

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

MÁRCIA DENISE DA ROCHA COLLINGE

**DAS TRAMAS DO MITO AOS (DES)CAMINHOS DA HISTÓRIA: A TRAVESSIA
DO HERÓI NAS LITERATURAS CERVANTINA E ROSIANA**

BELÉM - PA
2018

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE LETRAS E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM LETRAS
DOUTORADO EM LETRAS — ESTUDOS LITERÁRIOS

MÁRCIA DENISE DA ROCHA COLLINGE

**DAS TRAMAS DO MITO AOS (DES)CAMINHOS DA HISTÓRIA: A TRAVESSIA
DO HERÓI NAS LITERATURAS CERVANTINA E ROSIANA**

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.

Coorientador: Prof. Ph.D. Kenneth David Jackson.

BELÉM
2018

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD
Biblioteca Central/UFPA-Belém-PA**

C711d Collinge, Márcia Denise da Rocha.
Das tramas do mito aos (des)caminhos da história: a
travessia do herói nas literaturas cervantina e rosiana /
Márcia Denise da Rocha Collinge. — 2018.
345 f.

Orientador: Sílvio Augusto de Oliveira Holanda.
Coorientador: Kenneth David Jackson.
Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em
Letras, Instituto de Letras de Comunicação, Universidade
Federal do Pará, Belém, 2018.

1. Heróis na literatura. 2. Mito na literatura. 3. Rosa, João
Guimarães, 1908-1967. Grande sertão: veredas – Crítica e
interpretação. 4. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-
1616. Dom Quixote – Crítica e interpretação. I. Título. II.
Holanda, Sílvio Augusto de Oliveira, orient. III. Jackson,
Kenneth David.

CDD 23. ed. – 808.80352

Elaborado por Ingrid Maria Luz Vergolino Zahlouth – CRB-2/582

FOLHA DE APROVAÇÃO

MÁRCIA DENISE DA ROCHA COLLINGE

DAS TRAMAS DO MITO AOS (DES)CAMINHOS DA HISTÓRIA: A TRAVESSIA DO
HERÓI NAS LITERATURAS CERVANTINA E ROSIANA

Tese de Doutorado apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Letras do Instituto de Letras e Comunicação da Universidade Federal do Pará, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutor em Letras.

Aprovado em: 22/agosto/2018.

Prof. Dr. Sílvio Augusto de Oliveira Holanda (Presidente/Orientador)

Instituição: UFPA

Assinatura: _____.

Prof. Ph.D. Kenneth David Jackson (Coorientador)

Instituição: *Yale University*

Assinatura: _____.

Prof.^a Dr.^a Juciane dos Santos Cavaleiro (Membro externo).

Instituição: UEA

Assinatura: _____.

Prof.^a Dr.^a Telma Borges da Silva (Membro externo).

Instituição: UNIMONTES

Assinatura: _____.

Prof.^a Dr.^a Maria do Perpétuo Socorro Simões (Membro interno).

Instituição: UFPA

Assinatura: _____.

Prof. Dr. Luís Heleno Montoril Del Castilho (Membro interno).

Instituição: UFPA

Assinatura: _____.

D. QUIXOTE

*(num brado, querendo a revelação do
seu enigma):*

Sancho! E que fui, seguindo os sonhos que se somem mal se lhes tende
na mão? Fui louco?

SANCHO

Foste um homem!

D. QUIXOTE

Que fizeste de mim? Tu deste à humanidade meu ridículo...

SANCHO

(expirando):

Não! Dei-te a imortalidade!
(DEL PICCHIA, 1968, p. 132)

Viver nem não é muito perigoso?
(GS:V, 1956, p. 37)

If you look into your own mind, which are you, Don Quixote or Sancho
Panza?

(ORWELL, 1941, p. 163)

Héroe es quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues,
en un acto de real voluntad.

(ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190)

Porque en el principio de la literatura está el mito, y asimismo en el fin.
(BORGES, 1974, p. 799)

Ao meu melhor chamado à aventura,
John Collinge

Par ce que c'estoit luy, par ce que c'estoit moy
(MONTAIGNE, 1906, p. 245).

Ao professor Kenneth David Jackson,
Sabedoria que multiplicou veredas nesse ciclo de aventuras,

Estas sí son verdaderamente cosas encantadas
(CERVANTES, 2012, p. 743).

AGRADECIMENTOS

O trabalho que aqui busquei empreender teve, certamente, uma motivação quixotesca. Além de combates contra os “moinhos de vento” acadêmicos, almejei lançar minha voz, em uma época de convicções aparentemente destronadas, ao Reino do Mito, no anseio de que, pelo eco dessa pesquisa, pudesse descortinar que entre as “formas do falso” (GALVÃO, 1986) do ficcional, na mentira sobre a qual toda a ficção funda a sua verdade é que reside a verdade superior e eis, o momento em que também se escreve a História — deveras, o real. Para chegar ao final dessa odisseia, muitos embates foram necessários. O caminho trilhado tornou Dom Quixote e Sancho, Riobaldo e Diadorim amigos de caminhada — heróis que reverberam sua mensagem para toda a vida! Encontrei ainda aqueles que transformei “escudeiros” — autores críticos que se juntaram ao descortinar de significados que a força desses heróis continua a impor na modernidade. Foi sobretudo com os “companheiros de batalha” que aprendi o valor das provas e dos embates — “Foi um esclaro” (GS:V, p. 42)! Todo esse caminho de rêverie só se tornou significativo por vocês. Vivos agradecimentos a estes:

Aquele a quem reverencio como Ser Supremo, fonte de toda energia vital em múltiplos nomes: יהוה, Deus, Pai e Amigo. Sombra fresca que me cobriu nessa caminhada, há sempre gratidão no pensar: “Com Deus existindo, tudo dá esperança: sempre um milagre é possível, o mundo se resolve” (GS:V, p. 61).

Ao grande Mestre, Prof. Dr. Sílvio Holanda, iniciador nos ritos acadêmicos, guia desde os idos da graduação e mentor quando, em seu desprendimento em aceitar um trabalho distinto da sua área de atuação principal, me instigou a trilhar meu próprio caminho. Gratidão por sua extraordinária abnegação, séria crítica e judiciosa perspicácia nos estudos rosianos. Estarei sempre de alguma forma atada ao senhor — pelo carinho, pela admiração e pela amizade.

Ao brilhante coorientador, Prof. PhD. Kenneth David Jackson, uma dessas “raríssimas pessoas [...] fineza de atenção” (GS: V, p. 101) que, com seu perfeito equilíbrio de homem humano com rigor acadêmico e sagacidade diante do texto literário, trouxe uma contribuição ímpar a este trabalho. Nas muitas e cuidadosas leituras, divertidos e pacientes seminários, conferências e orientações, além das valiosas recomendações e insights iluminou o “Liso do Sussuarão” e abriu novas veredas a partir do ciclo de aventuras na Yale University. Eternamente grata e honrada, mítico Professor!

Às maiores inspirações nos estudos cervantino: Prof.^a Dr.^a Maria Augusta Vieira e ao Prof. Roberto González Echevarría. Impossível esquecer a forma tão calorosa com que acolheram e me urdiram com as armas e as letras necessárias para acompanhar Quixote em suas mil e uma aventuras.

Aos professores da Universidade Federal do Pará que, por sua honestidade intelectual, irradiaram luz sobre minha trajetória como professora de literatura no anelo de, mais do que lecionar, transformar: Prof.^a Dr.^a Lília Chaves; Prof.^a Dr.^a Socorro Simões e Prof.^a Dr.^a Tatiana Pacheco.

Aos colegas do grupo EELLIP pela parceria nesta década de trabalho em equipe, principalmente aos “meninos dos meus olhos” que acompanharam a construção da Tese e me encorajaram: Leomir de Carvalho, Leonardo Castro e Thiago Azevedo.

À turma de doutorado em Letras da UFPA de 2014 e aos colegas da Yale University, sobretudo os dos Departamentos de Literatura Comparada e de Espanhol e Português, pelos diálogos e sugestões frutíferas.

Às minhas famílias Collinge, Fernandes e Rocha, pela incondicional torcida que instilou em mim ímpeto no entremear desse processo, em especial aos: meu Miguilim, que ao pôr seus óculos ágapes sobre mim, olhou mais longe e sempre acreditou que poderia realizar o que quisesse, ainda mais quando eu duvidara: meu irmão Danilo Rocha; e ao meu maior incentivador, “my true counterpart”, meu marido John Collinge, com quem pude partilhar maravilhas literárias, musicais e cotidianas, validando a sabedoria riobaldiana sobre o amor de que “quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas” (GS:V, 1956, p. 139).

“Imagino que no sin mistério nos há juntado aqui la suerte, y pienso que habemos de ser, de éste hasta el último día de nuestra vida, verdadeiros amigos” (CERVANTES, 1982, p. 222): Daniela Gaia; Elena González; Elisama Araújo; Elizandra Reis; Eveline Alcântara; Gabriela Flores; Geovanna Guimarães; Patricia César; Rafael Guimarães; Sarah Portal; Taiane Tenório; Waldete Freitas e Vanessa Machado, por sempre me incentivarem e por terem aceitado pacientemente meus momentos de solidão e exílio, e no regresso, tendo a amizade permanecido como sempre fora: leal, desinteressada, intensa.

Aos Fulbrights fellows, novos e antigos. Sobretudo ao Jean Santos, incentivador dessa life-changing experience, bem como aos amigos com os quais, provenientes dos cinco continentes, solidificamos, qual família, uma ponte de conhecimentos da qual contemplamos, pelo largo rio das experiências sonhadas e vividas, o mundo de forma diferente — plural e completo na sua diversidade.

Aos bibliotecários da Setorial de Letras da UFPA (Edward, Rejane e Regina), do IFPA (Rosa e Érica), do IEB (Denise, Gabriela e Pedro), do CRDE (Suele, aspirante à Dulcineia) e da Sterling Memorial Library (especialmente ao Richard, saído do conto borgeano “O etnógrafo” para ensinar-me tanto, em meio aos livros, da inesquecível lição: “El secreto, por lo demás, no vale lo que valen los caminos que me condujeron a él. Esos caminos hay que andarlos” [BORGES, 1989, p. 368]). Ainda à Beinecke Rare Book & Manuscript e à New York Public Library — pela acolhida e dedicação no atendimento à pesquisa.

Ao Instituto Federal de Ciência, Tecnologia e Educação do Pará, em especial ao Diretor Geral Marcelo Maia que me concedeu a dispensa do serviço docente para o doutoramento e estágio no exterior, bem como aos queridos colegas que contribuíram, de formas práticas, para minha permanência no Programa de Pós-graduação: Carlos Oliveira, Ederson Santos (in memoriam), Fabiano Rodrigues, Roberto Cavaleiro de Macêdo e Rosemary Coutinho, sem esquecer os estimados alunos, razão maior nessa busca.

Consigno, ainda, meus agradecimentos à FAPESPA, pela bolsa de estudos temporânea que me permitiu aprofundar e enriquecer a pesquisa no Brasil, bem como à Fundação Fulbright que, com a bolsa de doutorado sanduíche nos Estados Unidos, marcou como um divisor de águas meu doutorado e minha trajetória acadêmica, ampliando minha visão sobre a mútua compreensão entre povos, a tolerância, a liberdade, a justiça, as artes, a educação e, mais importante, sobre o heroísmo que consiste em desbravar fronteiras e ir além.

Há marcas de vocês em cada página que se segue.

RESUMO

A presente tese consiste numa investigação comparada cujo foco é a constituição dos heróis no *Quixote* (1605/1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616), e no *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), no intuito de revelar o protagonista Riobaldo como figura análoga ao Cavaleiro da Triste Figura, ao circunvalar a tradição do heroísmo mítico. Do umbral da tradição da Mancha, que enlaça o chefe Urutú Branco e o Cavaleiro dos Leões, ressoam ecos de deidades; de personagens míticos e de referências conceituais de fontes clássicas e medievais. Defendo a proposição de que o *Quixote* recupera a mitologia que reverbera em clave irônica e atua enquanto gênese do romance qual gênero, máxime pela recomposição das raízes arcaicas na criação de um herói que se transfigura em mito moderno pelo duplo movimento: 1) ao repropor um saber antigo, 2) justifica e reescreve a história cultural de uma nação. Neste planeamento, aplico os pressupostos da *remitificação literária*, propostos por Eleazar Mielietinski (1918-2005), para a elaboração do herói *everyman* nos textos dos *corpora*. Para tanto, interajo com a figura mítica do herói após o ritual de consagração nos estudos do mito, alinhado ao pensamento de intelectuais como Joseph Campbell (1904-1987) e Gustav Jung (1875-1961). Do diálogo proposto entre esses e outros intérpretes, deslindo as diversas faces do herói, em uma investigação histórico-artística, desde o mito em suas categorias clássicas, tais como o herói épico e o trágico, até seus desdobramentos medievais, barrocos e românticos. Na exegese das obras, apresento a metamorfose do mito literário Dom Quixote, cuja jornada imprime marca indelével ao mosaico heroico universal — qual imagem eterna. O aprofundamento deste estudo revela como o engenhoso cavaleiro assinala-se na memória da literatura brasileira, pelo empoderamento dos temas cervantinos, sobretudo na obra de Guimarães Rosa, o qual entrevê no gênio cervantino dimensões para um novo sistema de criação de heróis — entressachados, cheios de lúcidos intervalos no enganoso sertão mineiro. Alvidro, nas ações do guerreiro Tatarana, claras e esfíngicas marcas manchegas, dentre as quais ressalto: 1) o nascimento maduro; 2) os ciclos e sagas resultantes da busca pela aventura; 3) a evolução psicológica; 4) o mito do duplo; 5) a admiração pela donzela guerreira; 6) o amor como fantasiação; 7) as ambivalentes batalhas marcadas por rituais; 8) o retorno dos heróis; 9) o contar às loucas e 10) o claro-escuro desengano. Desse modo, fundamento o “quixotismo rosiano” — embate inovador à crítica rosiana a partir da leitura quixotesca do romance. É Riobaldo, herdeiro da linhagem de Aquiles, Odisseu, Édipo, Amadis de Gaula, Palmeirim da Inglaterra, Dom Quixote e Roque Guinart quem, ao encarnar valores contraditórios de mescla dos ideais cavaleirescos aos conflitos problemáticos em um mundo à revelia, finca a mensagem do herói mítico, homem humano, na travessia daquele que considero “último clássico”. Desse modo, vislumbro a ampliação da fortuna crítica rosiana, bem como a expansão da tradição da Mancha no Brasil na “inacabável aventura” estético-recepcional transmutada no velar e no desvelar das míticas faces desses heróis, metamorfoses literárias: Dom Riobaldo manchego e o chefe Quixote jagunço.

PALAVRAS-CHAVE: Mito. Herói. Remitificação literária. Dom Quixote e Riobaldo. *Grande sertão: veredas*.

ABSTRACT

The present thesis consists of comparative research whose focus is the formation of two heroes in *Quixote* (1605/1615), by Miguel de Cervantes (1547-1616), and *Grande sertão: veredas* (1956), by Guimarães Rosa (1908-1967), in order to reveal the protagonist Riobaldo as a figure analogous to the “Knight of the Sad Countenance”, by circumventing the tradition of mythical heroism. From the paradigm of the tradition of “La Mancha,” that links the chief Urutú Branco and the Knight of the Lions, resonates echoes of deities; of mythical characters and of conceptual references from classical and medieval sources. I defend the proposition that *Quixote* recovers mythology that reverberates as an ironic concept and acts as the genesis of the novel whose genre, especially by the recomposition of archaic roots in the creation of a hero, transforms it into a modern myth in two ways: 1) proclamation of ancient wisdom, 2) the justification and rewriting of the cultural history of a nation. Through this, I apply the presuppositions of the *literary remythification*, proposed by Eleazar Mielietinski (1918-2005), for the elaboration of the *everyman hero* in the *corpora* texts. Therefore, I interact with the mythical figure of the hero after the ritual of consecration in the studies of the mythology, aligned with the thought of intellectuals such as Joseph Campbell (1904-1987) and Gustav Jung (1875-1961). From the dialogue proposed between these and other interpreters, I decipher between the various faces of the hero in a historical-artistic investigation, from the myth in its classical form, such as the epic and the tragedy, to its medieval, baroque and romantic developments. In the exegesis of the works, I present the metamorphosis of the literary myth Don Quixote, whose journey leaves an indelible mark on the universal heroic mosaic — the eternal image. The depth of this study reveals how the ingenious knight stands out in the memory of Brazilian literature, ratifying the various manifestations of empowerment of Cervantine themes, especially in the work of Guimarães Rosa, who sees, in Cervantes’ genius, dimensions for a new system of the creation of different types of heroes — madmen in streaks, full of lucid intervals in the deceptive Sertão of Minas Gerais. I exhibit, through the actions of the knight Tatarana, clear and enigmatic trademarks of La Mancha, among which I emphasize: 1) mature birth 2) cycles and saga resulting from the search for adventure 3) the psychological evolution 4) the myth of the duo 5) the admiration of the lady-knight 6) Love as fantasy 7) the ambivalent battles marked by ritual 8) the return of heroes 9) mad narration 10) the disillusion of darkness and light. Through this work, I establish the idea of “Rosian Quixoticism,” an innovative approach to Rosian criticism from a quixotic reading of the novel. It is Riobaldo, heir to the lineage of Achilles, Odysseus, Oedipus, Amadis de Gaula, Palmeirim of England, Don Quixote and Roque Guinart who, in embodying contradictory values mixing chivalrous ideals and problematic conflicts in a world *in absentia*, establishes the message of the mythical hero, the human being, in the traversal of “the last classic”. Accordingly, I see the expansion of the Rosian critical fortune, as well as the expansion of tradition of La Mancha in Brazil through the “endless aesthetic-receptive adventure” transmuted into the veiling and unveiling of the mythical faces of these heroes, true literary metamorphoses: Don Riobaldo Manchego and the jagunço, Quixote.

KEYWORDS: Myth. Literary Remythification. Don Quixote and Riobaldo. *Grande sertão: veredas*.

RESUMEN

Esta tesis doctoral consiste en una investigación comparada cuyo enfoque es la constitución de los héroes en *Quijote* (1605/1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616), y en *Grande sertão: veredas* (1956), de Guimarães Rosa (1908-1967), con el objetivo de revelar el protagonista Riobaldo como figura análoga al Caballero de la Triste Figura, al circunvalar la tradición del heroísmo mítico. Del umbral de la tradición de la Mancha, que enlaza al jefe Urutú Branco al Caballero de los leones, resuenan ecos de deidades; de personajes míticos y de referencias conceptuales de fuentes clásicas y medievales. Defiendo la proposición de que el *Quijote* recupera la mitología que reverbera en clave irónica y actúa como génesis del romance cual género, máxime por la recomposición de las raíces arcaicas en la creación de un héroe que se transfigura en mito moderno por el duplo movimiento: 1) al reproponer un saber antiguo, 2) justifica y rescribe la historia cultural de una nación. En este planeamiento, aplico los presupuestos de la *remitificación literaria*, propuestos por Eleazar Mielietinski (1918-2005), para la elaboración del héroe *everyman* en los textos *corpora*. Para tanto, interactúo con la figura mítica del héroe después del ritual de consagración en los estudios del mito, alineado al pensamiento de intelectuales como Joseph Campbell (1904-1987) y Gustav Jung (1875-1961). Del diálogo propuesto entre estos y otros intérpretes, abarcando las diversas caras del héroe, en una investigación histórico-artística, desde el mito en sus categorías clásicas, tales como el héroe épico y el trágico, hasta sus desdoblamientos medievales, barrocos y románticos. En la exégesis de las obras, presento la metamorfosis del mito literario Don Quijote, cuya jornada imprime marca indeleble al mosaico heroico universal — cual imagen eterna. La profundización de este estudio revela como el ingenioso caballero se señala en la memoria de la literatura brasileña, por el empoderamiento de los temas cervantinos, sobre todo en la obra de Guimarães Rosa, lo cual entreviene en el genio cervantino dimensiones para un nuevo sistema de creación de héroes — entreverados, llenos de lúcidos intervalos en el engañoso sertón minero. Alvidro, en las acciones del guerrero Tatarana, claras y misteriosas marcas manchegas, de las cuales resalto: 1) el nacimiento maduro; 2) los ciclos y sagas resultantes de la busca por la aventura; 3) la evolución psicológica; 4) el mito del duplo; 5) la admiración por la doncella guerrera; 6) el amor como fantasiación; 7) las ambivalentes batallas marcadas por rituales; 8) el retorno de los héroes; 9) el contar a las locas y 10) el claro oscuro desengaño. De este modo, fundamento el “quijotismo rosiano” — embate innovador a la crítica rosiana a partir de la lectura quijotesca del romance. Es Riobaldo, heredero del linaje de Aquiles, Odisseu, Édipo, Amadis de Gaula, Palmeirim da Inglaterra, Don Quijote y Roque Guinart quien, al encarnar valores contradictorios de mezcla de los ideales caballerescos a los conflictos problemáticos en un mundo a la rebeldía, refuerza el mensaje del héroe mítico, hombre humano, en la travesía del “último clásico”. De este modo, vislumbro la ampliación de la fortuna crítica rosiana, bien como la expansión de la tradición de la Mancha en el Brasil en su “inacabable aventura” estético recepcional transmutada en el velar y el desvelar de las míticas facetas de estos héroes, metamorfosis literarias: Don Riobaldo manchego y el jefe Quijote jagunzo.

PALAVBAS CLAVE: Mito. Héroe. Remitificación literaria. Don Quijote y Riobaldo. *Grande sertão: veredas*.

SUMÁRIO

“AH, TEMPO DE PARTIDA!”: INTRODUÇÃO.....	014
1. A TRAVESSIA DO HERÓI NO ENTREMEAR DO UNIVERSO LABIRÍNTICO: DO MITO À MODERNIDADE.....	037
1.1. A chave para o domínio de Musas e de sereias: o mito, entre a sedução e a escuta, o silêncio e a dança.....	041
1.2. O fio do mito no labirinto da história: o jogo com o Minotauro, a reabilitação do mito na história moderna.....	047
1.3. O canto de Orfeu na modernidade: o ressoar do mito.....	058
1.4. Encarar Górgona Medusa: a transformação do mito pelo pensamento moderno.....	066
1.5. O eterno retorno: a sobrevivência do mito pela <i>remitificação literária</i>	074
2. OS CAMINHOS DO HERÓI: A PARTIDA DO MITO, A REALIZAÇÃO E O RETORNO.....	087
2.1. “Algo de grande quero aos vindouros legar”: a face do herói épico.....	090
2.2. “Conhece-te a ti mesmo”: a revelação do herói trágico.....	099
2.3. De castelos encantados para onde “tudo é máquina e artifício”: o caráter mágico do herói medieval.....	102
2.4. “Mudam-se os rostos, mas as máscaras são eternas”: a fragmentação do herói barroco..	109
2.5. “Existe é homem humano”: a metamorfose do herói romanesco.....	114
3. O <i>QUIXOTE</i> COMO SÍMBOLO E MITO: A MARCA ENGENHOSA E INDELÉVEL DA METAMORFOSE MÍTICA DO HERÓI NA HISTÓRIA MODERNA.....	120
3.1. A jornada quixotesca: a criação de um mito em si mesmo.....	126
3.2. Das fontes clássicas à criação do mito moderno: o lugar da mitologia no <i>Quixote</i>	143
3.2.1 Deidades.....	145
3.2.2 Personagens mitológicos.....	147
3.2.3 Escritores greco-latinos.....	149
3.3. Enfrentar o Cavaleiro dos Espelhos ou o Branca Lua, ou a si mesmo?: o reflexo de muitos mitos fragmentados em um mito literalizado, e seus reflexos.....	151
3.4. O culto ao herói metamorfoseado: encantamento e sobrevivência do mito quixotesco entre a história e a literatura.....	161
4. REFLEXOS MÍTICOS DO DERROTADO INVENCÍVEL NA LITERATURA BRASILEIRA.....	167
4.1. “Obras da fama”: As edições brasileiras.....	176
4.2. O homem da Mancha no Brasil: a face do riso.....	181
4.3. Dom Quixote satírico: Gregório de Matos Guerra.....	183
4.4. Dom Quixote dramático: “O Judeu”.....	185
4.5. Delírios quixotescos: Machado de La Mancha.....	186
4.6. Reinações do <i>Quixote</i> das crianças: Monteiro Lobato.....	199
4.7. Recriações do herói cervantino: José Lins do Rego, Lima Barreto e Ariano Suassuna.....	201

5. UM CERVANTES JAGUNÇO OU UM ROSA MANCHEGO?	207
5.1. As obras rosianas e o legado cervantino.....	215
5.2. A imagem eterna do <i>Quixote</i> na literatura rosiana.....	219
5.3. Doideira e fantasiação num ser-tão quixotesco.....	229
5.4. A travessia mito-histórica de Dom Quixote no <i>Grande sertão</i> : “o senhor crê a minha narração?”.....	236
 6. DOM QUIXOTE E RIOBALDO: A TRAVESSIA MÍTICA DO HERÓI NAS NARRATIVAS CERVANTINA E ROSIANA.....	 243
6.1. No “contar às loucas, as gargalhadas muitas, o senhor ri certas risadas”: a narrativa rosiana quixotesca de lúcidos intervalos.....	251
6.2. O mito “corre em volta”: os arquétipos de ressonâncias quixotescas em fluxo no <i>Grande sertão</i>	262
6.3. “Nasci para ser”: o nascimento dos heróis “jagunços, galopando, saindo para distâncias marcadas”, ou sobre destino e missão.....	267
6.4. “Irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras”: sagas e ciclos heroicos.....	270
6.5. Entre a jagunçagem e o quixotismo: o encontro com Roque Guinart.....	289
6.6. “Irmão Sancho, aventura temos” ou “do igual, o igual”: O mito do duplo.....	293
6.7. “Mulher nesses trajes e neste trago? Mais é coisa para admirar que para crer”: a admiração pela donzela guerreira.....	300
6.8. “Amor que amei — daí então acreditei”: amor e invenção.....	304
6.9. “Tudo é e não é”: O tema do claro-escuro desengano.....	309
6.10. “Até que trespassei de horror, precipício branco”: o conflito final dos heróis.....	312
 “AQUELLA INACABABLE AVENTURA”: O RETORNO DOS HERÓIS NUM SERTÃO “DO TAMANHO DO MUNDO”, OU CONSIDERAÇÕES FINAIS	 318
 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	 331

“AH, TEMPO DE PARTIDA!”: INTRODUÇÃO

— Ah, tempo de partida! A gente, nós, vamos é rente por essa cava, Riobaldo, meu filho. Sem tardada — porque daqui a pois sai é a lua, declarada-mente...
(GS:V, p. 363).

Hechas, pues, estas prevenciones, no quiso aguardar más tiempo a poner en efecto su pensamiento, apretándole a ello la falta que él pensaba que hacía en el mundo su tardanza, según eran los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer.

(DQ I, p.65).

Nem sequer teremos de correr os riscos da aventura sozinhos; pois os heróis de todos os tempos nos precederam; o labirinto é totalmente conhecido. Temos apenas que seguir o fio da trilha do herói. E ali onde pensávamos encontrar uma abominação, encontraremos uma divindade; onde pensávamos matar alguém, mataremos a nós mesmos; onde pensávamos viajar para o exterior, atingiremos o centro da nossa própria existência; e onde pensávamos estar sozinhos, estaremos com o mundo inteiro.

(CAMPBELL, 2007, p. 31-32).

