referida por D. Quixote como dama, senhora e princesa) serve de ocasião para questionar parodicamente a essencialidade das hierarquias sociais e o jogo cortês. O protagonista disse: “basta-me pensar e crer que a boa Aldonza Lorenzo é formosa e honesta, e quanto à linhagem, pouco importa, pois dela ninguém há de levantar informação para dar-lhe algum hábito, e eu faço conta de que é a mais alta princesa do mundo” (CERVANTES, 2016, I, p. 347). Por isso, ela é perfeitamente adequada para inspirá-lo, pois: “para o querer que tenho por Dulcineia d’El Toboso, vale ela tanto quanto a mais alta princesa da terra” (CERVANTES, 2016, I, p. 347). Dessa maneira, D. Quixote consegue encaixar a lavradora no protótipo da dama da corte.

Dulcineia idealizada é descrita pelo protagonista como uma “doce inimiga” que possui “formosura sobre-humana, pois nela vem-se fazer verdadeiros todos os impossíveis e quiméricos atributos de beleza que os poetas dão as suas damas” (CERVANTES, 2016, I, p. 177). Ela possui todos esses atributos exigidos pelo amor cortês, já que: “seus cabelos são ouro, sua fronte campos elísios, suas sobrelhas arcos-celestes, seus olhos sóis, suas faces rosas, seus lábios corais, pérolas seus

dentos, alabastro seu colo, mármore seu peito, marfim suas mãos, sua brancura neve (...)" (CERVANTES, 2016, I, p. 178). A sublime beleza de Dulcineia, que apenas pode ser verdadeira nos impossíveis dos poetas, evidencia parodicamente que ela, assim como as damas que inspiram os jogadores apaixonados do fino amor, nada mais é do que uma idealização que não pode se manifestar fisicamente. E complementa seu argumento, revelando para Sancho que nem todas as damas louvadas pelos poetas existem realmente, pois "as mais delas são por eles fingidas para dar mote aos seus versos e para que os tenham por enamorados e por homens com valor para o serem" (CERVANTES, 2016, I, p. 347). Assim, D. Quixote confessa que sua dama é uma criação do seu espírito, como acontece com muitos poetas.

A transmutação de Aldonza em Dulcineia é a ação mais sublime de D. Quixote. E motivado pelo grande sentimento que sua dama infunde nele, o herói quer difundir a crença nela como um dogma. Dessa forma, através da paródia, confronta a fé cega exigida pela comunidade eclesial aos fiéis. Porém, é ele que se coloca na posição de doutrinador (há uma inversão de papéis e de hierarquias). O protagonista exige a um grupo de mercadores (bem poderiam ser os mercadores do templo) que confessem e acreditem "que não há no mundo toda donzela mais formosa que a Imperatriz de La Mancha, a sem-par Dulcineia d'El Toboso" (CERVANTES, 2016, I, p. 89). Aqui, a denominação "sem-par" usada para Dulcineia, alude intertextualmente ao relacionamento cortês entre Amadis de Gaula e a "sem-par Oriana". Dessa forma, D. Quixote cria a "sem par Dulcinéia d'El 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.

Os interlocutores, por sua vez, negam-se a admitir a formosura de Dulcineia por não a ter visto e pedem provas desse preceito. O protagonista não aceita o pedido (se os mercadores acreditam no dogma eclesiástico, em que não precisam ver para crer, por que não podem aceitar a beleza de sua idealização?). Com isso, D. Quixote coloca-se na mesma posição da Igreja, a qual impõe uma crença cega e inabalável: "a importância está em que, sem vê-la, haveis de crê-la, confessá-la, afirmá-la, jurá-la e defendê-la." (CERVANTES, 2016, I, p. 89). Como a Inquisição, no contexto seiscentista, D. Quixote tenta obrigar os homens a acreditar, confessar, afirmar, jurar e defender o seu dogma. Por isso ressalta que a virtude está em acreditar sem ver. Assim, através da paródia, o herói exemplifica o absurdo do fanatismo intransigente.

O herói desafia os ímpios que não confessarem o que ele apresenta como verdade. Ele está disposto a travar uma cruzada para defender seu credo, mostrando obstinação autoritária. Mesmo assim os desobedientes mercadores insistem na necessidade de ter provas da formosura de Dulcineia. Os hereges precisam ver, pelo menos, algum retrato da dama idealizada, ainda que pequeno como um grão de trigo. Com seus interesses sendo satisfeitos, afirmam que aceitarão o que D. Quixote quiser, embora o retrato mostre Dulcineia “ser balda de um olho e do outro verter mínio e enxofre” (CERVANTES, 2016, I, p. 90). Diante da insinuação de sua dama ser uma figura diabólica (o diabo destila mínio e enxofre) e diante da hipocrisia em destaque, D. Quixote a defende, respondendo colérico que dela verte “— âmbar e algália preciosa” (CERVANTES, 2016, I, p. 90). Portanto, no episódio citado é evidente o jogo ambíguo do grotesco e do sublime da figura de Dulcineia, onde todas as alusões grotescas veiculam grande comicidade e exaltam a importância da dama idealizada para os fins do protagonista. D. Quixote tenta doutrinar mercadores para que acreditem em sua dama idealizada, pois ele tem fé de que Aldonza Lorenzo possa chegar a ser uma Dulcineia. Ela representa um porvir quimérico que o herói consegue visualizar e por isso é obstinado em difundir essa visão de um futuro melhor.

## 2.5. Alegorias da Mancha

A descrição mais nítida do cronotopo Mancha é dada por D. Quixote depois de ser excomungado, quando junto a seu escudeiro passaram a noite num tenebroso bosque. Nesse lugar, repentinamente, começaram a escutar uns estrondosos e aterrorizantes barulhos<sup>72</sup>. Em vista disso, o herói expressa sua intenção de adentrar no profundo da sinistra escuridão para confrontar essa nova aventura, mesmo que esse panorama seja suficiente para infundir medo, temor e espanto ao mais valente. Para o herói, essas trevas são incentivos do seu ânimo, que acrescentam o “desejo que tem de acometer esta aventura, por mais dificultosa que se mostre” (CERVANTES, 2016, I, p. 258). Enfrentar e transmutar a escuridão da Mancha é um dos principais motivos para o protagonista tornar-se cavaleiro andante. Por isso,

---

<sup>72</sup> Esses estrondos eram gerados por umas maquinarias bastante rústicas de madeira, um tipo de fullers, que tem dois grandes martelos movidos pela força da água, batendo alternadamente nos tecidos. Porém, D. Quixote e Sancho só conseguiram saber do que se tratava no dia seguinte, quando o sol já tinha nascido.

mesmo que todas as coisas da época por si só e juntas infundam espanto, essas circunstâncias aterrorizantes incentivam mais o desejo do herói de desafiar o que produz todo esse terror. No entanto, a fim de não ficar sozinho, Sancho amarra o Rocinante, atribuindo a imobilidade do cavalo a encantamentos cavaleirescos. Assim consegue que D. Quixote fique junto a ele.

A noite tenebrosa, metáfora do cronotopo Mancha, nos aproxima ao contexto sócio-histórico de repressão, num mundo às avessas. Em vista disso, nesse tópico, a partir dos objetivos redentores de D. Quixote, relacionamos a ambivalente dama do protagonista ao tempo-espaço Mancha. Em primeiro lugar, abordamos a ligação entre Dulcineia e o objetivo de D. Quixote de ressuscitar a Idade de Ouro. Em segundo lugar tratamos da relação alegórica da dicotomia Aldonza-Dulcineia com o cronotopo Mancha.

### **2.5.1. Ressureição da Idade de Ouro**

D. Quixote revela: “eu nasci por querer do céu nesta nossa Idade de Ferro para nela ressuscitar a de ouro, ou dourada, como se usa chamar. Eu sou aquele a quem se reservam os perigos, as grandes façanhas, os valorosos feitos” (CERVANTES, 2016, I, p. 258). Por isso, a cada nova aventura fica mais evidente que a jornada do herói cervantino encaminha-se à libertação e redenção do tempo-espaço da Mancha, a Idade de Ferro. Assim mesmo, ele pretende ressuscitar aquela “ditosa idade” ou “séculos ditosos” chamados de ouro: “não porque neles o áureo elemento (que nesta nossa idade de ferro tanto se estima) se conseguisse naquela venturosa sem fadiga alguma, mas porque então os que nela viviam ignoravam estas duas palavras de ‘teu’ e ‘meu’” (CERVANTES, 2016, I, p. 152). O herói considera urgente resgatar aquela época de paz, de harmonia, de igualdade, de bonança e de virtudes humanas.

Para contrapor o sinistro cenário da Mancha, o protagonista inspira-se na sublimidade e benevolência da Idade de Ouro, onde “a ninguém era necessário para obter o seu diário sustento dar-se a outro trabalho que estender a mão e colher dos robustos carvalhos, que liberalmente lhes presenteavam seu doce e sazonado fruto” (CERVANTES, 2016, I, p.153). Além disso, segundo D. Quixote, na Idade de Ouro não era preciso que uns repreendessem aos outros. Não existia injustiça pois “a justiça estava nos seus próprios termos, sem que a ousassem perturbar nem ofender os do favor e do interesse, que tanto agora a menoscabam, perturbam e perseguem” (CERVANTES, 2016, I, p. 155). Então, não havia fraude, nem engano, nem necessidade de leis, nem de juiz.

Na sua longa e saudosa exposição da época dourada, o herói é enfático em ressaltar a liberdade feminina, pois “então sim que andavam as cândidas e formosas zagaletas de vale em vale e de outeiro em outeiro, em trança e em cabelo, sem mais vestidos que os que havia mister para cobrir honestamente o que a honestidade quer e sempre quis que se cubra” (CERVANTES, 2016, I, p. 154). Além disso, ressalta: “as donzelas e a honestidade andavam, como tenho dito, por toda a parte, sozinhas e altaneiras, sem temor de que a alheia desenvoltura e a lasciva tenção as desgraçassem, e a sua perdição nascia de seu gosto e própria vontade” (CERVANTES, 2016, I, p. 155). Assim, o herói reivindica a liberdade como direito essencial das mulheres, louvando a necessidade de que possam voltar a andar livres, sem se preocupar com esconder seus corpos, sem culpa, sem perigo e sem recriminação.

A Idade dourada, aparentemente ultrapassada, é empregada pelo protagonista para desmascarar uma ideologia vigente que oprime a mulher. Por isso, diz D. Quixote: “E agora, nestes nossos detestáveis séculos, nenhuma está segura, nem mesmo oculta e enclausurada noutra novo labirinto como o de Creta” (CERVANTES, 2016, I, p.155). Em vista disso, o protagonista repudia que na “atual” Idade de Ferro as mulheres não possam andar livres, sem que sua honestidade seja questionada e correndo perigo de perder sua honra. Por isso, explica: “para cuja segurança, andando mais os tempos e crescendo mais a malícia, instituiu-se a ordem dos cavaleiros andantes” (CERVANTES, 2016, I, p.155). Com orgulho declara que ele pertence a essa ordem. Ele se propõe a reivindicar os direitos e livre arbítrio feminino, ressuscitando a Idade de Ouro, através dos ideais da cavalaria andante.

O narrador confirma que D. Quixote é: “o primeiro que em nossa idade e nosso tão calamitoso tempo se voltou ao trabalho e exercício das andantes armas” (CERVANTES, 2016, I, p. 136). Tudo isso para “desfazer agravos, socorrer viúvas e amparar donzelas, daquelas que andavam com seus açoites e palafréns e com toda sua virgindade as costas, de ermo em ermo e de vale em vale” (CERVANTES, 2016, I, p. 136). A voz narrativa coloca como exemplo da liberdade feminina, que defende D. Quixote, a uma donzela peregrina que passou a vida inteira perambulando, em tempos áureos, e morreu tão casta como nasceu: “pois donzelas houve nos passados tempos que, não sendo forçadas por algum velhaco ou vilão de machado e capelina ou por algum descomunal gigante, ao cabo de oitenta anos sem dormir uma só noite

sob teto, desceram à sepultura tão inteiras como a mãe que as pariu” (CERVANTES, 2016, I, p. 136). Com esse exemplo, o narrador reforça a importância da missão de D. Quixote. Além disso, justifica a necessidade de combater vilões de machado e capelina e de combater descomunais gigantes opressores.

Portanto, as ambições cavaleirescas do herói justificam-se na ideia de liberdade como principal direito indispensável das mulheres. É isso pelo que D. Quixote luta. Ele tem claro que deve reivindicar os direitos e livre arbítrio feminino, ressuscitando a Idade de Ouro, através dos ideais da cavalaria andante e com suas ações carnavalescas, pois o carnaval representa a liberdade absoluta.

### **2.5.2. Idade da Mancha – Idade da Nova Doçura**

Na imagem de D. Quixote, consoante Bakhtin (1990 p. 367), os elementos da representação ao mesmo tempo que conservam um significado direto, são mostrados na sua relatividade histórica, na sua limitação e na sua incompletude. Além disso, são autocríticos, desacreditados, exteriorizados, esclarecem o mundo e eles mesmos são esclarecidos. Nesse sentido, ressaltamos enfaticamente que, na perspectiva do dialogismo bakhtiniano, a representação literária é temporal, pois o reflexo de uma época está no curso do tempo, ligado ao passado e ao futuro. Por isso, “a atualidade, tomada fora da sua relação com o passado e o futuro, perde a unicidade, decompõe-se em fenômenos e coisas isoladas, torna-se um conglomerado abstrato” (BAKHTIN, 1990, p. 263). Portanto, as formas temporais precisam liberdade para se atualizar em cada época ligadas ao seu contexto sócio-histórico específico que respeita o seu passado e olha para o seu futuro. Isso é evidente na genial “inversão histórica” que relaciona Aldonza e Dulcineia com os objetivos de D. Quixote.

A característica do romance moderno chamada por Bakhtin (1990, p. 263) de “inversão histórica”, revigora resíduos do romance antigo de aventuras na unidade do tempo e no desenvolvimento das formas e das imagens literárias. Segundo o teórico, a essência da inversão histórica está arraigada na localização no passado de categorias como o objetivo, o ideal, a equidade, a perfeição, o estado harmônico do homem e da sociedade etc. Assim, “os mitos do paraíso, da idade do ouro, da época heroica, da antiga verdade, as noções mais tardias sobre o estado da natureza, sobre os direitos naturais congênitos e etc., são as expressões dessa inversão histórica” (BAKHTIN,

1990, p. 264). Nesse sentido, Aldonza e Dulcineia são sujeitos da inversão histórica, no livro cervantino, cuja essência se concentra nas Idades Mitológicas: de Ferro e de Ouro.

A inversão histórica representa como “já tendo sido no passado aquilo que na realidade poderá ou deverá se realizar somente no futuro” (BAKHTIN, 1990, p. 264). Assim, tudo que é positivo, ideal, necessário e desejado, refere-se ao passado. Conseqüentemente, o presente, e o passado, enriquecem-se às custas do futuro. Mas também são indissociáveis do futuro, pois permite o progresso do enredo. Esse futuro simboliza aquilo que ainda não existe, mas que deverá existir para dotar de realidade algum ideal. Esse futuro “é imaginado como já tendo ocorrido outrora na idade do ouro, no ‘estado natural’, ...” (BAKHTIN, 1990, p. 264). Conseqüentemente, D. Quixote precisa ressuscitar a Idade de Ouro (passado mítico), no presente, para que ela se desenvolva com plenitude no futuro (redimindo a presente Idade de Ferro).

Em essência, a inversão do futuro no *Quixote* visa tornar real a liberdade feminina e os outros valores da Idade de Ouro (tidos como obrigatórios e verídicos), na atual Idade de Ferro, presente indesejável pelo herói. Dessa forma, as imagens desse futuro localizam-se no passado, contrárias à atualidade, sem calcular sua distância temporal. Nesse sentido, Bakhtin (1990, p. 265) aponta que existe uma correspondência mútua entre a relação mitológica e literária com o futuro, as estruturas filosóficas da inversão histórica e a proclamação de valores atemporais.

Para atingir os objetivos redentores de D. Quixote, sua dama tem um papel fundamental. Em primeiro lugar, o herói procura redimir incansavelmente à aldeã Aldonza Lorenzo. E através dessa lavradora redimir a todas as mulheres da Mancha. Nesse ponto Aldonza Lorenzo torna-se alegoria do cronotopo Mancha. Além disso, o herói procura combater os maus encantadores que são os culpados da perda de todos os direitos das donzelas. Por sua vez Dulcineia, cujo nome significa “nova doçura”, representa a bondade, a pureza e os outros inestimáveis atributos da Idade de Ouro. Por isso ela é denotação da Idade de Ferro transmutada, tornando-se o símbolo da Mancha redimida. Também, Dulcineia é alegoricamente o tempo-espço do porvir, a nova Idade de Ouro. Assim, na configuração alegórica de Aldonza Lorenzo e de Dulcineia d’El Toboso existe um esquema estratégico de tratamento do tempo em que se entrecruzam o passado, o presente e o futuro em toda sua plenitude. O futuro pelo qual luta D. Quixote, o futuro que deveria existir, é Dulcineia idealizada pelo herói, a dama de beleza sobre-humana, que é uma figuração feminina dos ideais da Idade de

Ouro (do passado); cujo presente é Aldonza Lorenzo, a oprimida Idade de Ferro. Assim, pela complexidade dessas relações cronotópicas, o herói cervantino cria Dulcineia com toda a vivacidade possível, apesar dos seus opositores.

## 2.6. Caracterização da Mancha

Bakhtin identificou diversos cronotopos caracterizando repetidos temas e motivos em cada um deles, o que permite que sejam reconhecidos em diferentes produções. Contudo, isso não limita o escopo do cronotopo, pois as repetições sociais, temas, motivos e símbolos culturais em cada obra incorporam os traços da mentalidade de uma determinada sociedade. Para Bakhtin (1990, p. 141), as definições espaço-temporais são sempre tingidas de um matiz emocional. Nesse sentido, o cronotopo reveste-se de uma carga afetiva que o torna uma ponte entre a obra literária e a realidade, uma vez que as imagens e representações inseridas, de certa forma, são produtos ou respostas afetivas de um contexto sociocultural. Bem por isso, Keunen (2015, p. 62) indica que “um cronotopo é a unidade elementar da imaginação literária”, concretizando-se apenas quando demonstra algo, quando traz à mente uma imagem.

Os cronotopos revelam a sociedade como ela é e como ela pode ser. Também revelam as transformações do homem, de sua história, de seu cotidiano e da visão que o homem constrói de si mesmo. Além do mais, como vimos com Bakhtin (1990), podem incorporar-se uns aos outros, coexistir, entrelaçar-se, permutar, confrontar-se, opor-se ou se encontrar nas inter-relações mais complexas. O caráter destas inter-relações cronotópicas é dialógico, sendo que “esse diálogo está fora do mundo representado, embora não esteja fora da obra no seu todo. Esse diálogo ingressa no mundo do autor, do intérprete e no mundo dos ouvintes e dos leitores. E esses mundos também são cronotópicos” (BAKHTIN, 1990, p. 357). Assim, através do cronotopo, atualiza-se uma época com seus problemas sociais e a discussão dos papéis dentro da organização de classes. Desse modo, “o cronotopo determina a unidade artística de uma obra literária no que ela diz respeito à realidade efetiva” (BAKHTIN, 1990, p. 141). Com isso, do ponto de vista do dialogismo e da cronotopia bakhtiniana, é possível compreender que uma das geniais inovações em *Quixote* é seu cronotopo criativo Mancha, para o qual convergem de forma engenhosa e crítica diversos gêneros cronotópicos, discursos e formas.

Dentro dos níveis de abstração do cronotopo propostos por Bemong e Borghart (2015, p. 21), situamos a Mancha no nível “cronotopo maior” ou “dominante” o que não significa que seja genérico. Ele engloba vários cronotopos genéricos tais como: cavalaria, mourisco, de aventuras, bizantino, picaresco, pastoril, entre outros. Algumas das histórias intercaladas que permitem essa inserção cronotópica são: da pastora Marcela; de Cardênio-Lucinda; dos amores de Dorotea-Fernando; leitura do Curioso Impertinente; das histórias de dom Fernando-Lucinda, do Capitão Cativo-Zoraida, do Ouvidor-Clara-dom Luís; da pastora Leandra, entre outras. Dessa forma, em *Quixote I* entrelaçam-se diferentes textos e diferentes cronotopos mediante alusões, paródias e remissões intertextuais na sua variedade de episódios.

Os diferentes cronotopos, que se constituem intrinsecamente dentro da Mancha, elucidam o movimento de criação artística por meio de um prisma carnavalizado, no qual a linguagem manifesta em si mesma, o jogo de processos intercambiáveis que resultam em um complexo cronotópico. Cada cronotopo desse conjunto é um centro organizador de eventos narrativos, tornando-se lugar onde laços da narrativa são amarrados e desatados. Além disso, alguns dos cronotopos genéricos inseridos na obra cervantina, derivam de outros, por exemplo: “o romance picaresco funciona segundo o cronotopo do romance de aventuras e de costumes — a estrada pelo mundo natal” (BAKHTIN, 1990 p. 279). Em vista disso, na Mancha designa-se um tempo-espaço em que várias histórias ainda estão no processo de contar-se ou de escrever-se; a produção literária apenas foi iniciada. Portanto, o cronotopo Mancha caracteriza uma produção inacabada da história literária, sujeito a inúmeras interpretações. E no próximo tópico apoiados nas nossas interpretações resultantes dos tópicos anteriores, demarcamos o cronotopo Mancha e seu herói, a partir de sua relação com a estrada, bem como utilizando das noções de cronotopo revisitadas e dos critérios carnavalescos: profanações, *mésalliances* carnavalescas, coroação-destronamento e paródia do amor cortês, representadas na obra. Também abordamos a estreita relação entre o referido cronotopo e a Mancha herdada pela Eva bíblica a suas congêneres.

### 2.6.1. A Mancha: estrada, herói e ações carnavalescas

A estrada tem um papel relevante na história do romance<sup>73</sup> e, especialmente, é importante no *Quixote* já que “no limiar dos séculos XVI e XVII é Dom Quixote que vai para a estrada para encontrar nela toda a Espanha, desde o forçado que anda nas galés, até o duque” (BAKHTIN, 1990, p. 350). Nesse sentido, o papel preponderante desse cronotopo motivico intensifica-se pelos vestígios e sinais do progresso do tempo histórico, e pelas marcas da época, pois, é o ponto do enlace e o lugar onde se realizam os acontecimentos. Na estrada também se entrecruzam vários cronotopos. Segundo Bakhtin (1990 p. 280), o *Quixote* caracteriza-se pelo cruzamento paródico do cronotopo do ‘mundo estrangeiro maravilhoso’ dos romances de cavalaria com a ‘grande estrada do mundo familiar’ do romance picaresco. Nessa linha de pensamento, o teórico também manifesta que o caráter dos cronotopos no livro de Cervantes, modifica-se radicalmente devido ao seu entrecruzamento e atualização cronotópica, de tal forma que todos os cronotopos recebem um significado direto e participam de modo totalmente novo do mundo real. Essa é uma das características que tornam a obra cervantina fundacional de uma leitura que envolve a complexidade do gênero romance moderno.

O complexo cronotópico da Mancha no *Quixote* engloba diversos cronotopos genéricos e cronotopos motivicos, assimilando-os de tal forma que eles sofrem transformações de acordo com os propósitos da obra. Nesse sentido, consideramos como motivo cronotópico principal a estrada pela qual peregrinam os que não querem ser encontrados. E também cabe ressaltar a importância do castelo, seu oposto, pois representa o lugar de confinamento e de castração do engenho do herói, onde os maus encantadores pretendem prendê-lo, no caso o próprio castelo do protagonista, sua casa, na qual queimaram a biblioteca). As interações e relações que o herói estabelece na estrada, fazem com que diversos contextos se entrelacem de maneira

---

<sup>73</sup> A estrada, “passa pelo romance de costumes e de viagens antigo, o *Satiricon* de Petronio e *O Asno de Ouro* de Apuleio. Os heróis dos romances de cavalaria da Idade Média saem para a estrada, em torno da qual, frequentemente, todos os acontecimentos do romance se desenrolam ou estão concentrados (estão dispostos de ambos os lados). E num romance como *Parzival*, de Wolfram von Eschenbach, o caminho-estrada real do herói até Montsalvat transforma-se despercebidamente numa metáfora da estrada, o caminho da vida, da alma, que ora se aproxima de Deus, ora se distancia dele (dependendo dos erros, dos percalços do herói, dos acontecimentos que o encontram na estrada real). Ela determinou os temas do romance picaresco espanhol do século XVI (Lazarillo, Guzmán).” (BAKHTIN, 1990, p. 350).

recorrente, ajudando a revelar as circunstâncias e o posicionamento do herói, assim como as particularidades do seu papel nesse cronotopo.

A Mancha é um tempo-espaco de aventuras, no qual levanta-se um herói improvável<sup>74</sup>, para desmascarar os maus encantadores que pretendem engaiolar seu engenho (como fizeram com Galileu Galilei, no mundo extracarnavalesco) e rebaixar às mulheres (como fizeram com Aldonza Lorenzo e com Dulcineia d'El Toboso, no plano literário carnavalesado). Para isso, D. Quixote usa o disfarce de Amadis de Gaula. Suas reivindicações, acontecem num clima de livre contato familiar e excentricidades, chegando ao ponto de ser excomungado.

A carnavalesação do oficial e a subversão dos papéis na estrutura social extracarnavalesca possibilitam uma forte ligação entre o cronotopo Mancha e a realidade inacabada. Os defeitos da sociedade são colocados em relevo. É como se fosse usada uma lupa para ampliá-los. Isso é claramente visível nos encontros profanos da grande estrada cervantina em que se critica a negligência, a falta de senso comum, os excessos dos poderes patriarcais (representados, principalmente nas figuras do padre e do barbeiro). Igualmente, as excentricidades e as *mésalliances* carnavalescas são forjadas a partir de um novo modo de viver as relações sociais. As configurações dos personagens, apesar de excêntricas, apresentam características comuns vividas em situações do cotidiano. Por isso, visto de um plano superficial, o herói é considerado excêntrico e até caricato, mas o leitor avisado, reconhece no exagero, as quebras de paradigmas. Assim, D. Quixote vive às avessas, num mundo onde as convenções hierárquicas e culturais, e as formalidades são revogadas, eliminando tudo o que é determinado pela cultura dominante e oferecendo uma visão das divisões de classes com suas particularidades. Em tal caso, as profanações e inversões guardam nas suas características ficcionais uma forte referência na realidade.

As hierarquias também são questionadas e abolidas na Mancha, especialmente nos episódios em que o herói é coroado. Há um livre contato familiar entre todos. Todos são protagonistas, mas também são zombados. A exemplo disso, tem-se o relacionamento de D. Quixote e Sancho, no qual o herói é zombado por seu escudeiro em diversas situações devido a seus comportamentos fantasiosos e excêntricos. As

---

<sup>74</sup> Alguns teóricos usam a expressão anti-herói para referir-se a D. Quixote, porém evitamos esse termo pela complexidade do prefixo "anti", que indica oposição e contra. Além disso, na perspectiva bakhtiniana que abordamos não é registrada essa nomenclatura.

figuras de autoridade do mundo oficial que detêm o poder são destronadas e rebaixadas ao mesmo nível de todos os outros. Dessa forma coloca-se em evidência a desigualdade social, as perseguições e a opressão dos poderes dominantes, porém num clima carnavalesco que permite que tanto os dominadores quanto os oprimidos participem das aventuras. Isso implica que o herói não reconheça nenhum tipo de autoridade: nem a religiosa, nem a monárquica. Prova disso é ter assumido sua excomunhão com grande mofa. Dessa forma, mostra uma ruptura nos papéis da Igreja e dos fiéis. O surgimento de D. Quixote subverte a imagem e o estereótipo de cavaleiro andante. Assim gera-se um produto ideológico, principalmente, através das manifestações do herói de modo refletido e refratado nos acontecimentos do cotidiano social.

O grotesco também se faz presente no livro cervantino. O aspecto decadente de D. Quixote, somado aos vícios e insensibilidade de Sancho Pança, poderiam ser odiosos se não fossem carnavalizados. A carnavalização faz com que o leitor aceite algumas situações inaceitáveis em outros contextos e não se comova em outras. Assim, a sinceridade material das ações carnavalescas dos personagens possibilita que lhes sejam atribuídos traços de ingenuidade na maioria das situações. Dessa forma, a ingenuidade, os fingimentos e os enganos de amo e escudeiro, liga-os diretamente aos bufões e bobos da corte. No entanto, D. Quixote apresenta uma forma diferente de viver, alheia às tradições e às regras impostas pela cultura dominante, evidenciando seu modo particular de existência no mundo utópico da liberdade, universalidade e abundância.

Dito isso, D. Quixote coloca em discussão os valores que aparentemente deveriam ser defendidos pelos cavaleiros na sociedade seiscentista (por exemplo a liberdade e livre arbítrio das donzelas), mas que se foram diluindo. Além do mais, as atitudes, a aparência, a suposta ingenuidade, o egocentrismo, assim como o desejo de redenção e justiça do protagonista perante a ideologia oficial, rompe com qualquer hipótese de construção maniqueísta do herói. Contudo, ele mesmo, seu escudeiro e inclusive o narrador insistem em colocá-lo como uma figura exemplar, em diversas ocasiões. Uma das características mais marcantes de sua configuração é seu objetivo de imitar os heróis de cavalaria, fato que é incompreendido por uns e apoiado por seu escudeiro e muitas vezes pelo narrador que procura indulgência dos leitores, mediante suas apreciações ambivalentes. E embora não tenha as qualidades estereotipadas do

seu principal modelo Amadis de Gaula, tem em comum com ele: uma relação de vassalagem com sua dama. Essa é uma das formas em que parodia o amor cortês.

### **2.6.2. A Mancha herdada de Eva**

O cronotopo criativo Mancha possui abundantes referências da chamada cultura erudita – através do protagonista alienado pela literatura – ao mesmo tempo que está fortemente ligado à cultura popular. Por isso, embora se tratem assuntos facilmente reconhecíveis pelos leitores, também é preciso ter uma ampla bagagem literária e cultural para que as alusões não passem despercebidas. É nessa ambivalência que a paródia revela aspectos primordiais e inconsistentes de cronotopos cavaleirescos, bucólicos, bizantinos, sentimentais etc., ao mesmo tempo que assistimos à reivindicação do feminino.

O tempo-espço da Mancha, começando por seu nome, remete ao grotesco, pois a noção de mancha conota algo indesejado, rejeitado, que se deve eliminar. Nesse sentido, tem relação com a mancha herdada da Eva bíblica à humanidade, que nas concepções religiosas, como vimos na primeira seção, alude principalmente às mulheres. Assim, o cronotopo Mancha prolonga a linha do grotesco e da carnavalização na obra cervantina sem a pretensão de que os personagens e as histórias sejam exemplares.

Um dos episódios em que a noção de “mancha” manifesta sua ambivalência em toda sua plenitude é o capítulo da repreensão do pastor Eugênio a sua cabra “Manchada”. Nesse episódio, as vozes masculinas desse tempo-espço expressam de forma gritante o que consideram o papel da mulher, ao mesmo tempo que se carnavaliza o jogo de amor cortês. O pastor dirige-se a sua cabra que responde ao nome de Manchada “ – Ah, manhosa, manhosa, Manchada, Manchada, como andais arisca por estes dias! Os lobos vos espantam, filha? E isto, minha flor? Mas que outra coisa pode ser senão que sois fêmea e não podeis estar sossegada?” (CERVANTES, 2016, p. 712). Essa reprimenda é mais dirigida ao sexo feminino do que ao natural instinto de um animal: “maldita seja a vossa condição e a de todas aquelas que imitais!” (CERVANTES, 2016, p. 712). Além disso, suplica com termos cortesãos: “voltai, voltai, amiga, que, se não tão contente, ao menos estareis mais segura em vosso aprisco ou com vossas companheiras: pois se vós, que as haveis de guardar e encaminhar, andais tão sem guia e tão desencaminhada, onde poderão elas parar?” (CERVANTES, 2016, p. 712). Essas reclamações relacionadas à cabra Manchada

estendem-se a uma generalização das mulheres num discurso implícito de rebaixamento ao feminino.

A cabra Manchada torna-se a depositária de toda a mágoa de Eugênio pelas ações de Leandra, a jovem que deixou de casar-se com ele para fugir com outro. Essa conduta é atribuída à natureza feminina “que é no mais das vezes desatinada e descomposta” (CERVANTES, 2016, p. 720). Por isso, Eugênio prefere: “maldizer da ligeireza das mulheres, de sua inconstância, de seu doble trato, de suas promessas mortas, de sua fé rompida e, finalmente, do pouco discurso que tem em saber colocar seus pensamentos e as intenções que tem” (CERVANTES, 2016, p. 721). Esses argumentos de rebaixamento a Leandra, que se estendem de maneira generalizada à mulher, são completamente compatíveis com a mentalidade difundida pela literatura clerical, no contexto seiscentista. Na visão cristã, ainda na Idade Moderna, a desvalorização da mulher justifica-se uma vez que “traz de facto os sinais do pecado para o qual tantas mulheres, a começar por Eva, contribuíram de modo decisivo” (THOMASSET, 1990, p. 122). Portanto, devido a mancha herdada de Eva (sinais do pecado), o feminino relaciona-se de forma carnavalesca com o tempo-espço da Mancha.

Outrossim, a Mancha é contrária à Idade de Ouro descrita por D. Quixote, relacionando-se à Idade de Ferro. Na Mancha, o herói parodia o jogo de amor cortês inserindo elementos do grotesco ao envolver-se sentimentalmente, de forma platônica, com uma lavradora que é alegoria do próprio tempo-espço Mancha. Ele procura a redenção de sua dama (rebaixada de forma grotesca) e de todas as de seu gênero, através de sua idealização chamada de Dulcineia. Assim, essa paródia do fino amor justifica-se uma vez que D. Quixote deseja tornar coletivo seu sonho individual. É o sonho de retornar ao paraíso do Gênesis, é o sonho da Idade de Ouro dos poetas clássicos, o sonho de limpar e transmutar a Mancha através de uma nova doçura condensada em Dulcineia.

Cabe ressaltar que no cronotopo Mancha, através da carnavalização, revela-se, simultaneamente, a crise e a renovação. Nele evidencia-se uma constante retroalimentação entre o mundo representado e o representante que vêm enriquecendo a percepção criativa dos leitores desde há mais de quatro séculos. Nesse processo cronotópico, a Mancha continua acompanhando as mudanças sociais de todos os tempos, reivindicando a própria História e dialogizando a vida com a literatura. Portanto, acreditamos que o cronotopo criativo Mancha tem o potencial de transpassar a obra

cervantina a tal ponto de ser identificado em outras produções carnavaalizadas. Em vista disso, procuramos no livro *Infortúnios Trágicos I*, propriedades do cronotopo Mancha e desenvolvemos essa ideia na continuação deste trabalho com base nos argumentos de Bakhtin e relacionando, dialogicamente, eventos ficcionais do livro de Pires de Rebelo aos sinais do mundo representado, igualmente cronotópico, que é deixado para os leitores.

### 3. A jornada de Florinda pelo Mundo

Nessa seção, analisamos a configuração de Florinda sob a perspectiva bakhtiniana do dialogismo, da cronotopia e da carnavalização na literatura: viés capaz de explicar aspectos não estudados, até o momento, da obra de Gaspar Pires de Rebelo, e sua importância na história da Literatura. Nesse sentido, procuramos os elementos que marcam a configuração e o mundo da protagonista Florinda, em *Infortúnios Trágicos I*, com relação à sua posição histórica, ao conflito que ela vivencia e à maneira que ela encontra para lidar com os infortúnios (ou aventuras) que acometem sua vida. Em vista disso, cabe ressaltar que devido às inúmeras repetições da palavra “mundo” em *Infortúnios Trágicos I*, referindo-se ao local em que se desenvolvem as ações e aventuras da protagonista e referindo-se às atitudes, mentalidades e ao contexto das personagens; tomamos esse tempo-espço como referência cronotópica usando a nomenclatura Mundo.

Consoante a abordagem bakhtiniana que adotamos, os aspectos cronotópicos determinam diversos elementos da obra literária: narrativa, personagem, enredo, ação, motivo etc. Isso permite que as dimensões contextuais da literatura sejam trazidas à tona e compreendidas como elementos dinâmicos de narrativa, estrutura e significado. Dessa forma, tratamos da importância literária de *Infortúnios Trágicos I* com subsídios do emblemático livro *Quixote*, a partir da genial contribuição do livro cervantino na arquitetura do cronotopo criativo Mancha, que transcende da literatura à teoria literária.

Além disso, estudamos a forma como as lutas da protagonista Florinda projetam uma nova luz sobre as tensões ideológicas, institucionais e culturais da sociedade europeia do início dos tempos modernos. E nesse processo, também refletimos sobre a relação entre o discurso interiormente persuasivo do referido romance com a alteridade e com o contexto sócio-histórico, numa visão dialógica do discurso literário. Para isso, lembramos que o discurso interiormente persuasivo, ao tornar-se objeto de representação ficcional, faz com que as experimentações do discurso do outro procurem “intuir e conceber como se comportaria o homem autoritário em tais circunstâncias e de que modo ele elucidaria essas circunstâncias com seu discurso” (BAKHTIN, 2017, p. 142). Portanto, com um olhar voltado às relações internas e externas do diálogo, é possível reconhecer o discurso ideologicamente acentuado por coerções sociais em *Infortúnios Trágicos I*.

Dito isso, em primeiro lugar, no tópico 3.1, dialogamos com duas figuras literárias homônimas de Florinda, que a antecederam: a que foi apelidada de Cava e a princesa de Lacedemônia. No tópico 3.2, tratamos da configuração da protagonista Florinda, do começo de suas perambulações pelo cronotopo Mundo e de como o paladino Amadis de Gaula torna-se um modelo na sua transformação em Leandro. Além disso, ressaltamos as relações dialógicas entre ambos, especialmente no que se refere à penitência amorosa. No tópico 3.3, abordamos vários encontros profanos de Florinda travestida em Leandro e a composição das principais *mésalliances* carnavalescas da obra. No tópico 3.4, abordamos as ações carnavalescas de coroação e destronamento de Florinda, processo esse traçado principalmente pela opressão monárquica representada na figura do Príncipe Aquilante, após Florinda retomar sua identidade feminina. No tópico 3.5, identificamos a paródia do amor cortês, que se infiltra no romance de Pires de Rebelo. Nesse sentido, analisamos as estratégias de Florinda para renegar o modelo cortês, incorporando uma donzela guerreira (para agradar aos censores) e uma heroína moderna (para cumprir seu propósito pessoal). No tópico 3.6, consideramos o cronotopo no qual Florinda vivencia suas aventuras/infortúnios (o Mundo), em comparação com o cronotopo Mancha (inovação quixotesca).

### **3.1 Antecessoras homônimas: a inculpada e a donzela guerreira**

Os sujeitos constituem-se de forma intersubjetiva, conforme o dialogismo bakhtiniano. Isto é, não ocorre de o sujeito se constituir primeiro e, depois, já constituído e pronto, encontrar-se com o outro e entrar em diálogo com ele. Ao contrário, é justamente nesse encontro de sujeitos que há o processo mútuo, dialógico e alteritário de constituição dos próprios sujeitos. Falamos em processo, pois esse acontecimento responsável e responsivo está inserido em uma cadeia de enunciados, a qual sempre responde ao que ocorreu previamente e suscita o acontecimento posterior, em um processo ininterrupto e infundável de constituição dos sujeitos, da linguagem, dos acontecimentos, dos lugares, enfim, do ser/agir na vida. Diante disso, os sujeitos envolvidos no processo dialógico não estão prontos e tampouco são vazios de projetos de sentidos e experiências anteriores, de modo que o diálogo entre eles, na efetiva construção do conhecimento e da obra literária, é permeado pela alteridade e pela responsabilidade.

Em vista disso, apresentamos, nesse tópico, duas importantes antecessoras homônimas de Florinda (protagonista de *Infortúnios Trágicos I*) de grande relevância histórica, cultural e literária. São elas: Florinda, a “Cava” (figura da tradição oral árabe e do Romanceiro Popular Ibérico) e a princesa Florinda de Lacedemônia (par romântico do protagonista do livro de cavalaria *Platir*). As relações dialógicas entre Florinda e suas predecessoras evidenciam alguns pontos importantes dos caminhos a serem seguidos por nossa heroína.

### 3.1.1 Florinda, a Cava

António José Saraiva e Óscar Lopes, na obra *História da Literatura Portuguesa* (1978), relacionam equivocadamente Florinda com a famosa “Cava”, aparentemente apenas pelo fato de as protagonistas serem homônimas. Segundo os teóricos supracitados, *Infortúnios trágicos da constante Florinda* “é uma das versões romanescas da lenda de Alatabada, Alacaba ou Cava, nome depois alterado para Florinda” (SARAIVA; LOPES, 1978, p. 521). No entanto, existem diversas versões da lenda de Florinda, a Cava. Ela surgiu na história e na literatura a partir da busca de culpados pela invasão muçulmana na Península Ibérica, quando foi derrotada a monarquia visigoda na Espanha, no ano 711, e Florinda se tornou a principal culpada desse fato histórico.

A lenda da Cava surgiu originalmente nas crônicas arábicas e ingressou na tradição historiográfica e literária cristã, na Espanha, graças aos cronistas que sabiam ler árabe. De acordo com Marjorie Ratcliffe (2004, p. 1486), desde o século IX circulava, na tradição oral muçulmana, a história da violação de uma moça por parte do rei e da vingança de seu pai, sem se especificar nomes. Essa história faz parte do romanceiro popular, tanto na Espanha como em Portugal, graças a sua versão espanhola na *Primera Crónica General*, de finais do século XIII, e à versão portuguesa na *Crônica Geral de Portugal*, do século XIV. Uma das versões mais famosas na Espanha é “*La Crónica del Rey don Rodrigo*”, também intitulada “*La Crónica Sarracina*”, escrita por Pedro del Corral em 1430. Nessa versão, segundo Ratcliffe (2004, p. 1486), o autor procura indulgência com o rei transgressor e culpa diretamente a vítima, Florinda. A partir disso, o *Romancero* espanhol segue esse preceito e modelo, apagando outras possíveis causas da invasão árabe.

Apesar das diferentes versões, em termos gerais, a lenda conta que Rodrigo, o rei visigodo da Península Ibérica, abusa sexualmente de Florinda, filha do conde Julián, e

este permite a invasão mulçumana como vingança. O rei Rodrigo envia dom Julián, governador de Ceuta e pai de Florinda, para a África, a fim de exigir dos mouros o pagamento de tributos. Enquanto o genitor está fora do reino, o rei persuade Florinda a aceitar suas propostas amorosas: “— Olha, Cava; olha, Cava; olha, Cava, que te falo; dar-te-ei meu coração e ficaria a teu desígnio” (Romancero, 1994, p. 134,)<sup>75</sup>. Florinda, no entanto, rejeita ser amante do rei, apesar de suas promessas: “Cava, por ser discreta, considerou isso uma piada. Respondeu comedidamente e com o rosto muito inclinado: — Como diz sua alteza, deve estar zombando de mim; não me ordene, sua alteza, que perderia grande dignidade” (Romancero, 1994, p. 134)<sup>76</sup>. Inconformado, o monarca exige que levem a donzela para seu aposento, na hora da sesta, e então “o rei cumpre a sua vontade, mais à força do que com o consentimento, e, por esse tão grande pecado, perde-se a Espanha.” (Romancero, 1994, p. 134)<sup>77</sup>. Ao retornar o progenitor, a jovem lhe conta o ocorrido, pedindo vingança. Este, atendendo ao pedido da filha, alia-se aos mouros, que invadem a Espanha com a sua ajuda. Finalmente, o rei Rodrigo morre ao enfrentar os muçulmanos.

Em tal história, o narrador onisciente não é imparcial, pois, no começo, apresenta Cava como “discreta”, enquanto, no final, qualifica-a como “malvada”, concluindo o seguinte: “A malvada da Cava a seu pai o tem contado. Dom Julián, um traidor, com os mouros se tem aliado, e esses destruíram a Espanha por tê-lo assim injuriado” (Romancero, 1994, p. 134)<sup>78</sup>. O diálogo que predomina na elocução evidencia a insistência do rei e o encurralamento da donzela. Conseqüentemente, nesse poema do Romancero popular acontece uma interação máxima do contexto com o discurso do outro, que advoga pelo rei e culpa Florinda, num discurso interiormente persuasivo. Assim, um tema pode aparecer no contexto muito antes do surgimento da própria palavra. Nesse sentido, Bakhtin (2017 p. 141) aponta que os meios de informação e molduragem do discurso internamente persuasivo podem ser tão flexíveis e dinâmicos que esse discurso pode ser literalmente onipresente no

---

<sup>75</sup> “— Mira, Cava; mira, Cava; mira, Cava, que te hablo; darte he yo mi corazón y estaría a tu mandado.”

<sup>76</sup> “— La Cava, como es discreta, en burlas lo habla echado. Respondió muy mesurada y el rostro muy abajado: — Como lo dice tu alteza, debe estar de mí burlando; No me lo mande tu alteza, que perdería gran ditado.”

<sup>77</sup> “— Cumplió el rey su voluntad, más por fuerza que por grado, por lo cual se perdió España, por aquel tan gran pecado.”

<sup>78</sup> “La malvada de la Cava a su padre lo ha contado. Don Julián, que es traidor, con los moros se ha concertado, que destruyen España por le haber así injuriado.”

contexto, mesclando seu tom específico em tudo e, de vez em quando, irrompendo e materializando-se integralmente como discurso do outro, isolado e destacado. Em vista disso, não é de estranhar que Florinda, a Cava, e Florinda (nossa heroína) tenham em comum o fato de terem sido vítimas da opressão monárquica: da mesma forma que o rei Rodrigo fica obcecado pela Cava, o príncipe Aquilante deseja, obsessivamente, o amor de Florinda<sup>79</sup>. Inclusive, o principal infortúnio de nossa protagonista é ser perseguida pelos que a cobiçam em vão.

Para indicar essas relações, compreendemos que “um livro, ou seja, *um discurso verbal impresso*, também é um elemento da comunicação discursiva” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 219, grifo do autor), cuja condição dialógica corresponde a, no mínimo, dois tipos de interação: uma com os leitores que o analisam e o criticam e outra com os “discursos anteriores tanto do próprio autor quanto de outros, realizados na mesma esfera” (VOLÓCHINOV, 2018, p. 219). Logo, todo discurso escrito integra uma discussão ideológica coletiva enquanto resposta a um discurso anterior. Ao mesmo tempo, também comenta e prevê eventuais objeções de um discurso posterior. Por conseguinte, “em todas as suas vias no sentido do objeto, em todas as orientações, o discurso depara com a palavra do outro e não pode deixar de entrar numa interação viva e tensa com ele” (BAKHTIN, 2017, p. 51). Desse modo, todos os enunciados se tornam vozes que se inter-relacionam, questionam-se e denegam-se, apontando para o discurso do outro. Assim, o discurso literário é completamente dialógico, uma vez que interage com enunciados anteriores e posteriores ao momento da comunicação.

### 3.1.2. Princesa Florinda de Lacedemônia

A princesa Florinda de Lacedemônia é o par romântico de Platir, cavaleiro protagonista do livro *Platir*<sup>80</sup>. Já no prefácio, o autor-criador anônimo informa o leitor de que, dentre os exemplos proveitosos de destreza com a espada, encontra-se “aquela

---

<sup>79</sup> Trataremos do episódio da importunação do príncipe Aquilante à constante Florinda na seção 3.4.

<sup>80</sup> A “Crónica del muy valiente y esforçado cavallero Platir, hijo del invencible emperador Primaleón” (por convenção chamada de Platir ou primeiro livro de Platir), de autor anônimo, foi publicada em Valladolid, Espanha, em 1533, na casa do impressor Nicolás Tierri. Embora no livro não seja citado o nome do autor, alguns estudos contemporâneos apontam a possibilidade de ter sido escrito por Francisco Enciso de Zárate. Platir é o Terceiro livro da saga palmeriniana, formada por Palmerín de Olivia (1511), Primaleón (1512) e por outras continuações, escritas em italiano e português, entre as quais se destaca Palmeirim de Inglaterra. O herói Platir, protagonista do referido livro, continua as façanhas dos descendentes de Palmerín de Olivia, seu avô. (MARÍN PINA, 1997, p. IX).

heroica mulher, Florinda, filha do rei Tarnaes, rei de Lacedemônia, tudo para doutrina e entretenimento de todos” (PLATIR, 1997, Prefácio, p. 4)<sup>81</sup>. Assim, a princesa Florinda ocupa um lugar de destaque na obra, inclusive antes mesmo de se iniciar a narração.

A história de Platir começa a ser narrada já desde seu nascimento, no dia que falece seu avô, Palmerin, o fundador da linhagem. As profecias avisam que esse menino será um “bravo leão” e realizará grandes façanhas cavaleirescas. Ainda criança, Platir recebe de uma maga um escudo com um espelho mágico. No entanto, esse instrumento bélico também é um oráculo, que mostra ao garoto sua futura esposa. Dessa forma, “olhando o espelho, viu dentro uma donzela, a mais bela que já vira” (PLATIR, 1997, p. 32)<sup>82</sup>. De tanto olhar a imagem refletida no espelho, “muito se encantou Platir com a formosura da donzela e pôs em seu coração não amar outra até que visse aquela; logo ficou firme neste propósito, mesmo sendo criança, e assim foi até morrer (PLATIR, 1997, p. 32)<sup>83</sup>. O menino Platir, então, apaixona-se por ela, mesmo sem conhecê-la: “esta donzela, a qual vos digo que aparecia dentro do espelho, era a linda Florinda, filha do rei Tarnaes de Lacedemônia, por cujo amor depois passou muito esforço o garoto Platir” (PLATIR, 1997, p. 32)<sup>84</sup>.

Tempos depois, em Lacedemônia, após participar dos torneios na presença do monarca e de sua família, Platir reconhece que a princesa Florinda é aquela donzela mostrada pelo escudo mágico. Em vista disso, oferece a ela suas vitórias e mostra-lhe sua condição de completo apaixonado. Assim, o escudeiro conquista a princesa, exibindo destreza bélica. O amor e a fidelidade extrema de Platir, desde criança, devem-se a sua obrigação de ser sujeito ativo do amor cortês. Nesse jogo amoroso, o cavaleiro deve ser vassalo da princesa e sua vida inteira tem que girar em torno dela. Por sua vez, a convenção ordena que a donzela seja submissa e fique no interior do castelo, vivendo o cotidiano da corte.

Sendo assim, as donzelas da cavalaria apenas podem mudar de espaço quando descobrem o amor e começam a se encontrar secretamente com seus

---

<sup>81</sup> “aquella heróica muger Florinda, hija del rey Tarnaes, Rey de Lacedemonia, todo para doctrina y passatiempo de todos.”

<sup>82</sup> “Mirando el espejo vio dentro una donzella la más bella que él nunca viera.”

<sup>83</sup> “Mucho fue pagado Platir de la fermosura de la donzella y luego propuso en su corazón de no amar donzella fasta ver aquella, que luego se le assentó este firme propósito, aunque era niño, y ansí lo tuvo él hasta que murió.”

<sup>84</sup> “Esta donzella que vos digo que parecía dentro del espejo era la linda Florinda, hija del rey Tarnaes de Lacedemonia, por cuyo amor después pasó mucho afán el infante Platir.”

valentes cavaleiros. Em contrapartida, as figuras masculinas desenvolvem suas aventuras, convencionalmente, em lugares abertos. Por isso, esse espaço é assumidamente masculino. No caso da princesa de Lacedemônia, todas as suas façanhas são direcionadas por sua obrigação cortesã de reciprocidade ao seu vassalo. Conseqüentemente, seus desejos e suas ações estão intimamente ligados à trajetória do cavaleiro Platir. Mesmo assim, ela toma a iniciativa de participar em algumas aventuras fora do lugar reservado às princesas.

A princesa Florinda conquista um papel de destaque quando Platir, ao perder seu escudo mágico, é encantado e encarcerado pelo encantador Peliandos. Devido a isso, ela se veste de cavaleiro andante e se dirige à gruta do feiticeiro com a intenção de libertar seu amado ou de ficar presa na sua companhia. Batizada como o “cavaleiro dos ramos de oliveira”<sup>85</sup>, graças a seu escudo, a travestida dama mostra grande habilidade com as armas. A esse respeito, o narrador descreve que ela “deixou seu elmo na cabeceira, deitou e dormiu sobre seu escudo, como se em toda sua vida tivesse sido preparada para as armas” (PLATIR, 1997, p. 318)<sup>86</sup>. Dessa forma, a princesa de Lacedemônia encarna uma donzela guerreira: mulher cortesã disfarçada, que pratica o exercício das armas.