Na presente tese, investigo a construção do herói no primeiro romance moderno, a obra multigênero *D. Quixote de La Mancha* (1605/1615), de Miguel de Cervantes (1547-1616)¹ e na

¹ Da escrita que objetivava a satirizar os ciclos míticos nas formas de poemas épicos e das novelas de cavalaria — cujo canto de cisne ocorrera nos séculos XV e XVI na Península Ibérica — Cervantes engendra algo novo que, para Heinrich Heine (1797-1856), Ortega y Gasset (1883-1955) e György Lukács (1885-1971), será a fundação do romance moderno. A visão particular destes estudiosos provocou-me a investigar o ponto de partida do romance em reflexões a partir de *L'art du roman* (1986), de Milan Kundera (1929). Ao analisar o espírito do romance, percebo que este, ao mesmo tempo que lança uma resposta às obras anteriores, produz a continuidade das mesmas. À vista disso, o *Quixote* será lido neste trabalho para além do diálogo paródico de gêneros, arquétipos, fontes e processos, outrossim como um exercício de escrita criativa que não apenas marca o início da narrativa moderna, mas “a própria concepção moderna do que seja a narrativa” (MONTENEGRO, 1995, p. 39) ao serpentear pelas veredas do jogo, do sonho, do pensamento e do tempo, bem como por pioneiramente, ao retomar, lograr e modificar a imagem do herói no mundo ocidental — sendo este último meu principal argumento para fundamentá-lo como primeiro romance moderno. O mesmo conceito de originalidade será explorado no romance rosiano ao reciclar tradições narrativas e incorporá-las à criação e à fala de seus heróis. Ainda seguindo a linha de raciocínio de Milan Kundera, noto como o espírito de cada tempo fixa a atualidade, ao mesmo tempo que expande o romance e as suas significações. Ademais, alinhado aos pressupostos das *Meditaciones del Quijote* (1914), de Ortega y Gasset, além de entender *Quixote* como “o primeiro romance na linha do tempo e pelo seu valor” [la primera novela en el orden del tempo y del valor] (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 139, tradução minha), também o compreendo como obra multigênero, a qual congrega todas as formas literárias presentes em seu tempo para dar cabo à criação de algo novo. Ao definir um gênero literário como uma estrutura criada a partir de fundo e forma (sendo o fundo um determinado tema e a forma, o aparato que a expressa), tais categorias se revelam “temas estéticos irreduzíveis entre si, igualmente necessários e últimos, são amplas vistas que se tomam sobre as vertentes cardinais do homem” [temas estéticos irreductibles entre si, igualmente necesarios y últimos, son amplias vistas que se toman sobre las vertientes cardinales de lo humano] (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 142, tradução minha). Nessa tese, defendo a ideia de que o *Quixote* consegue reunir gêneros de épocas diversas por ter como tema essencial o homem humano em seus dramas individuais. Assim, atrela as fontes primitivas e clássicas à formação do romance moderno, transfigurando-se em um gênero inovador e sem precedentes, a partir da reunião dos gêneros (fundos e formas) que o antecederam.

magnum opus, o único romance de Guimarães Rosa (1908-1967), *Grande sertão: veredas* (1956), com o fito de revelar o protagonista Riobaldo como uma figura análoga a um dos mitos literários mais fascinantes da história ocidental, o Dom Quixote². Ao pontear semelhanças e contrastes, formando laços de parentesco entre tais narrativas, pretendo apresentar o herói jagunço como um “quixotesco rosiano” que resguarda, em suas ações guerreiras no sertão mineiro, claras e esfíngicas marcas cervantinas. Desse modo, proponho uma leitura comparada dessas narrativas dos séculos XVII e XX, respectivamente, pelo elemento estético eleito como fulcro e paixão deste trabalho: o herói.

Os caminhos dessa pesquisa remontam, portanto, à tradição de La Mancha. Seguindo a arqueogenealogia³ da narrativa cervantina — “compêndio de todos os gêneros literários anteriores” (WARDROPPER, 1965, p. 11) — observo como este legado apresenta incontestável parentesco com as novelas de cavalaria medievais⁴. Desde o princípio da obra, percebo que a conversão do senhor Alonso Quijano à cavalaria de La Mancha dá-se após a leitura admirativa dos feitos de heróis como Amadis de Gaula e Palmeirim da Inglaterra. É o forte anseio pela recuperação da Idade Dourada dos heróis que motiva Dom Quixote, fidalgo ulteriormente metamorfoseado e elevado à posição de cavaleiro andante na Espanha real-prosaica seiscentista, a dar vida à “fantasia de tudo aquilo que lia nos livros, tanto de encantamentos como de contendas, batalhas, desafios, ferimentos, galantarias, amores, borrascas e disparates impossíveis”⁵ (CERVANTES, 2002, p. 59).

² Referir-me-ei, no corpo do texto da presente tese, à obra espanhola em foco como *Quixote*. Por conseguinte, quando se tratar da personagem, utilizarei a expressão Dom Quixote, de modo a evitar ambiguidades entre a obra e a personagem literárias.

³ Faço uso da conceituação da arqueogenealogia de Michel Foucault (1926-1984) — conceito apresentado pela primeira vez em *Les Mots et les Choses* [As palavras e as coisas] (1966), cujo subtema é justamente uma arqueologia das ciências humanas — para transitar pelo solo da constituição histórica de determinados saberes, *épitèmes* (FOUCAULT, 1969, p. 249), bem como dos lugares nos quais o discurso se forma. No campo da análise literária, arqueologicamente, esse trabalho verificará como determinados objetos de saber, isto é, as obras literárias enfocadas, surgem na “irrupção dos acontecimentos” (FOUCAULT, 2008, p. 6), determinadas por um momento e por um discurso histórico, bem como as transformações pelas quais esses objetos passaram em determinada prática histórica. Genealogicamente, busco revelar como tais objetos literários mantêm relações discursivas com outras práticas sociais, históricas e culturais.

⁴ Referendo a obra *From Ritual to Romance* [Do ritual ao romance] (1920), no qual Jessie Laidlay Weston (1850-1928) relaciona a missão imposta ao herói medieval com eventos arquetípicos e símbolos da lenda do Santo Graal. Tal excursão revela como as transformações de antigos e significativos ritos da natureza, os quais, por sua vez, possuem analogia em mitos e rituais de Tamuz e Adonis, Mírra e Attis, podem ser rastreados na literatura medieval, sobretudo na misteriosa lenda do Santo Graal — produto histórico da imaginação literária e popular que, por sua vez, dará luz ao “romance” (WESTON, 1957, p. 2) e aos “heróis históricos” (WESTON, 1957, p. 9).

⁵ No original “la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles”. Todas as citações da obra *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605), bem como de sua continuação em *El ingenioso cavaleiro Don Quijote de la Mancha* (1615) serão apresentadas a partir da edição bilíngue de Sérgio Molina, publicada em 2012, que subintitula a obra em “Primeiro livro” e “Segundo livro”, preservando a partição interna original desses volumes.

Decerto que a criação do Cavaleiro da Triste Figura bebe também nas fontes clássicas greco-latinas. Ecos de deidades, de escritores, de personagens mitológicos e históricos, bem como de explícitas referências conceituais da antiguidade clássica preenchem com diferentes tonalidades e matizes o texto cervantino. Dessa genealogia de estruturas múltiplas, busco identificar e recompor as raízes arcaicas acerca da criação do mito do herói⁶, de modo a revelar como este mito primitivo é fator seminal na produção literária da Modernidade hodierna⁷ — quando já não há uma ordem previsível, sobretudo quanto à caracterização e às atitudes do herói. Ao tratar da modernidade, alinho-me à definição calcada em *A arte do romance*, de Milan Kundera: “um labirinto onde o homem se perde” (KUNDERA, 1986, p. 172), apesar de estar fascinado pelo que virá a ser.

Para a saída do labirinto da Modernidade, proponho a busca e a reabilitação do mito. Na conjunção entre o passado e a atualidade, o mito do herói funciona como um elo criador de “personagens-mito” literários que não apenas repropõe um saber antigo, mas acaba por justificar e reescrever a história cultural de uma nação⁸. É desse modo que Cervantes funda uma mitologia literária⁹ *sui generis* na Espanha, contracorrente à produção estético-cultural de sua

Aliás, a partir desse ponto do trabalho, todas as citações do romance serão identificadas pelas siglas remissivas *DQ I* adotada para o Primeiro tomo e *DQ II* quando referir-se à segunda parte da obra.

⁶ Segundo a *Paideia*, o exemplo dos heróis em suas sagas é intencionalmente invocado nos poemas e narrativas épicas como um “alto ideal de conduta humana transmitida pela tradição” (JAEGER, 1994, p. 52), portanto, não se trata apenas de um recurso estilístico, mas o resplendor do herói é parte intrínseca da educação aristocrática que estrutura a sociedade arcaica e, consequentemente, presentifica-se na Modernidade hodierna, em cujo sangue corre viva a história da cultura e da educação grega.

⁷ Em *A arte do romance*, Milan Kundera apresenta um dicionário de termos para a matéria do romance. Dentre suas definições, encontram-se a compreensão do moderno ora como “arte moderna; mundo moderno”, ora como “ser moderno”. Para a primeira categoria, define-se a forma de escrita que se identifica com o espírito do mundo e da sociedade em voga. Quanto ao ser moderno, termo de maior complexidade, explica-se: “o desejo de ser moderno é um arquétipo, é um imperativo irracional, profundamente enraizado em nós, uma forma insistente cujo conteúdo é mudança e indeterminação: é moderno o que é declarado moderno e é aceito como tal” [le désir d’être modern est un archétype, c’est à-dire un impératif irrationnel, profondément ancré en nous, une forme insistant dont le contenu est changeant et indéterminé: est moderne ce qui se déclare moderne et est accepté comme tel] (KUNDERA, 1986, p. 172, tradução minha). Nesse trabalho, adoto o conceito de arte moderna nos moldes acima expostos.

⁸ Nesse respeito, as reflexões de Friedrich Schelling (1775-1854) em sua *Filosofia da arte* (2001), clarificam a imagem do livro como o modelo de uma mitologia criada pelo gênio de um indivíduo. O romance, como espelho do mundo, ou mesmo de uma determinada época, pode converter-se em mitologia, ainda que de modo parcial. Ainda no planeamento de sua teoria do mito, o filósofo afirma que Dom Quixote é uma das figuras mitológicas da humanidade (ao lado de Fausto, Hamlet e Don Juan).

⁹ Apesar da medula espinhal deste trabalho ser o romance quixotesco, ao tangenciar o conjunto da obra cervantina, defendo a tese de que esta gravita em torno da mitologia, dadas as múltiplas referências às fontes clássicas. Desde *La Numancia* (1582) — obra teatral aos moldes da tragédia clássica; a comédia de cativos *El Trato de Argel* (1582) com claras marcas aristotélicas; o romance pastoril *La Galatea: primera parte, dividida em seis libros* (1585) com o grande canto da musa Calíope no livro VI; *El ingenioso hidalgo Quijote de La Mancha* (1605), a primeira parte do romance que exige um código de decifração metaliterário e que atinge o ápice das letras espanholas ao remitificar a figura do inesquecível herói e amalgamá-lo à construção da própria história da Espanha como nação com a *Segunda parte del ingenioso caballero don Quijote de la Mancha* (1615); a série de *Novelas ejemplares* (1613) curtas, escritas entre 1590 e 1612, na qual o escritor admite: “tem um tipo de mistério escondido que as eleva” [algún misterio tienen escondido que las levanta] (p. 20, tradução minha), demonstrando a alquimia e o

época, pelo processo de remitificação literária, a ser explorado no desenvolvimento da tese, o qual no momento em que retoma uma figura mítica por excelência, de igual modo, desestabiliza a figura do herói pela criação da *persona* Dom Quixote.

São, portanto, os fios do mito que revestem a imagem do herói na narrativa cervantina os mesmos que permitiram ligar tal elemento à narrativa de Guimarães Rosa pelo processo de remitificação literária — trama comum aos dois autores. Esse é o primeiro fator que permite comprovar como duas figuras literárias, criadas por autores em séculos, sistemas éticos, contextos sócio-religiosos e ambientes diferentes, coadunam-se filosoficamente, formando um diálogo interartístico entre tais obras literárias a partir da imagem heroificada de seus guerreiros. Não é minha intenção, dessarte, comparar os enredos destas duas obras, mas sim contrastar Dom Quixote e Riobaldo em suas dimensões mítico-históricas.

É no sertão do Brasil, tematizado a partir da sociedade jagunça, mais especificamente no período da República Velha (1889-1930), que a problemática cervantina é tratada de maneira muito específica. *Grande sertão: veredas*¹⁰ enfoca não somente o homem sertanejo, mas o homem no mundo, em seu anseio de fazer-se heroico, mas sem poder desvincular-se de sua dimensão humana. Esse acercamento das narrativas só é possível ao unir os fios do mito e da história pelo elemento do herói na modernidade hodierna. Para tanto, penso o mito como elemento fundamental na (re)escritura da história oficial das sociedades aqui apresentadas. Nesse ponto, convirjo ao pensamento de Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844-1900) em *O nascimento da tragédia* (1870) que justifica minha escolha pela caminhada em solo mítico, reabilitando-o e entrelaçando-o à história:

Toda cultura, se lhe falta o mito, perde toda a sua energia natural, sadia e criadora: apenas um horizonte circundado de mitos outorga completude e unidade a um movimento cultural inteiro. O enorme apetite histórico da insatisfeita cultura moderna, o colecionar, a que assistimos, de inumeráveis culturas distintas, o voraz desejo de conhecer, o que tudo este denuncia senão

hermetismo presente na transformação do mito para a criação de suas histórias, cujas alegorias possuem mensagens derivadas de uma tradição cuja origem não é outra senão o mito; sua aventura no campo da poesia *Viaje del Parnaso* (1614), com múltiplas referências ao classicismo grego; *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados* (1615), nas quais fica clara a interconexão do gênio dramático de Cervantes com suas narrativas literárias e por fim, a obra póstuma *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (1616), cuja saga do herói bizantino aos moldes helenísticos é repleta de alusões astrológicas. Ao aventurar-me em análise diacrônica pela obra cervantina, percebo de forma mais clara a paixão de um dos quatro gênios da literatura ocidental pelo mito. Fundamental para a pesquisa foi, ainda, a consulta ao *Anuário de Estudo Cervantinos*, cujo décimo volume intitulado *Cervantes y la mitología* (2014) apresentou o conjunto de 30 significativos estudos que se debruçaram em analisar a presença da mitologia na totalidade da sua obra.

¹⁰ Adotei a primeira edição do romance rosiano para as transcrições textuais na tese, a qual, por sua vez, respeita a grafia da obra em 1956. Isocronamente, convencionei adotar a sigla *GS:V* quando me refiro, em citações, ao romance a *Grande sertão: veredas*.

a perda do mito, a perda da pátria mítica, do mítico seio materno? (NIETZSCHE, 1983, p. 126-127).

No reino do mito, Joseph Campbell (1904-1987) expõe que há concentração de todo o mistério do cosmos no interior da consciência humana — “zona mitogenética primordial” (CAMPBELL, 1992, p. 9) — de modo que, independentemente da época e do país que vivamos, ecoam as mesmas imagens intemporais. Assim, o mito seria uma canção universal tão enraizada no nosso inconsciente coletivo¹¹ que dançamos ao som dela sem, muitas vezes, saber o nome da melodia. Na mesma linha de raciocínio, Gilbert Durand (1904-1987), ao dedicar-se à compreensão do imaginário, considera o mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas, sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema (*schème*), tende a compor-se em narrativa, a qual, por sua vez, dá conta de nossas aspirações, desejos, receios e terrores (DURAND, 1996, p. 246). Por essa via, compreende-se o mito como “um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (DURAND, 1997, p. 62-63). De acordo com o pensamento duraneano, as imagens, os símbolos e os arquétipos podem mesmo condensar narrativas míticas. É dessa forma que os mitos primitivos, que diziam respeito à humanidade como um todo, reduzem-se às imagens individuais que guardam, por sua vez, relação com o imaginário coletivo.

Aquiles, Édipo, Alexandre O Grande, Amadis de Gaula, Palmeirim da Inglaterra, Siegfried, Rolando, El Cid e Jesus Cristo são figuras imponentes de relatos memoráveis. A valorização de seus feitos exemplares de coragem e superação arraigaram-se no imaginário universal, servindo como modelos míticos nas mais diversas sociedades. Históricos ou fictícios, esses personagens desmoronam as fronteiras entre a realidade e a ficção. Surgidos em um passado, sua existência reescreve o presente e se projeta para o futuro. São aqueles que

¹¹ O inconsciente coletivo é um dos conceitos centrais da obra de Gustav Jung (1875-1961) em sua interpretação para o mito. Camada profunda do inconsciente humano, este seria nosso patrimônio existencial que, apesar de comum à toda a humanidade, atualizar-se-ia em cada mente individualmente. Para Gustav Jung, o inconsciente coletivo manifesta-se em padrões que, usando uma expressão que remete a Santo Agostinho, são os “arquétipos”: determinados tipos de impressões psíquicas que atuam como marca ou imagens, estimulando e regulando a atividade criativa. Um conjunto de caracteres que, em sua forma e significado, portam motivos mitológicos arcaicos. Através das imagens presentes em sonhos, fantasias e símbolos, o indivíduo pode se reconectar aos seus deuses, ou seja, aos arquétipos coletivos do inconsciente, modalidades de percepção herdadas, inatas e *a priori* ligadas aos instintos, que regulam a percepção como ideias primordiais comuns a toda a humanidade que se expressam através de imagens arquetípicas, uma vez que “os arquétipos não se difundem por toda parte mediante a simples tradição, linguagem e migração, mas ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa” (JUNG, 2013, p. 86). Eis o sentido do mito e a matriz da imaginação mitopoética propagada por Gustav Jung. É na mente, portanto, que, de acordo com a formulação de Gustav Jung, o mito se origina e se manifesta em nosso inconsciente, de forma que se reflete nas mais diversas culturas humanas e pode ser reencontrado dentro de nós mesmos.

renunciaram um prazer imediato visando um benefício no porvir. Por isso, o nobre ideal de humanidade espelhado por tais heróis, ao usarem seus poderes com responsabilidade e devoção em prol de um ideal coletivo, atinge a história cultural de povos diversos, os quais, por sua vez, justificam suas sagas.

De origem um tanto obscura, a palavra “herói” evoca certa ambivalência entre o servir e o comandar; refere-se àquele que protege, ao mesmo tempo que faz a guerra. Do grego, *ἥρωες* é, paradoxalmente, o chefe de guerra, para Homero e o semi-deus, para Hesíodo. A magnanimidade dessa figura está na força de seu *ἥρωϊσμός* (heroísmo) — traço que pode ser rastreado na história da formação grega, a qual acreditava, nos séculos 5 e 6 a.C, em uma geração de homens superiores que perseguiram a honra por seus feitos. Segundo a *Paideia*, é atributo principal do ser heróico a *ἀρετή*, *areté* — que se refere à sua excelência, “a força e a destreza dos guerreiros ou lutadores e, acima de tudo, seu heroísmo não tomado no sentido de ação moral e separada da força, mas sim estritamente ligado à ela” (JAEGER, 1994, p. 27) — sendo, portanto, o que mantém o herói fiel a si mesmo. Ligada à *areté*, está a *ἐπαινος* — a *timé* — o louvor e o elogio, que é, decerto, a honorabilidade social, a medida de valor, “o reconhecimento da sociedade a que [o herói] pertence” (JAEGER, 1994, p. 31)¹². Quando o modelo grego transfere-se para o latim clássico, *heros*, *ōis*, fragmenta-se o prisma que o concebia obliquamente pelas lentes do semi-deus, e se alarga a luz de entendimento sobre o mesmo, apesar de permanecer a concepção de tratar-se de um ser de valor superior: torna-se o guardião, o defensor, aquele que nasceu para servir. Ainda no campo etimológico, atento ao fato de que no interior da palavra latina reside ainda outra grande força: *eros*, *ἔρως*, *érōs* — o amor, a volúpia. Considero, à vista do exposto étimo, que são as virtudes do herói, sobretudo a *timé* e a *areté*, vividas de forma intensa e exemplar, que fincam a imagem do herói como o ideal humano superior e desejável no imaginário coletivo.

Os heróis são, portanto, *schèma* presentes no mundo histórico. Transformados e modificados por diversas culturas com seus variados sistemas sociais, éticos e religiosos, tal figura conserva ainda a armadura mítica. Esta tese ressalta a sobrevivência da imagem do herói

¹² Para melhor entendimento de como a excelência e a honra social estão intimamente ligadas na etimologia da palavra “herói”, faz-se interessante realçar a exemplificação das sagas heroicas épicas apresentadas na *Paideia*: “De certo modo pode-se dizer que a arte heróica só se aperfeiçoa na morte física do herói. Ela reside no homem mortal, ou melhor, ela é o próprio homem mortal. Mas perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama, isto é, na imagem da sua *areté*, tal como acompanhou e dirigiu a vida. Até os deuses reclamam a sua honra e se comprazem no culto que glorifica os feitos, castigando ciosamente qualquer violação dessa honra” (JAEGER, 1995, p. 32). Luze-se, deste modo, a imortalidade do herói.

nas mais antigas e mais modernas sociedades¹³, revelando o heroísmo como um dos elementos principais para a criação da narrativa nas mais diversas sociedades¹⁴. Outrossim, Lutz Müller, em sua obra *Todos nascemos para ser heróis*, expõe como a figura da pessoa heroica sempre

Fascinou os homens de todas as culturas e de todas as épocas como nenhum outro tema. [...] Ele representa as grandes esperanças e os profundos anseios da humanidade. O herói nos fascina tanto porque pura e simplesmente ele personifica o desejo e a figura ideal do ser humano. [...] Reencontramo-nos nos seus medos e sofrimentos, nos seus combates, vitórias e derrotas, na sua luta pela sobrevivência (MÜLLER, 1985, p. 106).

Eles foram e continuam sendo um fator de importante compreensão ao olharmos para nós mesmos, enquanto seres humanos, e para os nossos medos e justificativas, para explicarmos certos comportamentos, sentimentos, impulsos, bem como o fascínio pelo desconhecido, daquilo que não conseguimos compreender, mas queremos explicar e abarcar: todas as culturas têm seus heróis que servem de modelo e como explicações sobre o mundo. A beleza e o apelo dessas narrativas míticas alcançam os dias atuais em suas influências, sobretudo na recriação dos textos histórico e literário modernos que aliam a realidade e a ficção na narrativa contemporânea.

Pauto-me no arquétipo mítico do herói como modelo para as ações humanas, de modo a destacar sua importância na formação do sujeito social na contemporaneidade, visando a propor uma interação com tal figura após o ritual de consagração nos estudos do mito. Para tanto, alinho-me ao pensamento de renomados teóricos do mito. São eles: Joseph Campbell, para quem o herói é arquétipo de todos os mitos, centro do mundo; Mircea Eliade (1907-1986), o qual apresenta o mito como um relato fundador; Claude Lévi-Strauss (1908-2009) que reabilita o mito na modernidade ao seguir os caminhos de sua transformação; Northrop Frye (1912-1991), quem propôs uma teoria revolucionária acerca da natureza cíclica dos mitos e arquétipos

¹³ Sobre essa exegese do mito, bem como o intercambiamento de aspectos das sociedades primitivas na atualidade, revela-se bastante elucidativa a obra *O ramo de Ouro* (1890), de Sir James George Frazer (1854-1941). Ao revisitar elementos do pensamento arcaico, como as artes mágicas para controlar elementos da natureza e da sociedade; a construção de tabus para proteção da alma; os sacrifícios; os festivais e os ritos, o antropólogo apresenta os paradigmas míticos do ser e do pensar como um patrimônio cultural humano em pulsação. Assim, ao invés de conceber ritos como fósseis do espírito, Frazer valida a presença desses elementos no fato de que a magia, a religião e a ciência coexistem, ainda que muitos não consigam enxergar, como as raízes do tronco, folhas e flores das sociedades atuais.

¹⁴ Joseph Campbell, autoridade mundial no campo de estudo da mitologia, afirma, de forma mais radical, que todos os mitos são essencialmente os mesmos mitos. Permeiam desde histórias de deuses nórdicos até contos dos índios americanos acerca do mundo espiritual; presentificam-se quer em contos tribais antigos africanos, quer em lendas antigas indianas. Todos os mitos, na visão campbelliana, são o mito de interação no mundo sobrenatural com o natural, no qual os mortais vivem. Daí a importância do herói como a figura máxima que une os dois mundos, natural e sobrenatural, na imagem do homem.

em *Anatomia da crítica* (1957), bem como Eleazar M. Mielietinski (1918-2005), o qual magistralmente apresenta o uso dos motivos mitológicos na literatura para estruturar a sua “poética da mitologização” (1987). Além disso, proponho um breve diálogo com os estudos duraneanos do imaginário e da psicologia analítica de Gustav Jung para assim fundamentar a presença do herói no imaginário coletivo.

Após a incursão em tais campos de estudo e teorias, cujos olhares convergem para a criação, o uso e a reabilitação da figura mítica dos heróis, observarei como os tecidos do mito e da realidade se interseccionam na narrativa. O arcabouço teórico sobre o mito selecionado para a tese conduzirá à análise do processo de remitificação literária, quer este ocorra pela devolução de elementos perdidos, pela adjução de novos elementos específicos, ou mesmo pelo nascimento de um mito distinto, como ocorre na elaboração do herói Dom Quixote. Ao dialogar criativamente com seus heróis predecessores, o herói cervantino deixa um legado para a posteridade, atingindo de forma efervescente a literatura brasileira, estabelecendo um paradoxal parentesco sertanejo com a maior criação heroica de Guimarães Rosa.

Assim, atraída pelas narrativas míticas, todavia conquistada pelo viés da modernidade, em que os estudos da narrativa se desdobram a partir de uma perspectiva ficcional contemporânea, busco apresentar como o discurso romanesco atravessa a história oficial a ponto de atribuir novas significações e preencher lacunas ideológicas. Tal pensamento pode ser ilustrado pela imagem de uma teia emaranhada a partir de três fios — o fio negro do mito, o fio vermelho da literatura e o fio branco da história, se por história compreendo o conjunto de relatos construídos para explicar, justificar ou apreender de modo claro determinada sociedade. Assim, o mito, a história e a literatura compor-se-ão, nesta análise, como recortes do real em um estatuto híbrido. Ao perscrutar a função do mito no que tange aos limites da história a partir de obras literárias clássicas que revelam de forma dinâmica o vínculo existente entre tais estatutos, esse estudo se inscreve sobretudo na modernidade hodierna. É, pois, por intermédio da obra literária que proponho suturar “as vértebras quebradas” (AGAMBEN, 2009, p. 61) de nosso tempo, conforme a interpretação de Giorgio Agamben (1942):

Os historiadores da literatura e da arte sabem que entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, e não tanto porque as formas mais arcaicas parecem exercer sobre o presente um fascínio particular quanto porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. [...] E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 70).

Com um olhar alterado pelos fachos de sombra e de luz que o presente incide ao passado e que nos permitem responder às trevas do agora, não me desapareço de que a imagem dos heróis, cujos episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados, geram uma identificação do leitor com a personagem. Assim, compreendo como os heróis presentificam-se nas narrativas, quer míticas, mítico-literárias, quer históricas, constituindo-se um rotundo fator de atração da criação textual e incidindo luz para encontrarmos com mais clareza as repostas que a modernidade impõe.

Tão presentes quer no mito, quer na história — estatutos considerados opostos, mas cujo ponto de intersecção pode ser contemplado muitas vezes pela literatura, linguagem mítica por excelência, ao absorver em sua estrutura aspectos históricos essenciais — pretendo revelar como se dá a permanência e a conservação do herói mítico. Assim, a revisitação mítica proposta nesse estudo conjugará mito, literatura e história, no sentido de que transporei temas ancestrais para aludir a questões modernas. A tarefa é a de reencontro com o arquétipo herói, a ponto de revelar como este reedita aspectos de nosso presente histórico a partir do texto literário, que aqui será visto como objeto de estudo privilegiado para a análise que indaga o mito numa travessia íngreme e irresistível em seus meandros.

Busco os fios de acesso ao mito pelo caminhar do herói, desde seu nascimento (RANK, 1914), a aquisição de uma linhagem, sua proclamação ao assumir um nome e uma personalidade, bem como seus ciclos e suas sagas (BLECUA, 1987) até a resolução de enigmas pelos seus grandes feitos ao enfrentar desafios, o que conduziria à honorabilidade social ou mesmo, à fama. Para tanto, há de se expor o lado esfíngico¹⁵ presente nas narrativas de Cervantes e de Guimarães Rosa, cujos heróis permitem abandonar lugares estanques e enlear os fios do mito e da história na criação de um tecido narrativo revolucionário, que conjuga a tradição à modernidade, ao questionar e apresentar aspectos da própria vida. Só assim é possível o retorno desses heróis, o qual ocorre dentro do “homem humano” (ROSA, 1956, p. 30).

Isto posto, a presente tese apresenta-se, em sua primeira parte — da estruturação teórica — sob forma de uma investigação histórico-cultural acerca do mito, dando ênfase ao arquétipo mítico que se apresenta como fonte de inspiração com maior fôlego, conforme o progredir da

¹⁵ A sedução enigmática do mito nessas narrativas leva-me recordar a figura mitológica da Esfinge, monstro alado com corpo de leão e rosto e peito feminino, habitante do monte Fício que atraía caminhantes com seu canto para então enfeitá-los com suas palavras enigmáticas, num jogo de apresentar e ocultar. Tomo essa figura como emblema ao questionar as narrativas de Cervantes e de Rosa pelo desejo devorador do conhecimento mais profundo do homem e suas relações com o mundo. A obscuridade esfíngica é, portanto, marca desse estudo, pois ao atravessar uma tradição histórico-cultural, interrogando seus heróis, marcados pelo simbólico desengano no qual “tudo é e não é” (*GS:V*, p. 13), reconheço que o desvelamento dessa figura mítica atrairá mais enigmas que ora velam e ora desvelam o mundo.

história social da arte: a figura do herói — “centro do mundo” (CAMPBELL, 1949, p. 46), bem como a revelar como tal figura estriba-se e reedita a história, propondo, respectivamente, em seus dois primeiros capítulos um itinerário que acompanha o percurso do elemento heroico, configurando-se, portanto, da seguinte forma:

O primeiro capítulo reveste-se de um caráter diacrônico. Neste, após analisar as principais correntes que lançaram luz à compreensão do mito, consciente da diversidade de perspectivas e teorias que se avolumam sobre o tema, apresento uma síntese dos estudos selecionados, tanto históricos quanto literários, a respeito do mito, a fim de verificar a permanência e a influência do pensamento mítico nas sociedades modernas e, mais enfaticamente, do influxo do herói na história oficial. Desse modo, estarei habilitada a verificar, a acompanhar e a explicitar as modificações pelas quais o herói passou, bem como os fatores motivadores para tais transformações ao longo da história. O conceito chave que permite ligar teóricos do mito como Mircea Eliade, Gustav Jung e Elezar Mielietinski é a concepção de remitificação literária, segundo a qual o herói mítico metamorfoseia-se em diversas categorias heroicas, as quais serão exploradas seguidamente.

As relações entre o mito e a literatura, a partir da figura do herói, tomam corpo e se amalgamam no segundo capítulo deste trabalho: tendo realizado o escrutínio teórico do primeiro capítulo, no segundo capítulo sigo os fios de Ariadne que perfazem as tramas do mito do herói e as imagens míticas relativas a ele no decorrer da história oficial. Desse modo, acompanho a trajetória do arquétipo mítico do herói desde a Antiguidade até a Era moderna. Ao rastrear as diversas faces do herói, conforme suas representações e transformações no decorrer da história social, a saber o herói épico; trágico; medieval; barroco; romântico e moderno, o mito finca sua importância concreta quanto ao arquétipo heroico tanto em categorias clássicas como em seus desdobramentos modernos. Portanto, no estudo histórico-artístico e social acerca do mito, proposto e conduzido pelo herói, interessa uma análise dialética que permita verificar a permanência e a influência do pensamento mítico nas sociedades modernas. Fundamento a construção do herói como agente híbrido que embaralha e transforma os estatutos entre *factum* e *fiction*, atuando, em máxima relevância, na edificação de tradições sociais, constituindo-se um instrumento privilegiado para a compreensão das sociedades hispânica e brasileira, sobretudo para a análise das literaturas *corpora* nelas forjadas.

Isto posto, procedo a uma análise de perspectiva interpretativa, na qual busco fazer uso dos pressupostos teóricos expostos anteriormente e, por conseguinte, vinculá-los às literaturas selecionadas. A partir do quadrante teórico definido, atravesso as camadas mítico-históricas das

narrativas pelo elemento estético do herói, estabelecendo uma revisão estética pelo viés da Modernidade hodierna, com a publicação da obra que modificou a prosa de ficção ocidental ao trazer à baila o herói que primeiro embaralhou as fronteiras entre o mito e a história, o *Quixote*, revelando como este configurou-se um mito literário que afeta as mais diversas estruturas históricas, e acaba por desaguar nos Gerais rosianos pela apresentação do cavaleiro jagunço que exprime a monomania quixotesca no perfazer de suas aventuras no sertão brasileiro.

Muitos são os críticos e os teóricos literários que convergem para a perspectiva de Carlos Fuentes (1928-2012) acerca da tradição da Mancha, bem como sua extensão à literatura latino-americana. Para este, “o mundo moderno começa quando Dom Quixote de La Mancha, em 1605, deixa a sua aldeia e parte para o mundo e, descobre que o mundo não é parecido com o mundo sobre o qual ele andara lendo”. (FUENTES, 1976, p. 41). Na série de contrastes entre um mundo fantástico-poético e a Espanha na Idade de Ferro, Dom Quixote movimenta-se efetivamente de forma demoníaca — tomando emprestado o conceito de herói do idealismo abstrato formulado pelo filósofo György Lukács (1885-1971) — ao andar pelo mundo em seu desígnio obsessivo de desfazer injustiças, salvando donzelas e combatendo gigantes e dragões, todavia, evidenciando, em suas (des)aventuras, um trágico conflito entre suas limitadas capacidades naturais e suas ilimitadas aspirações sobrenaturais. O chamado da alma faz com que Dom Quixote se metamorfoseie em um mito do individualismo moderno¹⁶, como quis Ian Watt (1997), na medida em que

O comportamento [de Quixote] [...] encarna um tipo de orientação ou de resposta a um conflito entre as aspirações profundas ou forças contrapostas frente às quais o indivíduo reage para construir o sentido de sua identidade problemática. A orientação dessa problemática adquire no personagem literário um simbolismo considerado paradigmático ou exemplar por sua projeção universal. Por isso mesmo, o “mito literário” vai suscitar um interesse e uma continuidade motivando em outros escritores novas versões e adaptações de seu esquema narrativo¹⁷ (CECILIA, MORALES, 2008, p. 22-

¹⁶ Os protagonistas dos mitos literários que Ian Watt (1917-1999) define como representativos do individualismo moderno nada têm de divinos. Todos os quatro — *Fausto* (1806/1832), de Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832); *Don Juan*, El Burlador de Sevilla (1630), de Tirso de Molina (1579-1648); *Robinson Crusoe* (1719), de Daniel Defoe (1660-1731) e *Quixote* — são personagens situados num mundo em transformação, num tempo de rupturas. Todos eles transitam num meio terreno, mundano, e se embatem contra imposições do meio, da sociedade ou da história, afirmando sua individualidade, sua liberdade e seu livre-arbítrio. Ainda que possam se ancorar no passado, os mitos modernos inscrevem sua história num presente que é, então, transformado pela ação de seus protagonistas. Conforme clarifica-se na explicação do teórico, os “quatro mitos não são propriamente ‘sagrados’, mas derivam da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus significados românticos” (WATT, 1997, p.16).

¹⁷ No original “El comportamiento des personaje principal encarna un tipo de orientación o de respuesta a un conflicto entre aspiraciones profundas o fuerzas contrapuestas frente a las cuales el individuo reacciona para construir el sentido de su problemática identidad. La orientación de esa problemática adquire en el personaje

Obra universal e dinâmica que medra em seus espaços uma multiplicidade de gêneros e focos narrativos, dentre uma das camadas mais destacadas da obra encontra-se a presença de arquétipos e símbolos mitológicos. Este fator revela-se de modo tão evidente na caleidoscópica criação do gênio cervantino que este trabalho almeja enveredar-se, no terceiro capítulo desta tese, pelo reino mítico de arquétipos existentes na clássica obra literária, dando ênfase ao mito do herói, de modo a reforçar a ideia de que o mito é fator seminal e determinante para a escrita, em qualquer época e lugar.

Ademais, na encruzilhada entre um mundo que desapareceu (a Idade de Ouro) e outro que surge (o mundo moderno — “Idade de Ferro”, para o herói cervantino), Dom Quixote atuou a posteriori como “respeitável força cultural” (WATT, 1997, p. 71) em toda a Europa ocidental, alcançando dimensões mitológicas e mesmo hoje, quando os romances de cavalaria não são contemporâneos, revelando que “a confusão dos desejos românticos com a verdade histórica é uma tendência universal” (WATT, 1997, p. 76). Assim, privilegiarei um diálogo expositivo com a apresentação teórica, situada na primeira parte do trabalho, acerca dos traços de heróis épicos, trágicos, medievais e barrocos que, por certo, fincam sua importância para a compreensão na esfera de aplicação artística literária e social do jogo de satirização entre a ficção e a realidade, bem como das novelas de cavalaria, assim como a retomada destes para a construção do *Quixote*.

Segundo a cervantista brasileira Maria Augusta Vieira, foram justamente tais procedimentos intrínsecos à obra, como a ambiguidade que ronda a identidade de Dom Quixote, confundindo o estatuto da pessoa e da personagem e embaralhando os limites entre fantasia e história oficial, que contribuíram para a sua conversão em mito. O poder do mito, resguardado nas novelas de cavalaria e na busca quixotesca de imitação de feitos heroicos para resgatar uma Espanha gloriosa, faz com que a personagem, bem como o leitor, se mova entre realidades sonhadas e espaços reais. Ademais, na segunda parte da obra, tal ambiguidade é aprofundada quando Dom Quixote e Sancho conversam comigo, conquanto estou no conjunto de seus leitores, enquanto Cervantes tem sua imagem convertida em um personagem — qual padrao de Dom Quixote — já que sua autoria seria ficcional, fazendo-me ainda e sempre recordar que

literario un simbolismo considerado paradigmático o ejemplar por su proyección universal. Por eso mismo, el ‘mito literario’ va a suscitar un interés y una continuidad motivando en otros escritores nuevas versiones o adaptaciones de su esquema narrativo” (CECILIA, MORALES, 2008, p. 22-23).

os escritos quixotescos só preencheram as páginas da história por meio do historiador árabe Cide Hamete Benengeli, bem como da versão de seu tradutor curioso.

Defendo, pois, que a singularidade dessa obra consiste deveras no fato de que nela a realidade e a fantasia não se constituem como entidades absolutamente independentes, mas que as duas se complementam em inter-relação, o que só se torna possível por resguardar em seu interior a face mítica do herói em sua jornada arrebatadora, sobretudo, portanto, a partir da visão do Cavaleiro da Triste Figura — herói mítico às avessas — que acaba por converter-se em “imagem eterna” (MIELIETINSKI, 1987, p. 119), figura-síntese em nossas mentes, ensinando-nos lições que reverberam para além das claves satírico-cômicas e até mesmo do texto literário. Dessa maneira, objetivo comprovar e lançar luz às assertivas feitas até esse ponto, questões que circundam a obra espanhola desde a publicação de sua primeira parte, a imediata aceitação como *best-seller* até sua canonização:

Quixote e Sancho Pança já se tornaram figuras míticas, tanto para eles próprios quanto para os outros. Ao mesmo tempo, vemos como a dupla legendária passa a interferir no mundo real. A relação entre ficção e história dá uma reviravolta. Antes, os romances haviam transformado figuras quase históricas em personagens de ficção; Cervantes transformou personagens de ficção em verdadeiras celebridades históricas. (WATT, 1997, p. 79).

Encantado em nossas mentes e corações, em nossas fantasias e na quixotesca realidade, bem como na construção da própria história social, tal qual um mito do idealismo moderno, Dom Quixote continua a influenciar nas mais diversas esferas, quer artísticas, sociais, morais, culturais ou históricas. A construção histórica do mito cervantino, a partir da figura do herói, é contemplada de forma exígua no terceiro capítulo deste estudo, de modo a aclarar o estudo comparativo a que darei cabo.

A inusitada dupla do Cavaleiro da Triste Figura e de seu Fiel Escudeiro partiu dos campos da Espanha e percorreu cada região do planeta. Por terras brasileiras, infiro que seu caminhar nunca se fadigara e, mesmo existindo uma ampla biografia cervantina de âmbito nacional e internacional, o que me motiva a acompanhar a dupla do “príncipe dos engenhos” é ainda a sensação de adentrar um terreno fascinante e novo, porquanto esfíngico, ainda não explorado nos moldes comparativos aqui realizados. Além das muitas indagações e pesquisas que se desdobram sobre o entrelaçamento do mito à narrativa cervantina, a questão que levanto é acerca das projeções desta obra seminal, um apólogo da literatura universal, no Brasil. Esta é a base para a análise comparativista deste trabalho.

Nessa busca pela reverberação das vozes quixotescas na escritura literária brasileira¹⁸, não desapercebo a chegada tardia da obra no Brasil, em 1941; aliás, adiante apresento este fato como uma recepção que amplia seu fulgor por terras tupiniquins, em meio a uma nação “duplamente hispânica: a única [...] herdeira direta tanto de valores espanhóis como de valores portugueses [resultando] em uma cultura ao mesmo tempo una e plural” (FREIRE, 1975, p. 49-50). O *Quixote* será compreendido e apresentado nesse quarto capítulo como a criação máxima dos hispanos por sua “mistura de nacional com, no dizer de Unamuno, o “eternamente humano” (FREIRE, 1975, p. 51), ao possibilitar a interpenetração de compreensões entre os homens — traço que se repete no escritor brasileiro Machado de Assis, o qual “atinge o ‘atemporal’ sem deixar de ser carioca: sobretudo um carioca do fim do reinado de Pedro II” (FREIRE, 1975, p. 51), ou mesmo Guimarães Rosa, universal sem deixar de ser sertanejo, apresentando um modo de pensar originalmente hispanotropical.

Nesse ponto, rastreio tributos ao mito do Quixote, quer na prosa de ficção, quer na poesia brasileira, desaguando em autores como Gregório de Matos, Monteiro Lobato, Machado de Assis, Lima Barreto, José Lins do Rêgo e Ariano Suassuna. Antes de falar de textos literários diversos onde o herói mito, imagem eterna, converteu-se em assunto de poesia, adaptações para crianças e, até mesmo, parte criativa para a construção de heróis híbridos, como é o caso de Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*, julgo fazer-se importante o cotejo das obras publicadas no Brasil com suas traduções ao português brasileiro como elemento motivador das metamorfoses do derrotado invencível na historiografia literária brasileira. Isso feito, apresento os reflexos míticos do *Quixote* na literatura brasileira: a face caricaturada; satírica; delirante; infanto-juvenil e romanesca.

¹⁸ Interessante perceber que por terras brasileiras, o caminhar quixotesco nunca se fadigara e seu largo alcance “pode ser avaliado pela quantidade de recriações que, de uma forma ou de outra, por meio de diferentes linguagens, trataram de recuperar as imagens do cavaleiro e seu escudeiro” (VIEIRA, 2012, p. 64). Ainda segundo Maria Augusta Vieira, a recepção de Dom Quixote no Brasil se deu em duas formulações: a primeira orienta-se em torno do mito quixotesco que concebe o herói cervantino como um idealista comprometido com mudanças de ordem social, sobretudo por um resgate de valores ao encarnar alguns dos bens mais preciosos de ser humano, como a luta por justiça, a generosidade e a ética. Essa visão alinha-se a uma extensa tradição hegeliana da recepção romântica, ou como quis John Jay Allen, a “crítica branda” [soft critic] (1979, p. 110, tradução minha) que concebe “Dom Quixote, o original herói do romance, como um nobre personagem, o qual inspira simpatia pela grandeza de seu ideal” [Don Quixote, the original novelistic hero, as a noble character, who inspires sympathy by the grandeur of his ideal] (CLOSE, 2008, p. 204, tradução minha). A segunda formulação de recepção da obra no Brasil liga-se à crítica dura, cujo elemento central de análise foca no caráter cômico do herói, como reivindicara Peter Russel ao propor um retorno ao aspecto hilário da obra, de provocar “o riso, risos em ataques de risos [...] até o final do livro [...] Dom Quixote é personagem ridículo” [la risa, la risa a carcajadas [...] [del principio] hasta el final del libro [...] Don Quijote es personaje ridículo] (1978, p. 415; 435, tradução minha). Questões de composição da obra, seu estilo e a construção de seus personagens tem peso e projeção maiores nessa recepção. Contemplaremos como as reescrituras do irônico e sagaz escritor brasileiro se filiam a essas recepções do clássico espanhol e ainda, qual a que predomina na atualidade, dando destaque a obra de Guimarães Rosa.

Chego assim ao ponto alto desta pesquisa, culminando na proposição de que a imagem do herói simbolizada no *Quixote*, bem como sua relação com outros arquétipos ali existentes, para além da clara influência sobre a memória da literatura brasileira¹⁹, apresenta marcas jagunças e esfíngicas na obra de Guimarães Rosa²⁰, um dos mais proeminentes autores da literatura brasileira, cuja forma inovadora de tratar a linguagem, com “umas palavras intensas, diferentes abrem a vastidão de espaços onde o real furta à fábula” (ROSA, 1969, p. 87), descerrando fronteiras pela mescla de elementos mítico e histórico nas suas narrativas. A conjunção de mito e história é um dos fatores que elevam a obra de Guimarães a uma rica construção do imaginário humano que opera de forma a universalizar a Literatura brasileira e projetá-la na modernidade. Nesse percurso “muito misturado” (*GS:V*, p. 220), chego ao quinto capítulo dessa tese, intitulado “Um Cervantes jagunço ou um Rosa manchego?”, no qual fundamento a aproximação dessas narrativas pela travessia de heróis em um ser-tão quixotesco.

Nessa perspectiva comparada, a influência quixotesca é evidente na tessitura da obra

¹⁹ Ao tratar das projeções do texto cervantino na literatura brasileira, alinho-me à teoria da *Angústia da Influência* (1973), formulada por Harold Bloom (1930). Segundo essa estratégia de literatura comparada, todo escritor forte, no anseio de marcar uma tradição de forma criativa e potente, realiza (des)leituras (*misreadings*) de um ou mais precursores. É justamente ao encarar o conflito da anterioridade com a posterioridade, no ato de (re)interpretar que se supera uma obra passada e assim, o escritor efebo projeta, inovadoramente, sua obra para o futuro ao instaurar uma nova criação, ou tradição. Ademais, de acordo com a teoria de Bloom, o mais interessante na influência não é o que se mostra, mas é deveras o que se esconde ou se deixa de fora. A teoria bloomiana aclara a relação que pretendo abordar entre Cervantes e Guimarães Rosa, uma vez que apresentarei marcas, não apenas da presença, mais também da poderosa e esfíngica ausência de Cervantes em seu texto. É no que este cala e altera, que encontro, em serendipítia, as marcas mais evidentes que os tornam próximos em suas respectivas contemporaneidades. Tal teoria será melhor explorada no capítulo 4. Adianto, isto posto, que a obra rosiana, apesar de conter influências cervantinas, inscreve seu caráter criativo inegável na literatura brasileira e universal.

²⁰ O terceiro ocupante da cadeira 2 da Academia Brasileira de Letras, eleito em 6 de agosto de 1963, escreveu *Ave, Palavra*, considerado pelo mesmo uma miscelânea de contos, poemas, notas de diários e meditações, publicado postumamente em 1970; *Sagarana*, livro de contos, cuja primeira versão foi apresentada no Concurso Humberto de Campos, da livraria José Olympio, sob o título de *Contos*, em 1938, o qual assinou sob o pseudônimo de Viator, ficando em segundo lugar e sendo a obra publicada em 1946; *Primeiras Estórias*, com 21 contos epifânicos publicados em 1962 e *Tutaméia — Terceiras estórias*, cujo conjunto de 40 contos sintéticos foram publicados em 1967. Além disso, escreveu *Corpo de Baile*, coletânea de 7 novelas publicada originalmente em dois volumes em 1956 e por fim, sua obra-prima, o romance *Grande Sertão: veredas*, publicado também em 1956, que lhe legou os prêmios Machado de Assis, do Instituto Nacional do Livro, o Prêmio Carmen Dolores Barbosa (1956) e o Prêmio Paula Brito (1957), bem como lugar cativo na projeção da literatura brasileira em âmbito internacional. Verdadeiro clássico da literatura brasileira, *Grande sertão: veredas* é uma obra que, desde a sua publicação, não cessa de surpreender e arrancar comentários e críticas — sejam estes apaixonados ou atroz — dos mais diversos tipos de leitores, no Brasil e também no exterior, onde a obra alcançou êxito mundial com traduções para o francês, o holandês, o norueguês, o espanhol, o italiano, o catalão, o inglês, o dinamarquês, o alemão, o eslovaco e o checo. Desde que surgiu no cenário brasileiro contemporâneo, ficou evidente que se tratava de uma obra de grande importância, um verdadeiro “caso” nacional. Sua caleidoscópica estruturação narrativa e sua força encantatória revolucionaram a literatura brasileira pós-30 do século XX e tal revolução é notável até a atualidade. Todavia, o fator mais surpreendente na obra não é a forma com que Rosa trabalha a técnica e a linguagem, mas sim o envolvente domínio psicológico sobre seus personagens que evidenciam de forma singular o admirável poder do ficcionista que adentra, como Cervantes, estruturas históricas de um Brasil movente. É este o maior ponto de exploração neste trabalho que se aterá sobre a obra maior de Rosa.

rosiana *Primeiras estórias*, que traz em seu bojo um perfil de personagens que, em sua maioria, são reconhecidos como excêntricos, “no sentido etimológico, ou seja, pessoas que estão fora da centralidade” (GALVÃO, 2006, p. 21), como é o caso do conto “Tarantão, meu patrão”²¹ — texto que será apresentado como exemplo modelar da ascendência quixotesca na obra rosiana.

Ratifico, desde já, que o ápice desta abordagem comparativa culminará em *Grande sertão: veredas*, romance que, já em sua publicação, em 1956, chocou pelo uso revolucionário que faz da linguagem. Todavia, essa característica, longe de afastar, impulsionou-me a buscar na obra, dificultosa em seus meandros, os elementos a que me desdobrei anteriormente em análise histórico-literária. Do ponto de vista do conteúdo, o romance é ainda mais denso: conjuga elementos metaliterários, mítico-históricos, filosóficos, políticos e teológicos, constituindo-se uma polifonia de gêneros artísticos e literários, ao mesmo tempo em que mescla em seu interior registros da língua portuguesa falada no Brasil com diversas outras línguas, tais como o tupi e o espanhol, e da literatura culta com gêneros populares, a ficção e a história. Afinal, “aquêlo povo [brasileiro] estava sempre misturado, todo o mundo” (GS:V, p. 168).

Desde a gênese do romance rosiano até sua consagração canônica, observo procedimentos literários que aproximam a obra de Guimarães Rosa do clássico cervantino. Curiosamente, ambos escritores partiram do empreendimento inicial de contos que acabaram por converterem-se em romances²². Afunilando ainda mais a comparação, tais obras trazem o tema da cavalaria

²¹ A espécie de loucura lúcida no herói cervantino, pode ser vista e rastreada também no protagonista do conto “Tarantão, meu patrão”, de João Guimarães Rosa. Trata-se de Iô João-de-Barros-Dinis-Robertes. Tal comparação já foi apontada pela crítica rosiana e a explicitação das semelhanças entre tais heróis — ponto em que havia uma lacuna — foi objeto de estudo do Trabalho de Conclusão do Curso de Letras na Universidade Federal do Pará intitulado “Dom Quixote no sertão rosiano”, de minha autoria, no ano de 2010. Esta temática foi ainda por mim explorada e publicada como capítulo de livro: ROCHA, Márcia Denise A. “La travesía quijotesca em el sertón rosiano”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *João Guimarães Rosa: un exiliado del lenguaje común*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017. p. 283-303.

²² “Este livro [*Grande sertão: veredas*] tem uma história. Guimarães Rosa estava escrevendo *Corpo de baile* [...] Um dos contos começou a crescer, crescer. Foi tomando corpo, como quem não quer nada. Transformou-se em novela. A novela, por sua vez, foi tomando corpo, corpo. As laudas de papel dos originais iam criando volume, volume. Resultado: a novela se transformou em romance. Guimarães Rosa resolveu, então, publicá-la em volume à parte”. (Entrevista de Guimarães Rosa para *Visão*, em 23 de julho de 1954.). Assim também, a leitura empreendida por Enrique Baéz, que em seu texto “Arquitectura del Quijote” (1948) levanta a possibilidade de que Cervantes construiu na “planta” de seu texto um conto, como de fato configura-se a primeira saída de Quixote, mas que termina por reformular seu projeto inicial, adicionando curvas e aumentando as proporções, a exemplo da segunda parte da obra, na qual não restam dúvidas de que o texto foi revestido de vários planos, sobretudo o do real e o do fabuloso. Apesar de tocar tangencialmente em alguns aspectos estruturais das narrativas, ratifico que, apesar de reconhecer a rica experiência de vida e a larga imaginação desses autores, não é minha intenção nesse trabalho tratar do processo criativo das obras. Minha leitura se desdobra sobre as origens do mito quixotesco, situado em seu contexto histórico, bem como sua evolução na tradição literária ocidental qual mito literário que acaba por perfilar a criação de outras personagens que se transfiguram em imagens eternas inseridas ativamente

de traços épicos associado a heróis problemáticos que representam a ruptura do homem moderno quanto ao seu eu e o mundo, bem como do eu com o eu mesmo. É sobre essa relação do herói com o mundo que o trabalho se desdobra, sem deixar de comentar, quando forem importantes, outros aspectos das obras que se associam ao herói em sua aventura.

Verdadeiro amante e estudioso de línguas, Guimarães Rosa era, confessadamente, admirador do idioma castelhano. Esta foi uma das primeiras línguas que aprendeu a ler, dado seu grande interesse por conhecer outras linguagens, já que estas o ajudavam sobretudo a “enriquecer” a compreensão e o uso do seu próprio idioma e também “porque há demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original” (Entrevista a Günter Lorenz, 1971, p. 4). Certamente, a identificação e a apreciação da língua que tanto lhe fascinava, visto ser constituída, a seu ver, “de toda força, garbo e rompante” (Guimarães Rosa em carta a Ángel Crespo de 25 de agosto de 1964) o levaram também a admirar a literatura espanhola, conforme evidenciado em sua estampada felicidade quando tem sua obra-prima vertida para o espanhol pelas mãos do tradutor-poeta espanhol Ángel Crespo, a quem agradece de forma entusiasta, ratificando sua paixão pela língua espanhola e suas literaturas:

Surpreendente, excedeu Você tudo o que eu esperava, e olhe que eu esperava o máximo. Sim, vejo que Você traduziu o livro como se fosse obra sua, própria, num arranco inteiro de poesia, com força completa e feroz amor. Seu poder é mágico, Ángel Crespo, no ímpeto e na finura, no denso e no sutil, em cintilação de facas e âmbito de profundura. Enfim, faltam-me as palavras, para louvar, aplaudir e agradecer. Posso apenas dizer-lhe que, tão pronto possa, relerei o GRAN SERTÓN: VEREDAS — somente para saborear a Tradução: em sua dinâmica sustentada e lucidíssima, em seus inúmeros achados superadores e suas sábias, eficazes soluções. Como fiquei gostando do livro em espanhol! [...] Assim, meu caro e querido Ángel Crespo, deixe-me dizer-lhe, ainda, que considero fato grandioso e definitivo em minha carreira literária ter tido essa Tradução sua, com *Gran sertón: veredas*, sob sua marca poderosa, posto a circular para os milhões de leitores do vasto, importante mundo da língua espanhola (ROSA, Carta de Guimarães Rosa a Ángel Crespo, 21 de fevereiro de 1967).

A forte atração pela língua espanhola e suas literaturas elevaram a obra rosiana, tanto em sua criação, quanto em sua divulgação, marcando em definitivo a carreira literária do

na história social, dando ênfase à literatura rosiana. Assim, apenas me atenho a aspectos estruturais e biográficos quando estes contribuem efetivamente para o desenvolvimento da ideia primeira.

consagrado escritor brasileiro. As relações de Guimarães Rosa, poliglota e voraz leitor, com o vasto e importante mundo espanhol conduziram-no também à leitura de seus clássicos. Guimarães Rosa sempre buscou aprofundar seus conhecimentos acerca da língua, da cultura e da literatura espanhola, além de outros idiomas, como é o caso também do grego. Tal aspecto é ratificado em falas suas, preservadas graças a sua intensa atividade de missivista, no diálogo com amigos, tradutores e críticos, produtos que, hoje, integram o espólio literário do autor, sobretudo nas confidências intelectivas que fizera a seu colega de trabalho, amigo e “discípulo” William Agel de Melo, seu “Iô Wi, Williãozinho”, homenageado como personagem do conto “Retrato de Cavalo” que integra *Tutaméia — Terceiras estórias*: “Agora sim, sei que a Espanha existe, com o Quixote, o Cid, Salamanca e as touradas” (ROSA, Carta a William Agel de Melo, 21 de fevereiro de 1967). É sobretudo no grande clássico espanhol foco da pesquisa que encontrei a maior influência hispânica na obra de Rosa, fruto de seu contato amistoso com o mundo hispânico. Guimarães Rosa não apenas conhece, mas é leitor confesso de Cervantes. O romance primeiro do escritor castelhano integra a seleta lista das obras prediletas do autor mineiro, conforme confirmei ao atinar sua resposta ao questionamento em entrevista sobre “Quais os livros da literatura universal que mais admira?”, de Maria da Graça de Faria Coutinho:

— *A Divina comédia* (Dante); *Os Irmãos Karamazof* (Dostoiévski); *A Ilha do tesouro* (Stevenson); *Macbeth* (Shakespeare); *D. Quixote* (Cervantes); *Os Miseráveis* (Victor Hugo); *Dr. Fausto* (Thomas Mann); *A Relíquia* (Eça de Queirós); *Contos* (Andersen). Citei 9, pois é meu número de sorte, ou então 7. Sou religioso e supersticioso. (ROSA, Entrevista a Maria da Graça de Faria Coutinho, 1965).