A donzela guerreira de Lacedemônia, logo que sai para resgatar seu amado, depara-se com uma grande aventura: ela interrompe a luta entre os cavaleiros Lambaque e Meneor e ajuda na resolução dos seus conflitos. Depois desse episódio, quando a princesa se dirige à caverna de Peliandos, socorre uma jovem em perigo, a donzela Mirnalta, que estava sendo perseguida por um malfeitor. E, depois do sucesso ao enfrentar o perseguidor, as duas precisam passar a noite no bosque. Tal situação propicia o surgimento de uma paixão por parte da resgatada, pois, depois de ter retirado sua armadura, “Florinda ficou a coisa mais bela do mundo; com o brilho que tinha, parecia verdadeiramente um anjo. Ficou tão fascinada por ela a donzela, acreditando que Florinda fosse um cavaleiro, que morria de amores por ela” (PLATIR, 1997, p. 319).<sup>87</sup> Assim, impressionada por sua beleza e crendo que fosse realmente um cavaleiro, a

---

<sup>85</sup> “Caballero de las Ramas de Oliva.”

<sup>86</sup> “echó su yelmo a la cabecera y el escudo hechóse sobre él a dormir como si toda su vida fuera criada en las armas.”

<sup>87</sup> “Después que desarmada, Florinda quedó la cosa del mundo más bella; con el calor que llevaba no parecía sino verdaderamente un ángel. Fue tan pagada de ella la donzella, creyendo que fuese Florinda cavallero, que muría por ella de amores.”

donzela Mirnalta se apaixona pelo cavaleiro dos ramos de oliveira, Florinda disfarçada.

Mirnalta também era dotada de graça e muita beleza. Por isso, pareceu-lhe bem a Florinda corresponder aos seus afetos. Assim, em vez de desfazer o equívoco, entra no jogo de amor cortês na condição de cavaleiro. Dessa maneira, “muitas coisas de amores e galanteios ocorreram entre a donzela e Florinda.” (PLATIR, 1997, p. 319)<sup>88</sup>. Além disso, a princesa Florinda dispõe-se a ser o cavaleiro protetor de Mirnalta, “prometendo-lhe que, quando voltasse da batalha em uma aventura, a de um cavaleiro amigo seu que estava preso, logo ficaria com ela e estaria lá pelo tempo que a jovem quisesse” (PLATIR, 1997, p. 319)<sup>89</sup>. Porém, a situação não demora a ser esclarecida e Mirnalta descobre, através de terceiros, a farsa de Florinda. Esse episódio de jogo amoroso entre mulheres<sup>90</sup>, que poderia ter sido motivo de escândalo naquele tempo, é uma inserção inédita da princesa Florinda de Lacedemônia, pois nenhum livro anterior de cavalarias tinha abordado situações desse tipo. Além disso, nesse episódio, são representados, na apaixonada Mirnalta, tudo o que era considerado como defeito do gênero feminino, apontado na literatura da época, já que ela se entrega desmedidamente a sua paixão e sua impulsividade.

Depois de deixar a amorosa Mirnalta, a princesa Florinda se dirige à mais feroz de suas aventuras: resgatar a Platir. Chegando na caverna do malvado encantador, este lhe lança um feitiço. Porém, por ser mulher, a donzela guerreira não fica enfeitiçada, pois tal encantamento atinge apenas os homens. Quando Peliandos percebe que o cavaleiro dos ramos de oliveira não foi encantado, enfurece-se de tal forma que toma sua espada com a intensão de tirar a vida do seu opositor. Então, a donzela guerreira revela sua identidade feminina e promete revelar toda a verdade em relação ao seu percurso e as suas peripécias para chegar até ali. Depois de escutar toda a história, Peliandos elogia a ousadia de Florinda, ressaltando que, “em todas as crônicas antigas, nunca se lê sobre uma donzela que por cavaleiro tal coisa fizesse” (PLATIR, 1997, p. 324)<sup>91</sup>. Dessa forma, a princesa apela à cortesia própria dos cavaleiros e consegue convencer Peliandos a libertar Platir do encantamento.

---

<sup>88</sup> “Muchas cosas de amores y de requiebros passaron entre la donzella y Florinda.”

<sup>89</sup> (..) prometiéndole que cuanto él bolviesse de provarse en una aventura de un cavallero su amigo que estava en prisión de luego ser con ella y d'estar allí cuanto ella mandase.

<sup>90</sup> A constante Florinda, assim como sua homônima, propicia envoltimentos carnavalizados de amor entre mulheres. Enquanto a princesa Florinda ilude somente uma donzela, a Mirnalta, a constante Florinda ilude várias, como veremos mais adiante.

<sup>91</sup> (...) en todas las crônicas antiguas nunca se lee de donzella que por cavallero tal cosa hiziesse.

O encantador fica impressionado porque a princesa, considerada desprotegida e indefesa, troca de papel com o herói, como nunca antes outra donzela da literatura havia feito por seu cavaleiro. Nesse sentido, a protagonista teve a oportunidade de mostrar autonomia. Porém, esse atributo é apontado como um traço excepcional da donzela guerreira (enquanto está travestida), pois não se pode atribuí-lo a todo o universo feminino, o que torna tal autonomia limitada. Ser mulher, no entanto, favorece a princesa Florinda em duas ocasiões. Na primeira, porque não é atingida pelo encantamento de Peliandos. Na segunda, por conseguir resgatar Platir devido a essa condição. Inclusive, o encantador permite que os amantes fiquem juntos na caverna até o nascimento de seu filho, Flortir. A esse respeito, Raúl Cesar Gouveia Fernandes (2006) explica que o insucesso do livro de *Platir* pode estar justamente relacionado ao lugar de destaque da dama, pois é possível que o protagonismo conferido à Florinda tenha desagradado ao público, “ainda refratário a tentativas de renovação de um gênero que àquela altura estava no auge da popularidade” (FERNANDES, 2006, p. 28). A hipótese de Fernandes sobre a rejeição dos leitores ibéricos a façanhas femininas tem como base a mentalidade que circula sobre a mulher. E, mesmo que a história de *Platir* tenha tido melhor aceitação na Itália, foi marginalizada em sua terra natal, a Espanha. Até mesmo os censores padre e barbeiro do *Quixote* cervantino a condenaram ao fogo.

Lembremos que em *Quixote I* a condenação do livro de *Platir* se deu pela sinalização do barbeiro e pela decisão do padre, no episódio do escrutínio da biblioteca de D. Quixote, da seguinte forma: “Este é El Caballero Platir — disse o barbeiro. — Antigo livro é esse — disse o padre — e não acho nele coisa que mereça a vênua. Que acompanhe os demais sem réplica” (CERVANTES, 2016, I, p. 103). A crítica do padre é tão rasa como a da Inquisição queimando outros tipos de livros na época. Segundo ele, o *Platir* merece ir para a fogueira por ser antigo e porque ele não encontra nada que lhe interesse nessa história. Decerto, o exigente juiz eclesiástico não encontrara nenhum proveito em uma obra medieval que colocava em destaque as façanhas da princesa Florinda de Lacedemônia que, de forma corajosa, encarna uma donzela guerreira<sup>92</sup> para salvar o protagonista.

---

<sup>92</sup> Consoante o que diz Marín Pina (1989, p. 86), o tema da donzela guerreira é recorrente nos livros de cavalarias, especialmente em *Platir*, *Lisuarte de Grecia*, *Amadís de Grecia*, *Florisel de Niquea*, *Primaleón*, *Polindo*, *Cristalián de España*, *Lidamarte de Armenia*, *Febo el Troyano*, entre outros.

No imaginário patriarcal, é inaceitável uma mulher destemida que descumpra as regras prescritas, pois isso altera as verdades impostas, consideradas como inquestionáveis. Consoante o modelo estereotipado dos livros de cavalaria, a dama deve ser aquela a inspirar as grandes façanhas do herói, não o contrário. A subjetividade é a do imaginário masculino, visto que os homens são os autores, os leitores e os protagonistas das histórias. Assim, a donzela guerreira é uma figura atraente no jogo do amor cortês porque representa uma “presa” a ser “caçada” e “domesticada” para reforçar a superioridade masculina.

Existem inúmeras cristalizações da figura da donzela guerreira na cultura e na literatura desde a antiguidade. Esse arquétipo se constitui em diálogo com o mito das Amazonas<sup>93</sup>: mulheres belicosas, guerreiras por natureza e com características andrófobas. Assim, a guerreira Amazona<sup>94</sup> se hibridiza com a figura da donzela cristã que, por circunstâncias diversas, traveste-se de donzela guerreira.

Neste ponto, destacamos que o protótipo da donzela guerreira, no contexto medieval e seiscentista, tem mais aceitação social do que o das Amazonas, por vários

---

<sup>93</sup> Hipócrates, no século V a. C., refere-se às Amazonas como mulheres guerreiras que “utilizavam os homens por alguns dias para se procriarem, procurando sempre o nascimento de uma filha com o intuito de educá-la nas artes da guerra. De fato, a garota aprenderia o domínio do arco, do escudo e do dardo, assim como a ser destra na montaria. Esse último domínio das amazonas serve, até nossos dias, para nomear uma mulher que domina a montaria. Segundo Hipócrates, quando o filho das amazonas era um menino, ele era entregue para a cultura do pai” (FAJARDO, 2015, n.p). Além disso, Fajardo (2015, n.p) aponta que as Amazonas entraram no mundo ocidental pelas palavras de Heródoto, considerado como o pai da história, pois esse pensador grego, por fazer diversas viagens testemunhando guerras e conhecendo culturas, “descreve o primeiro encontro com essas mulheres que seriam belas e guerreiras e que viviam nas margens do rio Termodonte, o qual percorre parte da atual Turquia e deságua no mar Negro”. Por sua vez, Silva (2010, p. 13) aponta que a ‘Ilíada’ de Homero, o “Chronicon Lusitanum” e a “Primera Crónica General de España” são alguns dos textos mais famosos que trazem descrições detalhadas do mito das Amazonas.

<sup>94</sup> María Carmen Marín Pina (1989) traça um breve percurso no qual mostra o influxo das guerreiras Amazonas em diversas configurações da donzela guerreira. Da antiguidade, a autora destaca Talestris, Antíope, Oriçia, Manalipe, Hipólita e Pentiselea como mulheres bélicas que inspiraram diversas composições poéticas. Das canções de gesta francesas, Marín Pina (1989, p.83) ressalta a importância das guerreiras Aye de Avignon e Blanchandine em Gui de Nanteuil, assim como Ide em Huon de Bordeaux. Em referência à Idade Média, a pesquisadora espanhola aponta que, no século XII, a literatura francesa incorpora o mito das Amazonas dando-lhe um tratamento cortês. A autora cita como exemplo os livros *Roman d'Eneas*, *Roman de Troie* e *Roman d'Alexandre*, assim como o livro de *Silence*, de Heldris de Cornouailles. Nesse ponto, a Amazona se revitaliza na donzela guerreira com características cortesãs, pois afirma a sua feminilidade, destaca sua beleza e evidencia sua predisposição a se entregar ao amor cortês. Marín Pina (1989, p. 86) reconhece também a grande contribuição dos autores de livros de cavalaria para a manutenção e para a circulação do mito das Amazonas. A autora destaca *Las Sergas de Esplandián*, de Rodríguez de Montalvo, que apresenta Calaria, a rainha que convoca suas súditas para participar na guerra contra os cristãos. Em vista disso, com a adaptação da donzela guerreira aos esquemas cavaleirescos, Montalvo incorpora ao gênero um novo protótipo feminino que se estende a textos posteriores.

motivos. Primeiro, porque estas representam mulheres radicais e completamente autônomas, nada submissas ao imaginário patriarcal. Segundo, porque, na donzela guerreira, o caráter de coletividade das Amazonas é eliminado, limitando o poder do coletivo feminino. Assim é mais fácil dar protagonismo apenas a uma guerreira, apontando o caso como excepcional para que esse tipo de atitude não seja imitado por outras mulheres. E terceiro, porque na donzela guerreira hibridizam-se a Amazona cristianizada com a dama cortesã, objeto do fino amor, cujos objetivos são limitados ao serviço de seu amante. Nesse sentido, na continuação deste capítulo, analisamos alguns pontos de contato entre a princesa Florinda de Lacedemônia e nossa heroína, questionando a configuração da donzela guerreira na Florinda de *Infortúnios Trágicos*.

### **3.2. Gênese dos infortúnios trágicos**

A donzela Florinda é a única heroína de sua história, exaltada pela desenvoltura dos fatos e por suas façanhas individuais. A obra leva apenas seu nome como parte do título, sem incluir nem o par amoroso (como ocorre em “Romeu e Julieta”) nem o par carnavalesco (como em “Gargântua e Pantagruel”). No entanto, nossa heroína não existiria sem o diálogo com o outro. Por isso, a jornada da protagonista é traçada pela interação de várias vozes da vida social, cultural e ideológica. O discurso do outro, em nossa protagonista, abrange a expressão alheia e a expressão do enunciado que acolhe o discurso. Em razão disso, a heroína é traspassada pelos discursos e pela consciência do outro. Assim, em sua configuração e peregrinação, segue os modelos da princesa Florinda de Lacedemônia e de Amadis de Gaula, ao mesmo tempo em que se apresenta diferente aos heróis que a antecedem. Esse tipo de processo, consoante o que diz Bakhtin (2010, p. 299), permite-nos descobrir “toda uma série de palavras do outro semilattes e latentes, de diferentes graus de alteridade.” Desse modo, a protagonista toma posições continuamente, em função da alternância de sujeitos e de sua inter-relação dialógica, fato que não implica sua adaptação a um sistema de valores. Em vista disso, nesse tópico, abordamos as problemáticas que Florinda representa quando sai a desbravar o tempo-espaço Mundo, rejeitando o que a sociedade lhe impõe por seguir sua própria ideologia.

### 3.2.1. Engenho da constante Florinda

No seio de uma família fidalga nasceu, na cidade de Saragoça (Espanha), a donzela Florinda “em cujo nascimento se fizeram muitas e grandes festas, em que se acharam todos os amigos e parentes que seu pai dom Flóris tinha, não só na dita cidade, mas nas vilas mais circunvizinhas a ela” (REBELO, 2006, I, p. 40). Em vista dessa colossal celebração, perguntamo-nos se os leitores que censuram as produções literárias do século XVII festejariam, juntamente com dom Flóris, a chegada ao mundo de sua única filha. A esse respeito, a historiadora Évelyne Berriot-Salvadore explica que o nascimento de filhas não é um evento festivo para os patriarcas, “não porque eles detestem uma criatura à sua imagem, mas porque carregam o peso de uma tradição constante desde os Antigos, Aristóteles ou Galeno, até aos Modernos, Rabelais ou Tiraqueau” (BERRIOT-SALVADORE, 1991, p. 411). Esse “peso da tradição” carregado pelas mulheres, discutido pela autora, equivale à mancha herdada de Eva que tanto se difundiu através da literatura clerical.

Florinda é apresentada como uma donzela da nobreza espanhola, com um pai progressista, que pretende complementar os atributos naturais de beleza e bondade de sua filha com uma esmerada educação nas diversas artes, a fim de incrementar também seu “bom engenho”. Por isso, “já que tinha oito anos de idade, vendo-a o pai tão fermosa, alegre e com mostras de bom engenho, deu-lhe mestres experimentados em toda virtude, para que lhe não ensinassem cousa que o não fosse” (REBELO, 2006, I, p. 40). Além disso, o pai pretendia “com tão bons exercícios desviá-la de algum amor, a que costumam dar se levadas da vanglória de tantas graças, como já se mostravam em Florinda” (REBELO, 2006, I, p. 40). Essa atitude liberal de dom Flóris, pai de Florinda, não era comum no imaginário das donzelas seiscentistas, pois investimentos como esses eram reservados apenas aos filhos varões. Além disso, procurava-se encaminhar as donzelas a um bom casamento, não o contrário, desviá-las do amor, como pretendia dom Flóris.

A respeito da escolarização feminina, o historiador Martine Sonnet (1991, p. 169) assinala que, entre os séculos XVI e XVIII, “a bagagem da ‘comum das mortais’ não se prende com curiosidades acadêmicas, está cheia de verdades piedosas e de trabalhos de agulha”. Em vista disso, 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, embora tenha

aumentado a população feminina escolarizada.

Isentada dos trabalhos de agulha e do convento, a engenhosa donzela Florinda sabia as seguintes línguas: espanhol, latim, francês e alguns princípios de italiano. Também dominava diversas artes como: tocar instrumentos, cantar e dançar. Além disso, estava sempre pronta para os afazeres cavaleirescos, pois “em uma quinta sua tomava lições de esgrima e passeava em um cavalo, como quem se aparelhava para sair à praça do mundo” (REBELO, 2006, I, p. 40). Assim, o narrador antecipa o fato de que Florinda foi educada para saber se desenvolver com destreza no cronotopo Mundo, patrocinada por seu pai liberal. Dessa forma, alude-se à igualdade entre homens e mulheres. Outra característica importante é Florinda ser leitora de romances de cavalaria, fato comprovado quando ela cita com detalhe uma passagem do cativo de Amadis de Gaula para ser liberada de um encarceramento (como veremos mais adiante).

Florinda aprendeu línguas estrangeiras, esgrima e até andava a cavalo livremente, contrariando a convenção das donzelas seiscentistas. Suas qualidades intelectuais e outras destrezas provocaram um grande choque em sua relação com a sociedade patriarcal, porque ela não aceitaria imposições sobre quais rumos deveria seguir na vida. Dessa forma, a caracterização de Florinda em seu contexto não concorda com o signo habitual de donzela. Nesse sentido, conforme explicado por Volóchinov (2018), a compreensão de um signo ocorre na relação deste com outros signos já conhecidos. Por isso o signo é criado no âmbito social, manifestando uma significação resultante da interação dos indivíduos. Em vista disso, para identificar um signo, ou seu tema, é necessário considerar o sentido potencial do signo, assim como o contexto sócio-histórico específico de enunciação. Isso implica que em todo signo ideológico se confrontem índices de valores contraditórios de diversos grupos sociais, fortalecendo a dialogicidade interna e o caráter plurivalente do signo. Portanto, compreendemos que Florinda possui características facilmente rastreadas pelo leitor, de tal modo que sua autonomia tem forma e validade em relação à criação artística.

O signo ideologicamente saturado representa interesses sociais que podem contribuir para reforçar ou enfraquecer o poder da classe dominante. Consequentemente, Volóchinov (2018, p. 113) enfatiza que o signo deve ser considerado como “o palco da luta de classes”. Em vista disso, dentro da riqueza de signos que envolvem nossa protagonista Florinda, cujos sentidos (tanto denotativo quanto ideológico) ora entram em confronto, ora dialogam entre si, damos especial

atenção à potencialidade dos signos “infortúnios”, “fraca”, “engenhosa”, “constante”. Este último não se associa às mulheres do século XVII, fato repetido incansavelmente pelo narrador, durante todo o percurso narrativo.

Além de ser culta e inteligente, Florinda é: “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.” (REBELO, 2006, I, p. 41). Esses atributos contribuíram para que o adolescente chamado Arnaldo se apaixonasse por ela e a amasse em segredo: “assim andou Arnaldo quatro anos” (REBELO, 2006, I, p. 42). Dessa forma revelam-se relações dialógicas com a vivência do amor ocorrido entre Platir e a princesa Florinda de Lacedemônia, mesmo que no livro de Pires de Rebelo se exclua o elemento maravilhoso do escudo mágico, pois Arnaldo se apaixona por Florinda por ter visto sua beleza de longe e por conhecer sua boa fama. Assim como o paladino Platir, Arnaldo fica vários anos apaixonado secretamente pela protagonista e depois se aproxima dela num torneio cavaleiresco, no qual mostra toda sua destreza, chamando a atenção dela.

Depois do torneio, Arnaldo, com muito engenho e de forma encoberta, visita a donzela e lhe entrega uma carta, na qual mostra seu interesse por ela. Quatro meses depois, Florinda marca um encontro com ele assim: “esta noite que vem às dez e meia entrai em meu jardim, e na janela que cai para ele me achareis, e nisto não haja falta, porque em cumprir o que digo não haverá alguma” (REBELO, 2006, I, 50). No primeiro encontro, Florinda e Arnaldo correspondem o amor de um pelo outro. A partir de então, a donzela Florinda escolhe se relacionar amorosamente com o nobre Arnaldo. Com ele, ela trocava cartas apaixonadas e conversava secretamente às noites. Aparentemente, essa relação se concretizaria em um feliz matrimônio, a não ser pela existência de dom Luís, que cobiçava, em vão, o amor de Florinda. Contudo, a donzela sempre expressou seu desprezo ao pretendente inconformado, visto que “todas as ocasiões em que dom Luís lhe podia por alguns sinais mostrar o amor que lhe tinha, dava as costas” (REBELO, 2006, I, p. 56). Nesse sentido, Florinda tem que enfrentar a imposição do poder da nobreza, representada por dom Luís, filho de um dos mais ricos e poderosos fidalgos de todo o reino.

Mesmo sendo claramente rejeitado, dom Luís envia uma carta à donzela Florinda, reiterando seu amor por ela e advertindo-a de que, se ela não correspondesse a tal sentimento, ele iria se empenhar em lhe “causar contínuos

desgostos” (REBELO, 2006, I, p. 58). Nessa carta, também fica claro que a protagonista não tinha como escapar da situação e deveria corresponder às intenções do pretendente. Caso contrário, ele enfatizava a ameaça de tirar a vida da pessoa que ela amasse. Com essa sentença, dom Luís conclui a ameaça de morte dizendo: “vos dou palavra que (quando logo me não deis outra de serdes minha) vejais bem depressa a execução dela” (REBELO, 2006, I, p. 59). Isso é apenas um retrato da dominação imposta à mulher frente ao poder patriarcal. Estendendo tal metáfora à situação social no geral, o amor era requisitado dessa maneira pelos poderes opressores ao povo: ame o seu rei e o dogma da Igreja sobre todas as coisas ou esteja disposto a sofrer punições.

Sem se deixar amedrontar pelas ameaças do pretendente e mostrando sua disposição em continuar com seu namorado, escolhido por vontade própria, Florinda responde a dom Luís que tem tanto amor por Arnaldo “que nem a morte será bastante para desfazê-lo” (REBELO, 2006, I, p. 60). Contudo, dom Luís recebeu como um desafio a vontade expressa por Florinda, porque em um dos encontros noturnos dos amantes, armou uma emboscada para matar Arnaldo diante da protagonista. Depois de ser gravemente ferido, o rapaz é levado por seu funcionário de confiança para longe do local. A donzela, vendo a intensidade dos ferimentos, acredita na morte de seu amado, noticiada posteriormente por um criado. E, em vista desse panorama, Florinda, usando vestes masculinas, vai atrás de dom Luís para se vingar. Quando o encontra, a protagonista anuncia que, para evitar outras mortes causadas injustamente por ele, ela o matará primeiro “e acabadas estas razões, disparou-lhe o pistolete no peito e, passando-o de parte a parte, caiu em terra sem falar palavra, e ali acabou miseravelmente a vida” (REBELO, 2006, I, 5, p.71). Assim, Florinda mata, decididamente e sem hesitação, seu inimigo, porque sabia que era a única forma de frear sua perseguição.

A própria Florinda é a defensora de sua honra, assumindo o papel de única responsável por sua vida. Por isso, não recorre a ninguém para vingar a aparente morte da pessoa amada, reivindicando igualdade feminina. Ela é capaz de se encarregar dessa reparação, cometendo assassinato, algo corrente em sua época. Além disso, age sem nenhum sentimento de culpa. Assim, Florinda transgride a convenção do século XVII, em que o pai e o irmão mais velhos cobram a vingança pelas mulheres. Dessa forma toma o direito de defender sua honra, de escolher sua

identidade e de se manter livre. Ela não voltaria à casa dos pais, pois sabia que, se ficasse ali, não poderia cumprir sua vontade de permanecer solteira “por ser muito fermosa e requisitada por muitos mancebos, e seu pai a havia de constranger a que tomasse por esposo a algum” (REBELO, 2006, I, p. 67). Por isso, “resolveu a vestir-se em trajes de homem e sair da casa de seu pai em um cavalo pelo mundo, donde a ventura a guiasse até lhe dar o fim que ela quisesse” (REBELO, 2006, I, p. 67). Essa forma em que o narrador descreve a firme determinação de Florinda em perambular pelo Mundo<sup>95</sup> sem rumo alude à penitência amorosa pela qual passavam os cavaleiros andantes quando se desentendiam com suas damas, como veremos na seguinte subseção com o modelo de Amadis de Gaula.

### 3.2.1.1. *Protagonista problemática*

Florinda poderia ter ido para um convento, como era o costume das mulheres que desejassem permanecer solteiras. Porém, “tão rica, tão poderosa, tão cheia de fama que por todo o Reino se estendia, deixando seus pais sós e a todos seus bens” (REBELO, 2006, I, p. 68), usa o traje de homem para deslocar-se pelos campos e cidades, fugindo das obrigações impostas às mulheres. Assim, ela renuncia a valores exponenciais, tais como: pátria, feminilidade, segurança do lar paterno, parentes e riquezas.

De acordo com o historiador Eric Nicholson (1991, p. 349), na época moderna, os três papéis femininos considerados mais “honrados” para as mulheres, tanto na vida real como nas artes, eram: o de donzela (jovem solteira que, ainda na adolescência, compromete-se em casamento), o de esposa e o de viúva. Para o historiador, essas categorias atribuídas às identidades sociais da mulher, contrariamente às sete idades do homem, estão confinadas às suas idades sexuais, o que implica a obrigatoriedade de um companheiro masculino. Além disso, foram a base para a elaboração de um código de comportamento, cuja exigência de respeitabilidade se estendeu progressivamente a todas as classes sociais. A esse respeito, Nicole Castan (1991, p. 536 - 537) aponta que esse código é “tão rigoroso na obediência católica como na reformada, e por toda a parte garantido por um poder paternal reforçado no século XVI pelo Estado moderno”. Assim, sob pena da ação dos

---

<sup>95</sup> Esta é uma das tantas vezes que o narrador nos informa que o tempo-espaço em que Florinda vai perambular é o mundo.

agentes inquisidores, a mulher deveria ser submissa a esse código. Em vista disso, a historiadora conclui que as mulheres solteiras e as viúvas são as primeiras a cair sob a alçada da repressão institucional ou familiar quando o escândalo (de não estar sob a custódia masculina) está prestes a se tornar público.