Além de figurar, em quinto lugar, entre as obras que maior prazer pela literatura instilou no ávido leitor Guimarães Rosa, é certo que houve influência do *Quixote* na construção de um universo de ficção que exprime a imagem do sertão brasileiro, como outrora afirmara o próprio Rosa, na mesma entrevista supracitada... “tudo o que vivemos serve de experiência. As lembranças misturam-se em nosso subconsciente e afloram mais tarde na obra”. (ROSA, Entrevista a Maria da Graça de Faria Coutinho, 1965). Dentre essas experiências que se misturam e afloram na obra rosiana está a imagem do estrangeiro, a qual ecoa da vida do diplomata escritor para a fala baldeada, cheia de lúcidos intervalos, de Riobaldo — herói sertanejo que, em um de seus momentos de lucidez e relembramentos, admite: “Tôda a vida gostei demais de estrangeiro”. (*GS:V*, p.

Ademais, afirmara mesmo o escritor mineiro, ao falar de sua arte narrativa, na epígrafe de *Tutaméia*, ter retirado “risada e meia” a partir das desventuras quixotescas:

Uma anedota é como um fósforo riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento. (ROSA, 1967, p. 3).²⁴

²³ A mesma sede pela cultura, língua e literatura de outros povos é registrada como característica marcante de Cervantes por muitos de seus biógrafos, como Luis Astrana Marín (1889-1959) que escreve os monumentais seis volumes *Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra* (1948-1958), bem como Américo de Castro Quesada (1885-1972) em *El pensamiento de Cervantes* (1925). Embora meu trabalho desdobrar-se-á sobre a participação do leitor na construção do herói na obra, cabe agradecer aos estudos de bibliógrafos como de Jean Canavaggio que me ajudaram a compreender e a admirar a literatura que emanara da vida cervantina. Nesse respeito, Manuel Durán, em seu texto “Cervantes’ Harassed and Vagabond Life” defende que a biografia cervantina lança luz sobre suas obras e ressalta sobremaneira como, apesar dos infortúnios de sua vida, o “voraz leitor” [voracious reader] (DURÁN, 2005, p. 25, tradução minha) construiu uma sólida cultura para além dos seis anos formais de vida escolar (alguns deles tendo sido realizados em escolas jesuítas): os escritos cervantinos revelam um conhecimento que só poderia ser esperado de alguém com fortes inclinações literárias: conhecimento de literatura grega, de escritores latinos, familiaridade com grandes escritores do Renascimento Italiano, tudo isso foi “produto de sua própria leitura” [product of his own reading] (PREDMORE, 1973, p. 49, tradução minha). Ademais, muito sobre as intenções de Cervantes no processo de elaboração de seu romance pode ser rastreado no ensaio “Cervantes y el Quijote”, de José García López, publicado em *Historia de la Literatura Española*. Por fim, explorando a característica de nômade viajante de Cervantes, similar à vida de Guimarães Rosa como diplomata, sabe-se que o escritor espanhol, tendo atuado também como soldado e conhecido o cárcere e o cativo, além de ter frequentemente viajado pela Espanha, vivido em Alcalá de Henares, Sevilla, Madrid, Andaluzia, Esquívias — o árido vilarejo da Mancha e Valladolid, bem como tendo passado por Portugal, visitou grandes centros culturais, como a Itália, considerada em sua época “a meca de todos os amantes da cultura e da vida livre” [the mecca of all lovers of culture and of a free life]. (DURÁN, 2005, p. 26, tradução minha).

²⁴ Ainda no primeiro rascunho do prefácio “Risada e meia”, conservado no Fundo de Aracy de Carvalho Guimarães Rosa, no IEB, encontramos a versão que deixa claro como a obra de Cervantes deveras influenciou a escrita de Guimarães Rosa: “Uma anedota é como um fósforo riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas talvez sirva ainda a outro emprego a anedota já usada, como instrumento, por exemplo, de indução ou análise nos rumos poético e metafísico. Nem será sem funda razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de sobrenatural e de atrativo. No território do humour que é imenso em confins vários, abrem-se caminhos muito hábeis. E que na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como sensibilizantes ao místico e ao poético, é verdade de modo grande se confere no “Quixote” e nos filmes de Carlitos. (ROSA, rascunho da primeira versão do prefácio “Risada e meia” para *Tutaméia*). Quão evidente é agora a forte impressão causada pelo *Quixote* no autor mineiro, uma vez que tal impacto é especificado pelo próprio autor. Julgo importante a ressalva: a loucura de Quixote se dá de modo distinto, ao revés dos personagens de Shakespeare, dos românticos e mesmo dos filmes de Chaplin. O louco cheio de intervalos lúcidos é certamente a figura mais aproximada à clave irônica utilizada por Guimarães Rosa na criação de seus personagens, como o caso do pai do conto “A terceira margem do rio” em *Primeiras histórias*, o qual, “na tristonha teima” decide viver dentro de uma canoa no meio do rio — atitude pela qual será julgado como foi Dom Quixote em sua recepção inicial, conforme conta o narrador, um dos três filhos daquele homem: “todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira”. Todavia, com o tempo, da decisão de viver à terceira margem, bem como na escolha de Dom Quixote pela terceira margem no fim de sua obra, emerge a lição

O recurso à autoridade das declarações de Guimarães Rosa é um dos pontos que fundamenta a abordagem comparativa de Cervantes à literatura brasileira. Novas possibilidades literárias são engendradas a partir do aceso ao cômico no *Quixote*, de modo que é pela entrada atrativa no terreno do humor quixotesco que Guimarães Rosa vislumbra o imbricamento entre os planos da lógica com novas dimensões para a criação de mágicos sistemas de pensamento que propõem realidade superior. Evidencio, à vista disso, que Guimarães Rosa enxerga para além da chave burlesca utilizada no primeiro horizonte de interpretação da obra ao captar para a sua criação “novos sistemas de pensamento” a partir do seu encontro com o seminal gênio cervantino.

Assim, os mundos da literatura espanhola e da literatura brasileira se encontram aqui a partir dos ricos caminhos de significação abertos pelo cavaleiro manchego do século XVII que resvalam, por sua vez, na obra de Riobaldo, ao baldear sua vida entre letras e armas, tal qual Dom Quixote. Impelida pela paixão que tais personagens injetam na modernidade, aceito o desafio de acompanhar a cavalgada desses heróis, explicitando as ressonâncias quixotescas sobre o romance de Guimarães Rosa pelo viés da travessia que se perfaz através de intervenções míticas, arquetípicas, conforme se evidencia pela proposição hermenêutica que se adotará de que cintilações do mito do Quixote — este, por sua vez, descendente das novelas de cavalaria — podem ser esfingicamente rastreadas e claramente percebidas no romance *Grande sertão: veredas*. Para se chegar a tal comparação hermenêutica, é fundamental incorporar, no presente estudo, as atualizações das obras, bem como levar em conta os ensaios de maior relevo que lançaram nupérrimas luzes sobre determinadas passagens e episódios das obras em questão, tais como os estudos dos premiados pesquisadores cervantinos Roberto González Echevarría e Maria Augusta Vieira.

Na seara de estudos relevantes sobre a temática privilegiada, enfoco ainda a importância do filósofo paraense Benedito Nunes, o qual aponta como “nosso último clássico [...] [ao mesmo tempo] “o clássico mais novo, o que entrou na linha da classicidade” o romance de Guimarães Rosa. Na acepção de Benedito Nunes, que retoma o ensaio de Italo Calvino em seu texto de título homônimo, ao enumerar as quatorze razões pelas quais o escritor italiano reitera os motivos para se ler os textos considerados clássicos, traz outros à baila. Arriscando-se a enumerar obras que merecem a alcunha de clássicos e ao rememorar a primeira das definições

ao filho inquisidor: “Sou doido? Não. [...] Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 1962, p. 36). A loucura sábia de Dom Quixote ressoa nesse e outros personagens excêntricos da literatura rosiana, em ricos e filosóficos intervalos.

de Calvino, “um clássico é um livro que nunca termina de dizer o que tem de dizer” (2008, p. 571), o perspicaz crítico afirma que sempre serão livros que nos chegam trazendo impressas as marcas de leitura que precederam a nossa, e atrás de si as marcas que deixaram na própria cultura ou nas culturas que as atravessaram. É um livro que não se pode esgotar. Para Benedito Nunes, “um clássico é um livro que suscita, alimenta várias leituras e releituras. É também um livro fecundante” (2008, p. 573). Apesar de não citar em sua breve lista de livros que acabaram por se converter no guia de leitura do sábio paraense, evoco o *Quixote* — “verdadeiro patrimônio da humanidade” (VIEIRA, 2002, p. 9) — como o grande clássico da literatura ocidental, ascendente de outros, e muitos, clássicos. Isto posto, arrisco-me a explorar como este incide no último dos clássicos, no olhar do mestre Bené: *Grande sertão: veredas*, a partir do mito quixotesco que imprime sua marca na obra.

Do “facear com as surpresas” (*GS:V*, p. 139) que é o encontro entre tais clássicos, convirjo para o capítulo final deste trabalho, no qual proponho apresentar observações e análises comparativas sobre as interseções literárias entre tais obras em espectro aberto, de modo a evidenciar semelhanças e diferenças postas sobretudo pelo enlaçar mítico da figura dos heróis. A partir de interpretações contextualizadas pelas narrativas, bem como por comentários de episódios de forma aproximada e contrastante, recorto, colo e revelo correspondências entre os romances de Cervantes e de Guimarães Rosa, que, apesar de distantes em lastro espaço-temporal, estreitam-se e identificam-se em aspectos universais da Literatura, a partir da figura que ilumina a narrativa: o herói.

Em meio a um sertão em guerra, lugar de bravura, tristezas, ódio, vinganças e morte, onde a fome e a violência imperam com mão de ferro, Guimarães Rosa aproxima sua obra maior de elementos universais ao apresentar a tradição quixotesca vinculada à grande valia de Riobaldo em meio ao grupo da jagunçagem²⁵. Imbuído de grande dose de idealismo, o herói híbrido de um sertão manchego marca a constatação de uma tradição cavaleiresca e épica, todavia às avessas, até mesmo pela conservação de traços barrocos no romance, na narrativa de *Grande sertão: veredas*. De fato, a narrativa moderna apresenta muitas ressonâncias primitivas, míticas, bem como seus desdobramentos épicos, trágicos, medievais, barrocos, demoníacos e quixotescos na figura dos jagunços rosianos, os quais serão liderados pelo defensor de uma ordem própria, Riobaldo-Tatarana-Urutú Branco, ao qual urge acatar o ensinamento heroico: “Dê respeito, chefe” (*GS:V*, p. 252).

²⁵ Ressalte-se que este grupo de jagunços é regido por um código de conduta que prima por exemplos morais, de acordo com a sua realidade, seguindo a linhagem do cavaleiro andante.

Riobaldo inicia sua narração por um começo que já se passou, deveras, o sertão contado se modificou, já fluiu. Essa é uma das muitas similitudes entre Riobaldo e Dom Quixote, uma vez que ambos estão em espaços que já não existem mais, bem como, em momentos diversos, refletem, entre dúvidas e certezas, sobre o que viveram. Desse modo, adentro o texto, não mais pelo começo, mas, pelo extremo do fim, para trazer pela memória o fato vivido. Riobaldo, como Dom Quixote, pode ainda manipular o vivido, gerando fortes complicações pela memória. Entre as letras e as armas, tal qual Quijada-Quesada-Dom Quixote, ele, anteriormente mestre, agora jagunço, revela, em sua natureza, traços marcantes de um contador de histórias, em transformação, pelas quais reflete sobre o sentido das coisas que viveu enquanto jagunço junto ao guerreiro Reinaldo-Diadorim, uma imagem-par tal qual Dom Quixote e Sancho, sempre em diálogo.

Aqui mais um ponto de convergência: Dom Quixote e Riobaldo são contadores de histórias. Ditados populares e provérbios (ideograma da narrativa) surgem como refrão em ambas as obras, a de Cervantes e a de Guimarães Rosa, como repositório de memórias populares, todavia, também épicas e eruditas. Sobretudo em *Grande sertão: veredas*²⁶, no fluxo da narrativa oral de ditados recorrentes e frases que parecem ditos populares, emergem os *leitmotifs* da obra: “viver é muito perigoso” e “tudo é e não é” (*GS:V*, p. 234) — constatações tão aproximadas de vários dizeres de Dom Quixote, como “o medo [...] é que faz [...] que nem vejas, nem ouças às direitas, porque um dos efeitos do medo é turvar os sentidos, e fazer que pareçam as coisas outras do que são” (*DQ II*, p. 132) e do escudeiro Sancho Pança, temeroso em meio aos perigos que a vida de cavaleiro andante exige da dupla. E o que dizer da apropriação explícita que estilizou a epígrafe que ressurgue nos momentos de maior dúvida da narrativa: “O diabo na rua no meio do redemunho”, tão aproximada do falar quixotesco: “E o diabo, que não dorme, sempre amigo de semear e espalhar rixas e discórdia por toda a parte, armando motins de vento e grandes quimera de nonada” (*DQ II*, p. 318). Nessas formas embrionárias que embrulham as narrativas, ditos e falares, bem como a interpolação de histórias e de complicadas intrigas secundárias, perpetuam Guimarães Rosa e Cervantes em uma tradição viva suas comunidades. Na análise comparativa, fica tanto mais claro o que propus teoricamente neste estudo: o poder do mito como agente importante na edificação de tradições sociais.

Peregrinos solitários, imbuídos de grande dose de idealismo, os cavaleiros em questão revelam-se, sem dúvida, heróis, fazendo uso de uma das acepções de Mielietinki —

²⁶ Optei por também remeter ao romance rosiano por sua sigla remissiva *GS:V*, de modo que, a partir de agora, identificarei *Grande sertão: veredas* por suas iniciais no corpo do texto. Ademais, todas as referências à narrativa, são tomadas da Primeira edição publicada em 1956 no Rio de Janeiro, pela José Olympio.

influenciado pela psicologia analítica de Gustav Jung — para quem “todo herói cultural, todo demiurgo ou ancestral mitológico é necessariamente um duplo, um personagem que reúne características diametralmente opostas” (JUNG, 1987, p. 477). Ademais, sempre em busca de algo e revelando natureza dual, a tentativa de conciliação de opostos é deveras o tema mais emblemático das narrativas em questão que se reflete na alma dos heróis e na estrutura de seus romances. A narrativa aparece ilustrada de histórias moventes e aventuras duais, porquanto a indefinição das fronteiras entre vida e literatura, história e ficção, verdade e mentira, e clareza e mistério emerge quanto mais se avança nas cavalgadas desses heróis que passam pelos grandes lugares-comuns dos homens: o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, o Amor e o Ódio, o Ser e o Não-ser. Ressalto, todavia, que mais importante que buscar as semelhanças é revelar as diferenças entre tais obras, as quais, apesar da aproximação, mantêm características singulares que justificam seu alcance mundial, revelando a verdade máxima de que um livro se abre para outros livros. Um livro reescreve-se com a voz e a mão do tempo e se espraia para além dos limites espaço-temporais.

Nessa tese, portanto, a travessia comparada não se esgota. Seria o herói — “diverso de todo mundo” (*GS:V*, p. 594) — quem se transfigura, ao final da análise, em homem humano, ou seria o homem humano, pelo reconhecimento do herói como se “só nós dois somos um para o outro” (*DQ II*, p. 847), quem escreve a história ao enredar os fios do mito e a história nas aventuras de caráter humano? Entrecruzando as veredas abertas pela remitificação literária, busco iluminar e apresentar os reflexos dos heroísmos quixotesco e rosiano para engendrar o “quixotismo rosiano” e então responder a indagações como essas. Portanto, sigo as veredas do mito manchego no sertão mineiro histórico, duplicando, em heroicidade humana, os ecos do heroísmo mítico que foram por vezes burlados pela história ocidental, mas cujos reflexos não podem ser desconsiderados. Da primeira saída à batalha final, busco provar, pois, que nessa travessia, Quixote e Riobaldo já estão remitificados e são agora, símbolo e mito de uma nação de homens. Afinal, “Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (*GS:V*, p. 594). Tomando de empréstimo o fim da travessia pelos fios da memória riobaldiana no *Grande sertão*, convido o leitor a iniciar a travessia por um espaço mítico ainda não explorado: o sertão quixotesco rosiano, acompanhando seus heróis de mil faces.

A TRAVESSIA DO HERÓI NO ENTREMEAR DO UNIVERSO LABIRÍNTICO: DO MITO À MODERNIDADE

O Mytho é o nada que é tudo.
(Fernando Pessoa).

Ao evocar o poema pessoano “Ulisses”²⁷, cuja epígrafe provoca e ilumina o presente estudo, adentro o reino do mito em busca do desvelamento e da compreensão de sua mensagem vital, afinal *μυθος*, *MYTHÓS* “é uma fala” (BARTHES, 2001, p. 131) que não pode ser reduzida em sua significação: pressupõe discurso, mensagem, assunto, invenção, lenda, relato imaginário — todavia, reconheço: nenhuma das consubstanciações que se avolumam em torno do mito logram esgotar tal “realidade cultural extremamente complexa” (ELIADE, 1989, p. 11). Desse modo, compreendo que o solo aqui é tácito, labiríntico.

Para a saída do dédalo, elejo o herói mítico — “centro do mundo” (CAMPBELL, 2007, p. 46), como o único capaz de guiar-me pelo fio de Ariadne e de fazer emergir uma realidade humana de contradições e paradoxos. No estudo que interpresos, guiada pelo herói — arquétipo de todos os mitos — aventurar-me-ei pela trajetória labiríntica do mito no intuito de perfazer sua passagem pela história social, desde a Antiguidade até os tempos hodiernos, de modo a revelar como a rica metáfora do mito “ajuda a nos orientarmos no labirinto da realidade” (GINZBURG, 2007, p. 7).

Para tanto, cabe atentar aos grandes mestres que perfizeram o caminho antes, de modo que reconheço a necessidade de buscar as chaves dos mistérios para falar em linguagem simbólica. Decido, portanto, adentrar em episódios de heróis ao longo da história para encontrar tais chaves e, assim, construir os subtópicos necessários à incursão na teoria mítica. Tendo os mitos gregos atingido o mundo ibérico através das correntes atlânticas da migração, opto iniciar a travessia pelo episódio do herói grego Odisseu em seu encontro com as sereias para evocar a inspiração das musas e iniciar a longa jornada sob a sombra do herói: 1.1) A chave para o domínio de Musas e de sereias: o mito, entre a sedução e a escuta, o silêncio e a dança. Tomo

²⁷ O poema integra a obra épica portuguesa do século XX, *Mensagem*, cuja reflexão principal se pauta na relação de fluidez entre as fronteiras da mitologia e da história. Ao tratar da fundação de Lisboa pelo herói lendário grego que ali teria aportado em uma de suas navegações, Fernando Pessoa apresenta um bosquejo ao mito como energia que fecunda a realidade, confundindo-se com a vida e suas origens, dado seu caráter perene. O poema pessoano remete-nos, de forma exemplar, aos diversos mitos presentes em nações europeias, tais como à saga arturiana, que afirmam que o seu herói nacional não está morto, mas recluso até um momento em que necessite retornar à ação (PESSOA, 1981, p. 23).

as quatro funções do mito definidas por Joseph Campbell em *As Máscaras de Deus* para enlaçar o mito primitivo ao mundo ocidental, tomando empréstimo do termo da escuta pelo conceito formulado por Mircea Eliade, o qual concebe o mito como um reservatório de modelos exemplares, e adaptando o conceito da dança pela pedagogia do imaginário de Gilbert Durand. Ao enfrentar o canto das sereias, passando por todos os estágios do desenrolar da vida e das funções do mito, ainda mantendo a missão pactuada com as Musas, conservo o cientificismo a que se compromete a tese, ao aludir às relações com o mito, evitando, de igual maneira, uma visão puramente imanentista ou utópica ao tratar dessa questão. Então, submerjo para a próxima aventura nessa jornada heroica: 1.2) O fio do mito no labirinto da história: o jogo com o Minotauro, a reabilitação do mito na história moderna. É Teseu, pelos fios de Ariadne, quem nos conduz a encarar a outra face do mito: o encontro com o Minotauro e a saída do labirinto, o que pressupõe um encontro conosco mesmos, enquanto homens humanos. Dessa forma, a visão eliadiana acerca do mito será continuamente explorada, de forma a permitir pensar a circularidade do mito mesmo nas narrativas históricas, as quais conservam a mesma estrutura ao falar de seus heróis, e reabilitar o mito nas narrativas histórico-literárias. Desse modo, o ressoar do mito na modernidade se faz em canto órfico, circular e sem fim, porquanto é o eterno amante de Eurídice quem permite habilitar, a partir da visão junguiana, o arcaico, pelo imaginário coletivo neste subtópico: 1.3) O canto de Orfeu na modernidade: o ressoar do mito. Perseu, o quarto herói mitológico que apresento nessa saga acadêmica, é quem me levou a um temido encontro com o mito: 1.4) Encarar Górgona Medusa: a retomada do pensamento selvagem. Armada pelo escudo teórico da antropologia quanto ao mito, de Claude Lévi-Strauss, que em momento algum vai de encontro com as teorias exploradas anteriormente, passo ao desafio derradeiro guiada pelo herói Dom Quixote, o qual, por fim, convida à batalha de saída dos domínios do mito pela transição à literatura: 1.5) O eterno retorno: a sobrevivência do mito pela remitificação literária. Para essa aventura, passo a observar, em seguimento, o mito em outro domínio, a partir da compreensão e análise do processo de remitificação literária de Eleazar Mielietinski — conceituação teórica importante para a defesa da tese dentro desta tese: o mito do herói é alimento para a literatura moderna.

Considero que só após o rito de iniciação nos estudos do mito é que se pode contemplar o mito em sua plenitude, encarar sua face em díptico e percorrer seu universo labiríntico, sem reservas. Afirmo ainda que reencontraremos nossa real natureza e formação social, uma vez que é ele parte consolidada da cultura universal que exerce papel basilar na definição do

comportamento individual e coletivo, servindo como guia para as ações humanas na construção do seu caminhar.

Eles foram e continuam sendo um fator de importante compreensão ao olharmos para nós mesmos, enquanto seres humanos, e para os nossos medos e justificativas, para explicarmos certos comportamentos, sentimentos, impulsos e o fascínio pelo desconhecido, daquilo que não conseguimos compreender, mas queremos explicar e abarcar: todas as culturas têm seus mitos, lendas, divindades, deuses e deusas, heróis e heroínas, anti-heróis e vilões que servem como ponto de partida para nossas indagações e explicações sobre o mundo. A beleza e o apelo dessas narrativas míticas alcançam os dias atuais e suas influências — seja nos totens da sensibilidade tribal, seja na mitologia clássica (grega e greco-romana) ou mesmo na recriação de textos literários que imbricam a realidade e a ficção em seus meandros — estão presentes na cultura contemporânea, e estudiosos e curiosos do mundo todo se sentem fascinados por elas.

Elemento de múltiplas dimensões, o mito exerce seu poder de deslumbramento sobre o ser humano como nenhum outro modo de expressão possibilita: presente nas mais diversas sociedades e preenchendo as necessidades vitais, a permanência do pensamento mítico circunscreve-se na vida cotidiana, servindo a finalidades práticas, já que representam “o caminho único e derradeiro da cultura” (CRIPPA, 1975, p. 13), até mesmo naquelas sociedades cuja ausência é proclamada, tal como ocorre em alguns círculos da modernidade. Deparamo-nos com ele, sobretudo, na forma de narrativas, conforme propagado pelo semiólogo francês Roland Barthes,

Inumeráveis são as narrativas do mundo. [...] A narrativa está presente em todos os tempos, em todos os lugares, em todas as sociedades... internacional, trans-histórica, transcultural, a narrativa está aí, como a vida (BARTHES, 1971, p. 19-20).

Interessante notar que, apesar da universalidade e da enorme variedade de narrativas, é possível identificar seus elementos estruturais. Dentre seus elementos constitutivos, há um que é considerado por muitos estudiosos como sendo seu principal fator de atração. Trata-se da figura do *herói*. Visto que seus episódios de vida se entrelaçam num tempo e num espaço determinados e geram uma identificação do leitor com a personagem, não há dúvidas de que a constituição desse elemento estético nas narrativas, quer míticas, quer históricas, exerce seu principal fator de atração e incide luz para encontrarmos com mais clareza as respostas que a modernidade nos impõe. Ademais, o fascínio que a figura da pessoa heroica exerce corporifica nossos anseios e esperanças como nenhum outro tema, já que ao encarnar o ideal humano,

“reencontramo-nos nos seus medos e sofrimentos, nos seus combates, vitórias e derrotas, na sua luta pela sobrevivência” (MÜLLER, 1985, p. 106). Portanto, falar do herói é falar de cada um de nós, como homens humanos, imersos em uma vida cheia de simbolismos, independentemente da civilização na qual estamos inseridos.

Arquétipo de máxima relevância ao apresentar a verdade recôndita do gênero humano, proponho esse reencontro com o herói, ao indagar o mito em uma travessia íngreme e irresistível em seus meandros, a fim de revelar como este revoluciona e reedita aspectos de nosso presente histórico, sobretudo a partir do texto literário — objeto de estudo privilegiado para atrelarmos aos fios que fazem acessar os caminhos do herói.

Pautando-me no arquétipo mítico do herói como modelo para as ações humanas, de modo a destacar sua importância na formação do sujeito social na contemporaneidade, indigito uma interação com tal figura após o ritual de consagração nos estudos do mito. Para tanto, alinho-me ao pensamento de renomados teóricos do mito como: Joseph Campbell (1904-1987), para quem o herói é arquétipo de todos os mitos, centro do mundo; Mircea Eliade (1907-1986), o qual apresenta o mito qual relato fundador; Claude Lévi-Strauss (1908-2009), quem reabilita o mito na modernidade ao seguir os caminhos de sua transformação; Northrop Frye (1912-1991), que propôs uma teoria revolucionária acerca da natureza cíclica dos mitos e arquétipos em *Anatomia da crítica*, e Eleazar M. Mielietinski (1918-2005), o qual magistralmente apresenta o uso dos motivos mitológicos na literatura para estruturar a sua “poética da mitologização” (1987), pouco explorada em teses de doutorado e dissertações de mestrado, sobretudo no Brasil. Ainda mais, proponho um breve diálogo com os estudos do imaginário de Gilbert Durand (1921-2012) e com a psicologia analítica de Gustav Jung (1875-1961), para fundamentar questões acerca do imaginário coletivo. Após a incursão em tais campos do imaginário, cujo olhar volta-se para a criação, o uso e a reabilitação da figura mítica dos heróis, observar-se-á como os tecidos do mito e da realidade se interseccionam na narrativa literária.

Nesse primeiro capítulo, de caráter eminentemente diacrônico, analisarei as correntes que lançaram luz à compreensão do mito para então estarmos habilitados a refazer a trajetória do arquétipo mítico do herói desde a Antiguidade até a Era moderna. Para tanto, apresento a síntese de muitos estudos, tanto históricos quanto literários, a respeito do mito no intuito de verificar, acompanhar e explicitar suas modificações e metamorfoses, bem como os fatores que motivaram tais transformações ao longo da história.

Para tanto, correlaciono figuras de heróis em suas sagas como metáforas para a compreensão de determinados estatutos. Partindo do canto do mito assemelhado ao coro das

musas no início da saga de Odisseu, tomo a provocação do mito diante do herói como elemento de sedução, mas também de permanência pelo eterno canto do mito (Mircea Eliade e Gilbert Durand); a metáfora do labirinto será usada como ilustração da sagacidade do herói Teseu diante do Minotauro, bem como no canto órfico que desce ao Hades, figuras que serão lidas como imagem das estruturas do inconsciente coletivo (ilustrando as teorias do mito de Gustav Jung); na imagem do herói Perseu a encarar Górgona Medusa, tomo a armadura de Lévi-Strauss acerca da morte dos mitos, os quais renascem na estrutura literária e são retomados por Eleazar Mieliestinski.

Dentre os pontos altos dessa imersão mítica, ressalto que na transição à literatura, marca-se um dos motivos míticos principais, o eterno retorno do reino do mito. Assim, as figuras heroicas, como a de Odisseu, a de Teseu, a de Orfeu, a de Perseu e a de Dom Quixote, serão metamorfoseadas a partir da ideia do eterno retorno — conceito que une a proposta de Joseph Campbell acerca das funções do mito à estruturação de Eleazar Mielietinski acerca remitificação literária. O uso que farei de teorias que se correspondem e se ajustam pela figura do herói servirá como receptáculo teórico de conservação para imortalizar o mito na literatura. Isso posto, ergue-se a ponte que possibilita alcançar o estudo do herói mítico — proposição maior e ressonância órfica desta tese.

1.1. A chave para o domínio de Musas e de sereias: o mito, entre a sedução e a escuta, o silêncio e a dança

Adentro o território do canto e do encanto do mito pelo Canto XII da *Odisseia*, no qual o herói Odisseu, após a viagem iniciática ao Reino dos Mortos, o Hades, volta sábio e aguerrido de modo a poder, pelos conselhos de Circe, encarar as sereias e os monstros, belos e nostálgicos, de periculosidade imemorial que continuam a encantar até hoje, quer pela canção fronteira de Maurice Blanchot que remete para algo aquém, o mito, e aponta para algo além, a literatura; quer pela dissimulação do silêncio mítico por Franz Kafka, o qual nos lembra: “as sereias têm uma arma mais terrível que seu canto: seu silêncio” (KAFKA, 2017, p. 2).

Capazes de unir dois complexos primitivos: o amor e a morte, *Eros* e *Tânatos*, tais figuras mitológicas trazem o risco do naufrágio para o imaginário popular pelos mares ibéricos às Américas, ligando o primitivo ao moderno:

A sereia quando canta
Canta no meio do mar,
Quantos navios se perdem,
Pela sereia cantar
(ANDRADE, 1921, p. 303).

Odisseu, no episódio das sereias, ilustra o encontro do homem com o reconhecimento das funções do mito, as quais tomo aqui, segundo a teoria de Joseph Campbell, como forma de: 1) instilar e manter o senso de mistério no mundo natural, ou a sedução pelo canto; 2) o senso de participação no mistério, ou seja, a escuta do mito; 3) a formação de uma imagem explanatória, por meio do silêncio e 4) a harmonização do indivíduo com o cosmo, a sociedade e ele mesmo, momento que associo como a dança.

Qual canção universal tão irresistível e enraizada no nosso inconsciente coletivo, dançamos ao som do mito sem, muitas vezes, dar-mo-nos conta do nome e do poder dessa melodia. Dessa forma, dada sua plasticidade, o mito exerce em nossas vidas e narrativas muito mais do que uma função de repetição, mas é ele, ainda, que pode nos dizer o indizível — deveras, por sua “capacidade mágica de mudar o mundo” (DURAND, 1997, p. 361).

Teia potente de símbolos pelos quais damos sentido ao mundo, é o mito, pois, que “lança luz ao presente e ao futuro” [Mythos [...] Lich auf die Gegenwart und Zukunft fallen läßt] (ASSMANN, 2003, p. 208, tradução minha). O poder do mito revela e sintetiza as mais profundas aspirações do ser humano, a saber, sua sede de absoluto e de transcendência. Todos os povos, em algum momento de sua evolução, criaram seus relatos que servem de sistema de explicação do universo. Os mitos fundadores, bem como os explicativos, representam o patrimônio fantasmático de uma cultura. Tratam-se de relatos construídos pelos povos para responder às perguntas que, de outra forma, ficariam sem resposta e para explicar as causas primeiras, preenchendo lacunas quanto à essência da realidade.

Certamente, são relatos significativos para a cultura a que pertencem e seu valor transcende o passar do tempo, bem como as fronteiras culturais. Acerca destes, Mário da Gama Kury, exímio tradutor dos textos gregos, enfoca a ideia de que os mitos têm importância capital para o conhecimento de nossa pré-história, assim como da mentalidade desenvolvida na modernidade. Ao retomar o filósofo Xenófanes (590 a.C.), tal erudito afirma que “os homens criaram seus deuses e seus heróis à sua imagem e semelhança” (KURY, 1997, p. 5)²⁸. Desse modo, calam-se em algumas culturas e, qual Fênix, voltam a ser contados e renascem em novas

²⁸ “Mas se tivessem mãos os bois, os cavalos e os leões,/ quando pintassem com as mãos e compusessem obras como os/ homens,/ cavalos como cavalos, bois semelhantes a bois/ pintariam a forma dos deuses e fariam corpos tais como fosse o próprio aspecto de cada um” (XENÓFANES, Fragmento B15, 2011, p. 31).

versões. São as histórias das origens culturais, revelam como a vida e a mentalidade dos povos adquiriram forma e modelaram a concepção de mundo que muitas pessoas guardam de si e do exterior.

Ademais, o helenista Jean-Pierre Vernant (1914-2007), em seu estudo *Mito e sociedade na Grécia antiga*, apercebe-se de que, a princípio, não existia a concepção de *Mythos* e *Logos* como ideias dissociáveis:

Em grego, *mýthos* designa uma palavra formulada, quer se trate de uma narrativa, de um diálogo ou da enunciação de um projeto. *Mýthos* é então da ordem do *legein*, como o indicam os compostos *mythologeîn*, *mythologia*, e não contrasta inicialmente com os *logoi*, termo cujos valores semânticos são vizinhos e que se relacionam às diversas formas do que é dito. Mesmo quando as palavras possuem uma forte carga religiosa, quando elas transmitem a um grupo de iniciados, sob forma de narrativas concernentes aos deuses ou aos heróis, um saber secreto interdito ao vulgo, os *mythoi* podem ser também qualificados de *hieroi logoi*, discursos sagrados. Para que o domínio do mito se delimite em relação a outros, para que através da oposição de *mýthos* e *lógos*, dali em diante separados e confrontados, se desenhe a figura do mito da própria Antiguidade Clássica, foi preciso toda uma série de condições, cujo jogo, entre o oitavo e o quarto séculos antes de nossa era, fez cavar, no seio do universo mental dos gregos, uma multiplicidade de distâncias, cortes e tensões internas (VERNANT, 2002, p.172).

Tendo *mythos* e *logos* a mesma raiz semântica, como compreender que ambos sejam encarados na modernidade como conceitos tão distantes? É outrora com o aparecimento da escrita, aceita a partir do século oitavo a. C. como “um ordenamento mais estrito da matéria conceitual” (VERNANT, 2002, p. 173), que ocorre a cisão entre o pensamento mítico e o pensamento lógico, na medida em que o *logos* assume “o valor de racionalidade demonstrativa e se contrapõe, nesse plano, tanto pela forma quanto pelo fundo, à palavra *mythos*” (VERNANT, 2002, p. 174). Localizando-se o mito, a partir da ruptura tida como determinante, na ordem do fabuloso em um passado longínquo que já não pode corresponder à existência real do tempo humano, esse passa a ser relegado à função contrária da história, a qual, por sua vez, assume o efeito de verdade em superioridade à palavra falada.

Como chave fundamental para o itinerário espiritual do homem, o mistagogo²⁹ Mircea Eliade³⁰ lança fogo à “*intelligentsia*” que separara *mythos* e *logos*, reabilitando, com aguda

²⁹ Para os gregos antigos, o mistagogo era o guia, o mestre, que presidia a iniciação aos mistérios. Do mesmo modo, Mircea Eliade é considerado por muitos de seus admiradores e estudiosos como figura que os inicia nos mistérios por ele revelados na via do mito.

³⁰ Segundo Ciceroni Poghirc, Mircea Eliade opôs o “‘espírito enciclopédico’ tanto ao positivismo limitado do século XIX como aos vanguardistas e modas efêmeras do século XX” [e] demonstrou bem que o pensamento humano após tantos desvios teóricos e experiências falhadas, em vias que levaram ao impasse, tende a regressar

consciência, o pensamento simbólico, ao recolocar o mito em seu contexto, a saber, o de um relato fundador que marca a realidade das coisas. Aceitando seu convite de cavar fundo no inconsciente coletivo a fim de penetrar nosso interior, sem perder “a capacidade de dialogar com os mitos” (MORIN, 1993. p. 7), podemos compreender, a partir das sociedades arcaicas e tradicionais, que o mito não pode estar em oposição à verdade histórica, uma vez que

o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial [...]. É sempre, portanto, a narrativa de uma “criação”: ele relata como algo foi produzido e começou a ser. O mito fala apenas do que realmente ocorreu, do que se manifestou plenamente. [...] Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do ‘sobrenatural’) no Mundo. É essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje (ELIADE, 1978, p. 7).

Compreendendo dessa maneira o funcionamento do mito primieiro, a narrativa mítica surge como “‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1978, p. 7), que não pode ser relegada a um plano de somenos importância dada sua função social de “revelar os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas” (ELIADE, 1978, p. 13), distintas de mera efabulação.

Em seu minucioso trabalho de pesquisa *O voo do pássaro selvagem*, Joseph Campbell afirma que “a fonte viva de todos os mitos e de todos os deuses e de todos os seus mundos é o que é hoje sagrado e que deve ser buscado” (CAMPBELL, 1997, p. 19). Referindo-se às realidades, os mitos são, a partir dessa perspectiva, a melhor fonte para conhecer o percurso do pensamento do homem, acompanhando seu desenvolvimento através do tempo, já que sua ocorrência se dá *in illo tempore*. A narrativa, portanto, conserva o mito em um invólucro indevassável, de modo que a reminiscência de origem oral se entrelaça com a tradição narrativa. Desse modo, fica evidente que as narrativas míticas são a principal maneira pela qual entendemos as coisas, quer ao pensar em nossas vidas como uma progressão que conduz a algum lugar, quer ao dizer a nós mesmos o que está acontecendo no mundo.

No afã de rastrear o caminho percorrido pelo mito, convém interpelarmos o “primeiro mediador do sagrado” (ELIADE, 1978, p. 20), que é o arquétipo³¹ — modelo exemplar que se reatualiza pelo rito — o qual se revela como reservatório da virtualidade da existência sempre

aos princípios metafísicos das origens, aos arquétipos que os guiaram durante milhares de anos antes da entrada da fatalidade da história, ao espírito ‘mágico’ reintegrador do cosmos, de acordo com as suas leis e não contra elas” (POGHIRC, 1993, p. 7).

³¹ Convém esclarecer que o conceito de arquétipo para Eliade tem significado diferente daquele propagado por Gustav Jung. Trata-se aqui de modelos ou protótipos comportamentais, conforme amiúde espelhado nas narrativas de heróis mitológicos nas mais diversas culturas.

presente na história. Em sua obra *Aspectos do Mito*, o erudito romeno afirma que “os mesmos arquétipos — quer dizer, as mesmas figuras e situações exemplares — retornam indiferentemente nos mitos, sagas e nos contos” (ELIADE, 1972, p. 171), de modo que podemos compreender como

o modelo estruturante da criação, figurado pelo mito, é efetivamente uma articulação de símbolos — obedecendo a princípios de analogia, permitindo a hierofania, quer dizer, a emergência do conteúdo virtual, arquetípico, sagrado, no seio da criação (SCHWARZ, 1993, p. 25).

É, portanto, o caráter sagrado e verdadeiro do mito que o distingue das histórias consideradas falsas ou profanas. Ainda acompanhando a antropologia filosófica de ordem fenomenológica de Mircea Eliade, constato que o homem primitivo é constituído pelos eventos que o mito relata, assim como o homem moderno é constituído pela História, pois tudo o que se assenta sob uma repetição ou modelo exemplar é provido de sentido, e conseqüentemente, desdobra-se em realidade. De posse de tal característica, no reino do mito, Joseph Campbell expõe que há concentração de todo o mistério do cosmos no interior da consciência humana, onde, independentemente da época e do país que vivamos, ecoam as mesmas imagens intemporais.

No terreno da mitologia do imaginário³², Gilbert Durand considera o mito como um sistema dinâmico e complexo de símbolos, arquétipos e esquemas, enxame dinâmico, que, sob o impulso de um *schème*, tende a compor-se em narrativa. No seio de seu estudo de dinâmica eflorescência simbólica, longe de considerar o imaginário como ilustração didática, para o filósofo-antropólogo,

O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias. O mito explicita um esquema ou um grupo de esquemas [e] [...] promove [...] a narrativa histórica e lendária [...] organização dinâmica [...] a que chamamos “constelação de imagens” (DURAND, 1997, p. 63).

Notavelmente, pois, as imagens, os símbolos e os arquétipos podem mesmo condensar narrativas míticas. Os mitos primitivos, que diziam respeito à humanidade como um todo, reduzem-se a imagens individuais, as quais, por sua vez, guardam relação com o imaginário

³² Gilbert Durand, discípulo de Bachelard, conceitua o imaginário como “o conjunto das imagens e relações de imagens que constitui o capital pensado do *homo sapiens* [...] o grande denominador fundamental onde se vêm encontrar todas as criações do pensamento humano” (DURAND, 1997, p. 18).

coletivo. Assim, observo que, deveras, o mito deseja uma imagem, ou um símbolo, de uma realidade que, de outra forma, seria inefável. Nessas imagens e símbolos, tão presentes na literatura e na escrita da história atual, é que se revela a permanência do pensamento mítico, pelos quais podemos ouvir e compreender a sua melodia diante da sociedade:

Mais do que *contar*, como faz a história, o papel do mito parece ser o de *repetir*, como faz a música. [...] É que o sincronismo do mito não é apenas um simples refrão: ele é música, mas a qual se acrescenta um sentido verbal pelo ritmo musical e, por ele, capacidade mágica de mudar o mundo (DURAND, 1997, p. 361).

Nesta perspectiva, Gilbert Durand, em seus livros *Imaginação Simbólica* (1988) e *As estruturas antropológicas do Imaginário* (1997), defende a questão de que “o que importa no mito não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos” (DURAND, 1997, p. 356), e expõe, ainda, que o mito tem um ritmo próprio com a função não de contar, mas, sim, de repetir como o refrão de uma canção que se liga a construção da história oficial.

A *alétheia* grega, ἀλήθεια — cuja tradução é a “verdade” — traz em seu prefixo *a-* a privação do esquecimento, *léthe*. No campo do mito, *Léthe* é o rio do esquecimento que invade o mundo subterrâneo, o Hades. Portanto, a *Alétheia* é o cume da verdade, do que não pode ser esquecido. Assim, é por meio da história que o que estava esquecido pode vir a ser encontrado e reconhecido. Eis o papel da história que apresenta em seus meandros a força de *Mnemosúne*, a Memória, mãe das Musas, ligando-se indelevelmente ao presente e assim, reconstruindo o passado.

Concebido como “mestre da verdade” é o poeta, na Grécia antiga, quem registrara os acontecimentos que não podiam ser apagados pela força de *Léthe*. A história começa, pois, com Homero, que é também o primeiro registro literal que se tem do desdobramento do mito na forma escrita. Ao narrar a Guerra de Troia, o apoio ativo das Musas, filhas de *Mnemosúne*, leva o poeta épico a evocar, por meio de uma visão, o registro de acontecimentos de um mundo já desaparecido:

Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me
pois sois divinas e tudo sabeis; sois a tudo presentes;
nós, nada vimos, somente da fama tivemos notícia —
os nomes, sim, revelai-me, dos chefes supremos dos Dânaos.
Da multidão não direi coisa alguma, nem mesmo os seus nomes,
nem que tivesse dez bocas e dez, também, línguas tivesse,
voz incansável e forte, e de bronze infrangível o peito,

se vós, ó Musas, nascidas de Zeus portador da grande égide,
não me quisésseis nomear os que os campos de Troia pisaram (HOMERO,
2015, p. 86).

Com o apoio das Musas, o poeta teve acesso e contato direto a um mundo então desaparecido. Nomes de comandantes, de seus progenitores, de suas cidades de origem, sua localização geográfica, as qualidades e disposição dos membros dos exércitos e até mesmo aspectos de sua configuração física. Assim, pergunto: Quem, senão Homero, reconstruiu Troia, da qual até mesmo as ruínas desta haviam desaparecido? Este é o poder do mito, o qual nos habilita a adentrar domínios de Musas e sereias — domínios tais que nos seduziram nesse bosquejo, quer pela escuta, pelos silêncios, ou pela dança, já que se têm agora a clareza de como a sua canção ressoa em nós.

1.2. O fio do mito no labirinto da história: o jogo com o Minotauro, a reabilitação do mito na história moderna

Quando Teseu adentra o labirinto e depara-se com a árdua missão de vencer o Minotauro ou ser por este vencido, é o fio de Ariadne que o traz de volta à segurança. Empresto o episódio mítico para uma maior aproximação ao jogo do mito que revelará, de modo a contemplar como o seu poder orientador permeia a história moderna. Conforme propus na introdução capitular, trata-se de uma leitura que visa a reabilitar o mito nos dias atuais. É o herói quem encarna o dinamismo do processo cultural, sendo guiado pelo inconsciente coletivo no ritmo do processo histórico, o qual, por sua vez, não se desvencilha da sedução pela escuta e pela dança emitida pelo canto do mito, conforme contemplado no subtópico anterior.

A esse respeito, Joseph Campbell alude à imagem do labirinto e sua saída com os feitos históricos de herói, conforme lemos:

A fantasia é uma garantia, uma promessa de que a paz do Paraíso, conhecida pela primeira vez no interior do útero materno, não se perderá, de que ela suporta o presente e está no futuro e no passado (é tanto ômega quanto alfa) e de que, embora a onipotência possa parecer ameaçada pela passagem de limiares e pelos despertares da vida, o poder protetor está, para todo o sempre, presente ao santuário do coração, e até imanente aos elementos não familiares do mundo, ou apenas por trás deles. Basta saber e confiar, e os guardiões intemporais surgirão. Tendo respondido ao seu próprio chamado, e prosseguindo corajosamente conforme se desenrolam as consequências, o herói encontra todas as forças do inconsciente do seu lado. Mãe Natureza, ela própria, dá apoio à prodigiosa tarefa. E, quando a ação do herói coincide com a ação para a qual sua própria sociedade está pronta, ele parece seguir o grande ritmo do processo histórico. “Senti-me”, disse Napoleão no início de sua

campanha russa, “levado na direção de um objetivo que eu desconhecia. Assim que o alcançasse, assim que eu me tornasse desnecessário, bastaria um átomo para me derrotar. Até então, nenhuma força da humanidade poderia agir contra mim” (CAMPBELL, 2007, p. 72).

Para Joseph Campbell, portanto, sem o mito, ou sendo este interpretado erroneamente, nenhuma sociedade pode sobreviver. Todavia, por um longo período, mais especificamente na Era Clássica, havia a tendência de se excluir mutuamente o mito e a história, conforme podemos notar nos escritos de Platão, em *A República*. Para o pensador, a escrita poética, literária, apresentava um sério risco aos leitores, sobretudo aos mais jovens, uma vez que poderia tratar-se de escritos mentirosos que serviriam para iludir, não para ensinar, ao contrário da história, bem como da filosofia, cujas respostas e indagações buscavam a verdade dos fatos. Disse Sócrates no diálogo narrado de *A República*:

Ora, essas histórias, de modo geral, são mentirosas, porém contêm algo de verdadeiro. [...] E a mentira por meio da palavra, quando e para quem pode ser útil, de forma que não mereça ser odiada? Com relação aos inimigos, porventura, ou a algum dos denominados amigos, quando estes, num acesso de loucura ou de irreflexão, tentam praticar algum ato lesivo, poderá ser útil como medida preventiva? E nas fábulas da mitologia a que nos referimos há pouco, por não sabermos como realmente se passaram os acontecimentos da antiguidade, acomodando do melhor modo possível a mentira com a verdade, faremos que ela se torne útil? [...] Censuremos o poeta que se referir aos deuses por esse modo e não lhe concederemos coro; outrossim, não permitiremos que os professores empreguem suas composições na educação dos moços, caso queiramos que nossos guardas fiquem piedosos e — tanto quanto permitir a natureza humana — semelhantes aos deuses (PLATÃO, 1976, p.109; 118-119).

Desse modo, apesar de reconhecer traços positivos nos escritos de poetas como Hesíodo e Homero, sobretudo quanto à ode à justiça e à configuração de um bom nome, afigura-se para Sócrates que tais escritos mitológicos são “fábulas perigosas” (PLATÃO, 1976, p. 111) — no dizer de Adimanto em concordância com Sócrates — a exemplo da luta dos Titãs, episódios tais que deveriam ser cortados da educação de crianças e moços, por conduzirem a ações ímpias, bem como a embates inócuos, passíveis de condenação e repulsa.

Já na Modernidade hodierna, quando o falso legitima o verdadeiro, a obra que primeiro parodiou tais “fábulas perigosas” na figura das novelas de cavalaria, ao mesmo tempo em que apresenta ao mundo uma revolucionária visão entre a verdade histórica e a verdade poética, gerando a partir da crítica, o edifício de uma obra em que são justamente os valores da cavalaria que influenciam a construção do homem ocidental, acaba por tornar-se “uma fábula construtiva, um episódio exemplar” (DANTAS, 1993, p. 3) na visão de San Tiago Dantas, em *Quixote*: um

apólogo da alma ocidental — o qual permanece nas mais diversas esferas do conhecimento. Na multiplicidade de visões acerca de tais histórias, há de se expor na obra aqueles que corroboram com o princípio socrático, como transcrevo a fala do cônego que encarara a realidade de ver Dom Quixote sendo conduzido enjaulado após ouvir sua peregrina história, já no retorno da segunda saída que se abre para a segunda parte da obra:

— De minha parte, senhor padre, eu realmente acho que os assim chamados livros de cavalaria são prejudiciais para a república; e se bem eu tenha lido, levado de um ocioso e falso gosto, o início de todos os mais já impressos, nunca consegui ler nenhum do princípio ao fim, por me parecer que, uns mais, outros menos, são todos uma mesma coisa, e não tem mais do que aquele, nem estoutro do que o outro. E, segundo me parece, esse gênero de escritura e composição entra naquela das fábulas que chamam milésias, que são contos disparatados, que buscam somente deleitar, e não ensinar, ao contrário do que fazem as fábulas apologéticas, que deleitam e ensinam a um só tempo. E posto que o principal intento de semelhantes livros seja o deleitar, não sei como podem consegui-lo, vindo cheios de tantos e tão desafortunados disparates. [...] E se a isto me responderem que quem tais livros compõe os escreve como coisas de mentira, e que assim não é obrigado a reparar em delicadezas nem verdades, responder-lhes-ia eu que tanto melhor é a mentira quanto mais verdadeira parece e, tanto mais agrada quanto mais tem de provável e possível. Devem casar as fábulas mentirosas com o entendimento dos que as lerem, escrevendo-se de sorte que, facilitando os impossíveis, aplinando as grandezas e suspendendo os ânimos, admirem, suspendam, alvorocem e entretenham, de modo que andem parelha e compassadas admiração e alegria; e todas estas coisas não poderá fazer quem fugir da verossimilhança e da imitação, nas quais reside a perfeição do que se escreve. Nunca vi nenhum livro de cavalarias que fizesse um corpo de fábula inteiro com os seus membros, de modo que o meio correspondesse ao começo, e o fim ao começo e ao meio, sendo eles compostos com tantos membros, que mais parece terem a intenção de formar uma quimera ou um monstro que de fazer uma figura proporcionada. Além disso, são 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 e por isso dignos de serem desterrados da república cristã, como gente inútil³³ (*DQ I*, p. 679-681).

³³ No espanhol: “— Verdaderamente, señor cura, yo hallo por mi cuenta que son perjudiciales en la república estos que llaman libros de caballerías; y aunque he leído, llevado de un ocioso y falso gusto, casi el principio de todos los más que hay impresos, jamás me he podido acomodar a leer ninguno del principio al cabo, porque me parece que, cuál más, cuál menos, todos ellos son una misma cosa, y no tiene más este que aquel, ni estotro que el otro. Y según a mi parece, este género de escritura y composición cae debajo de aquel de las fábulas que llaman milesias, que son cuentos disparatados, que atienden solamente a deleitar, y no a enseñar, al contrario de lo que hacen las fábulas apólogas, que deleitan y enseñan juntamente. Y puesto que el principal intento de semejantes libros sea el deleitar, no sé yo cómo pueden conseguirle, yendo llenos de tantos y tan desafortunados disparates [...] Y si a esto se me respondiese que los que tales libros componen los escriben como cosas de mentira y que, así, no están obligados a mirar en delicadezas ni verdades, responderles hía yo que tanto la mentira es mejor cuanto más parece verdadera y tanto más agrada cuanto tiene más de lo dudoso y posible. Han se de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, alborocen y entretengan, de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas; y todas estas cosas no podrá hacer el que huyere de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de

Validando o pensamento do cômico cervantino, Aristóteles em sua clássica distinção, n' *A Poética*, entre mimese e verossimilhança que recaíra na diferença entre o trabalho do poeta e do historiador, transmitiu a lição de que enquanto “um narra acontecimentos”, o outro “narra os fatos os quais podiam acontecer” (ARISTÓTELES, 1987, p. 209).

Nesta seara de pensamento, em pleno séc. XX, estudiosos, como o historiador Vivian Hunter Galbraith, não conseguem ver “nenhuma conexão essencial” entre a história e a literatura, uma vez que concebe “a história como a ciência do homem no tempo [...] e por ciência, entende-se um campo do conhecimento que visa a falar a verdade, apenas a verdade e nada mais que a verdade” e por conta disso, “a verdade e a retórica não são boas companheiras”. (GALBRAITH, 1964, p. 3). Todavia, em sua máxima que vê o trabalho do historiador como profissão de fé, aquele outro que se delineia como um trabalho de história moderna acaba por revelar-se ultrapassado já que propõe uma volta aos moldes da concepção clássica e neoclássica do estilo como mera retórica, simples roupagem exterior, e não parte da própria essência do pensamento do historiador. Dessa forma, compreendo o pensamento desse historiador moderno como rígido aos seus moldes por desperceber uma ligação complexa e nada sutil: as profícuas trocas, no decorrer dos séculos, entre os campos da história e do mito.

Na mesma linha de raciocínio, porém em construção estética diferenciada, eis que o helênico Hesíodo, cuja *Teogonia* e *Os trabalhos e os dias*, em sua apresentação pragmática acerca da origem dos deuses e dos homens, também revelou a preocupação latente em relatar os fatos do passado de forma detalhada com a incumbência e a urgência de transmiti-lo às futuras gerações (HORNBLOWER, 1996, p. 7). Para o poeta, é o registro de sua voz que celebra os deuses e conserva a façanha dos homens valorosos:

Pois se alguém, triste no ânimo recém-ferido, teme com aflito coração, tão logo o aedo, servo das Musas, a fama dos primeiros homens cante, e os ditosos deuses que têm o Olimpo, súbito esquece ele as aflições e de nenhuma preocupação se lembra: rápido o revolvem os dons das deusas (HESÍODO, 2007, p. 93).

caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo que a hacer una figura proporcionada. Fuera disto, son en el estilo duros; en las hazañas, increíbles; en los amores, lascivos; en las cortesías, malmirados; largos en las batallas, necios en las razones, disparatados en los viajes, y, finalmente, ajenos de todo discreto artificio y por esto dignos de ser desterrados de la república cristiana, como a gente inútil” (*DQ I*, p. 679-680).

No que tange ao propósito de conservar os acontecimentos pela história, o primeiro historiador de que se tem registro de elevar tal estatuto ao posto de problema filosófico que podia revelar conhecimento acerca do comportamento humano, foi Heródoto (485-420 a.C.). Pioneiramente, provou que as investigações históricas serviam para que as ações humanas não fossem esquecidas com o passar do tempo. Apropriadamente, foi cognominado *pater historiae* por Cícero.

Narrador habilidoso, o *pater historiae*, valendo-se em suas próprias observações de viagens, de relatos de tradições orais e em testemunhos de outros, ao decidir documentar as causas das guerras travadas pelos gregos e especialmente as causas das invasões persas de 490 e 480 a. C., ofereceu ao Ocidente a certidão de nascimento da nova ciência. Sua paixão pelo assunto fez com que ele dedicasse a vida a registrar tudo o que se propôs em detalhes, inclusive muitas informações adicionais acerca de costumes e lugares, para completar sua *Histórias*. O que Heródoto realizou foi extraordinário, visto que ele não tinha à disposição informações oficiais do Estado que mantivessem um registro contínuo do que acontecia, mas tomara como suas fontes mais confiáveis o testemunho recolhido de pessoas a quem ele interrogava³⁴. Nesse ponto, a aproximação da construção histórica com o alicerce do mito fica ainda mais patente, já que também a formação deste está ligada a relatos orais transmitidos de geração a geração. Assim, *Histórias* converteu-se em uma eterna obra-prima que mescla antropologia, geografia, mitologia e ciência política — *magister vitae*: campo privilegiado da tentativa de abarcar a história em sua gama de experiências, ensinamentos e reflexões.