As mulheres insubmissas e emancipadas, no contexto seiscentista, têm uma vida de adversidades, pois, fora da família e dos papéis estabelecidos de filha, esposa e mãe, viviam em condições muito difíceis. Inclusive, de acordo com o historiador Olwen Hufton (1991), as mulheres que declaram sua independência se tornam um grande problema social. E são elas, as inconformadas com os papéis que lhes eram impostos, “que acabaram por forçar o ritmo das mudanças” (HUFTON, 1991, p. 69). Nesse sentido, Florinda torna-se uma representação de sujeito feminino problemático, cujas potencialidades artísticas refletem a dialogicidade interior do discurso persuasivo da vida cotidiana com o discurso autoritário.

Marcado pela presença do outro (curioso leitor, leitor desavisado, censor severo) e tentando manter a harmonia das vozes sem apagar as vozes discordantes, Florinda justifica todas as suas ações por sua palavra de amor. Ela desconsidera inclusive o fato de o próprio Arnaldo ter manifestado que o compromisso feito por eles devia ser diluído se a inexorável morte chegasse a se interpor, “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” (REBELO, 2006, I, p. 63). Porém, sem levar em conta esse designio de Arnaldo, a protagonista reforça sua promessa de amor que representa a sua liberdade de escolha, a liberdade de não se deixar dominar pelas imposições sociais e sua intenção de se manter constante aos seus ideais e a sua emancipação.

Com a idade de vinte anos, Florinda travestida começa a perambular pelo mundo para manter seu propósito, visto que “ela fosse tão firme e constante que antes esperaria a morte a quebrar sua palavra” (REBELO, 2006, I, p. 67). Assim, o narrador indica que, de tão constante, preferia morrer a quebrar a palavra dada a si mesma. Em vista disso, enxergamos que o signo “constante”, em *Infortúnios Trágicos I*, assim como o signo “engenhoso”, em *Quixote I* é bivocal. Em ambos os casos, parecem adjetivos inofensivos de protagonistas fracos, porém são como espadas que laceram opressores. Portanto, a persistência em manter sua promessa é o escudo da heroína para realizar peripécias e será também sua bandeira durante

toda a jornada, ao melhor estilo do cavaleiro andante Amadis de Gaula.

### 3.2.2. “Qual outro Amadis de Gaula”

No livro *Infortúnios Trágicos I*, o travestismo da donzela Florinda emula a conversão penitente de Amadis de Gaula, pois ela despoja-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” (REBELO, 2006, I, p. 68). Dessa forma, a protagonista segue o preceito de D. Quixote, o de seguir a Amadis de Gaula como o arquétipo: “o Norte, a estrela-guia, o sol dos valentes e enamorados cavaleiros, que havemos de imitar todos aqueles que sob a bandeira de amor e da cavalaria militamos” (CERVANTES, 2016, I, p. 337). Logo, a transformação de Florinda é claramente demarcada no momento em que ela, ao melhor estilo do paladino de Gaula, despoja-se de quem era para usar uma máscara masculina e aparentemente iniciar uma penitência amorosa.

A conversão da heroína implica que adquira uma segunda identidade, requisito indispensável para o herói da cavalaria andante. No caso de Amadis de Gaula, é o ermitão Andalod que lhe outorga seu segundo nome, batizando-o de Beltenebros (RODRIGUEZ DE MONTALVO, 1508, II). Por sua vez, em *Infortúnios Trágicos I*, o narrador nos informa o novo nome da protagonista “o qual era Leandro, que por este o trataremos daqui em diante” (REBELO, 2006, I, p. 72). Leandro, quase um anagrama de Florinda, significa “homem leão”. É uma situação semelhante ao anagrama Eva e Ave<sup>96</sup>, no sentido de haver apenas um passo entre o ser rebaixado e o redentor.

Florinda, assim como D. Quixote<sup>97</sup>, passou por uma aventura significativa ao enfrentar um Leão para se apropriar de seu novo nome. O momento em que a sublime Florinda, “flor linda”, torna-se de fato Leandro, o bravo leão, legitima-se quando ela, já travestida, tem que enfrentar um leão feroz para proteger sua vida e a de Artêmia, a desventurada donzela que com ela se encontrava. Quando Florinda/Leandro sentiu que o leão estava próximo, pegou sua arma de fogo (a mesma utilizada no assassinato de

---

<sup>96</sup> Consoante Duby (2013, p. 376), no fim do século XI, santo Anselmo viu na Mãe de Deus a nova Eva, a anti-Eva. Assim AVE, anagrama de EVA representa a nova Eva. O culto mariano propagou-se na época carolíngia. Inclusive na Idade Média a imagem de Maria serviu, de certa forma, para valorizar a figura feminina, tão desprestigiada por sua ligação a Eva.

<sup>97</sup> Lembremos que um dos nomes cavaleirescos de D. Quixote é “cavaleiro dos leões”, nome que ele mesmo se deu após desafiar algumas feras.

dom Luís), e disparando-a matou o leão. Nesse momento, o cronotopo motivico do encontro entre a protagonista e o leão recebe um sentido metafórico, pois, quando a heroína derrota o leão, as características do felino (força, nobreza e coragem), revelam-se nela. Se colocamos essa situação em termos da cavalaria andante, seria uma espécie de ritual em que Florinda/Leandro se torna uma espécie de cavaleiro leão.

Em outro momento, Florinda/Leandro, precisou aludir a Amadis de Gaula e se comparar a ele para fugir da mais dura das prisões que teve. Ela compara sua situação com a aventura de Amadis de Gaula, preso pelo encantador Archalaus. A heroína, através de uma carta, pede à irmã do duque (este responsável por sua prisão) que a liberte assim como fez a irmã do Archalaus “quando, enfrentando tão grandes dificuldades, deu ordem para que Amadis saísse uma noite, pondo outro com seus vestidos na prisão, e ele se foi e ficou livre” (REBELO, 2006, I, p. 162). Nessa referência precisa ao herói de Gaula, nossa heroína expõe que está sendo injustiçada. E, pela semelhança de sua situação, deve ser ajudada. Assim, a protagonista apela à piedade literária, citando o cavaleiro de Gaula, em vez de apelar à piedade cristã, citando a Sagrada Escritura.

Podemos compreender que o fato de Amadis de Gaula ser o modelo da protagonista reforça seu caráter épico, pois lembremos, com D. Quixote, que “o cavaleiro andante que mais o imitar mais perto estará de alcançar a perfeição da cavalaria” (CERVANTES, 2016, I, p. 337). No episódio da passagem de Florinda/Leandro pelo cárcere, o narrador comenta que a protagonista poderia ter sido liberada apenas mostrando ser mulher, pois “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 ao descobrir quem era: porque então clara se via sua inocência” (REBELO, 2006, I, p. 159). A voz narrativa aparenta desconhecer a consciência da protagonista de que revelando sua condição de mulher seria encarcerada em outra prisão (um convento ou um castelo). Contudo, o narrador é enfático ao ressaltar as qualidades beligerantes de Florinda, enaltecendo que, devido ao propósito de seu “varonil peito”, “sofreu com muita paciência todos os trabalhos do cárcere” os quais foram “uns dos maiores trabalhos em que Leandro mostrou a fineza de sua constância e leal peito” (REBELO, 2006, I, p. 159). Assim, ao estilo da cavalaria andante, é construído um discurso que polemiza o lugar das mulheres nas narrativas. Além disso, exaltam-se características ideologicamente inconcebíveis nas mulheres, nesse contexto.

A partir das referências explícitas a Amadis de Gaula, constitui-se uma relação

paradigmática entre os heróis, que revela fortes matizes da cavalaria andante na jornada de Florinda. Ademais, esse diálogo é ambivalente, pois, ao mesmo tempo em que o herói de Gaula deveria indicar o código de amor cortês a ser seguido pela protagonista em sua perambulação, Florinda subverte esse código, vivenciando-o às avessas, de forma carnavalizada. Nesse sentido, a primeira referência a Amadis, no momento da transformação de Florinda em Leandro, indica aparentemente que o único propósito do disfarce da protagonista é uma penitência de amor. Enquanto Amadis se afasta do mundo para passar seus dias em contínuos choros, consumido em lágrimas (devido a uma desavença com sua dama), Florinda escolhe a solidão da floresta para se lamentar pela perda de Arnaldo, “porque é costume de corações tristes e lastimados desejarem partes solitárias para com mais liberdade se entregarem em a contemplação de suas tristezas” (REBELO, 2006, I, p. 73). Contudo, Florinda subverte os papéis dos sujeitos cortesãos ao deixar de lado a função de dama venerada para se tornar vassalo, não de um amante (porque ela acredita que ele está morto), mas de uma promessa que ela fez para si mesma.

A penitência amorosa é um empreendimento indispensável aos que tomam como modelo a cavalaria andante. Inclusive D. Quixote explica claramente sua importância a partir de seu modelo Amadis de Gaula, pois “um dos tranSES em que mais este cavaleiro mostrou a sua prudência, coragem, valentia, sofrimento, firmeza e amor foi quando se retirou, desdenhado pela senhora Oriana, a fazer penitência na Penha Pobre” (CERVANTES, 2016, I, p. 337). Nesse resumo, pouco pormenorizado, o herói cervantino evidencia uma visão carnavalizada sobre o imaginário cavaleiresco. D. Quixote se torna penitente por seu propósito de redenção da Mancha, chamado de Dulcineia, enquanto Florinda faz penitência por seu propósito de emancipação, chamado de promessa de amor.

Florinda/Leandro é tão constante em seguir a penitência do seu modelo épico Amadis de Gaula<sup>98</sup> que, assim como ele, torna-se ermitã, cumprindo com o rito exigido por essa transformação. Isso acontece depois de naufragar o barco em que se encontrava, quando é jogada pelo mar numa ilha isolada da Itália. Esse lugar tinha,

---

<sup>98</sup> Amadis decide começar sua penitência amorosa depois que sua dama Oriana rompe a relação com ele, devido a um mal-entendido provocado pelo anão Ardián. Este insinuava uma possível paixão entre o cavaleiro de Gaula e a princesa Briolanja. Devido a esse acontecimento, Amadis se afasta do mundo para se tornar ermitão (RODRIGUEZ MONTALVO, 1508, II).

em um dos lados, um alto monte com as ruínas de antigas construções deixadas por três irmãos, gentios e eremitas, e era frequentado por um ermitão<sup>99</sup>; já no outro, havia uma espessa mata onde morava a infelizmente filha de um sultão muçulmano com um selvagem<sup>100</sup>. Esses dois *topos* colocam em contato Florinda/Leandro com o sublime e com o grotesco, respetivamente.

Recém-chegada à ilha, Florinda/Leandro é resgatada por um ermitão, antigo rei da Grã-Bretanha, que a acolhe com muito carinho. Sendo assim, por estar animada e confiante, conta-lhe seus “infortúnios” e sua satisfação em ter chegado nesse lugar, o que “lhe resultava em novo ânimo para sofrer outros maiores” (REBELO, 2006, I, 24, p. 203). Porém, ela estava encobrindo sempre o fato de ser mulher, falando-lhe apenas do que havia passado em sua condição masculina. Com o ermitão, Florinda/Leandro aprende todo o necessário para se tornar eremita. Assim, no monte das relíquias, a heroína recebe, das mãos do rei penitente, a roupa de ermitão e diversos ensinamentos estoicos. Então, permanece na ilha durante um ano, desempenhando trabalhos de jardinagem e carregando água, um modo de vida que a deixava contente. Porém, seu tempo de expiação acaba quando é raptada por piratas muçulmanos que passavam pela ilha.

### 3.3. Travestida em Leandro na estrada carnavalesca

---

<sup>99</sup> Consoante o que diz Marcelo Lachat (2008), o episódio da convivência de Leandro com o ermitão é de caráter nitidamente estoico, especialmente pelos diálogos e a partir das sentenças inscritas nas ruínas e nos túmulos dos três irmãos. Cabe ressaltar aqui que a incidência da corrente estoica em *Infortúnios Trágicos* é desenvolvida na dissertação de mestrado intitulada “Narrativa e doutrina na Constante Florinda: exemplos estoicos para a vida cristã”, de Marcelo Lachat (2008). A teórica Adma Muhana, no pós-fácio de *Infortúnios Trágicos I* (MUHANA, 2006), também aborda tal perspectiva.

<sup>100</sup> Esse episódio intercalado acontece nos capítulos XXVII e XXVIII. Nele é dito que, passados cinco meses de Leandro estar na condição de ermitão, ele foi atacado por um selvagem, chamado Rodolfo, e conduzido a uma gruta, onde o selvagem morava com a filha de um sultão muçulmano. Ali, a companheira de Rodolfo, da qual não sabemos o nome, conta a Leandro os infortúnios de sua vida: os motivos desse isolamento e como ocorreu a transformação de Rodolfo em selvagem. Tudo começou, segundo o relato da moça, quando sua mãe, uma cristã cativa por corsários turcos, casou-se com seu pai, o Sultão da Turquia que a raptou. Dessa união nasceu a infelizmente. Na adolescência, foi separada dos pais, quando capturada por corsários cristãos. Nessa situação, um general de Nápoles se afeioou por ela, pedindo-a em casamento e a levando para sua casa, na qual ele já morava com uma filha. Porém, logo se descobre que o general é o primeiro marido da mãe (antes de ela ser capturada pelos turcos). Devido a essa revelação, por ordem do Papa, o casamento é desfeito. Então, a moça se apaixona por Rodolfo, mas ele a rejeita quando a meia-irmã (primeira filha da mãe com seu ex-marido, o general) interfere no relacionamento. Como vingança, a infelizmente lhes dá uma poção que desfigura a irmã e transforma Rodolfo em selvagem. Em vista disso, ela foge para essa ilha, porém Rodolfo a encontra. Depois de terminar o relato, Leandro regressa à Ermida, onde fica por mais sete meses.

Na Idade Moderna era comum o travestismo no teatro da Península Ibérica, mais na Espanha<sup>101</sup> do que em Portugal, devido à forte censura portuguesa. Esse recurso artístico constituiu muito mais do que uma oportunidade para apresentar confusões cômicas de identidades e enredos românticos. Segundo Nicholson (1991, p. 353), o travestismo tornava-se tanto o meio prático como a expressão patente de uma crítica do sistema de compra e venda de noivas. Em vista disso, a abordagem carnalizada do travestismo feminino revela subversão dos valores tradicionais. Tal ação realiza-se por meio da busca por uma visão mais crítica do mundo, a qual questiona os preceitos impostos aos gêneros feminino e masculino, além de proporcionar a possibilidade de estudar a dialética da própria vida, revelando ideologias oficiais e não oficiais. Por esse motivo, analisamos na jornada ambivalente de Florinda, o jogo de imagens antagônicas que garantem a produção de profanações carnavalescas e da paródia, e acabam por subverter a ordem estabelecida no seu contexto histórico. Para isso, nesse tópico, tratamos sobre os encontros profanos de Florinda/Leandro com: Artêmia, com Gracinda e seu noivado com Felisberta. E, seguidamente, abordamos as *mésalliances* carnavalescas dos eventos de que Florinda participa travestida de Leandro.

### 3.3.1. Encontros profanos

O cronotopo motivico do encontro, além de ser um dos mais comuns na literatura é de grande importância, visto que com muita frequência exerce funções composicionais: “serve de nó, às vezes, ponto culminante ou mesmo desfecho (final) do enredo” (BAKHTIN, 1990, p. 222). Assim, dependendo do contexto, o tempo-espaço do encontro receberá diversas expressões verbais que, além de refletir discursos interiormente persuasivos, deixa transparecer discursos autoritários. Nesse sentido, lembremos com Bakhtin (2017, p. 136) que o discurso autoritário soa numa esfera hierárquica e não na esfera do contato familiar, por isso, “pode se tornar objeto de profanação.” E a profanação é um critério para a manutenção do carnaval. Em vista disso, analisamos especificidades de situações profanadoras dos encontros de Florinda/Leandro com Artêmia, com Gracinda e seu noivado com Felisberta, que não

---

<sup>101</sup> Um amplo estudo sobre esse assunto encontra-se no livro de Carmen Bravo-Villasante, intitulado: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*.

podem ser resolvidas a partir do código de conduta moral atribuído às mulheres e oficializado pelo amor cortês.

### 3.3.1.1. *Amor à primeira vista de Artêmia*

Os encontros-desencontros com Artêmia começam logo que Florinda se traveste até o final de sua peregrinação, de forma intermitente, marcando momentos de ruptura e transição no percurso da heroína, os quais acentuam a paródia aos papéis atribuídos às mulheres. O primeiro encontro se dá em França na estrada oculta pelos bosques, por onde só transitam os que não querem ser encontrados. Esse episódio apresenta ligações intertextuais com a cena do encontro entre a princesa Florinda de Lacedemônia, travestida no Cavaleiro dos ramos de oliveira, e a donzela Mirnalta. Lembremos que depois da princesa de Lacedemônia resgatar Mirnalta de uma perseguição, a resgatada compara sua benfeitora com um anjo, gerando-se uma cena de galanteio e promessas de amor. Assim mesmo, Artêmia deslumbrada com a beleza de Florinda/Leandro “pondo os olhos nele e vendo um mancebo tão galhardo e gentil-homem e a tais horas: mais lhe pareceu ser Anjo” (REBELO, 2006, I, p. 76). Dessa forma, num clima de encantamento e galanteios, o primeiro encontro entre Artêmia e Florinda/Leandro foi breve e intenso. Nesse clima carnavalesco, o comportamento, o gesto e a palavra libertam-se do poder de qualquer posição hierárquica e de qualquer convenção social da vida extracarnavalesca.

Artêmia estava fugindo de Felício, um endinheirado e obcecado nobre que se apaixonara por ela sem ser correspondido. Devido a rejeição da moça, Felício passa a persegui-la. Uma de suas estratégias foi entrar a trabalhar na casa dela fingindo ser um criado. Nesse estado, procurava qualquer oportunidade para ficar a sós com ela com a intenção de persuadi-la a ser sua amante. No dia que mais a tinha encurralada, sua perversa intenção foi frustrada pelo aparecimento de um pajem. Artêmia não contava essas investidas a seu pai por temor que ele desconfiasse de sua honra, então, a donzela decidiu se isolar para evitar qualquer encontro. Em vista disso, o inconformado algoz, como vingança divulgou por toda a região que tinha desonrado Artêmia. Quando chegaram esses boatos mentirosos aos ouvidos do pai, mandou matar sua filha para aplacar a desonra da família. No dia da execução, Artêmia convenceu seus carrascos de que a jogassem ao rio, para se afogar, em lugar de assassiná-la com punhais, e logo correu com a sorte de ser levada pelas águas a terra

firme. Já a salvo, foi acolhida por uma família com a qual viveu durante sete meses, até que Felício e um grupo de homens que andavam com ele a raptaram. Seu perseguidor tinha se tornado um salteador e nunca deixou de procurá-la. Porém, ela conseguiu escapar, andando como fugitiva até encontrar Florinda/Leandro. Contudo, o tempo de Leandro e Artêmia foi curto, devido terem sido descobertos por Felício e seu bando. Em vista disso, Artêmia volta a escapar e Florinda/Leandro é obrigada a andar com o grupo de delinquentes até serem capturados pela justiça. Finalmente, Florinda/Leandro é posta em liberdade, e o próximo encontro com Artêmia só se dá no cronotopo pastoril, quando ela completamente apaixonada por Florinda/Leandro concorre numa competição para se casar com ele (como veremos mais adiante). Artêmia forma ao lado de Florinda uma dupla que carnaliza a situação das mulheres que são julgadas sem ser ouvidas, e que são perseguidas pelos poderes patriarcais para serem encarceradas em algum dos estados que se estabeleceram por convenção para elas. Dessa forma, através da voz de Artêmia escutamos o clamor das mulheres do povo que lutam por sua vida, porque até o direito de estar vivas lhes é negado por sua condição de gênero.

### 3.3.1.2. *Amor à primeira vista de Gracinda*

Ainda perambulando travestida de Leandro, desta vez por uma estrada da Itália, Florinda parece ouvir a voz de dom Luís e desmaia. Ao acordar, vê-se atada aos pés e mãos, sendo levada à presença das quatro filhas do Duque de Veneza que estavam presas num castelo por ordem do pai. As reclusas eram as irmãs: Gracinda, Leonora, Cassandra e Gerarda, que como todas as outras mulheres dos *Infortúnios Trágicos* / são prisioneiras ou perseguidas pela autoridade patriarcal. Leonora, a filha mais velha do Duque relata que se encontra detida porque resolvera casar-se às ocultas e o noivo morrerá durante a fuga. Por sua vez, a clausura de Gracinda se deve ao fato de ter saído uma noite a visitar a cidade com um pajem, o que teve como consequência que fosse presa pela justiça, além de outras desventuras que foram reprovadas por seu pai e irmão. Por sua vez, as outras duas irmãs estavam presas de forma preventiva para evitar que seguissem o exemplo das mais velhas.

Gracinda se apaixona por Florinda/Leandro à primeira vista e rapidamente lhe declara seu amor. Em vista disso, Leandro foge do castelo, no dia seguinte, para evitar um confronto amoroso. Porém, a filha do Duque, depois que sente sua ausência,

também foge do castelo para ir atrás dele. Informando-se das pessoas que achava pelo caminho, a apaixonada chegou até a porta da pousada em que Florinda/Leandro se tinha hospedado. Enquanto aguardava na porta, passou pela rua um homem com dois criados que ao vê-la sozinha, aproximou-se e a pegou por um braço para levá-la contra a sua vontade. Em seguida, apareceu outro homem que, aparentemente, também queria levá-la. Assim, começou uma briga, em que o ganhador ficaria com a moça, como troféu, e enquanto ela era segurada com força pelos criados do raptor, gritava o nome do Leandro. Ao escutar que gritavam seu nome na rua, pedindo socorro, Florinda/Leandro saiu com sua espada “deu um grande golpe pela cabeça a um deles que logo caiu desacordado em terra” (REBELO, 2006, I, p. 153). E o outro fugiu de medo. Assim, Florinda/Leandro acabou com a disputa de quem iria ficar com a donzela graças às aulas de esgrima que seu pai lhe proporcionou desde criança e a estar travestida. Se não estivesse incorporando um personagem masculino, seguramente Florinda também seria um dos troféus dessa disputa, posto que esse mundo é um cronotopo de Mancha ou “séculos detestáveis” ou “Idade de Ferro” como chama D. Quixote ao tempo-espaço em que as mulheres não podem andar livres sem perigos.

Grande foi a surpresa quando Leandro descobriu que a donzela em perigo era Gracinda. Sem escapatória, qual vassalo fiel promete a Gracinda retribuir seu amor e lealdade. Por isso, a convida para andar junto a ele, iludindo-a com amorosas palavras, “ainda que fingidas” (REBELO, 2006, I, p. 156). Que Florinda/Leandro expresse correspondência ao amor de Gracinda não é insólito para o leitor, neste momento. Ela vem fazendo isso desde o começo de suas aventuras com todas as donzelas que lhe têm demonstrado admiração, correspondendo sempre com vigorosa galanteria. No entanto, a verdadeira intenção de Florinda/Leandro era deixar a apaixonada moça resguardada em qualquer local e continuar sua jornada sozinha.

Gracinda tinha a palavra de amor de Leandro como o maior tesouro do mundo. Porém, sua felicidade durou pouco, pois seu irmão os encontrou e os separou, e ela foi enclausurada num convento. Por sua vez Florinda/Leandro foi colocada numa dura prisão, da qual só conseguiu fugir três meses depois com ajuda de Leonora, a irmã de Gracinda, a quem recorreu comparando sua situação com uma semelhante vivida por Amadis de Gaula (como vimos na subseção anterior).

### 3.3.1.3. *Noivado com Felisberta*

Na estrada do que se quer oculto, próximo de Bolonha, nossa protagonista travestida detêm o duelo dos dois irmãos de criação Fulgócio e Otávio e atua como juiz. Esse episódio relaciona-se intertextualmente com a cena do livro *Platir*, em que a Princesa Florinda de Lacedemônia, interrompe a luta entre os cavaleiros Lambaque e Meneor. Nesse sentido, as protagonistas homônimas, travestidas, intervêm em uma briga de varões provocada por assuntos de amor e honra. Elas agem como juízes e levam à conciliação dessas desavenças masculinas.

O motivo da contenda resultara da circunstância de Octávio, nas vésperas do seu casamento com Felisberta, a irmã de Fulgócio, ter descoberto ser meio-irmão dela, por uma carta do pai da noiva. Ao ter posto Fulgócio à corrente da situação, este se recusa romper o compromisso, preferindo um incesto secreto à desonra pública de sua irmã e conseqüentemente de sua mãe (que engravidou de Felisberta por um caso extraconjugal). Em vista de nenhum dos lutadores ceder, Florinda/Leandro aceita se casar com a noiva, para que esta não fique sem esposo. Porém, coloca como condição que lhe paguem os seus estudos durante um ano, na Universidade de Bolonha, antes do seu casamento com Felisberta. Nesse sentido, Florinda não busca apenas conciliação (como a princesa de Lacedemônia), mas também busca o benefício próprio de ter acesso ao conhecimento. Ela pretende que sua contribuição na resolução do problema seja retribuída com a educação que é negada à maioria das mulheres da época. Nesse caso, a solução se produz correndo as convenções extracarnavalescas e destronando a autoridade da cultura oficial.

Florinda/Leandro estava satisfeita com o acordo de casamento que fez, porque sabia que muitos da cidade a reconheciam por noivo de Felisberta. Desse modo, passava os dias mais encoberta. Além disso, tinha grandes propósitos acadêmicos, “como tinha de espaço um ano, queria em ele aprender alguma faculdade, porque como fazia conta de correr mais mundo soubesse melhor tratar com a gente dele” (REBELO, 2006, I, p. 105). Em vista de que pretendia continuar suas andanças pelo cronotopo Mundo, os conhecimentos que mais lhe interessavam eram aqueles que podia extrair dos livros de humanidades e de sentenças. Assim, aproveitou seus estudos de tal modo que era tido com sábio e “de todos os da cidade, por antonomásia era chamado, o estrangeiro sentencioso” (REBELO, 2006, I, p. 105). Cabe lembrar que no contexto seiscentista de Contrarreforma o único tipo de literatura permitido às

mulheres era a produzida pela Igreja, cujos sermões davam orientações precisas de comportamento feminino.

Portanto, encontramos conceitos literários modernos nas formas autônomas do discurso carnalizado de Florinda quando esta profana as relações convencionais entre homens e mulheres, regidas pelo modelo do amor cortês, porque ao mesmo tempo que passa a desestabilizar e a contrair qualquer expectativa de exemplaridade, o narrador insiste em colocá-la como exemplo a ser seguido por todas as mulheres. Não fosse o grande esforço do sentencioso narrador e da protagonista em expor essas aventuras carnavalescas como grandes infortúnios, o fato de Florinda/Leandro parodiar o jogo de amor cortês propiciando histórias de amor entre personagens do mesmo sexo, certamente, levantaria a ira dos censuradores moralistas, tão preocupados com o pudor das donzelas.

### 3.3.2 *Mésalliances* carnavalescas

No contexto seiscentista, a educação das jovens é extremamente limitada, especialmente, pelo receio à revelia feminina (do sistema patriarcal), pois “o espaço do saber é avaramente medido, a fim de não fazer da razão das mulheres um terreno de rivalidade, impossível de assumir, com a dos homens” (FARGE; DAVIS, 1991, p. 15). Por conseguinte, se não fosse pelas roupas masculinas e pela falsa promessa de se casar com Felisberta, Florinda/Leandro não teria acesso facilitado para estudar humanidades na Itália. Nesse sentido, a carnalização contribui para que a protagonista possa ter acesso a eventos apenas reservados ao masculino no mundo extracarnavalesco. Exemplo disso são os dois grandes eventos marcados por *mésalliances*<sup>102</sup> carnavalescas em que participa Florinda/Leandro: a competição dos letrados e a escolha de uma esposa na competição das flores. Assim, enquanto, no mundo extracarnavalesco, esses tipos de celebrações, marcam, intencionalmente, as desigualdades sociais e de gênero, em *Infortúnios Trágicos I*, a comunicação é dinâmica, mutável e, livre de dogmatismo religioso e dos privilégios da classe dominante.

---

<sup>102</sup> As *mésalliances* referem-se a combinações “ruins”, a uniões destinadas ao fracasso. Nesse sentido, especialmente, desde a Idade Média até fins da Idade Moderna, na perspectiva da ortodoxia religiosa e do sistema patriarcal em geral, as mulheres foram marcadas por uma irreparável *mésalliance* com os círculos intelectuais e com atividades consideradas exclusivamente masculinas.

### 3.3.2.1. *Competição dos letrados da Universidade de Bolonha*

Em menos de um ano, graças a sua fama de sábio sentencioso, Florinda/Leandro é convidada a participar da competição dos letrados da Universidade de Bolonha. Para esse evento escolheram cinco estudantes destacados por dominar a arte das sentenças, a saber: um teólogo, um filósofo, um latino, Florinda/Leandro e um espanhol reconhecido por usar adágios engraçados. Dessa forma, cada faculdade era representada por um candidato, num ambiente altamente festivo acompanhado de sessões de música. Cada um dos participantes devia proferir sentenças, alternadamente, sobre um conjunto de palavras, previamente sorteadas na seguinte ordem: amor, amigo, adulação, amante, louvor, mulher, morte, virtude, homem, paz, honra, vício, verdade, benefício, calar, palavra e sábio. Quando chegou a vez de falar sobre a “mulher” o teólogo citou a sentença de São Crisóstomo que diz: “não há em o mundo besta por mais brava que seja que se possa comparar com a má mulher” (REBELO, 2006, I, p. 111). Logo, em seguida, o filósofo expressa: “- Se em o mundo não houvera mulher (diz Catão) nossa conversação não estivera sem os deuses” (REBELO, 2006, I, p. 111). Inferimos, com base nesse discurso articulado pelo último candidato, que historicamente a figura da mulher construiu-se como uma barreira entre a comunicação do homem e a divindade (discurso próprio dos emissários da Igreja).

Por sua vez, Florinda/Leandro estendeu-se a várias sentenças por corresponder a um território que perfeitamente conhecia, o que aumentava sua eloquência. A primeira sentença mostra ambiguidade entre as vozes do narrador e da protagonista, pois a voz narrativa nos conta: “Logo nosso Leandro sorrindo-se, como quem de si próprio dizia, afirmou ser próprio da mulher - *Com o breve esquecimento facilmente mudar a vontade.*” (REBELO, 2006, I, p. 111). Então, se é verdade, como diz o narrador, que Florinda/Leandro refere-se a características femininas que ela mesma possui, ela está contrariando o próprio narrador que o tempo inteiro faz uma exaltação exacerbada da constância e não volubilidade de Florinda. Porém, também pode ser uma estratégia de Florinda para mostrar uma aparente concordância com a mentalidade vigente sobre o feminino. Mais adiante a protagonista declarou: “- Se a mulher se não obriga de vontade ou de apetite, é impossível conquistá-la ninguém com serviços” (REBELO, 2006, I, p. 111). Esta sentença nos remete ao fato de que na maioria dos episódios em que a heroína é persuadida para se casar ou dá sua palavra de permanecer num lugar não cumpre, pois não tem vontade, e assim

ninguém a conquista com serviços. A sua vontade é perambular pelo Mundo em busca de novos conhecimentos e experiências.

Seguindo com a contenda, o latino manifestou: *Mutabilis est femina et audet magna facere*. A mulher não só é mudável, mas ousada a fazer grandes causas.” (REBELO, 2006, I, p. 111). A segunda parte dessa sentença representa adequadamente Florinda, pois a ousadia da heroína a levou a todos os espaços negados às mulheres, a começar por essa competição de intelectuais. Depois manifestou-se o letrado espanhol, com sentenças que fizeram rir os espectadores. E seguidamente, os juízes anunciaram um intervalo festivo, em que os músicos começaram a tocar seus instrumentos e “cantaram certos motes tão graciosos que moviam a grande festa e riso” (REBELO, 2006, I, p.112). Dessa forma, esse episódio revela situações de riso, o qual, consoante Bakhtin (1987, p. 105), impede que o sério se fixe e se isole da integridade inacabada da existência cotidiana, restabelecendo uma integridade ambivalente.

Os cinco letrados são desafiados por uma diversidade de noções sociais e de palavras comuns a todos, no livre contato familiar. Assim, todo significado presente no seu discurso está marcado por seu contexto social. Além disso, faz-se presente uma série de significados alternativos que a partir de diversas relações dialógicas desenvolve seu significado social. Conseqüentemente, prevalece a heterodiscursividade no sentido de que se pode reconhecer a presença de uma determinada coleção de realidades convergentes e divergentes. Portanto, essas vozes diferentes e concorrentes incorporam um ponto de vista e ideologia, o que implica que mesmo sendo usadas palavras iguais por duas personagens, estas podem significar coisas diferentes para cada um.

No final do certame, o júri, formado por quatro doutores da Universidade, declarou um empate entre Florinda/Leandro e o Teólogo, apesar de aceitar a superioridade da heroína travestida sobre o seu adversário, visto que “no aviso de suas sentenças e na graça e eloquência com que as dizia o reconheciam por aventajado” (REBELO, 2006, I, p. 116). Esse é um recurso para agradar os inquisidores que avaliariam esses *Infortúnios Trágicos*, pois os censores podiam se incomodar com o fato de uma mulher ganhar de um teólogo. Os vencedores, além de serem considerados os mais sábios de Bolonha, ganharam “uma formosa livraria de cinquenta livros todos encadernados em pasta forrada de veludo de várias cores e as

brochas de prata dourada.” (REBELO, 2006, I, p. 107). Assim, Florinda/Leandro ganhou uma biblioteca, o que dentro do contexto analisado representa a possibilidade de ter acesso a mais conhecimento, através de livros que não eram disponíveis às mulheres. Pouco tempo depois, Florinda/Leandro é avisada que o latinista inconformado com o resultado da competição planeava matá-la. Em vista disso, aproveita para fugir da cidade e não se casar com Felisberta.

Para ascender intelectualmente, Florinda/Leandro se vale de sua astúcia. Ela procura o conhecimento que é negado às mulheres da época. Assim, desde o começo de sua perambulação engana as pessoas, fingindo que concorda com o que é convencional. Inclusive engana até o próprio narrador. Nesse sentido, ela age como uma “pícaro” que transmuta as convenções morais, acomodando-as à sua realidade e subvertendo a figura de Amadis de Gaula, seu modelo de herói. Dessa forma, seus traços picarescos se assemelham aos do pícaro espanhol Lazarillo de Tormes, no encadeamento de suas peripécias carnavalescas num mundo opressor. Lembremos que o percurso do Lazarillo é apresentado à sociedade como *a História de Lazarillo suas fortunas e adversidades*<sup>103</sup>. De forma irônica, nesse título se subentende que o protagonista pode ter tido algum evento afortunado na sua vida, enquanto no título da história de nossa heroína Florinda apenas se anunciam infortúnios trágicos. Nesse sentido, dá-se a entender que as mulheres apenas podem ter infortúnios quando se emancipam. Mesmo assim, na defesa de seus ideais individuais, Florinda/Leandro age de forma picaresca, ao enganar e iludir as pessoas para vivenciar com liberdade seus infortúnios (aventuras). Dessa forma, os traços da heroína que evidenciam seus conflitos interiores e seu egocentrismo antecipam o herói problemático moderno.

### 3.3.2.2. Florinda/Leandro, o troféu da competição das flores

Depois de participar da guerra de Nápoles, Florinda/Leandro penetra no cronotopo pastoril<sup>104</sup>, ainda vestida de soldado. Condizente com os preceitos do

---

<sup>103</sup> O título original em espanhol é: La historia del Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades.

<sup>104</sup> O gênero pastoril já contava com grande aceitação, na época da publicação de *Infortúnios Trágicos I*, na Península Ibérica, devido a abundantes publicações do gênero bucólico em castelhano. Entre os autores de destaque se encontra o escritor português Jorge de Montemor (1520-1561) que publicou em espanhol *Los Siete Libros de la Diana*. Outro autor representativo é Miguel de Cervantes que incursiona neste gênero de forma paródica no Quixote e depois, formalmente, com a publicação de seu romance pastoril *La Galatea*.

gênero bucólico, a heroína adentra uma típica arcádia, rica em árvores, fontes cristalinas, jardins, suaves brisas, plantações e cantos de pássaros. Nesse estado de deleite, depara-se com a cerimônia fúnebre de um jovem pastor chamado Arsênio que morreu de ciúmes por acreditar em intrigas infundadas sobre sua amada Luísa. Movida por curiosidade, Florinda/Leandro se integrou à bela aglomeração apenas para saber os detalhes da fatalidade, no entanto, impressionando os assistentes com sua bela presença foi convidada para ficar na Arcádia. Esta aceitou o pedido “parecendo-lhe que entre gente tão solitária passaria sua vida mais encoberta.” (REBELO, 2006, I, p. 176). O *donaire* de Florinda/Leandro tem como efeito que todas as pastoras rapidamente ardam de amor por ela. Cada uma lhe oferecia seu coração com a esperança de ser retribuída, “dando disto, claras mostras à pressa que se davam em o levarem em seus braços com muitas de amor; o que Leandro pagando com outras se foram levando-o no meio com muita cortesia a suas frescas aldeias” (REBELO, 2006, I, p. 176). Assim, nesse cronotopo de alegria, beleza natural e muita galantaria, Florinda/Leandro foi colocada nas melhores acomodações.

Além das donzelas do lugar, as pastoras de aldeias circunvizinhas também se apaixonam por Florinda/Leandro. Elas não medem palavras para conquistá-la. E ela corresponde com galanteios, até o ponto de iludir a todas. A vida transcorre com lentidão em meio a cantigas, recitais poéticos e outros típicos passatempos do gênero bucólico. Porém, depois de se ter espalhado a fama da beleza de Florinda/Leandro, as amorosas pastoras o constroem a que escolha uma favorita, com a qual deverá se casar. Assim, a comunidade organiza um certame pastoril em sua homenagem, que claramente ilustra a ação carnavalesca da coroação de Florinda/Leandro. Após vários jogos, músicas e danças, deu-se início ao certame, cujas regras foram expostas por um dos dois anciãos que presidiram o evento.

Dez candidatas de extraordinária beleza e ricamente vestidas participam da competição. Trata-se de um desafio poético sobre sentimentos expressados através das flores. Cada pastora oferta uma flor a Florinda/Leandro, que deve manifestar seu significado para que seguidamente a pastora lhe conteste com um refrão ou pensamento correspondente ao amor que ela tem por ele. O encadeamento pastora, flor e sentimento dá-se assim: Liseia-limoeiro-vontade, Lucrecia-açucena-saudades, Artada-carrasco-desterro, Líbia-acipreste-suspiros, Lucinda-olmeiro-favor, Doroteia-jasmim-perigo, Firmina-endro-perfeição, Mabília-amoreiras-jactância, Anfrisa-funcho-vencimento e

Eugénia-cravos-afeição. Quando os juízes se preparavam para deliberar, aparece uma desconhecida que pede para participar. Com a permissão do júri, a estrangeira, recém-chegada, insistindo em manter sua identidade oculta, ofereceu a Leandro a flor de cerejeira, que significa apetite. Florinda/Leandro elogia a beleza da figura corporal da moça. Ao que ela respondeu se referindo ao apetite “— Este não no hei mister, porque tenho tanto para vos querer, quanto de amor para em tudo vos merecer” (REBELO, 2006, I, p. 188). Assim, por seu porte e desenvoltura chamou a atenção imediatamente de Florinda/Leandro e ganhou a preferência do júri sendo a vencedora do concurso causando enorme surpresa a Leandro, ao final, ao revelar-se Artêmia.

Na festança carnavalesca da escolha de esposa para Florinda/Leandro descreve-se com riqueza de detalhes a aparência do corpo e do cabelo das pastoras, a opulência de suas roupas e a beleza da natureza, especialmente das flores e das guirlandas. Além disso, as participantes manifestam sua graça, cortesia, malícia e jocosidade através de cada dito proferido. Existe um clima de harmonia festiva entre todos os participantes em meio às zombarias, aos ciúmes e às invejas. Essa aproximação de todos, formando uma unidade, corresponde a ação carnavalesca da familiarização. Nesse clima de livre relação familiar, tudo que é separado pela hierarquia oficial é reunido e misturado. Esse espaço carnavalesco representa a desconstrução de valores morais e sociais da época. Nele também são revelados pontos cegos da moral difundida pelos educadores religiosos e o descompasso com o amor cortês. Nessa competição das pastoras pela mão de Florinda/Leandro as circunstâncias marcadas por essa repentina e devota paixão das pretendentes levam ao riso ambivalente. Evidentemente, essa ação carnavalesca aparece de forma contida e podemos dizer que intencionalmente reprimida em comparação com o riso em *Quixote*.

Portanto, as mulheres que aparecem no percurso de Florinda são elementos para a manutenção do carnaval. A maioria delas, amorosas devotas, afeiçoando-se rapidamente à protagonista travestida, são instrumentos para subverter as regras oficiais. Carnavaliza-se o modelo social da mulher casadoira, que não tem escolha a não ser se casar ou ir para o convento. A paixão apressada que todos e todas sentem pela protagonista, além de evidenciar a superficialidade social, também exalta o desconhecimento entre homens e mulheres, simples peças do jogo cortês. Assim mesmo, exhibe como as relações amorosas baseavam-se, em grande parte, em um ideal estereotipado do galã e da dama. E é revelado o exagero do discurso amoroso

dos galãs para conquistar às damas, a exemplo das promessas de amor rotas de Florinda, travestida. Além disso, o fato de Florinda/Leandro, conseguir que toda a comunidade de pastoras se apaixonasse por ela e conseguir uma esposa no certame das flores evidencia a absurda ideia de que o amor pode gerar-se a partir de competições. Dessa forma, parodiam-se os padrões impostos para o comportamento dos homens com respeito às mulheres, em outras palavras, é uma paródia das relações entre homens e mulheres.

### 3.3.2.3. *Noivado com Artêmia*

Quando Florinda/Leandro descobre que a pastora eleita para ser sua esposa é Artêmia pede que lhe conte os acontecimentos de sua vida após ter fugido de Felício. A moça declara que primeiro trabalhou como criada de uma viúva, mas, durou pouco tempo ali devido ao fato de que todos da família morreram numa tragédia marcada pelas incestuosas paixões desenfreadas do filho, o qual tentou violar a irmã, chamada Alteia. No grotesco incidente terminaram envolvidas mais pessoas, tendo como resultado a morte de Alteia, a mãe, o agressor, e três criados. Essa tragédia levou Artêmia a se disfarçar de homem para poder percorrer com segurança os caminhos, e foi então que escutou sobre a competição pela mão de Florinda/Leandro e decidiu voltar a se vestir de mulher para concorrer, pois ainda estava apaixonada pela protagonista travestida. Depois das narrações de Artêmia, Florinda/Leandro lhe propõe que abandonem a arcádia sem avisar ninguém. O novo “casal” dirige-se para a cidade de Liorne por barco. Porém, quinze dias depois de Florinda/Leandro e Artêmia terem fugido, o barco naufraga, tendo como consequência uma intempestiva separação. Essa é uma abertura para continuarem suas aventuras de forma autônoma.

Com os encontros e desencontros de Florinda/Leandro e Artêmia marcam-se momentos cruciais da paródia ao amor cortês em *Infortúnios Trágicos I*, mostrando a necessidade de renovação dos enredos narrativos e indicando a necessidade de questionar e substituir modelos estereotipados das convenções cortesãs. Nesse sentido, revela-se que os modelos literários e ideológicos chegaram ao seu limite de saturação, por isso é preciso uma ruptura, parodiando os elementos narrativos que servem à estrutura desgastada, a qual deve ser esvaziada para que possa ser aproveitada com algo novo. Além disso, o riso ambivalente, que tudo renova, aparece de forma comedida em vários episódios, tais como a competição dos cinco letrados,

no qual a figura mais carnavalesca é o letrado espanhol. Também provocam riso ambivalente os exageros sentenciosos e comentários anacrônicos do narrador, assim como a aproximação dos contrários: sagrado e profano nas *mésalliances* carnavalescas.

### **3.4. Reassume a identidade feminina**

Tanto vestida de mulher como travestida, Florinda sofre diversos encarceramentos, porque os opressores não podem permitir sua liberdade. Eles tentam mantê-la afastada do mundo exterior, seja presa num cárcere, ou vestida de freira num convento, ou casada em um castelo. O simbolismo da clausura representa, em geral, a vida no lar e o cotidiano da mulher seiscentista. Assim como a prisão e o convento, a torre do castelo representa a repressão do sistema. Por isso, nos capítulos que Florinda tem contato com a monarquia e a Igreja, tem que aparentar ser uma jovem frágil e desvalida, que precisa de assistência masculina.

No cronotopo em que se desenvolve a história de Florinda existe um forte embate das diversas vozes sociais. Essas vozes são manifestações discursivas (axiologicamente orientadas) que apresentam uma atitude valorativa dos objetivos da heroína e prevêm respostas dos interlocutores. Em vista disso, apresentamos nesta subseção como se deu a segunda transformação de Florinda: quando readquire sua identidade feminina, voltando a agir como uma típica donzela fugitiva. Lembremos que a heroína vestida de homem ou de mulher desperta a paixão exacerbada dos que encontra pela estrada, situações ambivalentes que contribuem para a manutenção das ações carnavalescas, ao mesmo tempo em que corroboram a continuidade dos seus “infortúnios”. Portanto, nesse tópico, abordamos a perseguição do Príncipe Aquilante, depois que Florinda assume sua condição feminina, assim como a coroação da heroína e seu posterior destronamento (no qual Aquilante reaparece como rei, na segunda parte da obra).

#### **3.4.1. Consequências da perseguição de Aquilante**

Depois de Florinda/Leandro passar um ano na condição de ermitão é raptada por corsários turcos. Seus raptores a venderam a uma muçulmana rica, que a teve durante um ano como jardineiro. Após este tempo, sua dona mandou que Florinda/Leandro fosse levada de barco para que trabalhasse com um filho que

morava distante. Nesse percurso, volta a ser capturada, agora por corsários cristãos que a levaram para Nápoles. Quando manifesta ser cristã, seus captores a liberam. Nesse estado, Florinda/Leandro, por vontade própria, decide trabalhar como pajem dos príncipes de Nápoles: Boemunda e Aquilante. Assim, a heroína travestida esperava que sua vida transcorreria tranquilamente. No entanto, Florinda/Leandro tornou-se objeto de desejo da princesa Boemunda que com insistência começou a lhe fazer propostas amorosas. Como não conseguia o que desejava, ressentida com a recusa, Boemunda queixa-se a Aquilante e diz que o pajem tentou violentá-la. Dessa forma, a princesa consegue que seu marido convoque Leandro no recinto com a intenção de matá-lo na frente de todos, para vingar a honra de sua esposa. Quando Aquilante investe contra o acusado com um punhal, Florinda/Leandro rasga seu vestido de pajem deixando descoberto “seus cristalinos peitos, que mui apertados trazia, dizendo: ‘aqui verás, bom Príncipe, se mereço esses nomes que dizes e a morte que me dás’” (REBELO, 2006, I, p. 248). Vale ressaltar que esse tipo de cena se tornou icônica nas produções artísticas que representam a revelação da identidade feminina de uma donzela guerreira.

Florinda exhibe seus peitos para defender sua vida, mostrando que foi vítima de uma cilada de Boemunda. Diante dessa descoberta e atestada a mentira da princesa, o príncipe Aquilante mata sua esposa. E impressionado pela beleza de Florinda, apaixonou-se por ela, sem ser correspondido. Dessa forma, Aquilante soma-se a lista de pretendentes da protagonista. O príncipe começa uma impetuosa tarefa para desposar Florinda contra a vontade dela. Nesse processo escutamos com clareza a alternância das vozes de Aquilante, de Florinda e do narrador. Cada uma representa uma consciência social diferente. Em primeiro lugar, o príncipe usa todos os artifícios da vassalagem do amor cortês para tentar conquistar e persuadir Florinda, ao mesmo tempo em que usa argumentos convencionalmente aceitos, no contexto seiscentista, sobre os defeitos femininos. Por sua vez, a protagonista é firme na sua rejeição ao monarca usando como justificativa os critérios do amor cortês, às avessas, já que ela se declara vassalo de um amante, aparentemente morto para subverter imposições sociais. Por outro lado, o narrador, em meio a sua tarefa, contradiz o posicionamento de Aquilante, complementando o relato com descrições de Florinda totalmente opostas as que são atribuídas ao feminino. Dessa forma, o narrador, ao mesmo tempo que atribui à heroína concepções misóginas, exalta seus traços modernos.

O narrador nos informa que Aquilante pediu ao rei, seu pai, que lhe concedesse Florinda por mulher, pois ainda que não fosse de sua mesma posição hierárquica, era suficiente “a virtude de que era ornada para suprir as faltas que algum injustamente lhe atribuísse, havendo que só quem fosse alheio de razão poderia considerar algumas em Florinda” (REBELO, 2006, I, p. 251). Contudo, o rei não concordou com esse empenho amoroso do seu filho, pois não a considerava adequada para ele. Em consequência, o príncipe trama diversos artifícios para conquistar Florinda, pois “achou que como era mulher não podia permanecer em sua firmeza, havendo que poucas a sustentavam, porque como esta seja um bem varonil fundado em o entendimento, não podem mulheres sustentá-lo, como incapazes da perfeição” (REBELO, 2006, I, p. 255). A essa afirmação, o narrador rebate: “mas como nossa Florinda era a cifra e recopilação da maior do mundo, não só estava fora desta lei, mas antes podia muito bem assinar regras da guarda dela” (REBELO, 2006, I, p. 255). Assim, fica evidente que Aquilante apesar de não encontrar nenhuma falha em Florinda, como manifestou a seu pai, pensa que por sua natureza feminina, é incapaz de manter qualquer firmeza (pensamento coerente com a mentalidade circundante da época). Mas a resposta do narrador não se faz esperar, pois ele rebate afirmando que a firmeza de Florinda é tal, que pode escrever leis sobre essa qualidade.

O rei manda encarcerar Florinda numa torre vigiada por guardas, para frear a paixão exacerbada de Aquilante por ela. Ainda cativa, continua recebendo persuasivas cartas do príncipe, que acredita “ser próprio de mulheres quererem ser rogadas, só a fim de ficarem senhoras de liberdade alheia” (REBELO, 2006, I, p. 259). O infante trata Florinda conforme os preceitos do amor cortês como uma dama de imensurável beleza, outorgando-lhe o título de dona de sua liberdade. Além disso mostra-se disposto a satisfazer todos os desejos da protagonista, dando-lhe ricos presentes e a coloca num pedestal ideal. Porém ela continuava rejeitando-o, pois Florinda tinha “um peito tão duro e poderoso, que a contrários e a todas as forças resistia, que era digno de ser tido de todo o mundo em mais conta” (REBELO, 2006, I, p. 255).

Firme em sua rejeição, Florinda justifica-se pela promessa de amor que fez a Arnaldo, já que ela “tinha posto em sua vontade de levar avante seu varonil intento, e de cumprir em tudo sua palavra” (REBELO, 2006, I, p. 254). Fato que Aquilante recusa argumentando que só aceitaria a desculpa dela se o seu amante estivesse com vida, “porque todas a leis dela por morte acabam” (REBELO, 2006, I, p. 257). E cada vez

mais insistente em seu propósito, o infante chega ao ponto de lhe enviar uma carta garantindo a morte de ambos se ela continua rejeitando-o. Em resposta, a protagonista lhe dá duas opções: matá-la ou colocá-la em liberdade, descartando qualquer esperança de correspondência a seu amor. E se não aceitar nenhuma das opções, Florinda lhe diz: “não tendes que vos cansar mais com me escrever, porque não hei de tornar atrás com o propósito que levo” (REBELO, 2006, I, p. 259). Assim, Florinda desdenha das pretensões do príncipe por ser fiel à sua emancipação, sua verdadeira promessa.