Por conseguinte, a objetividade deste historiador antigo revela a importância de agir qual *histor* (árbitro) grego: ver os dois lados e selecionar o que pode transformar-se em modelo e experiência histórica. Assim, o saber histórico caminha sempre no sentido de (re)construção, é produto da recolha de diferentes versões de acontecimentos para proceder à classificação, pelo dado grau de importância do que pode transformar-se em modelo histórico, e ao relato de informações concebidas como verossímeis. Ademais, segundo a *Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado – Polis*:

³⁴ Importa esclarecer que Heródoto buscava a objetividade dos fatos, portanto, selecionava o que seria relatado, esforçando-se para afastar-se das narrativas épicas e não mais creditando às Musas a inspiração para narrar e sim, posicionando-se diretamente como autor. Nomeia-se em terceira pessoa e deixa claro em suas anotações: “Heródoto de Halicarnasso expõe aqui suas pesquisas, para impedir que o que fizeram os homens com o tempo não se apague da memória, e que grandes e maravilhosas façanhas (*erga*) realizadas tanto pelos bárbaros quanto pelos gregos não cessem de ser contadas; em particular, o que foi causa de que os gregos e os bárbaros entrassem em guerra uns contra os outros” (HERÓDOTO, 2001, p. 47). Ressalte-se, portanto, que é com o mesmo objetivo dos desdobramentos míticos nas narrativas épicas que Heródoto constrói suas *Histórias*, a saber, para que acontecimentos não ficassem à deriva do esquecimento.

A História envolve a consciência do passado, primeiro concebido como mera anterioridade (mito), depois como delineamento, até chegar ao presente, sempre apoiado em atos sequentes realizados por outros homens e outras sociedades. [...] A irregular evolução das sociedades e dos comportamentos exige que o relato seja concreto, mas torna-o, em certa medida, dependente da mentalidade de quem o faz: por isso a História sendo reconstituição, é sempre relato e tem de ser compreensível para a sociedade que a elaborou, o que significa que possui forma própria de objetividade: tem de reconstituir o seu próprio objeto. Além disso, não é só uma ciência e uma atitude: envolve igualmente uma estética (POLIS, 1985, p. 218).

Insofismavelmente, a história trata do homem ao ocupar-se em conhecer seu passado para compreender seu caminhar no presente, bem como expor possíveis relações a se concretizarem em um tempo futuro. Claro está que a história, com a roupagem que conhecemos no Ocidente, tem suas raízes fincadas no século VI a. C., no Mediterrâneo. Todavia, não se pode desperceber, de modo preliminar, que os homens possuíam a necessidade inata de explicar para si próprios suas origens e o andamento de suas vidas. Conforme já largamente exposto, nas sociedades primitivas, a forma de aclaramento humano do universo é o mito. É por isso que desde já, ousou defender que o principiar da história é o próprio mito.

Sublinho, portanto, que Homero é poeta historiador que apresenta, por meio do herói Odisseu, uma forma superior de objetividade histórica. Segundo o pensamento de Hannah Arendt (1906-1975), a poética histórica homérica não divide a história em vencido e vencedor, como ocorre na história moderna:

A imparcialidade e com ela toda a historiografia legítima, veio ao mundo quando Homero decidiu cantar os feitos dos troianos não menos que os dos aqueus, e louvar a glória de Heitor não menos que a grandeza de Aquiles. Essa imparcialidade homérica, que ecoa em Heródoto, que decidiu impedir que ‘os grandes e maravilhosos feitos de gregos e bárbaros perdessem seu devido quinhão de glória’, é ainda o mais alto tipo de objetividade que conhecemos. Não apenas deixa para trás o interesse comum no próprio lado e no próprio povo, que até os nossos dias caracteriza quase toda a historiografia nacional, mas descarta também a alternativa de vitória e derrota, considerada pelos modernos expressão do julgamento ‘objetivo’ da própria História, e não permite que ela interfira com o que é julgado digno de louvor imortalizante (ARENDR, 2014, p. 81).

Assim, a maneira grega de investigação histórica conquista seus conquistadores pela força de seus valores éticos e estéticos, tais como a imparcialidade aqui evocada. Compostos de relatos revestidos de conhecimento prático, transmitidos oralmente de geração a geração, o épico grego, desdobramento primeiro do mito, não serviria, portanto, para ludibriar mentes

pueris. Pelo contrário, observou-se que, dada sua lógica interna e coerência próprias, a explicação mítica como forma de pensamento primitivo reveste-se com a força de estatuto de verdade para os povos que a originam: são histórias sagradas que explicam a origem de algo a partir de um passado distante demais para ser datado, mas que podem ser apreendidos em encadeamento temporal, mesmo que não concebido de acordo com uma realidade concreta.

Interessa notar que em todos os relatos históricos, configura-se como elemento central de tais narrativas a história de homens de relevo que, de alguma forma, participaram e incidiram na construção desta. Tal elemento é o arquétipo de todos os mitos: o herói. Na narrativa histórica, ele atinge seu ápice de importância, sobretudo porque esta priorizou por muito tempo, a imagem do vencedor, cujo discurso só atinge relevância pela voz e vez do herói.

Por isso, o tempo do mito é circular. Nele, configura-se o eterno retorno. Um estudo aprofundado das concepções fundamentais das sociedades arcaicas indo-europeias, como empreendeu o “historiador das religiões” (ELIADE, 1987, p. 105) já citado, revelou outrora que nas sociedades tradicionais há uma “revolta contra o tempo concreto, histórico, a sua nostalgia de um regresso periódico ao tempo mítico das origens, à Idade de Ouro” (ELIADE, 1969, p. 11), de forma que, a memória coletiva se torna “a-histórica” (ELIADE, 1969, p. 59) e transforma individualidades históricas em “arquétipos” (ELIADE, 1969, p. 61), em um tempo que se renova continuamente a partir de seus símbolos e rituais que retomam o ciclo cosmogônico que os faz manter contato com o “*ser*” (ELIADE, 1969, p. 106).

Tais histórias, muitas vezes ditas fantásticas, ao reunir narrativas que mesclam relações entre os deuses e os homens de forma sobrenatural, em geral, resguardam lições práticas que servem de modelo para as demais realidades. Muitas das sociedades antigas fincam sua origem em lutas entre divindades e homens. Não é esse o caso da potência romana? Esse é apenas um exemplo. A mesma prática se perfaz dentre várias outras sociedades, inclusive na modernidade. Assim também, as civilizações egípcia e mesopotâmica registram a origem do mundo de forma significativa em seus mitos de origem.

Ainda assim, para muitos, o mito está incrustado nas sociedades primitivas e não irradia seu campo de força para outras sociedades. Contesto se tal argumento tem fôlego. Entre os milênios IV e III a.C., eis que surgem sociedades mais complexas que embasam seu conhecimento na forma escrita e cujo poder para dirigir a sociedade de forma organizada centralizava-se sob uma forma de governo. A monarquia, como forma de governo mais complexa, tem suas bases em um poder atribuído ao divino. Os reis, como deuses, teriam o poder de decidir explicitamente os atos da nação. As inscrições desses “deuses” são as fontes

históricas mais remotas registradas na civilização ocidental. A história dinástica galgou a tentativa sumária de “evidenciar os méritos do rei, da dinastia ou do notável, relatando os fatos tais como eles se deram ou se quer lembrar que se deram” (POLIS, 1985, p. 220). Assim, na evolução do pensamento histórico, muitos são seus pontos de contato com o mito. Sobretudo, a relação entre tais estatutos revela-se especular: um é o espelho refletido do outro, na medida em que ambos se constroem do desejo de *contar*.

Com o nascimento de outras formas de governo, e assim com o florescer de variadas formas de explicação da realidade, teria a explicação mítica desaparecido? As manifestações culturais da atualidade revelam que o mito subsiste nas mais diversas sociedades da modernidade contemporânea, ocupando, paralelamente à outras formas de explicação, como a história, um campo do saber.

Quer explicativos, quer ao reger normas culturais, sobressai-se como certos mitos são etiológicos ao oferecer respostas que a verdade científica não pode utilizar. Ainda outros mitos legitimam povos, impérios ou famílias, rituais e condutas sociais. Os autores do mito, em sua maioria, são anônimos, visto que muitas histórias míticas remontam épocas anteriores à invenção da escrita o que torna impossível rastrear sua origem por um artífice principiante. Não obstante, em tempos anteriores à expansão da alfabetização e à imprensa, tais histórias eram contadas em uma infinidade de ocasiões por sociedades que portavam a “orientação para o outro” (HAVELOCK, 1996, p. 28). Algumas culturas valorizavam as palavras exatas de seus mitos como textos sagrados outorgados pelos deuses e procuravam transmiti-los da forma idêntica com que eram recebidos, mediante um extenuante programa de formação pelo qual tais contadores de mitos se esforçavam para reter tais textos literalmente pela memorização.

Esse é o caso dos *aedos* gregos, poetas antigos, que, impulsionados pela verdade (*Alétheia*), concedida pelas Musas, enchiam de brilho e esplendor relatos orais transmitidos de geração a geração para manter a obscuridade (*Léthe*) distante, já que em seu entremear esta trazia esquecimento e silêncio. Nas sociedades arcaicas, os cantares dos *aedos* conduziam os homens à mais alta verdade e à imortalidade através da palavra. Ao engendrar-se à memória coletiva do povo, as verdades incontestáveis transmitidas pelos *aedos* revelavam os ensinamentos inspirados divinamente por seus entusiásticos cantos, de modo que tradições, costumes e formações sociais das sociedades arcaicas nasciam pelo som da lira e eram legados à posterioridade, já que então arquivavam-se na memória de toda a comunidade.

Ainda para outras culturas, mais interessante que o canto era a variação dos elementos narrativos a cada explicação dos mesmos, sendo então apresentados com leves diferenças, de

modo que a audiência desfrutava das variações e encontrava prazer em conhecer as diferentes versões de um conto tradicional. É por isso que dificilmente existe uma única versão válida dos relatos míticos e das aventuras dos gregos, dos romanos ou dos celtas, dos eslavos, dos germânicos, dos asturianos e dos demais grupos étnicos, mas suas pulsações e metamorfoses revelam-se incessantes, podendo ser apresentadas em matrizes de diferentes cores. Em vista disso, no magistral estudo *A poética do mito*, Eleazar Mielietinski, após examinar as formas clássicas do mito tanto na esfera europeia quanto nas sociedades mais arcaicas, buscando rastrear seus reflexos no folclore, conclui que “toda uma série de enredo e motivos repete-se (*sic*) na mitologia de diversos povos do mundo” (MIELIETINSKI, 1987, p. 269).

Com a introdução da escrita, todavia, os mitos se recompilaram e se plasmaram em meio sólido. Isso contribuiu para firmar uma única versão dos mesmos e levar ao olvido suas infinitas variedades orais. Importa elucidar, todavia, que tais variações não poderiam ser facilmente apagadas, pois a palavra não era o único meio pelo qual os mitos eram transmitidos. De fato, eles aparecem também em obras de artes sagradas talhadas em pedras, em danças, em músicas e representações rituais que revelam o entorno cultural de muitos mitos e os patentearam para a posterioridade. Assim, por detrás de uma realidade tangente, ao evocar o espaço mítico, cabe destacar que muitos mitos ocorrem em lugares reais em um tempo mítico. Imbuindo o espaço de poder mítico, onde o sobrenatural revela-se onipresente, o que ocorre em um tempo e um espaço mítico ressoa no aqui e agora.

A Idade Média é um período de predominância da fé, bem como de grande credulidade popular. Lendas fantásticas sobre mares assolados de monstros em um planeta plano, a crença em um paraíso terrestre, em cidades de ouro, na pedra filosofal, dentre outras mentalidades, certamente, refletiu-se na escrita da história da época, quando reinava a presença do maravilhoso nas mais diversas esferas. Mais uma vez, nuances míticas incrustaram-se à história oficial. Com o avanço das descobertas, estudos geográficos revestidos de maior conhecimento sobre o globo renovam a visão do mundo e a história reflete tais alterações por que passa o homem. Não há emancipação, portanto, da história quanto ao mito.

Bom exemplo do imbricamento dos tecidos da realidade e da ficção em trocas bastante complexas na Idade Média é notado quando se pensa na propagação dos feitos do rei Arthur e seus cavaleiros da Távola redonda na produção literária mais difundida da época, a chamada *matéria da Bretanha*³⁵. Apesar de constituir-se uma “novela povoada de aventuras

³⁵ Uma das narrativas (complexo de textos em verso e prosa) mais fascinantes da Idade Média, a *Matéria da Bretanha*, também conhecida como *Romance do Graal*, apresenta caldeado em seu tecido narrativo, cujo foco é a saga de Arthur e seus cavaleiros, temáticas diversas de aventuras, tentações, traições, paixões e prestígio, além das

maravilhosas, envolta num simbolismo fantástico criado pelo mundo céltico” (p. 14) sabe-se que “as mais remotas menções de Arthur, no entanto, seriam provenientes de obras de cunho historiográfico” (A DEMANDA DO SANTO GRAAL, 1988, p. 1) — é o que nos revela o professor de filologia e língua portuguesa, Heitor Megale, cuja constatação é seguida de diversos exemplos:

No século VIII, Nennius, em sua *Historia Britonum*, apresenta Arthur como um chefe guerreiro de atuação marcante na resistência bretã às invasões saxônicas do século VI. Por volta de 1125, William of Malmesbury, em *Gesta regum anglorum*, fala de Arthur como um grande guerreiro, chega a referir-se a seu sobrinho Galvão e refuta crenças em messianismo arturiano, que diz existirem entre os bretões. Geoffrey of Monmouth, em *Historia regum Britanniae*, terminada talvez em 1136, mais tarde traduzida para o anglo-normando, faz de Arthur um rei e o descreve como um homem cheio de virtudes, principalmente de liberalidade. A esta *Historia*, acrescentou Monmouth *Prophetia Merlini*, e é também de sua autoria *Vita Merlini*, o poema que, pela primeira vez, na *matéria da Bretanha*, cita Avalon, a ilha das maçãs, para onde levam Arthur ferido para ser tratado por Morgana (MEGALE, 1988, p. 1).

Tais referências, de Nennius, de William of Malmesbury e de Geoffrey of Monmouth revelam um sentimento de idealização do homem na Idade Média, de um passado que caracteriza sua busca no presente. Outrora, a luta não-vencida dos bretões contra os saxões levou o povo a refugiar-se no plano do mítico e do ficcional, sobretudo nas lendas de uma grandeza passada, no aguardo do retorno de Arthur. No final do século XII, a criação do túmulo de Arthur em Glastonbury corroborou ainda mais para a difusão dessa história fascinante.

No início da modernidade (séc. XVI), o Humanismo muda o foco de atenção do universo para o homem, em oposição a uma sociedade medieval que concentra todas as suas explicações na fé cristã. Pouco a pouco, caminha-se do abandono da visão religiosa da história para uma concepção mais racional do mundo e da história, concentrando seus esforços para o progresso do homem. Na busca de compreensão racional da cultura greco-romana, estudiosos humanistas, em seus esforços de reviver a tradição crítica dos historiadores e filólogos da Antiguidade, recolhem documentos significativos, ao desenvolverem técnicas como a cronologia, a epigrafia, a numismática, a sigilografia, a onomástica, a genealogia e a filologia, e ao situá-los em determinado gênero, tempo e espaço, podem desvendar seu grau de credibilidade.

ideias-força mais representativas no tempo: amor e luta. Não é novidade que os textos arturianos tiveram forte difusão no mundo ocidental, sobretudo até o séc. XVII, quando as novelas de cavalaria foram suplantadas pelo romance moderno. Todavia, seu prestígio foi reabilitado por pesquisas, traduções e edições críticas no séc. XIV. Assim, tais criações literárias fascinaram o público de sua época e, ainda hoje, apresentam seu rastro de profunda influência literária e histórica.

Ora tomada como filha e testemunha da verdade, sempre se pretendendo literal e factual — como bem quis o visionário e esperançoso Dom Quixote, que, na medida dos loucos sábios reflete e embaralha a proposição tão divulgada desde a Grécia arcaica: “a verdade é filha do tempo” e arremata: “a verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir” (*DQ II*, p. 139)³⁶, e ainda faz com que o mito desafie os limites da história, aproximando-os de relatos fundadores e, portanto, de caráter sagrado: “a história é como coisa sagrada, porque há de ser verdadeira, e onde está a verdade está Deus, enquanto verdade” (*DQ II*, p. 78). Tida para outros como produto de construções que, após serem verificadas por nossas mentes e ideais, são tomadas como verdadeiras, a história pode converter-se em (re)construções, na medida em que trata de relatos de algo que passou, assemelhada, então, a um sonho, ou mesmo, a um pesadelo que não revela a verdade de todos os fatos. A história, desse modo, converter-se-ia numa viagem por caminhos distantes da realidade palpável. Justamente por isso, não poderia constituir-se em algo factual, estando, como quis Riobaldo — herói do sertão rosiano que conjuga seu contar mítico à verdade histórica dos jagunços mineiros do Brasil — para a “sobre-coisa, a outra coisa” (*GS: V*, p. 197), tal qual o mito.

Na viagem mito-histórica que aqui proponho, constatar-se-á que, do labirinto do mito — cujo universo (a)parece fantasioso ao estar permeado de deuses, heróis, ninfas, centauros e ciclopes, mas logo apresenta aspectos do real, em uma busca que se impõe para a resolução de enigmas estreitamente relacionados a nossa constituição humana — ao dédalo da história — cuja aparência inicial assemelha-se ao factual, mas que logo apresenta fragmentação em função da sua condição de escrita composta de rastros, reconstruções, documentos e relatos — há uma distância que, ao primeiro olhar, parecera intransponível. Todavia, observo que essa condição de distanciamento é apenas aparente e, a partir dessa propositura, visei a clarificar fortes aproximações e liames entre tais estatutos, uma vez que ambos se voltam para a arte narrativa, fato que, infelizmente, os “detratores da história não parecem aperceber-se” (BLOCH, 1976, p. 17).

Portanto, explorar o mito resvala em encontrar uma gama de crenças sobre o mundo, estoicas e pessimistas, trágicas e cômicas, contudo, jamais neutras. Todos ampliam a nossa percepção da realidade e têm a capacidade de fazer-nos evadir de nossos hábitos mentais. Os

³⁶ No espanhol “la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir” (*DQ II*, p. 139).

mitos correspondem de fato ao nosso anseio intenso de encontrar o sentido ao que nos cerca, seja em tempos imemoriais seja em nossa sociedade ocidental crescentemente secular.

A apresentação dessa contextualização teórica fez-se importante para deixar evidente que, aportando sobre a concepção atual compartilhada por muitos teóricos do séc. XXI, os estatutos da história, do mito e da literatura se entrelaçam na questão da narrativa. Ademais, neste trabalho, proponho que é a reescritura dos mitos nas narrativas ficcionais, nas que arquétipos míticos são recorrentes, que encontramos as tramas preenchem as lacunas da realidade, daquilo que o discurso histórico não é capaz de contar ou de perfazer.

Parto, portanto, desta consciência hodierna que aporta na proposição de que, apesar de suas diferenças, mito, história e ficção dão-se as mãos pelo fio da narrativa, como presente de Ariadne, por uma (re)escritura do passado, tanto possível quanto necessária, em que podemos reviver e reconstruir o que se passou, de forma crítica e mítica.

Esta análise foi fundamental para revelar como o elemento heroico — arquétipo mítico e figura histórica, a um só tempo — se amalgama e reedita aspectos histórico-culturais a partir das literaturas *corpora* desta tese, forjadas, a saber, nas sociedades espanhola e brasileira. Preparado o terreno, é hora de sair do labirinto da história, onde o mito tem sua hora e vez, e observar outros limites que tem o mito desafiado.

1.3. O canto de Orfeu na modernidade: o ressoar do mito

O mito de Orfeu, figura heroica lendária, que desce ao Hades para trazer sua amada de volta à vida, mas, que ao transgredir a ordem dos deuses e olhar para trás, perde sua amada para sempre e que mesmo depois de ter a cabeça decepada, ainda clama pelo nome da Eurídice, é uma figura arquetípica que será usada nesse subtópico para tratar da mensagem mítica que não se cala, porquanto permanece no imaginário coletivo. É Orfeu tomado aqui como o herói mítico revelador do caráter mais profundo, o imaginário coletivo, do mito, bem como de seu domínio sobre este. Para esta explanação, utilizarei a abordagem de Gustav Jung acerca do mito³⁷.

O breve enfoque sobre a abordagem de Gustav Jung sobre o mito tem o intuito de constatar, em paralelo ao intercurso à obra de Joseph Campbell, e, por extensão, aos outros teóricos aqui tratados, que o mito se apresenta como realidade sempre presente na história da

³⁷ Ressalto que Joseph Campbell, como comparativista, analisa e conecta centenas de arquétipos, imagens, motivos, tópicos e valores, a partir das análises de alguns mitos em sua integridade. Afirma, em seu *The Portable Gustav Jung* (1971), ter sido influenciado, inicialmente, por Freud para seus escritos, apesar de distantes em determinados pormenores. O que considero agora é o pensamento junguiano e seu legado ao campo do mito.

humanidade. É de fato no século XIX, que o mito, e seus arquétipos, encontra seu refúgio na psicanálise. Aqui circunscreve-se o pensamento de Gustav Jung, que deixou um legado tão profícuo, com o desenvolvimento de sua Psicologia Analítica, quanto o de Sigmund Freud.

Destarte, nos meandros do século XIX, já se havia estabelecido a existência de uma mentalidade inconsciente, capaz de afetar e interromper um estado consciente. A microanálise das camadas psicológicas humanas latentes tornou isso possível. A psicanálise, enquanto ciência, rompe com a pretensão de verdade imutável e com a concepção de tempo e ordem fixos, podendo desenvolver uma mitologia própria ao tratar das origens e, no sentido freudiano do termo, de dar significado aos afetos, construindo um estado de “ordem”, que é a própria civilização (FREUD, 1930). Por conseguinte, de acordo com a metapsicologia freudiana, os produtos da fantasia, advindos de estados emocionais e dos sonhos, se relacionam com as camadas profundas do inconsciente sobretudo pelos complexos sexuais, a exemplo do “complexo de Édipo”, conforme comprovamos no aprofundamento à teoria clássica da psicanálise:

Um dos mais famosos mitos se converte em ilustração para um complexo psicológico, que Freud considera chave para a compreensão da psicologia humana no seu todo. Freud descobre complexos psicológicos idênticos ou semelhantes na teogonia grega, que narra constantemente a luta do deus-pai e dos deuses-filhos pelo poder (Urano precipita seus filhos-titãs nos abismos do Tártaro; Cronos castra Urano, mas acaba devorando os seus filhos, à exceção de Zeus que é salvo pela mãe). Segundo Freud, essa luta se deve à concorrência sexual em relação à mãe-terra (MIELIETINSKI, 1987, p. 63).

Podemos observar que, de acordo com a psicanálise freudiana, os mitos expressam eventos primordiais ao assinalar o surgimento da civilização e da sociedade, ilustrando de forma translúcida, mesmo que por meio alegórico, a realização dos instintos sexuais por complexos eróticos deslocados da consciência, historicamente possíveis antes da formação familiar. É, todavia, a partir dessa fundação primordial que outros pilares do saber se erguem:

O que hoje é herança para o indivíduo foi, um dia, uma nova aquisição, antes de uma longa série de gerações que a transmitiram uma à outra. Também o complexo de Édipo pode ter sua história evolutiva, portanto, e o estudo da pré-história pode levar a compreendê-la. A pesquisa supõe que a vida familiar humana configurava-se de modo bem diferente do que hoje conhecemos, e confirma essa hipótese com achados feitos entre os primitivos atuais. Submetendo o material pré-histórico e etnológico a uma elaboração psicanalítica, obtemos um resultado inesperadamente preciso: de que outrora Deus Pai andava em carne e osso pela terra e exercia seu poder senhorial como chefe de uma horda humana primeva, até que os seus filhos o mataram

conjuntamente. E que por efeito desse crime liberador, e como reação a ele, surgiram as primeiras ligações sociais, as restrições morais básicas e a mais antiga forma de religião, o totemismo (FREUD, 2010, p. 297).

O totemismo como organização social particular levou a humanidade à constituição de suas forças primordiais, a partir do complexo afetivo imaginário em relação à criação das religiões, das relações jurídicas, de ritos e dos mais diversos costumes. De fato, é o evento mítico — núcleo natural, primordial e universal da humanidade — a base propulsora para a evolução do homem.

Certamente, a criação da psicanálise de enfoque materialista³⁸ propagada por Freud influenciou fortemente os estudos de outros pensadores, como é o caso de Gustav Jung, possibilitando a este uma importante via de acesso ao inconsciente³⁹. Todavia, ao adentrar nas consteladas profundezas da psique, Gustav Jung acaba distanciando-se do pensamento freudiano a ponto de elaborar uma doutrina reconhecidamente sua, segundo a qual a psique não tem nenhum substrato psicológico. Ao comparar o homem primitivo ao homem moderno, Gustav Jung descobre que muitos sonhos de seus pacientes apresentam imagens e associações análogas às ideias, aos mitos e aos ritos primitivos. As imagens oníricas que, para Freud, eram chamadas de “resíduos arcaicos” — elementos psíquicos que permanecem em nossa mente desde os tempos imemoriais, são, para Gustav Jung, elementos vivos, enriquecidos de função e de valor devido ao seu caráter histórico, compartilhado por toda a humanidade:

Constituem uma ponte entre a maneira pela qual transmitimos conscientemente os nossos pensamentos e uma forma de expressão mais primitiva, colorida e pictórica. E é essa forma, também, que apela diretamente à nossa sensibilidade e à nossa emoção. Essas associações “históricas” são o elo entre o mundo racional da consciência e o mundo do instinto (JUNG, 2008, p. 53).

³⁸ Para Freud, para além do fato da abordagem psicanalítica ser impregnada de mitos: Édipo, Narciso, a Teogonia grega, dentre outros, as teorias que sustentam a prática teórico-clínica freudiana, assim como qualquer ciência, são mitologias. Além disso, o mito da ordem primitiva, tal como descrito por Freud em *Totem e Tabu*, é o fim da odisseia do “tornar-se humano” que começou pelo mito de uma catástrofe ecológica sem precedentes tal como apresentado em *Neuroses de transferência: uma síntese*.

³⁹ Com o tempo, significativas diferenças conceituais converteram-se em abismos intransponíveis entre o pensamento de ambos os estudiosos, sobretudo por divergências básicas quanto aos fenômenos do inconsciente que para Gustav Jung era a matriz de toda a vida psíquica, enquanto que para Freud tratava-se de um epifenômeno advindo da consciência pelas repressões, bem como pela resistência junguiana sobre a aceitação freudiana da sexualidade como chave para a realidade, enquanto que para este era insustentável que a realidade se pautasse em função do sexo e assim, adotou uma definição mais ampla da psique que a de Freud, o que levou a ulterior separação entre estes. Além disso, conforme vimos, a mitologia incorporava-se de forma alegórica nas teses freudianas, enquanto nos estudos junguianos a simbólica do mito vai além de meros fins ilustrativos, ao relacioná-los ao princípio inconsciente do psiquismo de forma mais interessante e aprofundada. Desse modo, os estudos junguianos revelam-se extremamente sedutores para a abordagem literária que este trabalho impõe em seus capítulos posteriores.

Para o pensador suíço, falar de um “inconsciente coletivo” é chegar a um “imaginário transcendental” (DUMÉZIL, 1968, p. 93), uma espécie de imenso reservatório espiritual onde todos os que pertencem a determinada civilização podem reconhecer e recolher, de forma inconsciente, símbolos, imagens literárias, sonhos e mitos que permeiam e correspondem à seiva bruta das mais diversas religiões e literaturas. Dessa forma, Gustav Jung formulou a ideia de uma função compensadora, projetadora e orientadora do sonho, e, por extensão, do próprio mito.

Tendo Gustav Jung se entregado aos estudos sobre o homem e seus símbolos, elementos da mitologia antiga, como ninfas e centauros, o fascinaram ainda mais ao encontrar nos mitos diversas similitudes às imagens advindas dos sonhos. Ao utilizar, em sua prática clínica, o método de livre associação, sugeriu que se chega ao inconsciente pela recordação e pela identificação de símbolos nos sonhos, como sinais a revelar a rota a se tomar, de forma integral e vívida. Seguindo essa rota, “os sonhos são o mais fecundo e acessível campo de exploração para quem deseja investigar as formas de simbolização do homem” (JUNG, 2008, p. 25). Pelo uso de seu método, concluiu que

Precisamos levar em conta o fato (primeiramente observado e comentado por Freud) de que num sonho muitas vezes aparecem elementos que não são individuais e nem podem fazer parte da experiência pessoal do sonhador. A estes elementos, [...] Freud chamava “resíduos arcaicos”: formas mentais cuja presença não encontra explicação alguma na vida do indivíduo e que parecem, antes, formas primitivas inatas, representando uma herança do espírito humano (JUNG, 2008, p. 82).

Diferindo de Freud, em seus estudos de psicologia analítica, Gustav Jung afirmou que há imagens arquetípicas resguardadas na matriz de nossa imaginação mitopoética, formas inatas de intuição que determinam forçosamente todos os processos psíquicos de forma tão vital e real que jamais podem ser relegadas a imagens despejadas em um quarto por desejos reprimidos. Utilizou o termo “arquetipo” em conexão com os elementos da memória e postulou que, além de um inconsciente pessoal, há um inconsciente coletivo formado por dois componentes: o instinto e o arquétipo.⁴⁰

⁴⁰ Os instintos, para Gustav Jung, são impulsos que, a partir de uma necessidade, se traduzem em ações; são de caráter biológico, como as aves que constroem seus ninhos. Assim como os instintos dão lugar a ações, Gustav Jung sugeriu que haviam modalidades inconscientes inatas de compreensão que regulam a própria percepção: os arquétipos, isto é, formas inatas de intuição que determinam fortemente todos os processos psíquicos. Do mesmo modo que os instintos regem nossas ações, os arquétipos estabelecem qual será nosso modo de captar o mundo. Ambos são coletivos no sentido que se referem a conteúdos universais herdados que estão além do pessoal ou do

Ademais, os arquétipos não são entidades materiais. Tratam-se de modalidades da nossa percepção que se revestem e se revelam em imagens.⁴¹ Gustav Jung os compara a um sistema axial de formação de cristais a partir de um líquido primordial.⁴² Do mesmo modo, os arquétipos são como ideias originais, contudo, não nos reportam a princípios abstratos, mas, antes, a entidades numinosas carregadas eletricamente com um sentido sagrado. É nessa medida que os símbolos surgem como chaves ativadas por nossa energia inconsciente:

O arquétipo é uma tendência a formar essas mesmas representações de um motivo — representações que podem ter inúmeras variações de detalhes — sem perder a sua configuração original. [...] O arquétipo é, na realidade, uma tendência instintiva, tão marcada como o impulso das aves para fazer seu ninho e o das formigas para organizarem suas colônias [...] e eles se repetem em qualquer época e em qualquer lugar do mundo — mesmo onde não é possível explicar sua transmissão por descendência direta ou por “fecundações cruzadas” resultantes da migração (JUNG, 2008, p. 83).

Assim, através das imagens presentes em sonhos, fantasias e símbolos, o indivíduo pode se reconectar aos seus deuses, ou seja, aos arquétipos coletivos do inconsciente⁴³, isto é, modalidades de percepção herdadas, inatas e *a priori* ligadas aos instintos, que regulam a percepção como ideias primordiais comuns a toda a humanidade que expressam através de

individual e ambos guardam correlação entre si. Nossa forma de captar uma determinada situação (arquétipo) determina nosso impulso de agir. A captação inconsciente pelo mesmo arquétipo dá forma e direção ao instinto. Por outro lado, nosso impulso em agir (instinto), determina como captamos uma situação (arquétipo). Podemos afirmar, pois, que o arquétipo seria a percepção que o instinto tem em si mesmo.

⁴¹ Gustav Jung diferenciou o arquétipo propriamente dito da imagem arquetípica. A existência do primeiro só pode ser inferida, já que, por definição, está no campo do inconsciente, enquanto a segunda ascende à consciência e constitui nossa forma de apreender o arquétipo.

⁴² “Uma imagem primordial só pode ser determinada quanto ao seu conteúdo, no caso de tornar-se consciente e, portanto, preenchida com o material da experiência consciente. Sua forma, por outro lado, como já expliquei antes, poderia ser comparada ao sistema axial de um cristal, que pré-forma, de certo modo, sua estrutura no líquido-mãe, apesar de ele próprio não possuir uma existência material. Esta última só aparece através da maneira específica pela qual os íons e depois as moléculas se agregam. O arquétipo é um elemento vazio e formal em si, nada mais sendo do que uma *facultas praeformandi*, uma possibilidade dada a priori da forma da sua representação. O que é herdado não são as ideias, mas as formas, as quais sob esse aspecto particular correspondem os instintos igualmente determinados por sua forma. Provar a essência dos arquétipos em si é uma possibilidade tão remota quanto a de provar a dos instintos, enquanto os mesmos não são postos em ação in concreto. No tocante ao caráter determinado da forma, é elucidativa a comparação com a formação do cristal, na medida em que o sistema axial determina apenas a estrutura estereométrica, não porém a forma concreta do cristal particular. Este pode ser grande ou pequeno ou variar de acordo com o desenvolvimento diversificado de seus planos ou da interpenetração recíproca dos cristais. O que permanece é apenas o sistema axial em suas proporções geométricas, a princípio invariáveis. O mesmo se dá com o arquétipo: a princípio ele pode receber um nome e possui um núcleo de significado invariável, o qual determina sua aparência, apenas a princípio, mas nunca concretamente. O modo pelo qual, por exemplo, o arquétipo da mãe sempre aparece empiricamente, nunca pode ser deduzido só dele mesmo, mas depende de outros fatores” (JUNG, 2013, p. 87).

⁴³ Assim também os sonhos se irradiam a partir de um centro oculto de significado, o arquétipo. Desse modo, os sonhos podem manifestar determinadas realidades psíquicas e às vezes até apresentar um caráter de revelação profética.

imagens arquetípicas, uma vez que “ os arquétipos não se difundem por toda parte mediante a simples tradição, linguagem e migração, mas ressurgem espontaneamente em qualquer tempo e lugar, sem a influência de uma transmissão externa” (JUNG, 2013, p. 86). É desse modo que Gustav Jung, a partir de sua análise progressiva de finalidade teológica, chega à função curativa transcendente.

As ideias de Gustav Jung acerca do funcionamento da energia psíquica são fundamentais para o entendimento de como se relacionará o sujeito diante das figuras arquetípicas. Certamente, através da teia de imagens que se acumulam, de forma fascinante ou aterradora, em sonhos, fantasias e símbolos, o indivíduo pode se reconectar a verdades primordiais fundamentais que restauram o equilíbrio da psique. Dentre os muitos arquétipos — formas inatas de intuição que determinam forçosamente todos os processos psíquicos, estimulando e regulando a atividade criativa — destacados por Gustav Jung no curso de sua obra, surgem algumas imagens arquetípicas que chamam especial atenção, como o caso do espírito sábio, cuja variante mais recorrente é a imagem do “Sábio viajante”, presente em inumeráveis mitos e lendas; a sombra, como imagem escura e bestial que se dá quando no encontro do “eu” com o “si-mesmo”, quando o ser aumenta perigosamente de tamanho projetando sua sombra irracional nos demais⁴⁴ ameaçando-os; até mesmo a imagem anímica: *anima* e *animus*⁴⁵, dualidade interior muitas vezes representada por uma figura hermafrodita, dentre outros.

Vai ser justamente neste inconsciente coletivo que Gustav Jung acha a sua interpretação para o mito. Como apresentado, o inconsciente coletivo manifesta-se em padrões que, usando uma expressão que remete a Santo Agostinho, são os “arquétipos”: determinados tipos de impressões psíquicas que atuam como marca ou imagens. Um conjunto de caracteres que, em sua forma e significado, portam motivos mitológicos arcaicos. Eis o sentido do mito e a matriz da imaginação mitopoética propagada por Gustav Jung. É na mente, portanto, que, de acordo com a formulação junguiana, o mito se origina e se manifesta em nosso inconsciente, de forma que se reflete nas mais diversas culturas humanas e pode ser reencontrado dentro de nós mesmos. Esclarecendo a origem do termo de tão alta significação, Mielietinski explica:

Segundo pensa Gustav Jung, os núcleos coletivos profundos do inconsciente são um receptáculo não de *complexos*, mas de *arquétipos*. Gustav Jung vai

⁴⁴ A sombra massiva da Alemanha nazista e suas atrocidades genocidas ocorreram porque os alemães se engrandeceram ao se identificar como raça ariana pura e projetaram sua sombra coletiva nos judeus.

⁴⁵ Os arquétipos herdados coletivamente das imagens anímicas masculinas e femininas, a saber, da *anima*, enquanto imagem anímica do homem, que é feminina e surge como porta-voz do inconsciente a partir de cada experiência com o sexo oposto que o modificará, e *animus*, a imagem anímica da mulher que é masculina e se manifesta pela busca ao *logos*, enquanto conhecimento e verdade.

buscar o próprio termo “arquétipo” em Filo de Alexandria e posteriormente em Irineu e Dionísio, o Aeropagita. Pelo conteúdo, esse termo está relacionado com o *eidos* de Platão e não por acaso é popular na tradição platônica. Conceção semelhante encontramos nos trabalhos de Santo Agostinho. Gustav Jung considera os arquétipos um fenômeno próximo daquele que na mitologia costuma-se denominar “motivos”, mas na escola sociológica francesa são chamados de “representações coletivas” e “categorias da imaginação”, que Bastian considerava “ideias elementares”. Ao falar de arquétipos, Gustav Jung lembra também os “eidos” platônicos e as “ideias *a priori*” de Kant. Ele vê a analogia entre os arquétipos e os “modelos de comportamento” dos behavioristas (MIELIETINSKI, 1987, p. 68).

Assim, de acordo com a teoria junguiana do mito, ao relacionar diametralmente a psicologia à mitologia, concluo que as verdades psicológicas do mito são universais e necessárias para a saúde da psique humana. Precisamos das histórias transmitidas pelos mitos, assegura tal teoria, para encontrar sentido diante da confusão da nossa sociedade e da nossa mente. Assim, os mitos expressam verdades de nosso subconsciente, de modo que os deuses e *heróis* protagonizam e encarnam aspectos de nossa criatividade, inteligência, dor, alegria, êxtase e agressividade; os monstros dos mitos são na verdade os monstros que habitam nosso inconsciente coletivo; as tragédias e os triunfos são forças fora de nosso controle. Somos nós os criadores do mito por natureza. Nós somos seus heróis. Em termos psicológicos, estamos sujeitos e entrelaçados aos padrões míticos, ao mesmo tempo que, como seres conscientes de nossa liberdade de escolha, podemos eleger segui-los ou não, o que sempre resvalará em uma história cuja narração há de nos encantar por mais tempos e mais motivos.

Para a professora Marie-Loise von Franz, uma das principais contribuintes para a propagação da melodia mítica de Gustav Jung, as obras e as teorias do psicanalista encontraram resistência e lentidão para compreensão e aceitação, sobretudo por objeções sofisticadas a que faltara conhecimento sobretudo da mitologia, tornando-se obstáculo no cenário intelectual contemporâneo. Todavia, ao girar a roda do tempo, sobretudo após as duas Grandes Guerras, a influência do inconsciente no *Zeitgeist* e na crise da cultura revelou que as mesmas imagens arquetípicas explicitadas em seus trabalhos exercem um impacto cada vez maior conforme a história ocidental tem sido escrita, de modo que Gustav Jung constitui-se ele próprio em um grande “mito” (VON FRANZ, 1975, p. 17) em nossa época racionalista, dado os efeitos cada vez mais avassaladores de seus postulados que coloriram “o mundo da psicologia moderna muito mais intensamente do que perceberam aqueles que possuem apenas um conhecimento superficial do assunto” (JUNG, 2008, p. 9). Nesse plano, revela-se curiosa a reflexão de Eleazar Mielietinski acerca da influência junguiana na face do homem do século XX:

A psicanálise (sobretudo na forma jungiana), com a sua interpretação universalizadora e metafórica do jogo inconsciente da imaginação, constitui certo trampolim para o salto da psicologia patológica do indivíduo solitário do século XX, abandonado ou oprimido, para a psicologia pós-reflexiva extremamente social (embora nos limites de um organismo social subdesenvolvido) da sociedade arcaica. Entretanto, esse salto é forçosamente atenuado pela ironia e a auto-ironia como meio de expressão da enorme distância que separa o homem contemporâneo dos autênticos criadores primitivos de mitos (MIELIETINSKI, 1987, p. 353).

Assim, a recepção do trabalho de Gustav Jung ganha novas ressonâncias no século XXI, após o enfrentamento da rejeição dentro de alguns círculos intelectuais. Sua obra liga-se inequivocamente ao homem na modernidade, de modo que se adapta de forma suprema às questões do indivíduo contemporâneo, dando base para a compreensão de fenômenos universais; sustenta, desse modo, uma interpretação atemporal.

Devido ao largo alcance do seu pensamento, a influência de Gustav Jung avança além de sua teoria e prática da psicologia analítica. Certamente, é no cerne do junguianismo que encontramos a base da evolução da crítica literária mitológica, já que, a partir de seu pensamento, são encadeados eternos modelos mitológicos que podem ser rastreados na literatura. É desse modo que encontramos no abrigo e refúgio do mito até os dias atuais mais uma chave para seu desvendamento, a saber, a literatura.

Assim é possível tomar como definição funcional e definitiva do mito nessa trajetória, a que alude às concepções sintéticas de García Gual:

Mito é um relato tradicional que se refere à atuação memorável e paradigmática de umas figuras extraordinárias — heróis e deuses — em um tempo prestigioso e essencial. Os mitos oferecem umas imagens que impactam a memória coletiva, e que perduram na tradição, porque, sem dúvida, respondem a perguntas fundamentais do ser humano e de sua inquietude diante dos mistérios da vida e dos desafios da sociedade. Os mitos pertencem à memória coletiva (GUAL, 2003, p. 3, tradução minha)⁴⁶.

Para compreensão do mito hoje, o que temos são, como afirma Dumézil, arqueólogo da civilização indo-européia, em sua obra síntese *Mito e epopeia*, “textos mitológicos” (DUMÉZIL, 1968, p. 10), estabelecidos em datas posteriores às origens e baseadas em versões transmitidas oralmente. Apesar de nosso repertório de domínio público, em suma, ter perdido

⁴⁶ No original “Mito es un relato tradicional que refiere la actuación memorable y paradigmática de unas figuras extraordinarias — héroes y dioses — en un tiempo prestigioso y esencial. Los mitos ofrecen unas imágenes que impactan en la memoria colectiva, y que perviven en la tradición, porque sin duda responden a preguntas fundamentales del ser humano y su inquietud ante los misterios de la vida y los retos de la sociedad. Los mitos pertenecen a la memoria colectiva” (GUAL, 2003, p. 3).

em grande parte suas funções originais, por muitas partes de nossos cantares terem sido truncadas e modificadas, acredito que o material existente é de alto quilate e revela que “os valores daquelas literaturas antigas ainda vivem conosco e ainda nos ajudam a viver uma existência realmente humana” (CARPEAUX, 1968, p. 7). Tomo, portanto, o arquétipo do herói como a melhor possibilidade de reencontro com nossa natureza mítica, já que os mitos heroicos, quer registrados em papel, papiro ou na pedra, entranham algo de poderoso que transcende tanto a razão quanto os limites da cultura — que nos conduz a uma aventura em meandros selvagens, ilustrado pelo episódio de encontro do herói, arquétipo principal da tese, com Górgona Medusa.

1.4. Encarar Górgona Medusa: a transformação do mito pelo pensamento moderno

Perseu, filho de Dânae em chuva de ouro.
Mas, logo, Acrísio — tão potente é a verdade —
tanto do ultraje ao deus, como do ultraje ao neto,
se arrepende. Um já tem lugar no céu. Mas outro,
tendo o espólio famoso do vipério monstro,
os ares ágil rompe com asas ruidosas.
E, sobrevoando, vencedor, areias líbicas,
da cabeça da Górgona, cai sangue em gotas
que a terra absorve, convertendo em várias serpes
e por isso essa terra se infestou de cobras.
Levado por opostos ventos ao espaço,
de cá pra lá, igual uma nuvem aquosa,
vai e do alto céu as terras separadas
contempla ao longe e todo o orbe sobrevoa
(OVÍDIO, 1983, v. 611-624).

Utilizo a imagem do semi-deus Perseu, em *Metamorfoses*, de Ovídio, no enfrentamento da deusa das górgonas para ilustrar a reabilitação do pensamento mítico selvagem na modernidade.

Observo claramente que o enfoque cultural de Lévi-Strauss para os estudos do mito já estava presente nas interpretações do pai da Psicologia Analítica. Apesar de situados em planos distintos — o lógico e o psicológico —, constata-se, conforme delineado por Eleazar Mielietinski, que “a correlação junguiana de *instintivo* e o *consciente* corresponde à correlação de *natureza* e *cultura* em Lévi-Strauss, a entropia em Jung (tudo indica que ele foi buscar esse termo na termodinâmica) se refere à energia psíquica, em Lévi-Strauss, à informação” (MIELIETINSKI, 2001, p. 83).

Se a origem dos mitos que atravessam a história da humanidade é pouco nítida, o embaçamento se desfaz quando passa-se a aceitar que faz parte da natureza humana — e isso

evidencia-se com as populações primitivas, constituídas pelo “pensamento selvagem” (LÉVI-STRAUSS, 1970) — encontrar um sistema de explicação do mundo. É desse ponto, pois, que o homem deduz os mitos. É ele, pois, elemento fundamental ao desvendamento do ser e da condição humana. Emerge dele o Homem e o caminhar da humanidade. Pode ser visto como uma possibilidade de se refletir sobre a existência, o cosmo e a sociedade. A esse respeito, assevera Adolpho Crippa:

A história de todos os povos e de todas as culturas começa sempre com um capítulo dedicado aos primórdios, no qual se trata da gênese do que aconteceu e do que irá acontecer. Na gênese de todas as trajetórias históricas encontramos relatados acontecimentos singulares e únicos, nos quais os deuses, semideuses, heróis e homens especiais participam de acontecimentos transcendentais e decisivos, que modelam e determinam os acontecimentos posteriores [...] [daí] surgem os grandes modelos que marcam ou defendem o estilo de um povo ou de uma civilização (CRIPPA, 1975, p. 12).

Em qualquer estágio do homem sobre a terra, para onde este se dirija, leva consigo, como afirma Luís Câmara Cascudo, “seus pavores” (2012, p. 166), seus mitos, sua verdade ontológica. Em verdade, suas origens se confundem com as do próprio homem e sua importância continua sendo, deveras, capital: “um tesouro de ideias sedutoras e de esplêndidos quadros” (COMMELIN, 1993, p. 11).

Lévi-Strauss — ao utilizar uma das chaves de reabilitação do mito: a antropologia, revestida de feixes luminosos capazes de interrogar e revelar aspectos concretos e simbólicos acerca do mito vivo — comprova que a cosmovisão selvagem (1970) tem lógica própria ao apreender o ambiente segundo sua forma racional como resposta às necessidades imediatas impostas pelo real como forma de ordenação do mundo, uma realidade viva que fundamenta uma ética e ritos determinantes ao criar uma realidade mais elevada. Ao exprimir a relação sensitiva do homem no mundo das “histórias primordiais que o constituíram existencialmente, e tudo o que se relaciona com a sua existência e com o seu próprio existir no Cosmo o afeta diretamente” (ELIADE, 1963, p. 16), o homem alimenta sua cosmovisão assegurando seu estar no mundo na fruição de um tempo histórico.

Pensador exponencial que, efetivamente, situou a antropologia na evolução do pensamento humano, Lévi-Strauss⁴⁷ propôs determinar um *évènement* — modelo universal

⁴⁷ Nas décadas de 1950 e 1960, o nome de Lévi-Strauss ficou associado ao estruturalismo, o qual haveria de gravitar em toda a gama de disciplinas que compõem as ciências humanas. Certamente, os princípios, métodos e ideias com os quais teve contato pelo estudo da linguística estrutural, permitiram a Lévi-Strauss cristalizar suas concepções e criar a antropologia estrutural. Ao estabelecer sua teoria geral da cultura que manifestou a importância das estruturas ocultas que operam nos bastidores, como uma espécie de sintaxe, o intelectual

enraizado no simbólico. Dessa feita, tal antropólogo dedicou-se ao estudo dos mitos primitivos de forma abrasadora e suas ideias passaram a galgar forma monumental em sua tetralogia *Mitológicas*⁴⁸ (1964-1971), de cuja essência reluzia a preocupação de revelar o mito como reflexo da mente em seu estado natural, como lentes de aumento sobre a forma como o homem tem pensado no decorrer da história da humanidade.

O axioma que guia Lévi-Strauss em suas indagações acerca do mundo do homem primitivo, é, portanto, de que o homem sempre pensou tão bem como agora; todavia, ocorreram mudanças nas classes das coisas a que aplicou seu pensamento, apesar de sempre prover ordem às coisas por seu instinto do saber. Assim, apesar de uma aparente incoerência, nos relatos orais, cuja origem muitas vezes se perde no tempo, podemos rastrear estruturas que se materializam através de quem os escuta. Assim, nas formas de pensamento das culturas tidas como primitivas, ou “frias”, de acordo com sua acepção, que se apresentam como emblemas de desordem ou da irracionalidade, há um pensamento natural, selvagem, que atua no núcleo da sociedade humana desde sempre e coexiste em nossa sociedade atual, que se impõe abaixo do rótulo da ciência — onde predominam as sociedades “quentes”.

Como um verdadeiro artista, Lévi-Strauss focaliza sua preocupação nos processos de criação dos relatos míticos e em sua organização interna. Essencialmente, sua compreensão do mito vincula-se intimamente a um processo transformacional. A hipótese básica assimilada é a de que os mitos passam a adquirir vida por um processo de transformação de um mito em outro. Assim, o mito se define como a soma total de suas variantes, ou para usar um de seus termos, de seus mitemas.

Os caminhos de transformação mítica seguidos por Lévi-Strauss são de difícil apreensão, pois não há progressão linear, porquanto cada mito de uma série agrupada por afinidade contém temas que são transformações de motivos presentes em muitos outros grupos. Tratam-se, pois, de redes multidimensionais que são cortadas por eixos transformacionais — um inextinguível entrecruzamento de relatos. E, na medida que se seguem, ao longo de *Mitológicas*,

conseguiu enxergar algo mais na arte primitiva que, até então, para a maioria dos antropólogos tinha valor fundamentalmente documental. As origens máximas de suas ideias podem ser rastreadas nas selvas tropicais da América do Sul, no território das tribos Caduveo, Bororo e Nambikwara. Nesses pontos, teve lugar seu descobrimento do homem primitivo. Evidencia-se que um dos principais objetivos da antropologia estrutural é demonstrar que as operações mentais fundamentais que determinam nossa maneira de pensar são as mesmas em todo o mundo e assim tem sido ao longo da história do homem como membro da sociedade humana.

⁴⁸ Tetralogia que reuniu o estudo de 813 mitos em mais de duas mil páginas, com os seguintes títulos: *O cru e o cozido* (1961); *Do mel às cinzas* (1967); *A origem das maneiras à mesa* (1968) e *O Homem nu* (1971), que tratavam acerca das respectivas temáticas, quais sejam, uma recompilação de relatos míticos, um tratado de antropologia, uma investigação sobre o funcionamento da mente humana, uma criação poética (o mito da mitologia ameríndia) e uma reflexão acerca da relação entre mito e música.

as transformações rastreadas por Lévi-Strauss se encontram indo além da região inicial. Esta é a índole dos mitos: transformação — permutações, inversões, substituições e simetrias⁴⁹. Portanto, todos os mitos estão ligados por relações transformacionais, como fica bem evidenciado em seu artigo “Estruturalismo e Mito”:

O pensamento mítico opera essencialmente através de um processo transformacional. Um mito não se constitui rapidamente em si — ele poderá ser modificado pela mudança de narrador, até mesmo entre o grupo tribal em que se insere, assim como este também pode passar a fazer parte de outra comunidade; alguns de seus elementos se perdem ou são substituídos por outros, suas sequências mudam de lugar, e a estrutura modificada avança através de uma série de estados variantes que passam a ocupar o mesmo espaço. Teoricamente, até mesmo, não há limites para um número de transformações, todavia, sabemos que os mitos também podem morrer, e assim sendo, tais transformações se tornam possíveis sem que se abandonem os princípios da análise estrutural para detectar em que ocasiões, a partir do mito propriamente dito, suas sementes apodrecem (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 77, tradução minha).⁵⁰

Sim, os mitos transformam-se a partir de relações que ocorrem dentro de seu próprio interior. Ainda mais significativa revelou-se a identificação antropológica de um nível de organização estrutural que sustenta a narrativa mítica propriamente dita. Apartando-se da linearidade diacrônica de cada relato, é mais importante indicar como essas narrativas se compõem de sistemas de relações que devem captar-se sincronicamente, como estruturas. Nesse nível, pode-se dizer que os mitos se comunicam uns com os outros. Assim, tal método de investigação consiste em desarticular as narrativas míticas para revelar suas armaduras⁵¹ ocultas e estabelecer como essa subjaz em outros mitos.

Ao nível da estrutura profunda, isto é, dos mitemas que ocupam um lugar central do pensamento mítico de Lévi-Strauss, é possível entender os mitos como instrumentos para

⁴⁹ Em sua obra *Cru e cozido*, Lévi-Strauss se empenhou em demonstrar como se produz a transformação dos mitos de origens, como, por exemplo, das origens da carne, do fogo e do tabaco, bem como revelou as inter-relações entre tais mitos de origens em diferentes tribos, como entre as tribos Bororo e Gê.

⁵⁰ Do texto na versão inglesa: “Mythic thought operates essentially through a process of transformation. A myth no sooner comes into being than — it is modified through a change of narrator, either within the tribal group, or as it passes community from one to another; some elements drop out and are replaced by others, sequences change places, and the modified structure moves through a series of states, the variations of which nevertheless still belong to the same set. Theoretically, at least, there is no limit to the possible number of transformations, although, as we know, myths too can die; and this being so, it must be possible, without in any way relinquishing the principles of structural analysis, to detect on occasions, within the myths themselves, the seeds of their decay” (LÉVI-STRAUSS, 1981, p. 77).

⁵¹ O termo “armadura” é utilizado com o mesmo sentido com que se fala na música da “armadura de clave”, ou seja, como os acidentes colocados logo ao lado das claves nas pautas musicais, indicando que as notas correspondentes à sua localização devem ser tocadas de maneira consistente em semitom acima ou abaixo do seu natural valor. Desse modo, a armadura produz seu efeito ao transformar as notas a que toca em sustenidos ou bemóis, e assim, permanece por toda a música e só pode ser anulada pelo poder e efeito de outra armadura.

processar problemas lógicos em momentos de paradoxos de diversas nuances, quer metafísicas, sociais, morais, legais, políticas ou religiosas. Desse modo, os mitos revestem-se da função essencial de mediar tais contradições fundamentais que uma cultura não pode resolver. Tais paradoxos são, portanto, o impulso que põe o pensamento mítico em marcha. Sua principal virtude reside em transpor tais paradoxos em outros similares, de modo que os mitos se desenvolvem assim em uma espécie de espiral, estabelecendo uma série de analogias entre problemas formalmente semelhantes.

Gostaria de recordar uma das conferências de Massey, em 1977, em que o notável antropólogo dedicou-se a interpretar os mitos e a revelar como o significado destes é vital para o entendimento humano. Esclarece-se, assim, que as histórias míticas portam significado e ordem próprios, de modo que a organização conceptual do pensamento mítico segue a mesma trama do que ocorre na história. Ao analisar, por exemplo, histórias de clãs na América, o antropólogo observa:

Quando se transforma um elemento, então os outros elementos têm de ser forçosamente readaptados às mudanças sofridas pelo primeiro. O que me interessa nestas histórias de clãs é este primeiro aspecto. O segundo aspecto é que são histórias altamente repetitivas; o mesmo tipo de elemento pode ser utilizado diversas vezes, na explicação de vários acontecimentos. [...] O que se descobre ao ler estes livros é que a oposição – a oposição simplificada entre Mitologia e História que estamos habituados a fazer – não se encontra bem definida, e que há um nível intermédio. [...] Na nossa vida diária também não temos consciência de que nos encontramos precisamente na mesma situação relativamente a diversos relatos históricos, escritos por diferentes historiadores. Só prestamos atenção ao que é basicamente semelhante, e esquecemos as diferenças devidas ao fato de que os historiadores procuram e interpretam os dados de forma substancialmente diferente. Assim, se se tomarem dois relatos de historiadores, de diferentes tradições intelectuais e com alinhamentos políticos diversos, de acontecimentos como a Revolução Americana, a guerra Franco-Inglesa no Canadá ou a Revolução Francesa, não ficamos de fato nada espantados ao constatar que eles não nos contam exatamente a mesma coisa. [...] Não ando longe de pensar que, nas nossas sociedades, a História substitui a Mitologia e desempenha a mesma função, já que para as sociedades sem escrita e sem arquivos a Mitologia tem por finalidade assegurar, com um alto grau de certeza – a certeza completa é obviamente impossível –, que o futuro permanecerá fiel ao presente e ao passado. Contudo, para nós, o futuro deveria ser sempre diferente, e cada vez mais diferente do presente, dependendo algumas diferenças, é claro, das nossas preferências de caráter político. Mas, apesar de tudo, o muro que em certa medida existe na nossa mente entre Mitologia e História pode provavelmente abrir fendas pelo estudo de Histórias concebidas não já como separadas da Mitologia, mas como uma continuação da mitologia (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 54-56).