Aquilante insiste tendo como base “a impossibilidade de uma mulher moça e tão formosa 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” (REBELO, 2006, I, p. 259). No entanto, a protagonista aguentou firme encarcerada na torre “sustendo tantos combates, que só o menor deles bastava para derrubar a mais forte e bem murada torre, que se podia achar em um bem fortalecido peito juvenil” (REBELO, 2006, I, p. 258). Nesse sentido, o narrador insiste que Florinda é um modelo a ser imitado pelas mulheres e justifica suas peripécias, em vista de que “a sua constância e firmeza havia de ser exemplo a todas as que comumente têm pouca, era necessário padecer de tantos extremos e perseguições, para que mais se apurasse a fineza dela” (REBELO, 2006, I, p. 258). Assim, promove-se a igualdade entre homens e mulheres, pois Florinda enfrentou seus “infortúnios” sem acudir à ajuda masculina. Ela esteve presa durante quatro meses, até que o rei a enclausurou no convento mais afastado de Nápoles.

#### *3.4.1.1. No convento: segundo encontro com Gracinda*

O rei, pai de Aquilante, trata Florinda como um objeto de sua propriedade, que pode transportar como ele quiser sem considerar os desejos dela. Mesmo assim, a protagonista não se incomoda por estar entre religiosas, pois “pareceu-lhe que em nenhum estado poderia melhor guardar seu piedoso intento como neste” (REBELO, 2006, I, p. 263). Lembremos que na Idade Moderna, de acordo com a historiadora Elisja Schulte Van Kessel (2000), a Igreja oferecera às mulheres mais que o Estado. Nessas comunidades, elas podiam aspirar à realização pessoal que busca a perfeição moral: “para a maioria das mulheres ela era a única realização não vinculada ao sexo em que podiam igualar os homens, ou mesmo ultrapassá-los” (VAN KESSEL, 1991, p. 200).

Além disso, podiam desenvolver atividades profissionalizantes e artísticas. Bem por isso, o narrador dos *Infortúnios Trágicos I*, nos estimula a considerar a alegria da protagonista, no convento, como expressão de quem deseja seguir o modelo de mulheres exemplares ao mesmo tempo que se matém insubmissa ao casamento. Por isso, Florinda “trabalhava quanto podia de seguir as que mais perfeitas se mostravam em virtude, pretendendo fazer-se igual a elas na perfeição de vida” (REBELO, 2006, I, p. 263). Contudo, mesmo que Florinda admirasse às mulheres do convento, todas as suas peripécias demonstram que ela tinha outra perspectiva para sua vida.

Com uma visão crítica ao modo de comportamento social imposto à mulher, aparentemente, Florinda estava disposta a aceitar os preceitos do sistema opressor que apenas lhe concedia dois estados: casada ou enclausurada no recinto de religiosas. Porém, existe uma ambiguidade entre a eleição pelas “aventuras” e seu desejo de simplesmente estar tranquila num convento. Aqui devemos entender que o discurso interiormente persuasivo, além de ser contínuo, “é interrogado e colocado numa nova situação correspondente para desmascarar seus pontos fracos, apalpar os seus limites, sondar seu grau de objetificação.” (BAKHTIN, 2017 p. 143). Eis que Florinda não precisava passar por todas as peripécias que passou para chegar ao convento, poderia ter ido direto para o recinto de freiras logo que lhe avisaram da morte de Arnaldo, se realmente seu único objetivo fosse manter-se solteira.

As virtudes da protagonista não são suficientes para livrá-la de ser expulsa do mosteiro. Ela se encontra no convento com Gracinda, aquela é enviada a um convento por fugir do castelo para ir atrás Florinda/Leandro. Quando a jovem italiana se inteira de que foi iludida por Florinda travestida, começa uma empreitada contra a protagonista. E como Gracinda “fosse muito amiga da Priora e de muitas freiras, que a estimavam por sua honra e rendas que tinha”, consegue que Florinda seja expulsa do claustro (REBELO, 2006, I, p. 265); sem sequer ser ouvida. A esse respeito Adma Muhana (2006, p. 368) discorre que embora não seja possível assegurar que exista uma censura de caráter erasmista à vida monástica, “também não é possível dizer por este episódio que Rebelo a qualifique bem”. Em todo caso, para nós, é evidente que não cabe o intrépido espírito de Florinda na cela da Igreja.

### 3.4.1.2. *Na estrada das fugitivas: reencontro com Artêmia travestida*

Depois de ser expulsa do convento, Florinda é obrigada a morar na casa de uma amiga da priora, para evitar escândalos. Nesse lugar permanece pouco tempo, porque prefere fugir e continuar suas perambulações pelo Mundo. Ao fim do quarto dia de deambular por caminhos pouco transitados, encontra outra peregrina fugitiva chamada Gemilícia. Esta era procurada pelo pai que pretendia encarcerá-la por tentar seduzir um jovem forasteiro (Artêmia travestida) e ter matado uma aia. Em vista disso, Florinda lhe propôs trocarem de roupa, a fim de enganar os perseguidores, mostrando sua coragem e solidariedade com suas congêneres. Por essa ação, Florinda é confundida com a procurada e encarcerada pelo pai da fugitiva numa cela ao lado do forasteiro supracitado. Ali, Florinda descobre que seu companheiro de cárcere se trata de Artêmia travestida. Nesse momento, ambas donzelas revelam suas verdadeiras histórias e todos os outros enganos são esclarecidos ao carcereiro. Então, para remediar o mal causado, como se fosse uma recompensa, o pai de Gemilícia faz questão de casar Artêmia com um filho. Aparentemente foi um final feliz para ela, pois no regime do casamento se supõe que estaria protegida. Contudo isso é contraditório, porque Artêmia tornou-se fugitiva precisamente por não querer ser obrigada a se casar com Felício, um dos homens mais ricos de sua cidade. Portanto, o fato de Artêmia ceder a um casamento arranjado, por ser um dos estados tradicionalmente obrigatórios às mulheres, é um recurso de convenção social para agradar ao público.

### **3.4.2. Coroação – Destronamento**

A coroação do antípoda do rei, no mundo carnalizado, implica diretamente o destronamento do que é oficial, sendo este último um processo simultâneo de degradação e regeneração. Em vista disso, neste tópico abordamos as duas vezes que Florinda recebe a coroa: a primeira, no evento carnavalesco das flores<sup>105</sup> – quando ainda travestida, pastoras de diversas arcádias competem para ser sua esposa –, e a segunda, quando depois de ter reassumido sua identidade feminina, cavaleiros de diferentes reinos competem para ser seu esposo num torneio cavaleiresco. E também

---

<sup>105</sup> Esse episódio foi analisado no tópico 3.3.2.2

tratamos o destronamento da heroína representado, na segunda parte do livro, com a execução da vingança de Aquilante.

#### 3.4.2.1. Coroação

A fase da coroação carnavalesca de Florinda demarca-se quando “os pastores assentaram Leandro em uma cadeira de verde murta, pondo-lhe em a cabeça uma fermosa capela de louro em sinal que a todos vencia em gentileza e mais partes, reconhecendo-se todos por inferiores a ele” (REBELO, 2006, p. 178). Assim, Florinda/Leandro é venerada como um rei. E todas a súditas apaixonadas competem para ser a rainha. Essa fase do carnaval realça as mudanças e transformações, a morte e a renovação, visto que se trata de “um ritual ambivalente biunívoco, que expressa a inevitabilidade e, simultaneamente, a criatividade da mudança-renovação, a *alegre relatividade* de qualquer regime ou ordem social, de qualquer poder e qualquer posição (hierárquica)” (Bakhtin, 2018, p. 142, grifo do autor). Contudo, seu reinado no mundo pastoril foi curto, pois logo após sua coroação se deu à fuga com Artêmia, como vimos no tópico 3.3.2.

Por outro lado, depois de retomar sua identidade feminina e depois de esclarecidos os mal-entendidos com Gemilícia e Artêmia travestida, espalha-se por grande parte da Itália a fama das virtudes e da beleza de Florinda. A notícia chega ao conhecimento dos duques de Florença que, perante as qualidades da heroína, afeiçoaram-se por ela e tornam-se seus benfeitores. Embora a protagonista tenha nascido na Espanha, os duques adotam-na como filha e devido a eles não terem descendentes a tornam sua herdeira. Porém, para que ela pudesse ser sua sucessora de forma legítima era obrigatório que contraísse matrimônio.

Situação essa condizente com o contexto sócio-histórico da época. A historiadora Natalie Zemon Davis (1991) explica que tanto nos reinos de França, Espanha e Inglaterra, quanto no principado germânico e no ducado de Florença, do final do Renascimento, as mulheres podiam exercer atividades públicas sempre que o poder fosse adquirido por sucessão dinástica mais que por eleição ou nomeação. Portanto, “as mulheres podiam ver-se sagradas rainhas, e o nascimento e o casamento tornavam-se assuntos de alta política” (DAVIS, 1991, p. 233). Nesse sentido, a determinação dos duques é impregnada de verossimilhança no plano narrativo do romance.

Os duques organizam um torneio cavaleiresco no qual o prêmio do vencedor é a mão de Florinda. Assim ela obrigatoriamente deve casar-se com o mais aguerrido combatente. Nesse ponto, o narrador informa que as intenções de Florinda são retardar essa escolha e no momento mais inesperado fugir para não se casar. Dessa forma, nossa protagonista recria a Penélope da Odisseia, no sentido em que ela empenha-se em prolongar as justas para ganhar tempo. Seu objetivo é, no final do certame, fugir para livrar-se dessa imposição.

Além dos organizadores do torneio, estiveram presentes quatro autoridades, que atuaram como juízes na escolha do mais valoroso cavaleiro; o valioso prêmio: Florinda; e o público em geral. O evento aconteceu em praça pública na cidade de Florença, executado em três dias consecutivos, separados entre si pelo desfile de todos os cavaleiros pretendentes, cujo vestuário e montarias o narrador preocupa-se em descrever com ricos detalhes. Dos treze cavaleiros, destacava-se um por sua bravura e por manter sua identidade oculta durante os três dias que duraram as justas.

Ao final do evento, é atribuída a vitória por unanimidade ao cavaleiro oculto. Enquanto isso, Florinda tramava em seus pensamentos como se daria sua fuga. Porém, ao revelarem a identidade de dito cavaleiro, ela fica perplexa. Imediatamente a protagonista confronta o rosto do vencedor com a foto que carregava em um colar relicário: corrobora tratar-se de seu primeiro e único amante, Arnaldo. O vencedor era aquele namorado da juventude que supostamente havia sido assassinado e que aparentemente motivou sua perambulação pelo mundo, numa espécie de penitência amorosa ao melhor estilo de Amadis de Gaula. Por isso, ela desiste de fugir e aceita casar-se com Arnaldo. Logo, a narrativa de *Infortúnios Trágicos I* finaliza com a coroação de Florinda e Arnaldo, já que após a morte dos duques, tornam-se os soberanos do Estado de Florença.

No interim em que Florinda se afastou de Arnaldo e seu reencontro com ele, ela conseguiu colocar em prática as lições de esgrima, equitação, línguas estrangeiras e outras artes, que aprendera com os mestres que seu pai lhe proporcionou. Além disso conseguiu estudar na universidade e se manter solteira. Então, sua vida teve um recomeço a partir da suposta morte de Arnaldo. Isso assemelha-se à declaração

da famosa escritora francesa Madame de Sévigné<sup>106</sup> ao afirmar numa de suas cartas “que queria esquecer a data do seu nascimento e substitui-la pela da sua viuvez, que tem sido bastante doce e feliz” (DESAIVE, 1991, p. 322). Na sociedade seiscentista em que todos os casamentos são impostos, a liberdade feminina começa com a morte do marido ou do “futuro marido”, no caso de Florinda. Nesse sentido, a protagonista se antecipa a um tipo de comportamento da figura feminina moderna.

A promessa de amor inquebrantável e o reencontro dos amantes, que parece ser o cerne, é apenas um mecanismo para conectar fios soltos da narrativa e desviar a atenção das atitudes de Florinda que poderiam ser desqualificadas pelos moralistas. A heroína cede de bom grado ao regime do casamento, agradando censores e leitores conservadores, com a pessoa eleita por ela desde o começo da história. E para chegar a esse ponto ela se deslocou do espaço asfixiante para o aberto das aventuras, numa peregrinação que representa simbolicamente a saída da mulher de sua estagnação ao mundo de reivindicações sociais.

#### 3.4.2.2. Destronamento

*Infortúnios Trágicos I* tem um típico final feliz, exaltando a constância de Florinda que resiste a todos os infortúnios e supera a desgovernada cobiça do obsessivo Aquilante, atingindo assim a felicidade amorosa. Porém, na segunda parte do livro, Florinda é destronada de forma grotesca. Em *Infortúnios Trágicos II* trata-se a peregrinação paralela de Arnaldo até encontrar Florinda. Esta começou após se recuperar dos ferimentos causados por dom Luís. Além disso, é relatado como Aquilante cria um plano maquiavélico para separá-los. A sequência de acontecimentos para o desfecho definitivo da história de Florinda, na segunda parte, começa quando Aquilante se torna rei de Nápoles por morte do pai. Com tanto poder, o novo monarca decide retomar o projeto de se casar com Florinda. Para isso tenta

---

<sup>106</sup> Consoante o historiador Jean-Paul Desaive (1991), Marie de Rabutin-Chantal (1626-1696), conhecida como a famosa escritora Madame de Sévigné, ficou órfã muito cedo, foi educada em Paris, no seio do clã materno dos Coulanges, de nobreza recente, mas rica e culta. Com dezoito anos casaram-na com o fidalgo bretão, boêmio e mulherengo, Henri de Sévigné, que depressa será morto num duelo (1651). Viúva com vinte e cinco anos, dois filhos, bens e dívidas, rejeita todos seus novos pretendentes para continuar livre. Não há dúvida sobre esta opção, porque ela mesma escreve, em 1687, que queria esquecer a data do seu nascimento e substitui-la pela da sua viuvez, “que tem sido bastante doce e feliz” (DESAIVE, 1991, p. 322).

convencê-la a trair Arnaldo, mas como não consegue persuadi-la, entra em guerra com Florença e conquista este Estado. Quando toma o poder de legítimo governante ordena a morte de Arnaldo, que é degolado publicamente. Depois desterra Constâncio, filho pequeno do casal de protagonistas e exige casar-se com a duquesa viúva. Porém seu plano não dá certo, porque Florinda morre de tristeza, logo após a morte de seu esposo. Em vista disso, Aquilante regressa a Nápoles e devolve a Constâncio os direitos de governar o ducado. Finalmente, Florinda e Arnaldo são sepultados um ao lado do outro.

Enquanto no desfecho da primeira parte Florinda e Arnaldo são coroados, na segunda parte destruiu-se essa harmonia com o destronamento dos amantes que “caíram em o baixo da morte.” (REBELO, 2005, II, p. 494). Isso condiz com a visão carnavalizada biunívoca que é oposta a toda ideia de acabamento e perfeição e a toda pretensão de imutabilidade e eternidade, que a leva “manifestar-se através de formas de expressão dinâmicas e mutáveis (proteicas), flutuantes e ativas” (BAKHTIN, 1987, p. 9 – 10). De acordo com Sara Augusto (2013), o final da segunda parte de *Infortúnios Trágicos* é grotesco, sendo que esse final irreduzível é alimentado ao longo da obra por “desfechos parciais caracterizados pela incompletude, pelo engano, pelo disfarce e por uma atmosfera geral de infelicidade amorosa” (AUGUSTO, 2013, p. 153). Portanto, os traços grotescos da obra referida retratam a fase de vida-morte como um estado de transformação, numa metamorfose incompleta.

O princípio material do cotidiano, que governa a vida social hierarquizada, associa-se paradoxalmente ao princípio material em crescimento, princípio que é destronador e renovador. Nesse sentido, a imagem grotesca é ambivalente pois abrange os dois polos da mudança: “o antigo e o novo, o que morre e o que nasce, o princípio e o fim da metamorfose” (BAKHTIN, 1987, p. 22). Então, o desfecho inesperado e grotesco da segunda parte de *Infortúnios Trágicos* revela um claro afastamento do cânone, evidenciando sua originalidade. Até esse momento, na série dos romances greco-bizantinos o “final feliz” era o convencional. Apenas vamos encontrar um final desse tipo no romance *Romeo e Julieta* de William Shakespeare. Portanto, a morte de Florinda e de Arnaldo, após seu casamento, torna-se uma referência das transformações do romance relacionadas às imagens grotescas. Os objetos de subversão e transgressão mudam e continuarão renovando os motivos

para carnavalizar as narrativas, por isso a importância de compreender os mecanismos oficiais que cada manifestação do grotesco desmascara.

### **3.5 Paródia do amor cortês**

Ao confrontar uma multiplicidade de visões, a paródia visa a um corte com os modelos anteriores, retomando-os de outra forma. Podemos pensar nesse processo como uma casa que é desmanchada para ser construída no mesmo terreno e aproveitando alguns elementos do prédio antigo. A recusa do anterior implica uma preocupação em enxergar as lacunas de sua época. Por isso, o discurso paródico sugere novas ideias para deslocar a gasta ideologia vigente. Bakhtin (2018) aponta que se pode parodiar: a maneira típico-social ou caracterológico-individual de o outro ver, pensar e falar; formas superficiais do discurso do outro, assim como os princípios profundos desse discurso. Nesse sentido, a paródia infiltra-se sutilmente, de forma que nossa protagonista Florinda pode lidar com o jogo cortês, sendo um objeto de veneração e, ao mesmo tempo, renegando com suas ações, essa condição. A paródia em *Infertúnios Trágicos I* não é um fim em si mesma, pois ela não é a característica mais sobressalente do romance, mas serve para atingir outros fins positivos, através de algumas passagens que revelam um estilo parodístico, especialmente nas relações que implicam o jogo de amor cortês. Portanto, nesse tópico, analisamos a subversão de Florinda, sugerida nas entrelinhas, bem como a réplica velada ao discurso hegemônico do sistema patriarcal, a partir de duas perspectivas: como donzela guerreira e como heroína moderna.

#### **3.5.1. Qual outra donzela guerreira para agradar aos censores**

A figura da donzela guerreira corresponde a uma mulher travestida, que participa da guerra<sup>107</sup>, na maioria das vezes, de forma voluntária, cujas qualidades, geralmente atribuídas ao sexo masculino, são apresentadas como inatas a ela. O travestismo da donzela guerreira supõe uma ruptura com a reclusão imposta às

---

<sup>107</sup> Referente ao envolvimento das mulheres na guerra, na sociedade seiscentista, a historiadora Natalie Zemon Davis expõe que os feitos de Joana d'Arc lembravam aos franceses aquilo que uma mulher aguerrida era capaz de realizar numa batalha. Porém era um caso excepcional, pois “as numerosas mulheres que acompanhavam abertamente todos os exércitos modernos eram cozinheiras (por vezes esposas que preparavam as refeições para os seus maridos), criadas, vivandeiras e prostitutas” (DAVIS, 1991, p. 230).

mulheres na sociedade. Além do mais, dá-lhe liberdade de movimento para entrar em contato direto com a aventura. A donzela guerreira ganha protagonismo e pode sair do espaço fechado sem ser reconhecida e andar segura por montanhas e florestas, coisa irrealizável para simples donzelas peregrinas. Duas referências milenares de donzela guerreira são Mulan, personagem histórico da china do século V, e Fantaghiro, personagem do conto tradicional italiano. Ambas são jovens mulheres, que se travestem para tomar o lugar do pai na guerra e protagonizam histórias de amor com um guerreiro estereotipado. Além disso, o Romanceiro ibérico, com seu romance “A Donzela Guerreira”, contribuiu para a ampla difusão e adaptação da história, contando com uma grande variedade de versões e penetrando em todos os gêneros literários. Por sua vez, Florinda, travestida qual outra donzela guerreira, pega em armas várias vezes: para cobrar vingança, para matar um leão e para tornar-se soldado (como veremos na continuação).

Depois de trabalhar como servente de navio, no percurso de Veneza para Nápoles, Florinda/Leandro decide alistar-se como soldado para participar nas guerras da Itália. Sua decisão foi motivada, aparentemente, pela simpatia do capitão que a/o convidou, “dizendo-lhe que o faria soldado com aventejada paga e outros interesses que (não levados deles, mas do bom ânimo que lhe mostrava) o nosso Leandro aceitou” (REBELO, 2006, I, p. 166). Florinda/Leandro alista-se por iniciativa própria, sem nenhum sentimento de patriotismo ou por algum outro motivo, apenas para ter a experiência militar. Lutou na guerra até que seu exército foi derrotado e “como viu que seu Capitão era perdido e desbaratado, deixando-a (como fizeram muitos) se foi com um deles que por mais amigo tinha, a quem chamavam Flamínio Espanhol.” (REBELO, 2006, I, p. 167). Depois de fugir dessa aventura bélica, seu leal amigo, o soldado Flamínio, tenta persuadi-lo/a de que retorne a Saragoça, onde Florinda/Leandro tem riquezas e comodidades. Flamínio acredita que por terem passado quatro anos do assassinato de dom Luís (fato que lhe contou, sem nunca revelar ser mulher), ela pode facilmente livrar-se dessa pena, pois o tempo faz com que as coisas sejam esquecidas. Porém, Florinda/Leandro não aprovou esse parecer. Ao contrário, respondeu que se Flamínio tinha vontade de retornar às terras de sua origem, podia fazê-lo, mas ela, Florinda/Leandro, “determinava acabar a vida em as estranhas” (REBELO, 2006, I, p. 167). Dessa forma, nossa heroína continua sendo enfática na sua pretensão de terminar sua vida perambulando pelo Mundo, em vez de

retornar à casa paterna, onde teria que se submeter à opressão patriarcal. Nesse sentido, fica evidente sua determinação de levar uma vida de aventuras e lutas, pois assim como suas referências cavaleirescas: a princesa Florinda de Lacedemônia e Amadis de Gaula, tem competência na arte da guerra para encarar qualquer aventura.

Enquanto as aventuras de Amadis de Gaula e da princesa de Lacedemônia acontecem num mundo de coincidências maravilhosas e estereotipadas, tendo como inimigos gigantes, magos e feiticeiros, os inimigos de Florinda são o sistema opressor patriarcal e seus medos. Contudo, suas ações carnavalescas contribuem na redução dos seus medos, transformando-os em algo mundano, que é superado, chegando ao ponto do destemor. Assim, nossa heroína persegue um objetivo próprio, seguindo um caminho de vida que ela sozinha escolheu. Ela não luta por uma coletividade, nem para completar esquemas de amor cortesão. Ela persegue seus objetivos individuais. Em vista disso, o modo de representação de nossa heroína não é definido por um regime, tal como acontece com a princesa épica Florinda de Lacedemônia, quando protagoniza uma breve sequência de aventuras cavaleirescas em busca de Platir. Portanto, o *status* plurivocal do romance de Pires de Rebelo, bem como o ceticismo quanto aos preceitos do feminino, afeta a representatividade da protagonista, tornando-a ora sujeito, ora objeto da narrativa.

Assim como a princesa Florinda de Lacedemônia, nossa heroína Florinda é representada como uma jovem de beleza extraordinária, posição social privilegiada, familiarizada com o exercício marcial desde criança e extremamente esforçada na defesa dos seus interesses. Além disso, ambas encarnam a figura da donzela guerreira quando usam o travestismo como recurso temporário. No caso da princesa de Lacedemônia, o travestismo serve-lhe apenas para liberar seu cavaleiro Platir. Embora exista grande reconhecimento por suas façanhas, sua recompensa limita-se ao plano amoroso. Por sua vez, a jornada da nossa heroína é autônoma. O percurso de Florinda assemelha-se às intenções de emancipação da pastora Marcela<sup>108</sup>, do livro *Quixote I*. Florinda não se deixa cativar pelo atrativo masculino, e também não une seu percurso aventureiro à esperança de um encontro amoroso, mesmo que no final reencontre Arnaldo. Essa união tranquiliza os leitores moralistas, que não

---

<sup>108</sup> O nome Marcela associa-se ao deus da guerra, Marte. Ela luta contra as incriminações de todos usando como única arma seus argumentos e assim, consegue a vitória, sem auxílio masculino.

concebem uma mulher sem amor. Em vista disso, as donzelas guerreiras homônimas passaram ilesas pelo filtro dos censores de sua época de produção, dado que eles enxergavam seu travestismo apenas como um meio para o amor. Esse protótipo cortês é para eles evidência da debilidade feminina, que consolida a imagem de inferioridade da mulher. Contudo, nas entrelinhas, existe uma denúncia à misoginia, pois apenas a roupa masculina lhes permite sair do espaço fechado e andar seguras. Além disso, a donzela guerreira apenas travestida pode exibir qualidades que são negadas às mulheres comuns.

O fato de as protagonistas homônimas serem jovens e travestirem-se para cumprir obstinadas promessas de amor sugere que suas escolhas são insensatas, produto da impulsividade juvenil feminina. Então, suas ações são associadas à imaturidade. Além disso, sua capacidade intelectual é considerada como uma simples mostra de engenho. Inclusive é desqualificada como capacidade inata para enganar os homens, cuja honra é inquestionável (na perspectiva da mentalidade da época). Não obstante, a capacidade das donzelas guerreiras em camuflar-se de tal forma que não são descobertas em momentos que sua condição é aparente, revela implicitamente sua inteligência, mesmo que esse traço seja omitido.

Por outro lado, nos episódios em que as donzelas guerreiras homônimas envolvem-se num jogo carnalizado de amor cortês entre mulheres, a apaixonada pela donzela guerreira revela todos os defeitos do gênero feminino apontados na literatura clerical, pois se entrega desmedidamente a suas paixões e impulsividade. Enquanto a princesa de Lacedemônia ilude apenas a donzela Mirnalta, Florinda/Leandro promete seu amor à Artêmia, à Felisberta, à Gracinda, e permite que toda uma comunidade de pastoras concorra para ser sua esposa. Nesse sentido, nossa Florinda parodia a galantaria do jogo cortês, que no século XVII já começava a aparecer com mais frequência na literatura, permitindo que as personagens femininas tivessem mais liberdades.

Outro momento no qual as personagens homônimas tornam-se objeto do jogo cortês é quando expõem publicamente sua condição sexual, através da nudez do seu peito, para defender suas vidas, pois o malfeitor não iria matar uma criatura tão bela. Ele compreende que essa dama indefesa, guiada por sua impulsividade, não tem a capacidade de quebrar o sistema de papéis estabelecidos. Elas são uma “presa” desejável, que não merece morrer. Dessa forma, a revelação de ser mulher é um ato

carregado de significado, que reforça o pensamento patriarcal. Por um lado, indica a suposta debilidade feminina e sua necessidade de proteção. Por outro lado, insinua que as mulheres apenas podem desfazer-se de sua condição de inferioridade enquanto estão encarnando a donzela guerreira.

A referência material, contudo, na qual se baseia a enunciação de nossa heroína Florinda, possui correspondências reais no mundo do “curioso leitor”, enquanto o processo de enunciação da princesa de Lacedemônia é integralmente épico. Nesse aspecto, pensamos em forças centrípetas que intervêm na formação do discurso em torno das ações de nossa protagonista. Elas circulam para um centro norteador, na tentativa de estabilizar as características próprias da prototípica donzela guerreira, afetando as ações da protagonista em relação ao mundo que a cerca. Mas ao mesmo tempo, circulam forças centrífugas que procuram desestabilizar essa mesma visão unificadora da heroína sobre suas ações. O confronto dessas forças contrárias evidencia a inovação discursiva de nossa Florinda com traços de modernidade.

Florinda desconstrói a convenção social que induz os padrões de conduta herdados, através de experiências reservadas aos homens, proclamando de forma velada: somos iguais. Aliás, a protagonista não transforma sua personalidade quando se traveste, uma vez que essas características e dons, atribuídos à sua conduta masculina, já eram parte dela, reforçados com as aulas que seu pai lhe permitiu fazer ainda criança. Ela usa a máscara de Leandro para tornar-se uma donzela guerreira moderna que defende seus interesses e como instrumento para liderar eventos intelectuais e bélicos. Inclusive, sua superioridade intelectual é manifestada implicitamente nos episódios de sua estadia na universidade de Bolonha, quando participa do concurso dos letrados. Portanto, quando nossa heroína assume o papel de donzela guerreira, parodia as relações entre homens e mulheres, no jogo cortês, e revela que o papel da donzela guerreira é ambivalente, no sentido que mostra a insubmissão do feminino quando a mulher traveste-se, ao mesmo tempo que legitima a submissão às convenções patriarcais da mulher, enquanto mantém sua identidade feminina. Dessa forma, Florinda desmascara o patriarcalismo opressor no mundo transformado e carnavalesco que ela mesma recria.

### **3.5.2. Qual outra heroína moderna**

O processo em que uma personagem feminina independente assume na sua conduta prerrogativas apenas reservadas ao sexo masculino implica “uma

teatralidade autoconsciente” (NICHOLSON, 1991, p. 350). Em vista disso, a “teatralidade autoconsciente” da protagonista Florinda e sua rejeição às convenções impostas ao feminino revelam sua configuração individualista. Assim, ela é um sujeito feminino diferenciado pela sua capacidade de pensar (tendo em conta a teoria cartesiana<sup>109</sup> de que o indivíduo tem a capacidade de gerar conhecimento). Além disso, lembremos com Lukács (2000, p. 82) que “a peregrinação do herói romanesco o leva ao autoconhecimento.” Essa introspecção não aparece nos heróis míticos, que tendem a ser idealizados, como acontece com a princesa Florinda de Lacedemônia e Amadis de Gaula. Já nossa protagonista Florinda apresenta-se inadequada ao seu destino e à sua situação. Logo, podemos pensar que a ideologia individualista da heroína, desvincula-se do imaginário coletivo patriarcal do seu tempo-espço. Esse individualismo tematizado no seu percurso também é um sintoma social do romance moderno, visto que o herói romanesco “não é fechado nem internamente acabado, daí não caber totalmente no leito de Procusto do enredo, que se adota como um dos possíveis enredos de uma obra e, em suma, como tema fortuito para um dado herói.” (BAKHTIN, 2018, p. 94). Portanto, Florinda age em seu próprio mundo ideológico, tendo sua própria concepção do mundo personificada em suas ações como uma heroína romanesca.

Desde o título até o final do livro, de Pires de Rebelo, o adjetivo “constante” é o signo mais preponderante e ambíguo que caracteriza a heroína Florinda, ora remete a uma figura “fraca”, que se conforma com os desígnios da fortuna, ora associa-se a uma “forte” guerreira, que luta por seus ideais. Contudo, esse signo indica que ela é diferente das outras mulheres, pois Florinda sempre foi “constante e firme, coisa que em poucas se acha; porque o comum das mulheres é serem-no só em serem mudáveis” (REBELO, 2006, I, p. 72). Uma vez que o estado constante das mulheres é a mudança, de acordo com o narrador, a protagonista nunca muda, o que a torna um modelo de virtude. Nesse sentido, o narrador, em seu empenho de conseguir indulgência dos leitores para com a protagonista, chega a ser dúbio, ao ponto de revelar a mentalidade circundante do feminino e, ao mesmo tempo, contestar, em certa medida, esse preconceito usado para submeter as mulheres ao domínio dos homens.

---

<sup>109</sup> René Descartes (1996) postula que a capacidade de pensar e refletir é uma condição inerente aos seres humanos. Em vista disso, o individualismo pode ser concebido, enquanto consciência, como capacidade de apreender a realidade e o conhecimento a partir da própria experiência racional.

Uma longa tradição, frequentemente transformada em lugar comum, representa na literatura a imagem obsessivamente uniforme de uma mulher sempre inquieta, caprichosa e inconstante. Esse é um dos maiores defeitos assinalados nas mulheres, como apontado pela historiadora Carla Casagrande: “Nada parece mais imóvel e mais constante que a contínua irrequietude e inconstância das mulheres” (CASAGRANDE, 1990, p. 119). Assim, associada à natureza feminina, “a desordenada instabilidade”, de acordo com os inquisidores, é uma característica herdada de Eva. E pelo fato de a mulher ser possuidora desse grande defeito, deve ser permanentemente vigiada e controlada por eles, os escolhidos para manter a moralidade. Essas concepções espalhadas socialmente também dialogam em todos os níveis com o romance, assim o leitor entra em uma relação dialógica com a linguagem do texto, as imagens dos valores sociais e os valores individuais dos personagens. É quando o “curioso leitor” ativa seus conhecimentos e habilidades únicos e socialmente adquiridos para o trabalho de decifrar o texto.

Elevada pelos parâmetros do amor cortês, e ao mesmo tempo, rebaixada e oprimida pelos mecanismos patriarcais da sociedade seiscentista, Florinda, no marco de sua jornada, propicia uma crítica a essa duplicidade. Some-se a isso que estando presa no universo masculino, não é permitida sua ascensão dentro das relações sociais e culturais. Por isso, disfarçada de Leandro, encarna de forma carnavalizada uma donzela guerreira a fim de emancipar-se e não ser obrigada a casar-se. Neste ponto, cabe ressaltar que a Igreja se empenhou, incansavelmente, em controlar a instituição matrimonial. O clero impunha uma moral do casamento, principalmente com o objetivo de encaminhar a consciência e as ações das mulheres. De acordo com Duby (2013, p. 280), no cenário vassálico do casamento, os deveres da mulher são os de todo vassalo em relação ao seu senhor: ela deve amar, servir e aconselhar o homem a quem foi entregue. Em troca, como o vassalo, a mulher espera proteção e assistência. Dessa forma, o casamento é uma garantia da ordem social em que a mulher é subordinada ao poder masculino e torna-se um ornamento do seu amo.

Segundo o cânone eclesiástico, na Idade Moderna, o homem é o mandante da mulher e sua união é um contrato de vassalagem, e não de amor. O homem adquire a responsabilidade de controlar a suposta perversão e instabilidade de sua esposa. Ele tem o poder de governar, corrigir e reprimir sua esposa para que não realize ações que desagradem a Deus. Além disso, a Igreja confere aos padres autoridade patriarcal

sobre as mulheres, com o intuito de ajudar o esposo no controle. Assim, de acordo com Desaive (1991, p. 308), o confessor torna-se um tipo de substituto do marido. Desta forma, o confessor “começou por se fazer estimar e acaba por se fazer temer” (DESAIVE, 1991, p. 308). A mulher deve permitir ao clérigo tomar conta dos seus negócios, tratar dos seus processos, falar com os juízes, intervir na escolha da casa e dos móveis, organizar sua bagagem etc. Em vista desse contexto, a liberdade de não se entregar aos desejos amorosos masculinos e transitar livremente, em condição de mulher, apenas é permitida a poucas donzelas da literatura seiscentista. Uma das privilegiadas é a pastora Marcela<sup>110</sup>, de *Quixote I*. Nessa personagem cervantina, reconhecemos a emancipação pela qual Florinda tanto luta. Isso tendo em conta que a fala não pertence apenas ao falante. Nela ressoam outras falas, e diversas vozes, ora explícitas, ora veladas, inclusive as que foram silenciadas.

A pastora Marcela justifica sua conduta proclamando sua liberdade e desobrigação de corresponder os que a amam por ser bela, expressando: “Fez-me o céu, segundo afirmais, formosa, e de tal maneira que, sem serdes poderosos a outra coisa, a que me ameis vos move a minha formosura, e pelo amor que me mostrais dizeis e até quereis que seja eu obrigada a vos amar.” (CERVANTES, 2016, I, p. 191). Nesse ponto, a dominação através da beleza da dama é um critério do amor cortês e um mecanismo literário de negação à mulher, como indicado pelo historiador Jean-Paul Desaive (1991, p. 301), pois “para o poeta elas servem como fonte de inspiração e os seus olhos assassinos<sup>111</sup>, a sua tez de lírio e de rosas, o arsenal mortífero dos seus encantos aumentam os méritos do mártir que reduz tudo isso a meras aparências.” Em vista disso, o historiador indica que esse tipo de armadilha do discurso literário, aplicado às mulheres, corresponde “a pretexto de celebração, em

---

<sup>110</sup> A história da pastora (capítulo XI a XIV da primeira parte de *Quixote*) começa quando D. Quixote e Sancho Pança adentram no mundo pastoril e um pastor divulga que o rico Grisóstomo morreu por amor a Marcela, anunciando seu funeral. Indagado por D. Quixote, que se encontrava muito curioso, o pastor relata detalhadamente os acontecimentos a seus protagonistas, culpando Marcela por não querer se casar com ninguém.

<sup>111</sup> O narrador de *Infortúnios Trágicos I*, querendo dar a entender que a protagonista Florinda cumpre com os parâmetros do amor cortês, adverte, desde o começo da história, que os tão negros e belos olhos da donzela “ofendiam” a vista dos atrevidos que os admiravam. Por isso, eram tidos como “tiranos, cruéis e roubadores” (REBELO, 2006, I, p. 41). Assim, seu escuro olhar representava perigo aos fracos, que podiam ficar cativos, caso não desviassem a vista, pois esse traço cortesão indica que a dama impõe sua vontade aos outros.

negá-las enquanto pessoas” (DESAIVE, 1991, p. 301). Na continuação, Marcela prossegue com força, entusiasmo e profundidade psicológica seu discurso, reivindicando a igualdade entre os gêneros, e que seu direito ao livre arbítrio seja respeitado: “Eu entendo, com o senso natural que Deus me deu, que tudo que é formoso seja amável; mas não alcanço que, por razão de ser amado, seja obrigado o amado por formoso a amar a quem o ama.” (CERVANTES, 2016, I, p. 191). E reforça sua intenção de manter-se solteira, questionando: “Por que quereis que renda a minha vontade por força, obrigada não mais que por dizerdes que me quereis bem?” (CERVANTES, 2016, I, p. 192). Para que seja respeitada a liberdade das mulheres que reivindica a pastora Marcela, D. Quixote está disposto a lutar contra todo tipo de pessoas e de maus encantadores. Por isso, depois que Marcela termina seu discurso, o herói cervantino a elogia e impede que seja seguida.

Fazemos essa digressão, abordando Marcela, porque Florinda também luta, o tempo inteiro, para não ser obrigada a casar, embora ela não possa expor suas intenções tão abertamente como fez a pastora. O casamento é uma imposição da sociedade opressora de sua época, mesmo quando está travestida de Leandro. Por isso, a protagonista é acobertada pelo narrador, que, fazendo uso do exagero e excesso de sentenças, procura a indulgência do leitor para com ela. Assim a nossa protagonista luta por seu propósito (inclusive, algumas vezes consegue enganar o próprio narrador). Marcela e Florinda, que nunca procuraram conselho clerical, vão além de simples personagens necessárias a qualquer enredo. Elas expressam comportamentos e atitudes inovadoras, configurando-se como sujeitos do discurso romanesco moderno, a partir dos quais se observa o processo estético da criação verbal. Sua voz e sua autonomia realçam ainda mais a ideologia contida em seus contextos enunciativos.

A atitude que Florinda assume para enfrentar os obstáculos que são chamados de “infortúnios” a empurra a lutar por uma sociedade mais igualitária, revelando atitudes para escapar das convenções sociais. E mesmo assim, nada a liga a uma comunidade específica, nem de pastoras, nem de donzelas da corte etc., pois no seu percurso é evidente o individualismo do herói moderno. As ações da protagonista estão submersas num empoderamento feminino reivindicador, através dos seguintes aspectos essenciais: ela defende sozinha sua honra, intromete-se no imaginário reservado aos homens, confronta a autoridade masculina, reivindica o protagonismo feminino na luta

social e também se revela na sua integral incompletude. Além disso, no marco da sua jornada carnavalesca, ela promove a igualdade entre homens e mulheres, criticando a ideia de inferioridade feminina e a duplicidade conceitual sobre a mulher na sociedade seiscentista. Também é colocada em relevo a inadequação da protagonista ao seu contexto, através da paródia das relações entre homens e mulheres.

Florinda revela importantes valores e conflitos da mulher moderna ocidental, porém, dizer que se trata de feminismo seria uma declaração anacrônica, pois a corrente de pensamento feminista conhecida na atualidade consolidou-se muito depois da publicação de *Infortúnios Trágicos I*. Então, tendo em vista que se trata de uma protagonista da literatura portuguesa do século XVII, afirmamos que ela é uma heroína moderna transgressora. Portanto, Florinda representa o protótipo de mulher dona de si, que poderia tornar-se um modelo para a mulher seiscentista. Essa mulher localiza-se no limiar das convenções impostas ao feminino, limiar que é um não-lugar. Ela é o próprio não-lugar do seu tempo.

### 3.6. O Mundo de Florinda e a Mancha

O narrador de *Infortúnios Trágicos I* nos informa o tempo inteiro que o cronotopo das perambulações de Florinda é o mundo e que desde criança a protagonista se prepara “para sair à praça do mundo” (REBELO, 2006, I, p. 40). Nesse sentido, a obra literária carrega a expectativa de que foi deliberada a demarcação do perímetro espaço-temporal de seus eventos. Assim, espera-se que o cronotopo seja o horizonte de narração significativa, onde configuram-se as tramas, eventos, interpretações e ações possíveis enquanto se excluem outras. Contudo, como uma estrutura manipulável da comunicação, sujeita a todo tipo de ação responsiva, os limites do cronotopo são também os limites da realidade inacabada. Nesse sentido, a presença do *Quixote* no panteão da cronotopia carnavalesca de Bakhtin evidencia coisas importantes sobre os contornos da contribuição cervantina para a teoria literária moderna. Então, como o excêntrico cervantista do século XX, Pierre Menard de Borges, consideramos importante libertar aspectos cronotópicos centrais do *Quixote* de seus confins cervantinos.

A noção de responsividade na literatura implica na interação dialógica de diversos sujeitos no lugar que Bakhtin (1990, p. 358) chama de “mundo criador do texto”. Nele, de acordo com o teórico, todos os seus elementos — a realidade refletida no texto, os

autores que o criam, os intérpretes e os ouvintes-leitores que o reconstituem e, nessa reconstituição, o renovam — participam em partes iguais da criação do mundo representado, por isso, todos somos atuantes dentro do mundo de “criador de texto”.

Como ação responsiva e responsável a nossas leituras e em consonância com todas as análises resultantes dos tópicos anteriores, comparamos o cronotopo Mundo de *Infortúnios Trágicos I* com o cronotopo criativo Mancha, de *Quixote*. Justificamos dita abordagem em virtude de “narrativas que, no decurso do processo de leitura, produzem uma impressão semelhante em relação a seu mundo ficcional, partilham um cronotopo maior semelhante” (BEMONG; BORGHART, 2015, p. 22). Nesse sentido, refletimos a respeito dos limites e possibilidades dessa análise cronotópica enquanto desmascaramento crítico da censura e do rebaixamento ao feminino no contexto da sociedade peninsular seiscentista. Portanto, nesse tópico analisamos a configuração do cronotopo Mundo e sua heroína Florinda, a partir das análises apresentadas nos tópicos anteriores, principalmente os relacionados com: as noções de cronotopo revisitadas com especial atenção ao cronotopo motivico da estrada, o cronotopo cervantino Mancha, critérios carnavalescos (profanações, *mésalliances* carnavalescas, coroação-destronamento e paródia do amor cortês). Além disso tratamos sobre os traços do cronotopo genérico do romance bizantino no Mundo de *Infortúnios Trágicos I*.

### **3.6.1. Mundo de Florinda: Estrada, herói e ações carnavalescas**

*Infortúnios Trágicos I* é constituído por trinta e nove capítulos que tratam das perambulações da protagonista Florinda pela grande estrada (terrestre e marítima) do cronotopo Mundo. O Mundo aqui é ambivalente, pois refere-se ao espaço, às pessoas e à mentalidade das pessoas. Florinda sai de seu país natal em busca de uma vida de decisões próprias por não considerar adequada a populosa cidade de Saragoça, lugar de seu nascimento, para realizar suas aventuras. Embora fosse uma cidade grande, ficava pequena para a protagonista. Por isso, depois de ter deixado sua cidade, dirige-se a Itália. Nesse tipo de deslocamentos, “a concretude do cronotopo da estrada permite que se desenvolva amplamente nele a vida corrente” (BAKHTIN, 1990 p. 242). Florinda passa por Nice, permanece períodos de tempo em Bolonha, Milão, Veneza e Nápoles. Depois ingressa no mundo mourisco passando um ano na Turquia. Regressa à Europa e conclui sua perambulação no ducado de Florença. Além das jornadas terrestres referidas, a heroína ainda passou por diversas travessias

marítimas, onde se encontra com as mulheres do seu tempo, que fogem dos preceitos impostos por um sistema opressor patriarcal.

No Mundo de Florinda, assim como na Mancha cervantina, a estrada representa a liberdade pela qual ela luta e onde ela prefere estar, enquanto o castelo representa o espaço fechado em que os opressores, a cada mínima oportunidade procuram confiná-la. A maioria das ações da protagonista situam-se na estrada (ruas, caminhos, jardins, vales e montes etc.), ao passo que os ambientes fechados (castelo, convento, torre, palácio, casa, cárcere, cela etc.), conotam uma repressão contrária a seus objetivos. Ela, por sua própria vontade, pretendia passar seus dias perambulando pela estrada dos que não querem ser encontrados. Nesse sentido, o tempo-espaço de Florinda é diferente do cronotopo de suas antecessoras homônimas. Florinda, a Cava, encontra-se num tempo-espaço histórico demarcado pelo motivo cronotópico do castelo, onde suas ações dependem do sistema patriarcal em que está inserida. Por sua vez, a princesa Florinda de Lacedemônia transita no cronotopo genérico do romance de cavalarias.

Cabe lembrar que o cronotopo Mundo de *Infortúnios Trágicos I*, engloba diversos cronotopos genéricos e cronotopos motivicos (assim como o cronotopo Mancha do *Quixote*). Dentre os diversos cronotopos motivicos ressaltamos a praça pública que é para Bakhtin (2018, p. 146) o “palco central” do carnaval, porque é o lugar mais favorável para o contato familiar de todos, tendo em conta que o carnaval é público e universal. Em *Infortúnios Trágicos I* encontramos três grandes festividades de natureza pública: competição dos letrados da Universidade de Bolonha, competição das flores da idílica Arcádia italiana e justas pela mão de Florinda em Florença. Este conjunto de certames coloca todos na praça pública em contato familiar em três âmbitos diferentes: o acadêmico, o pastoril e o cavaleiresco, ao mesmo tempo que obedecem aos padrões literários da estética seiscentista.

Em se tratando da jornada de Florinda, vemos que se divide em duas fases de aventuras distintas: a primeira, quando se traveste em Leandro (parodiando os princípios do amor cortês, comportando-se como um jovem galanteador) e a segunda, quando readquire sua identidade feminina (insubmissa ao papel imposto às mulheres). Em ambos estados, como Leandro e como Florinda, sua condição predominante é de fuga. Foge, principalmente, do jogo de amor cortês dos que por ela se apaixonam de forma exacerbada e, enquanto travestida em Leandro,

estabelece *mésalliances* carnavalescas com: Artêmia, Felisberta, Gracinda, uma arcádia inteira de pastoras (que gerem seu ritual de coroação) e, Boemunda. Depois, quando revela ser mulher é cobiçada e perseguida pelo Príncipe Aquilante (que marca seu destronamento de forma grotesca).

Para além das *mésalliances* amorosas, Florinda também se envolve em diversas e agitadas aventuras carnavalizadas (infortúnios), ao melhor estilo do seu modelo cavaleiresco Amadis de Gaula. Começamos pelas ocasiões em que foi raptada: primeiro por um bando criminal comandado por Felício; outra vez, pelo selvagem Rodolfo; logo, por corsários Turcos que a venderam como escrava; e depois por corsários Cristãos, que lhe devolveram sua liberdade. A protagonista ainda foi aprisionada várias vezes: em cárcere de Nice (onde conseguiu liberdade aludindo a Amadis de Gaula) e de Veneza (quando trocou suas roupas com Gemilícia); numa torre e num convento (pela perseguição do Aquilante); e sofreu um naufrágio durante uma tempestade.

De suas atividades consideradas impróprias de uma donzela seiscentista (na ortodoxia extracarnavalesca), destacamos que Florinda foi: servente em um navio; soldado nas guerras entre Hungria, Itália e França; sábio ermitão; jardineiro em Turquia, na condição de escravo, e; pajem dos príncipes herdeiros do Reino de Nápoles. Além disso, infiltrou-se no mundo pastoril onde foi coroado (enquanto Leandro) numa festiva competição para lhe conseguir uma esposa. Também, conseguiu estudar um ano na Universidade de Bolonha, onde destacou-se por seu brilhantismo acadêmico. Por fim, com seu carisma, conquista os Duques de Florença ao ponto de decidirem torná-la sua herdeira (outra fase de sua coroação).

As ações carnavalescas de Florinda são semelhantes às de D. Quixote no sentido que ambos heróis improváveis desmascaram os poderes opressores que rebaixam de forma grotesca o feminino. E no cronotopo Mundo de Florinda assim como no cronotopo Mancha, entrecruzam-se diversos cronotopos genéricos. Além disso, a polêmica velada revela-se nos cronotopos analisados, pelas ambiguidades e pelas vozes em oposição dos heróis e do discurso opressor, o que implica relações dialógicas divergentes. O discurso dos heróis coexiste com o discurso opressor, sendo que um não anula o outro. Contudo, ao afirmar um aparente acordo com a repressão vigente, os protagonistas subvertem o que é oficial nas suas ações carnavalescas. Enquanto o engenho de D. Quixote o impulsiona a combater gigantes e encantadores, a constância da donzela Florinda a impulsiona a transgredir a opressão e lutar por sua

liberdade. E com esses signos aparentemente inofensivos, ao recuperar dialogicamente o discurso do bom cristão numa postura de obediência, os protagonistas estão contestando os ditos discursos.

Ambos protagonistas fogem dos preceitos oficiais por suas ações em prol de sua autonomia e de redimir às mulheres. No caso de Florinda, sempre tem que se desviar dos caminhos oficiais para ser despercebida. Isso fica implícito de forma verossímil, dado que no século XVII as “regras de conduta bem precisas assinalam o caminho por onde se podem deslocar as mulheres; se elas as infringem colocam-se em posição de ser castigadas pela sociedade” (CASTAN, 1991, p. 535). Enquanto D. Quixote desmascara os maus encantadores diretamente com suas ações profanas, chamando-os de diabos, Florinda desmascara os opressores com sua firme determinação de manter sua emancipação e fazendo tudo o que é proibido às mulheres: estudar na universidade, lutar na guerra, tornar-se ermitã, etc. Os “não ditos” retumbam no interior das narrativas, tornando-se outros “ditos”. Tanto em D. Quixote, como em Florinda encontramos o rompimento da imagem dos heróis estereotipados, assim como a negação das formalidades e condutas pré-estabelecidas pela cultura hegemônica, submetendo essa concepção à aceitação da cultura popular.

Dessa forma, a Mancha e seu equivalente Mundo são cronotopos em que heróis improváveis peregrinam pela estrada dos que se ocultam, tentando ajudar os oprimidos, especialmente às mulheres desse tempo-espaço, e desmascarando os poderes opressores, porém com objetivos pessoais de liberdade. Esse herói configura-se em um marco social cotidiano, no qual, aparentemente, é obediente aos poderes da Igreja e da monarquia. Porém, esse é um recurso para tranquilizar os censores, captando a atenção do leitor avisado. Assim, o herói denuncia e reivindica problemáticas extremamente vigentes, tais como o rebaixamento grotesco do feminino, reivindica justiça para os marginalizados e exorta o povo a adquirir uma postura ativa e dinâmica.

Os heróis expressam de forma encoberta que a voz do povo deve ser escutada e que deve ser respeitado o livre arbítrio das mulheres. Por isso, recorrem à polêmica velada e a variados elementos carnavalescos como um mecanismo de contestação ideológica, de insurreição contra a desigualdade. As máscaras carnavalescas dos protagonistas lhes permitem realizar ações e deslocamentos proibidos aos de sua condição e lutar contra a estagnação da sociedade, ganhando uma posição de destaque.

Além disso, os heróis representam uma voz idealista, perambulando com um aliado, que representa a voz do povo e, junto com seus pares carnavalescos, desmascaram a hipocrisia dos discursos autoritários dos poderes patriarcais. No caso de D. Quixote, seu aliado é Sancho Pança, seu par carnavalesco perfeito. Por sua vez, a aliada de Florinda é Artêmia, quem aparece em três momentos cruciais do seu percurso e com quem protagoniza imbróglios carnavalescos. A chacota de D. Quixote à Igreja chega até o ponto da sua excomunhão. Já, Florinda é expulsa do convento por ter deixado pendências quando andava enganando donzelas, travestida em Leandro.

É evidente que nos estudos cronotópicos diversas relações ainda podem ser aprofundadas e novas podem ser traçadas, entretanto, para os limites deste trabalho, mostramos a relação dos cronotopos criativos Mancha e Mundo nos quais subverte-se a imagem do herói estereotipado Amadis de Gaula, dando abertura aos heróis modernos D. Quixote e Florinda.

### **3.6.2. O cronotopo do romance bizantino no Mundo de Florinda**

Os elementos carnavalescos em *Infortúnios Trágicos I* contribuem para a configuração do sujeito social e histórico constante Florinda, heroína moderna que possui uma concepção própria de mundo, representada através de suas ações. O Mundo é um cronotopo maior, porém não é genérico. Nele se englobam diversos cronotopos genéricos (característica do gênero romance). Essa situação resulta importante quando os teóricos da literatura procuram categorizá-la como romance bizantino mesmo quando abrange cronotopos genéricos (readaptados aos propósitos da narrativa), tais como: o pastoril, o de cavalaria e o mourisco. Nesse sentido, cabe lembrar com Bakhtin (1990, p. 212) que a relativa estabilidade dos cronotopos permite avistar suas características nos romances de períodos posteriores.

A riqueza do cronotopo de aventuras clássico permitiu o surgimento de outras representações genéricas, embora que por vezes fosse difícil de diferenciá-las, pois “os enredos desses romances (tal qual o de seus sucessores mais próximos e diretos — os romances bizantinos) revelam enorme semelhança” (BAKHTIN, 1990, p. 214). A principal

conexão entre os romances bizantinos e os antigos romances gregos<sup>112</sup> é a exaltação das aventuras românticas de um casal que resiste a todos os imprevistos para atingir seu objetivo amoroso. Depois de anos de problemas e perseveranças recorrendo o mundo, eles finalmente obtêm a felicidade que desejam e merecem. Contudo, a inovação do romance bizantino reside na sua condição de edificante. E assim como os modelos de aventuras clássicos, o romance bizantino contribui à configuração do “híbrido premeditado” chamado de Romance Moderno.

É possível o reconhecimento de cronotopos da Antiguidade em romances contemporâneos, mas, esses cronotopos não devem ser considerados idênticos (vemos essa discussão na produção ficcional *Pierre Menard autor do Quixote*). A esse respeito, Roderick Beaton (2015) exemplifica que o cronotopo de aventuras do romance grego *Leuciepe e Clitofonte* atualiza-se no romance moderno *Tom Jones*. Para o teórico, embora esses cronotopos apresentem uma sequência estrutural semelhante “não é certo, de maneira alguma, que a mesma padronização dos eventos em espaço e tempo, encontrada em textos escritos em momentos históricos muito distantes, represente um cronotopo idêntico” (BEATON, 2015, p. 99). O romance *Tom Jones*, de Fielding, introduz e elabora a noção do cronotopo de aventura em contextos totalmente novos.

Artur Gonçalves (2000), por sua vez, compara o romance greco-bizantino *Quéreas e Calíroo*<sup>113</sup> (século I d.C), de Cáriton de Afrodísias, com *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda*. O teórico conclui que as semelhanças se devem à manutenção de uma construção comum, ainda que separados por mais de um milênio, “período de tempo esse em que as variáveis conjunturais introduzidas na série nunca deixaram de estar condicionadas por uma estrutura genérica dominante praticamente imutável” (GONÇALVES, 2000, p. 368). Em vista disso, a estrutura cronotópica “praticamente

---

<sup>112</sup> O cronotopo genérico de aventuras da Antiguidade perdurou no romance bizantino em verso e em prosa, principalmente no século XII, no uso do idioma grego clássico e na fixação da estrutura do encontro-separação-reencontro do casal de protagonistas. A disseminação literária do romance bizantino deu-se por toda a Europa, a partir do Movimento das Cruzadas do Ocidente Cristão. Depois os romances greco-bizantinos foram traduzidos ao francês e seu cânone foi adaptado pelas outras literaturas europeias, na transição da Idade Média para a Idade Moderna. Esse gênero teve seu apogeu durante o Renascimento-Barroco graças às produções espanholas do Século de Ouro.

<sup>113</sup> Artur Gonçalves (2000, p. 231) indica que *Quéreas e Calíroo* é incluído pelos teorizadores e estudiosos da literatura, na atualidade, no grupo das novelas de Amor e Aventuras Peregrinas ou novela bizantina.

imutável”<sup>114</sup> permite reconhecer traços do romance bizantino de *Quéreas e Calíroo* em *Infortúnios Trágicos*, sem por isso determinar que exista uma emulação. Portanto, a repetição de soluções argumentativas de um determinado grupo genérico aumenta com o surgimento de novas adaptações em distintos períodos literários. Tal é o caso do romance de aventuras e do romance bizantino.

No processo de identificar e demarcar os cronotopos dos romances é importante ter a capacidade de identificar as marcas da passagem do tempo em tudo. Por isso, Bakhtin (2010, p. 225) aponta a necessidade de conceber o tempo na totalidade espacial do mundo e, simultaneamente, perceber o preenchimento do espaço como um todo em formação, como um acontecimento mutável. Assim, o espaço deixa de ser mero pano de fundo ao ser percebido na sua relação com uma época histórica particular. Em vista disso, resulta arriscado colocar de manifesto, sem hesitar, que *Infortúnios Trágicos da Constante Florinda* segue o modelo específico de outra produção literária em particular, dado que por inserir o cronotopo do romance bizantino, possui um esquema genérico de verificação que o aproxima das restantes obras que seguiram esse modelo literário. Além disso, tem uma ligação importante com o tempo histórico em que está inserido, cuja individualização da heroína responde e discute sobre as formas perceptivas da configuração do papel feminino na sua realidade inacabada.

---

<sup>114</sup> Reiteramos a importância de considerar as estruturas cronotópicas e a confluência genérica nas obras antes de fazer apreciações ligeiras sobre “influências” que podem levar a maus entendidos. A esse respeito Artur Gonçalves (2000, p. 466) aponta que as hipotéticas “influências” exercidas em Frei Gaspar Pires de Rebelo pelos espanhóis de Miguel de Cervantes Saavedra, de Francisco de Quevedo e de Luis de Góngora, tão insistentemente repetidas por alguma crítica atual, continuam ainda por demonstrar. Contudo, esta lacuna não impede que, por vezes, possamos detectar no corpus literário de qualquer um dos ficcionistas referidos a presença de um ou outro ponto de contato, fenómeno perfeitamente explicável, se o analisarmos em termos dos grupos genéricos envolvidos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em *Infortúnios Trágicos I* são usados signos familiares ao leitor seiscentista, recorrentes e cotidianos das imposições de comportamento às mulheres, tais como a exacerbada menção à sua natureza volúvel e o persistente empenho dos patriarcas por encarcerá-las (em celas, conventos, castelos, sob o sacramento do casamento etc.). Nesse sentido, o processo histórico de rebaixamento ao feminino marca as ações de Florinda e de todas as personagens femininas do livro. Contudo, ela é categorizada como constante num imaginário em que todas as suas congêneres são rotuladas como volúveis. Essa constância da protagonista está representada em sua intenção de mudar seu *modus vivendi*, na sua determinação individual de mudança. E suas “aventuras” são encobertas na denominação de “infortúnios”, para não escandalizar os fiscais da moral e do pudor.

Optamos por chamar a *Infortúnios Trágicos I* de romance devido, principalmente, aos seguintes fatores: tem estreita relação com a cultura popular através de seus episódios carnavalizados, é consoante com a realidade em evolução, referente ao papel do feminino, e dialoga com a literatura existente, conjugando e romancizando diversos cronotopos genéricos. Além disso, a protagonista Florinda renova os parâmetros de engenho, de adaptabilidade e de atitude reivindicatória de suas antecessoras homônimas: a Cava e a princesa de Lacedemônia, que tiveram protagonismo apenas acopladas a alguma figura masculina. Enquanto a princesa de Lacedemônia auxilia o bravo leão (Platir), nossa heroína é o leão. Ademais, sua atitude simbólica exorta a ruptura das limitações físicas e intelectuais impostas ao feminino, e as exorta a enfrentar a autoridade patriarcal.

A heroína poderia ter ficado dentro do âmbito doméstico sem correr riscos, obedecendo às regras do código imposto ao seu gênero. No entanto, abandona tudo por seus ideais, transgredindo as normas que comandam a conduta estereotipada das mulheres de sua época. Ela é inteligente e sabe que não pode andar sozinha pela estrada vestida de mulher, por isso, traveste-se, evocando o cavaleiro andante Amadis de Gaula, num mundo às avessas. A máscara masculina possibilita que os leitores da época aceitem várias condutas de Florinda permitidas apenas aos homens, na crença que sua transgressão é para alcançar fins amorosos (para cumprir uma obstinada promessa de amor). Dessa forma, Florinda adentra à comunidade discursiva dos intelectuais, dos guerreiros, dos peregrinos, dos rebeldes e dos eremitãos. Logo,

sua natureza está em dissonância com o conjunto de valores do mundo seiscentista, conflito que revela sua essência problemática de heroína romanesca.

Florinda representa uma heroína moderna que se erige no século XVII, diferente dos heróis e heroínas que a antecederam, revelando na sua história uma nova mentalidade e extravasando os limites da esfera do gênero. Ela representa um ser humano incompleto e complexo, que reivindica igualdade entre sexos e liberdade de pensamento e ação para as mulheres. Nesse sentido, na história da nossa heroína, tal como acontece no livro *Quixote* de Cervantes, desmascaram-se os “maus encantadores” que perseguem as mulheres.

Junto com o seu escudeiro, D. Quixote, desafia constantemente a opressão da Igreja e da monarquia, usando a metáfora do diabo para ressaltar a hipocrisia desses “maus encantadores”. A paródia chega até o ponto da excomunhão do herói, fato que ele aceita com grande mofa. O protagonista pretende evitar que esses gigantes opressores continuem transformando sublimes donzelas em figuras grotescas. Exemplo disso é sua reivindicação de Aldonza Lorenzo que é mais do que uma rústica lavradora. Ela é o cronotopo Mancha. Ela é a pátria humana que o herói pretende redimir. E ela se transmuta na dama idealizada, Dulcineia d'el Toboso, que é a pátria humana do porvir. Dulcineia é o futuro, é a Idade de Ouro ressurgida em uma nova pátria humana (a Mancha redimida). Além disso, ela é o principal motor das ações do herói e a representação do que é mais sublime. O amor do herói por sua dama idealizada é o amor que todos devem ter pelo feminino e pela humanidade em geral.

O emblemático D. Quixote contribui significativamente em nossa análise, aportando o modelo arquitetônico do cronotopo criativo Mancha, que transcende da literatura à teoria literária. O cronotopo Mancha assemelha-se ao Mundo (cronotopo maior de *Infortúnios Trágicos I*) no qual se revela o mundo ideológico da protagonista em relação ao seu contexto repleto de signos, acúmulo de eventos históricos e ideologias várias. O ponto estratégico dessa comparação é a análise da estrada de perambulação dos heróis D. Quixote e Florinda, a partir da reivindicação do feminino e de critérios carnavalescos tais como: profanações, *mésalliances* carnavalescas, coroação-destronamento e paródia do amor cortês. Em vista disso, após analisar características comuns entre os heróis referidos, suas perambulações e reivindicações, delineamos os traços distintivos desse cronotopo e de seu herói, defendendo o ponto de vista que o cronotopo Mundo é semelhante ao cronotopo Mancha.

Caracterizamos em Florinda os traços gerais de um típico herói do cronotopo Mancha. Florinda é uma heroína moderna, que cria suas próprias formas de comunicação. Ao mesmo tempo que pertencente à nobreza, pertence ao grupo dos marginalizados. Empreende uma peregrinação sem rumo pelo cronotopo da estrada em que andam os que como ela também são marginalizados, os que não querem ser atingidos pela opressão religiosa e monárquica. Na estrada, é coroada e destronada. Usa como modelo a figura de heróis que a antecederam, ao mesmo tempo que parodia seus modelos e o jogo de amor cortês. Fugindo dos padrões e causando rupturas, acaba revelando ambiguidades e contradições na organização social extracarnavalesca. Um elemento importante dessa heroína é sua incapacidade de adaptação aos valores dominantes, especialmente, sua impulsividade, que a leva a envolver-se em *mésalliances* carnavalescas. Profana símbolos da Igreja, chegando a ser rejeitada por essa instituição (quando expulsa do convento), por ser inadequada. Recusa o papel que lhe é dado dentro dos parâmetros e restrições impostas pela sociedade. Representa um sujeito alienado, de certa forma, e é retratada como uma ingênua que se entrega às suas crenças de forma livre e natural. É uma heroína egoísta e individualista. Tem um par carnavalesco cuja voz representa a voz do povo oprimido, com o qual protagoniza situações carnavalescas. Ao relacionar-se com os demais personagens, não segue as normas impostas pela sociedade, ela está constantemente em sua segunda vida, vivendo na esfera da liberdade. Essa defasagem em relação às outras personagens serve como justificativa para a lógica particular do seu comportamento e para reivindicar a liberdade das mulheres. No entanto, a reivindicação do feminino aparece de forma sussurrada, penetrando os distintos níveis do tecido da obra e ressurgindo com força na totalidade do emaranhado. Além disso, na sua história, mistura-se o culto e o popular graças a que seu cronotopo engloba diversos cronotopos genéricos e é altamente heterodiscursivo.

Essas características comuns ao cronotopo Mancha e ao cronotopo Mundo atualizam-se em diversas produções carnavalizadas até os dias atuais, bastando procurar suas peculiaridades, embora que de forma superficial, em livros de aventuras, filmes populares, aventuras dos desenhos animados e em séries de moda.

Vale notar que, ainda, em pleno século XXI, personagens femininas como Florinda são restritas de protagonismo ou carecem de representatividade. Além disso, sua reivindicação é tão atual hoje, como no seu contexto de produção, pois as

protagonistas continuam tendo que enfrentar, de forma velada, na maioria das vezes, a opressão das imposições sociais que as pretendem enclausurar em papéis atrelados ao amor cortês. Por fim, ao encerrarmos este trabalho, esperamos ter contribuído para o melhor entendimento do assunto, com plena consciência de que não foi esgotado em suas possibilidades interpretativas, ficando questões em aberto para futuras pesquisas.

***Nom finis***

## REFERÊNCIAS

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.

ASENJO, Julio Alonso. Quijote y romances: uso y funciones. In: ASENJO, Julio Alonso & BELTRÁN, Rafael (Ed.), **Historia, reescritura y pervivencia del romancero**. Valencia: Publicaciones de la Universitat de València. 2000. p. 25 - 65.

ATLEE, A. F Michael. Concepto y ser metafórico de Dulcinea. In: **Anales cervantinos**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española. Vol. 15, 1976. p. 223 - 236.

AUGUSTO, Sara. Da inconstância da fortuna: a presença do grotesco na Constante Florinda, de Gaspar Pires de Rebelo. **Hipogrifo: Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro**, vol. 1, núm. 2, 2013, p. 145-155.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: forense universitária, 2018.

\_\_\_\_\_. **Teoria do romance I: a estilística**. Tradução, prefácio, notas e glossário de Paulo Bezerra; organização da edição russa de Serguei Botcharov e Vadim Kójinov. 1ª edição – 2015 (1ª reimpressão – 2017). São Paulo: Editora 34, 2017.

\_\_\_\_\_. **Estética da criação verbal**. Introdução e tradução do russo de Paulo Bezerra. 5a ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Questões de literatura e de Estética: A Teoria do Romance**. Tradução do russo de Aurora Fornoni Bernardini, José Pereira Júnior, Augusto Góes Júnior, Helena Spryndis Nazário e Homero Freitas de Andrade. 2. ed. São Paulo: Hucitec, 1990.

\_\_\_\_\_. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

BEATON, Roderick. Poética histórica: cronotopos em Leuciepe e Clitofonte e Tom Jones. Trad. Lásaro José Amaral. In: BEMONG, Nele, et al., (Orgs). **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. Trad. Oziris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola, 2015. p. 80 – 101.

BEMONG, Nele., BORGHART, Pieter. “A teoria bakhtiniana do cronotopo literário: reflexões, aplicações, perspectivas”. Trad. Oziris Borges Filho. In: BEMONG, Nele, et al., (Orgs). **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. Trad. Oziris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola, 2015. p. 16 – 33.

BERRIOT-SALVADORE, Évelyne. “Ela, de quem tanto se falou: o discurso da medicina e da ciência”. p. 409 – 457. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

BEZERRA, Paulo. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Tradução do russo, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5ª edição. Rio de Janeiro: forense universitária, 2018. p. V - XXII.

BIBLIOTECA NACIONAL DE CHILE. “Don Quijote, mejor libro del mundo”. **Jornal El Austral** (maio 8), 2002, p. B12. Disponível em <<http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-255522.html>> Acesso em 30 março 2021.

BOUZA, Fernando Álvarez. **Dásele licencia y privilegio: Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro**. Madrid: Akal, 2012.

BROCA, Brito. **Ensaio da mão canhestra: Cervantes, Goethe, Dostoiévski, Alencar, Coelho Netto, Pompeia**. São Paulo: Polis, 1981.

BURKE, Peter. **A Revolução Francesa da historiografia: a Escola dos Annales 1929-1989**. Tradução Nilo Odália. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1991.

CARVALHAL, Tânia Franco. **Literatura Comparada**. 4. ed. São Paulo: ática, 2006.

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.

CASTAN, Nicole. “Dissidências: Criminosa”. p. 535 – 552. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à**

**Idade Moderna.** Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, primeiro livro.** Edição bilíngue. Tradução de Sergio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 7ª edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

\_\_\_\_\_. **O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha, segundo Livro.** Edição bilíngue. Tradução de Sergio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2012.

DAVIS, Natalie Zemon. “Os trabalhos e os dias: a mulher ‘na política’”. p. 229 – 252. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna.** Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

DESAIVE, Jean-Paul. “Ela, de quem tanto se falou: as ambiguidades do discurso literário”. p. 301 – 340. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna.** Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

DESCARTES, René. **Discurso do Método.** Trad. Maria Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

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.

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

FARGE, Arlette., DAVIS, Natalie Zemon. “Introdução”. p. 9 – 22. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna.** Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

FAJARDO, Gerardo Andrés Godoy. O mito das amazonas. **Revista Hispanista**, Niterói, v. 15, n. 60, Jan. 2015. Não paginado.

FERNANDES, Raúl César Gouveia. **Crônica de D. Duardos (Primeira Parte): edição e estudo**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006.

GONÇALVES, Artur Henrique Ribeiro. **Infortúnios Trágicos da Constante Florinda de Gaspar Pires de Rebelo: Uma novela de Amor e Aventuras Peregrinas**. Tese para a obtenção do grau de doutor. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma Novela Pícaro Portuguesa: o desgraçado amante, de Gaspar Pires de Rebelo**. Tese de dissertação para obtenção do grau de Mestre. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 1994.

\_\_\_\_\_. **Itinerários Novelescos de Gaspar Pires de Rebelo no Mundo Barroco de Seiscentos**, in: Padre António Vieira: o Tempo e os seus Hemisférios. Coordenação de M<sup>a</sup> do Rosário Monteiro & M<sup>a</sup> do Rosário Pimentel. Lisboa: Edições Colibri, 2011. p. 169-180.

\_\_\_\_\_. **Representações portuguesas da peregrinação pícaro peninsular: Frei Gaspar Pires de Rebelo e Marquês de Montebelo**, in Por s'entender bem a letra. Homenagem a Stephen Reckert. Organização de Manuel Calderón, José Camões & José Pedro Sousa. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 2011a. p. 147-162.

HUFTON, Olwen. “Os trabalhos e os dias: 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 Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

INDURÁIN, Carlos Mata. Ella pelea en mí y vence en mí: Dulcinea, ideal amoroso del Caballero de la Voluntad. **Revista Príncipe de Viana**, vol. 66, no 236, 2005. p. 663-676.

JUDICE, Nuno. Gaspar Pires Rebelo: um génio da língua e da literatura. p. 5 – 11. In: REBELO, Gaspar Pires de. **Infortúnios Trágicos da Constante Florinda**. Org., e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 2005.

KEUNEN, Bart. “A imaginação cronotópica na literatura e no cinema: Bakhtin, Bergson e Deleuze em formas de tempo”. Trad. Mayket Costa. In: BEMONG, Nele, et al., (Orgs). **Bakhtin e o cronotopo: reflexões, aplicações, perspectivas**. Trad. Ozíris Borges Filho, et al. São Paulo: Parábola, 2015. p. 52-79.

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.

LACHAT, Marcelo. **Narração e doutrina na Constante Florinda: exempla estoicos para a vida cristã**. Dissertação (Mestrado em Literatura Portuguesa). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008.

LIMA, Luiz Costa. **O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, as relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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.  
MAGALHÃES, Isabel Allegro (Coord. Científica). **Narrativa de ficção memorialismo e costumes prosa moralista e humorista: (Miscelânea)**. Volume 35 da série HALP - História e antologia da literatura portuguesa: século XVII. Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.

MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen. “Introducción”. In: **PLATIR**. Introducción, edición y notas de M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 1997.

\_\_\_\_\_. “Aproximación al tema de la virgo bellatrix en los libros de caballerías españoles”. **Criticón: Revue consacrée à la littérature et à la civilisation du Siècle d'Or espagnol**. Vol. 45. 1989. p. 81-94.

MIMOSO, Anabela. **A novela breve portuguesa do século XVII**. Tese de doutorado. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2005.

MOLINA, Sergio. Notas. In: CERVANTES, Miguel de. **O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha, primeiro livro**. Edição bilingue. Tradução de Sergio Molina; gravuras de Gustave Doré; apresentação de Maria Augusta da Costa Vieira. 7<sup>a</sup> edição. São Paulo: Editora 34, 2016.

MUHANA, Adma. Posfácio. p. 327 – 376. In: REBELO, Gaspar Pires de. **Infortúnios Trágicos da Constante Florinda (parte I)**. Organização, notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006.

NEMÉSIO, Maria Inês. Sobre o conceito de ‘exemplar’: as novelas exemplares (1650), de Gaspar Pires De Rebelo († C. 1684?). In: MARIGNO, Emmanuel; INDURÁIN, Carlos Mata; SIERRA, Hugo Hernán Ramirez (eds.). **Cervantes creador y Cervantes recreado**. Pamplona: Servicio de Publicaciones de la Universidad de

Navarra. Colección BIADIG (Biblioteca Áurea Digital), 26 / Publicaciones Digitales del GRISO. 2015. p. 227 – 248.

NICHOLSON, Eric A. “Ela, de quem tanto se falou: as mulheres e o teatro, 1500-1800”. p. 341 - 368. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. “Mikhail Bachtin, autore del Quixote”. Tradução do português por Claudio Carlomagno. **Quaderni di semantica: rivista internazionale di semantica teorica e applicata**. Vol. 1. 2015, p. 365-385.

PALLOL, Benigno. **Interpretación del Quijote. Primera parte**. Edición digital basada en la edición de Madrid, Imprenta de Dionisio de los Ríos, 1893. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2001.

PINILLA, Ingrid Karina Morales. **O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de la Mancha e Infortúnios Trágicos da Constante Florinda: intertextualidade e residualidade**. Dissertação de mestrado. Universidade Federal do Amazonas. Manaus. 2016.

**PLATIR**. Introducción, edición y notas de M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos. 1997.

RATCLIFFE, Marjorie. “Florinda La Cava: Víctima histórica, víctima literaria. La Crónica sarracina en el Siglo de Oro”. **Memoria de la palabra: Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro**. España: Iberoamericana, Vervuert. 2004.

REBELO, Gaspar Pires de. **Infortúnios Trágicos da Constante Florinda (parte I)**. Organização, notas e posfácio de Adma Muhana. São Paulo: Globo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Infortúnios Trágicos da Constante Florinda (partes I e II)**. Organização e notas de Nuno Júdice. Lisboa: Teorema, 2005.

\_\_\_\_\_. **Infortúnios Trágicos da Constante Florinda**. Organização e notas de Artur Henrique Ribeiro Gonçalves. Parte II da Tese para a obtenção do grau de doutor. Lisboa: Universidade Nova de Lisboa, 2000.

**ROMANCERO**. Edição, prólogo e comentários de Paloma Días-Mas. Estúdio preliminar de Samuel G. Armistead. Barcelona: Crítica. 1994.

RODRIGUES, Graça Almeida. **Breve história da censura literária em Portugal**. Biblioteca Breve, v. 54, Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1980.

RODRIGUEZ DE MONTALVO, Garcí (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](http://www.ellibrototal.com/ltotal/?t=1&d=3439_3555_1_1_3439)> Acesso em: 29 jul. 2020.

SARAIVA, António José e LOPES, Oscar. **História da Literatura Portuguesa**. 10ª edição, corrigida e atualizada. Porto: Porto Editora, 1978.

SILVA, Anabela Maria Malta P. da. **A Donzela Guerreira Confluências Literárias**. Dissertação de mestrado, Estudos Literários, Culturais e Interartes da FLUP - Faculdade de Letras do Porto, 2010. Disponível em: <http://repositorio-56aberto.up.pt/bitstream/10216/55535/2/TESEMESANABELASILVA000125637.pdf>. Acesso em: 28 fev. 2021.

SONNET, Martine. “Os trabalhos e os dias: Uma filha para educar”. p. 141-180. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

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 Lusa Ramalho et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1990.

VAN KESSEL, Elisja Schulte. “Os trabalhos e os dias: virgens e mães entre o céu e a terra”. p. 181 - 228. In: DUBY, Georges. PERROT, Michelle (Orgs). **História das Mulheres no Ocidente – Vol 3: Do Renascimento à Idade Moderna**. Direção de Arlette Farge & Natalie Zemon Davis. Tradução de Alda Maria Durães et. al. Porto: Edições Afrontamento, 1991.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Orientação bibliográfica para ler e estudar a obra de Cervantes”. In: **Guia bibliográfico da FFLCH**. São Paulo: FFLCH/USP. 2016.

VIEIRA, María Augusta da Costa. O mito de Dom Quixote no Brasil e algumas reescrituras cervantinas. **Revista Araticum**: Unimontes. V 7, n 1. 2013, p. 61-73.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e filosofia da linguagem**. Tradução, notas e glossário de Sheila Grillo e Katerina Vólkova Américo. 2ª edição. São Paulo: editora 34, 2018.

ZAMBRANO, María. **España, sueño y verdad**. Madrid: Siruela, 1994.