Isso posto, revelo concordância de que o real significado dos mitos não pode ser encontrado *per se*, uma vez que as imagens que deles nascem são estruturas através das quais se pode conferir sentido ao resto do mundo. Certamente, um mito é uma matriz de inteligibilidade. Tal processo evidencia-se na mitologia universal. Lévi-Strauss observa, por exemplo, que nos mitos de Édipo (herói sagaz que vence a Esfinge de Delfos) e Perceval (herói virginal impotente diante do poder da pergunta) operam transformações de modo que tais histórias constituem tipos narrativos fundamentais, cujas estruturas subjacentes são inversas entre si. O mesmo ocorre com a história, dita oficial.

Ao tocar no problema dos mitos como um artista, ele observa que cada mito oferece uma quadrícula que só pode ser definível a partir de suas regras de construção. Ela permite decifrar o sentido, não do mito em si, mas de todo o resto: as imagens do mundo e da sociedade que se encontram na zona marginal da consciência, junto com todas as perguntas que fazemos a respeito.

Considero que as teorias de Lévi-Strauss sobre os mitos apresentam elementos de uma completa e original teoria narratológica, ou mesmo de uma poética — unidade cujos rasgos distintivos se revelam na estreita afinidade que se apresenta no pensamento levi-straussiano entre o mito e a música⁵². Dentre os paralelismos entre o mito e a música, está o fato de que uma partitura se revela, em princípio, como algo que se desprega horizontalmente, de maneira linear, ao mesmo tempo que tem sua totalidade reconstruída na mente de quem a escuta, compondo em si mesma outras relações de caráter vertical. Assim, a cada variação musical, o ouvinte deve relacioná-la ao tema que ouviu em princípio, de modo que cada variação se superponha às anteriores. Por tal via, Lévi-Strauss relaciona o mito como mantenedor das mesmas relações com suas variações, mitemas, que serão sempre variações transformacionais de outros mitemas.

Ao reunir o sensível e o inteligível em toda a sua plenitude, os métodos e as ideias de Lévi-Strauss têm gravitado, direta ou indiretamente, em muitos de seus contemporâneos mais proeminentes, evidenciando uma certeza: os mitos sobreviveram à ascensão e à queda de diversas civilizações, mesmo às fragmentações. São, assim, espécies de joias multifacetadas com a dureza de um diamante, conservando essência perene e resistência. Estão presentes nas mais diversas sociedades, quer quentes, quer frias, como lanternas que registram o espírito do tempo. Tal é o poder do mito — estrutura primordial do mundo e da vida.

⁵² Na concepção antropológica de Lévi-Strauss, Richard Wagner é o pai fundador da análise estrutural dos mitos, já que sua música revela as estruturas ocultas que o mito acompanha.

Lévi-Strauss demonstrou que um dos fenômenos do mito que acabam por ligá-lo à história é a repetição, que, em *lato sensu*, é o procedimento que fundamenta a ciência. As sincronicidades repetitivas marcam todo o discurso diacrônico do mito, de modo que se formam colunas portadoras de significado mesmo em um discurso pouco significativo, tornando tal estatuto uma matriz de inteligibilidade, uma vez que as imagens que deles nascem são estruturas através das quais se pode conferir sentido ao resto do mundo. Desse modo, conforme já suficientemente debatido anteriormente, todos os mitos estão ligados por relações transformacionais, como é o caso do mito grego de Édipo, que acaba por constituir-se em um tipo narrativo fundamental, presente, portanto, nas mais diversas áreas culturais. A mesma estrutura subjacente ao mito ocorre quando falamos da história, tida como discurso oficial, da qual busco, em linguagem mítica, desmistificar esse caráter.

Ao recordar tais relações, eis que surge o questionamento: Todos os discursos perpassam basicamente a matriz do mito, até mesmo aqueles que se vangloriam de um caráter científico a-mitológico? Para responder tal interrogação, trago, à guisa de discussão, o “rico colecionador de mitos universais” (DURAND, 1996, p. 186), Mircea Eliade, sobretudo a partir de sua hipótese, já explorada neste trabalho, acerca da co-naturalidade entre o discurso mítico e o discurso romanesco. Desse modo, a narrativa mítica funda a verdade dos acontecimentos, uma vez que seus arquétipos de origens estão presentes e reintegram o *cosmos* de acordo com as leis desse.

Mais um passo decisivo para responder ao questionamento posto foi dado pelas proposições de Gustav Jung, ao apresentar a espantosa ligação entre os sonhos que apresentam imagens e associações análogas às ideias, aos mitos e aos ritos primitivos. Para o psicanalista, os elementos psíquicos que permanecem em nossa mente desde os tempos imemoriais são elementos vivos, enriquecidos de função e de valor devido ao seu caráter histórico, compartilhado por toda a humanidade. Assim, sua noção de arquétipo alarga-se e toma maior fôlego do que a propagada por Mircea Eliade.

Dessarte, o canto do mito chega à literatura com armadura e compleição modificada, todavia mantém intacta sua unidade metafórica. Ao estudar os textos literários que retomam imagens míticas, Pierre Brunel parte do mito como “linguagem pré-existente ao texto, mas difusa no texto, que acaba por converter-se em um desses textos que nele funcionam”⁵³, (BRUNEL, 1992, p. 61, tradução minha) para defender três momentos distintos no percurso de

⁵³ No original “langage préexistant au texte, mais diffus dans le texte, est l’un de ces textes qui fonctionnent en lui” (BRUNEL, 1992, p. 61).

um mito: o nascimento [emergence], a flexibilidade [flexibilité] e a irradiação [irradiation] (BRUNEL, 1992, p. 72-86). De modo que, para o catedrático francês, o mito exerce três funções essenciais: 1) conta uma narrativa primordial; 2) explica e, pelo seu jogo de perguntas e respostas, encontra sua forma — lugar no qual o objeto se torna criação e por fim, 3) revela o ser. Assim, o vivo dinamismo do mito, constelando-se em cadência melódica, seja pelo ritual, seja pelo sacrifício, ecoa até os dias atuais, sendo alimentado em diversos momentos pela arte estética por excelência, a saber, a literatura.

Aspecto de grande relevância, destacado pelo mesmo estudioso do mito, em seu prefácio de *Dicionário de Mitos Literários*, é de que “não se pode abordar o estudo do mito literário sem antes levar em conta o mito propriamente dito, o que não significa que o mito literário seja somente o mito na literatura” (BRUNEL, 2005, p. 15). Ressalto, portanto, a importância do caminho transcorrido neste itinerário acadêmico, tendo em consideração a extrema importância de atentar aos aspectos comuns, bem como de apontar as diferenças entre as duas concepções de mito: o mito propriamente dito e o mito literário. Há uma gama de autores a serem explorados nessa seara. Por exemplo, acerca da gênese, das funções e dos caminhos traçados pelo mito, Pierre Brunel debruça-se sobre o arcabouço teórico de filósofos, antropólogos, mitólogos, historiadores das religiões, bem como teóricos, como Platão, Sócrates, Aristóteles, Mircea Eliade, Gilbert Durand, Claude Lévi-Strauss, Raymond Trosset, André Dabiez e Philippe Sellier. Desse modo, em suas investigações, apresenta o mito como uma narrativa de revelação, contendo em seu espectro a força de uma tradição explicativa, que acaba por alimentar e moldar a literatura, formando uma tradição mítico-literária.

Nesta viagem ao reino do mítico-literário, uma obra acerca do mito foi capaz de condensar tais teorias e afunilar suas transformações e reflexos no texto literário: *A poética do mito*. Ao apresentar uma análise da constituição do mito literário atrelado a elementos intrínsecos ao mito propriamente dito, Eleazar Mielientiski retoma arquétipos levi-straussianos e junguianos, de modo a movimentar-se na construção do seu texto por um *corpus* rico e variado, que servirá de base para o esquema que aqui proporemos adiante. Assim, o mito literário, a partir da criatividade do autor, metamorfoseia aspectos fechados e tradicionais do mito para explicar problemas de sua época em um determinado contexto histórico específico. Esse é o nascimento dos mitos literários, cujo berço está no Ocidente moderno, como os quatro grandes mitos apontados por Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*: *Fausto*⁵⁴, *Quixote*, *Don Juan* e

⁵⁴ O gérmen da ideia do personagem que faz germinar tantas ideias que vem no *Fausto*, de Goethe (talvez já esteja em Marlowe). Na ideosfera — a espessa atmosfera ideológica que o personagem enredou observamos muitos desejos e insatisfações humanas. Ademais, a multiplicidade e evolução de Don Juan atrai a crítica por tanto tempo

Robinson Crusoe. Esse elemento da trajetória do mito, seguindo o caminhar do herói mítico, será considerado a partir de agora.

Como a aventura de Perseu, considero a pesquisa enriquecida e mais madura no ponto em que ousou desafiar Górgonas da história, da psicanálise e da antropologia e agora, ao parafrasear o trecho de Ovídeo que abriu este subtópico, julgo que a tese é “levada por opostos ventos ao espaço, de cá pra lá, igual uma nuvem aquosa, vai e do alto céu as terras separadas (campos do saber) contempla ao longe e todo o orbe sobrevoa” (OVÍDIO, 1983, v. 620-624), aproximando-se de seu desafio teórico final: o encontro do mito com a literatura, tendo o herói mítico eleito neste capítulo enfrentado os domínios necessários para tanto, terminando o percurso proposto, de modo que propõe o eterno retorno do mito.

1.5. O eterno retorno: a sobrevivência do mito pela *remitificação literária*

Quando Alonso Quijano parte para os campos da Mancha transfigurado em Dom Quixote, os muitos mitos com os quais teve contato em sua vida cinquentenária o lançaram numa corrida mítica, da qual o ponto de chegada final seria, portanto, a sua transformação em mito, chegada que pressupõe saída contínua, eterno retorno. O mito não abre espaço para a dúvida nesse herói manchego: “— Quem duvida que nos vindouros tempos, quando vier a lume a verdadeira história dos meus famosos feitos, o sábio que os escrever não há de pôr, à hora de contar esta minha saída tão de manhã, desta maneira?” (*DQ I*, p. 66)⁵⁵. Da primeira saída à última página do *Quixote*, a literatura absorve o pensamento mítico do herói, o qual embaralha todos os limites até aqui apresentados: o mito, a história e a ficção.

Em “O que é um mito literário?” (1984), Philippe Sellier afirma que quando se passa do mito primitivo para o mito literário, algumas características desaparecem e outras permanecem: ele não instaura mais nenhuma ordem, todavia a língua registra um parentesco real e a saturação simbólica, a organização e a iluminação metafísica prevalecem. Certamente, o poder da

porque, segundo Madariaga, “sua evidente virtude representativa como herói do amor tirano é espelho moderno da inexorável Afrodite e, por último, mas não menos importante, a tendência natural de todo literato a enriquecer a psicologia donjuanesca com suas próprias donjuanerias” [su evidente virtud representativa como héroe de amor tirano, trasunto moderno de la inexorable Afrodita, y, last but not least, la tendencia natural em todo literato a enriquecer la psicología donjuanesca con sus propias donjuanearías] (MADARIAGA, 1978, p. 102, tradução minha).

⁵⁵ No espanhol “— ¿Quién duda sino que en los venideros tiempos, cuando salga a luz la verdadera historia de mis famosos hechos, que el sabio que los escribiere no ponga, cuando llegue a contar esta mi primera salida tan de mañana, desta manera?” (*DQ I*, p. 66).

linguagem na estruturação dos mitos como fenômeno estético evidencia-se em seu emaranhado de ligações temáticas na literatura.

Plausivelmente, é mais uma proposição de Lévi-Strauss que ilumina o estudo acerca das transformações de ordem do mito, conforme expôs Philippe Sellier. Ao falar da morte dos mitos, o estudioso nos revela as diversas transformações que o mito sofrera no decorrer do tempo:

Sabemos, com efeito, que os mitos se transformam. Estas transformações, que se operam de uma variante à outra de um mesmo mito, de um mito a um outro mito, de uma sociedade a uma outra sociedade com referência aos mesmos mitos ou a mitos diferentes, afetam ora a armadura, ora o código, ora a mensagem do mito, mas sem que este deixe de existir como tal; elas respeitam assim uma espécie de princípio de conservação da matéria mítica, em função do qual de qualquer mito sempre poderá sair um outro mito (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261).

Ao notar o “princípio de conservação da matéria mítica” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261) e analisar as alterações pelas quais os mitos oscilam e vão sofrendo quanto à sua forma, sua ordem e sua mensagem, tais como os episódios de “contração” (p. 269), de “manipulação” (p. 274) ou de “atenuação” (p. 269), Lévi-Strauss observa que, na maior parte das vezes, a amplitude mítica é mantida para além das fronteiras, mesmo quando ocorre o fenômeno da “inversão” de suas imagens que se assemelham “um pouco como um feixe de raios luminosos penetrando em uma câmara escura por uma abertura pontual e obrigados por este obstáculo a se cruzarem: de maneira que a mesma imagem, vista corretamente do lado de fora, se reflete invertida no interior da câmara” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 265-266). Ao invés de tornarem-se cada vez menos plausíveis à medida que ocorre o engendramento de uns aos outros a ponto de se esfumarem, ruírem ou cessarem após terem sua armadura exposta, os mitos subsistem, porquanto sua essência é mantida em continuidade orgânica pelas seguintes formas degenerativas: a “elaboração romanesca” (p. 274) e, a “lenda” (p. 272), com vistas à “reutilização para fins de legitimação histórica” (p. 274) em eixos retrospectivos ou prospectivos como lugares privilegiados para fundar uma ordem sobre o passado ou para trazer do passado traços que marcarão o início de um futuro a desenhar-se, quiçá para fundamentar ao homem sua verdade. O que Lévi-Strauss nos apresenta permite dizer e é dito de outra maneira:

Isso fornece uma explicação para o que parecia inexplicável: como a realidade, o atual, pode tornar-se substância poética. Por si só, vista diretamente, nunca seria assim concebida: este é o privilégio do mítico. Mas podemos tomá-la obliquamente como destruição do mito, como uma crítica

do mito. Nesta forma de realidade, que é de natureza inerte e insignificante, quieta e muda, ele adquire um movimento, torna-se uma potência ativa de agressão ao mundo cristalino do ideal (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 176, tradução minha)⁵⁶.

É dessa forma que muitos dos elementos constitutivos do mito chegam às elaborações da ficção moderna, enfim, da literatura, com sua rica gama de gêneros, seja na poesia lírica, onde a efervescência da metáfora se manifesta com maior ênfase, seja no conto, sobremaneira o conto maravilhoso, o qual, por sua vez, emprega motivos mitológicos conjugados aos ritos iniciatórios, a partir da ampla mescla de símbolos, motivos e temas, bem como por sua estrutura geral, conforme bem demonstrado por Vladimir Propp, seja nos motes narrativos do romance, cujas origens apontam para a aparente fundição da “linha da época heroica e do conto de fadas” assimilando a “invenção artística” (MIELIETINSKI, 1987, p. 325). Isto posto, é inegável que “a literatura está geneticamente relacionada com a mitologia” (MIELIETINSKI, 1987, p. 329).

Em Eleazar Mielietinski, encontro um dos enfoques mais fecundos acerca da permanência do mito na literatura, sobretudo contemporânea. Ao longo do seu estudo magistral fundador d’ *A poética do mito* (1976), o autor discorre sobre as diversas formas de utilização dos motivos da mitologia na literatura para então estruturar a sua “poética da mitologização” (MIELIETINSKI, 1987, p. 402), que consiste, em uma de suas acepções, a “um apelo consciente para o mito com base em um conhecimento livresco” (MIELIETINSKI, 1987, p. 403) — fundação teórica para a abordagem interpretativa desta tese.

Está, assim, declarada a preferência do discurso de uma das maiores autoridades no campo dos estudos literários e em etnologia pelo romance, justificando que esse foi tomado como objeto de investigação pelo fato de que “o mito e o romance pertencem ao campo da narrativa e que o chamado ‘retorno ao mito’ ocorreu antes de tudo no solo do romance” (MIELIETINSKI, 1987, p. 427), bem como pela necessidade de obras dedicadas a esse aspecto do romance moderno, uma vez que não se pode desperceber há tempos que “os elementos que coincidem no romance do século XIX e nas tradições arcaicas” (MIELIETINSKI, 1987, p. 336), cuja imaginação, emoção e pensamento geram imagens míticas e realistas similares, sendo assim, são dignas de consideração e se apresentam como campo privilegiado de esforço intelectual, sobretudo na atualidade.

⁵⁶ No original “Esto ofrece una explicación a lo que parecía inexplicable: cómo la realidad, lo actual, puede convertirse en sustancia poética. Por sí misma, mirada en sentido directo, no lo sería nunca: *esto es privilegio de lo mítico*. Mas podemos tomarla oblicuamente como destrucción del mito, como crítica del mito. En esta forma de realidad, que es de naturaleza inerte e insignificante, quieta y muda, adquiere un movimiento, se convierte en un poder activo de agresión al orbe cristalino de lo ideal” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 176).

Na face de um século sacudido por guerras devastadoras e revoluções sócio-políticas que mudaram o solo histórico para uma realidade corroída em seus pilares de forças da ordem institucionalizada — o “cosmo”, pela desordem — do “caos”, surge a necessidade urgente de se apelar para a dimensão do simbólico, algo que só o mito é capaz de oferecer. Eis que assim surge a retomada do mito pelo romance do século XX.

Para chegar ao romance, Eleazar Mielietinski revaloriza o mito no presente histórico, percorre caminhos alimentados pelo mito desde a Idade Média — momento em que ocorre uma superação da cosmologia mitológica ao ser deslocada para a periferia pela demonologia cristã e então assimilada pela via evemérica ou alegórica. É dessa forma que o paganismo antigo de celtas e germânicos, dentre outros, desmitologiza-se em favor da mitologia cristã. Com o Renascimento, “quando o valor em si do mundo material telúrico e do espírito de iniciativa humano é posto em absoluto relevo” (MIELIETINSKI, 1987, p. 330), os motivos mitológicos são reabilitados revelando-se “um arsenal da metaforicidade poética, uma fonte de temas e uma singular ‘linguagem’ formalizada da arte” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331). No mesmo momento — mais especificamente no decorrer dos séculos XV-XVII, nascem os “tipos literários não tradicionais de imensa força generalizadora” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331) — a ponto de converterem-se em mitos dada sua imensa carga energética capaz de criar “não só os caracteres sociais do seu tempo mas também alguns tipos cardinais de comportamento universalmente humanos” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331) erigindo um novo fenômeno literário, sintetizados em “modelos eternos” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331). Este é o caso de imagens como as de Hamlet, Robinson Crusoe, Dom Quixote, Dom Juan, dentre outros, que se converteram em protótipos (a semelhança dos paradigmas mitológicos) heroicos, ensejando gás à criação literária posterior dos séculos XVIII-XX.

A sedutora história de vingança de *Hamlet* de Shakespeare remonta às lendas da obra *Gesta Danorum*, do século VII, de Saxão, o Gramático (1150-1206), bem como outras lendas medievais, cujo fulcro é na figura de um herói ardiloso, que, nesse caso, acabara por empanar toda a estrutura temática da obra aos moldes trágicos pelo seu caráter que astutamente conduz os leitores e a audiência a beberem sua vingança ao fundar um tipo de romance que “trata de heróis que meditam diante das insuperáveis forças do mal”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 332).

Outro exemplo literário que se descortina enquanto modelo secular encontra-se no herói que abraça este subtópico: o do *Quixote*, protótipo de diversas obras dos séculos XVII-XIX. Dom Quixote, conservando raízes arcaicas nas imagens dos “loucos sábios” e Sancho Pança, as raízes folclóricas dos “pícaros”, convergindo ainda para aspectos fundamentais dos romances

de cavalaria medievais e mantendo a estrutura dos contos de fadas — gêneros esses que se desenvolveram a partir do mito, deve-se reconhecer que a inusitada dupla do manchego e seu escudeiro forma uma original imagem-par construída com base no contraste que remonta, em suma, os pares gêmeos contrastantes dos mitos arcaicos. É Dom Quixote o mito literário eleito como elemento sobre o qual nos desdobraremos em maior profundidade nesse estudo.

Outro marco sério no caminho da desmitologização encontra-se em *Robinson Crusoe*, de Daniel Defoe (1660-1731), cujo rico realismo do vivido configura uma valente ação cósmica da conquista da natureza pelo homem a estabelecer uma civilização através da persistência de seu trabalho racional — o que em muito remete aos heróis culturais mitológicos, explicitando uma estrutura narrativa mítica que sobrepõe o individual ao coletivo e lança as bases para o desenvolvimento do “romance realista dos séculos XVIII-XIX” (MIELIETINSKI, 1987, p. 334), sobretudo o romance de educação — gênero que eleva os ritos de iniciação à formação do mito burguês.

Desse modo, observa-se, a partir do século XVIII até meados do século XX, uma renúncia consciente aos temas tradicionais e aos tópicos, corroborando para o fenômeno da desmitologização da literatura e a partir de então, surgem duas novas formas de relação com a mitologia, a partir do aparente movimento de retorno e afastamento de seus temas tradicionais: 1) o mito burguês, pautado em uma visão antropocêntrica vital e 2) uma nova mitologia artística que resguarda uma profunda unidade entre a natureza e o espírito humano, a saber, entre a natureza e a história. Tais formas de relação desaguarão, respectivamente, na elaboração das correntes literárias realista e romântica.

Nesse amplo campo de estudo da percepção poética do mito, a mitologização romântica cria um clima transcendente através da oscilação entre o fantástico e o misticismo conduzindo ao mitologismo do romance do século XX, que, na concepção de Mielietinski, sintetiza-se de forma mais precisa e coerente na “prosa viva” (MIELIETINSKI, 1987, p. 340) do escritor romântico Amadeus Wilhelm Hoffmann (1776-1822). Ao entrelaçar em seus conflitos heróis de mitos e personagens históricos, as fronteiras entre mito, fábula e história vão se obliterando nas páginas de suas narrativas fantásticas que integram forças míticas demoníacas para dentro da alma humana, muitas vezes manifestadas pelas formas dos duplos, de modo que se desenvolve uma riqueza de possibilidades a partir da junção de processos como o fantástico e o maravilhoso, processos do pensamento infantil que levam a ação aos tempos iniciais se combinando ao modelo de renovação cíclica da vida, bem como pelo uso ora da ingênua

comicidade ora da ironia. Além desses, elemento ainda mais original em Hoffmann consiste na sua elaboração do seguinte procedimento literário:

O fantástico do cotidiano, que está bem distante dos mitos tradicionais, mas em certa medida se estrutura à base dos modelos destes. O fantástico do cotidiano se desenvolve com base na máxima interpenetração do maravilhoso e do cotidiano. Por um lado, atrás das pessoas, dos objetos e das situações mais comuns descobrem-se forças maravilhosas, fantásticas, míticas do outro mundo e, por outro, essas mesmas forças fantásticas se apresentam numa forma reduzida, ordinária, cômica (MIELIETINSKI, 1987, p. 343-344).

Emerge, desse modo, o fogo irônico das paixões irracionais, dos comportamentos não padronizados, do choque entre natureza e cultura — “bem como de toda forma de duplicidade” (MIELIETINSKI, 1987, p. 344), como variantes da mitologização nos males da civilização moderna revelam que “abrigados na memória literária, escondidos no subsolo da reminiscência popular, constituem uma levedura poética de incalculável energia” [hacinados em la memoria literária, escondidos em el subsuelo de la reminiscência popular, constutuyen uma levedura poética de incalculable energia] (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 160, tradução minha). É o mito, portanto, capaz de desconjuntar e recompor, deslocar e reabsorver diversos elementos históricos, engendrando gêneros diversos em que mantém seu esplendor, como é o caso de toda a literatura imaginativa, como o conto e os livros de cavalaria.

Ainda outras peculiaridades da nova mitologia moderna podem ser rastreadas nos dramas do século XIX de Richard Wagner (1813-1883). Com suprema síntese artística, o dramático musicista elabora o tema da lenda dos *Nibelungos* ao atrelar música e palavra aos moldes do mito, uma vez que, para ele, “é justamente através do mito que o povo se torna criador da arte, que o mito é a poesia das profundas concepções da vida, de natureza universal”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 346). A simpatia pela Antiguidade mítica se sobressai em seus dramas ao se aproximar sumariamente das tradições da mitologia pagã alemã, afastando-se consistentemente do cristianismo e por meio da negação anárquica ao Estado, de forma que na teatralogia de óperas *O anel dos Nibelungos*, alcançam-se significados universalmente mitológicos que englobam inteiramente a narrativa. Dessa forma,

O mito se apodera totalmente da ação e fornece a linguagem poética universal para a descrição de sentimentos universalmente humanos, de eternos conflitos entre os homens, dos movimentos da natureza, etc., para a expressão do grande drama que se encena entre a natureza e a cultura, do próprio tragismo da existência pessoal e social (MIELIETINSKI, 1987, p. 348).

Com o caos a triunfar sobre o indivíduo, o motivo organizador das mitocriações wagnerianas encontra correspondência em seus *leitmotifs*, estreitamente relacionados à “simbólica mitológica” (MIELIETINSKI, 1987, p. 352) — sendo posteriormente transferidos para o romance mitologizador do século XX na forma de repetições de imagens-mor que figuram como refrão dos elementos principais de determinadas obras.

Superando limites histórico-sociais e espaço-temporais, o mitologismo no romance do século XX, por conseguinte, se manifesta ora como procedimento artístico ora como visão de mundo que apresenta em ações e acontecimentos de determinado tempo como personificação de protótipos eternos, de modo que “o tempo universal da história se converte em mundo atemporal do mito, fato que se manifesta na forma espacial” (MIELIETINSKI, 1987, p. 351) de sua estrutura. Destaca-se, ainda nessa seara narrativa, o apelo para a psicologia de profundidade, a psicanálise, a qual já foi debatida em tópico anterior a partir da visão junguiana, que desloca o centro das atenções para o homem em sua interioridade, porquanto “a psicologia estritamente individual é ao mesmo tempo universalmente humana, o que abre caminho para a sua interpretação em termos simbólico-mitológicos” (MIELIETINSKI, 1987, p. 352). Destarte, a interiorização da ação principal enseja força para a elaboração de técnicas como do monólogo interior e do fluxo da consciência, métodos que remetem diretamente à psicanálise, sobretudo junguiana, em seu método analítico das livres associações que, conforme previamente discutido, pressupõe uma interpretação universalizadora do jogo inconsciente da imaginação.

Ao desenvolver uma análise antitética para explicitar as aproximações e contrastes plasmados nas obras de Thomas Mann (1875-1955) e James Joyce (1882-1941) — narrativas pioneiras da “poética da mitologização e da criação do romance mitológico como variedade especial de um quase gênero” (MIELIETINSKI, 1987, p. 354), evidencia-se que

À fuga joyceana da história para o mito opõem-se as tentativas de Thomas Mann no sentido de equilibrar, de conciliar mito e história, de revelar o papel do mito na organização da experiência histórica, a aspiração de manter-se fiel às tradições e ao mesmo tempo abrir o caminho do futuro (MIELIETINSKI, 1987, p. 354).

Ao iniciarem os escritos de suas obras a partir da Primeira Grande Guerra, ambos escritores versaram sobre o sentido da vida, propondo, contudo, soluções diametralmente opostas. Percorrendo as dessemelhanças entre *Ulisses* e *A montanha mágica*, passo de um dia por ruelas sujas, botequins, bordéis, latrinas — enfim, do mesquinho cotidiano na ruidosa cidade de Dublin que ora sugere multidão, ora labirinto para um espaço isolado e limitado —

para tempo e espaço em transcorrer de sete anos em um sanatório para tuberculose que remete à decadência, à sombra da doença e da morte, mas de onde a vida espiritual emerge hermeticamente de modo especial. Ao passo que os heróis de Joyce desenvolvem repulsa pelo ambiente em meio a azáfama da vida, gerando uma estética de negatividade em meio à resistência social, o herói Hans Castorp encontra em si mesmo o valor da vida em uma experiência interior intelectual e emocional libertadora.

Traços do *everyman* — herói portador de uma psicologia profunda universal — se sobressaem em ambos os trabalhos nos quais a ação externa será sempre recalcada pela interna apresentada em *leitmotifs* que criam pontes “entre os fatos naturalistas e o seu significado simbólico” (MIELIETINSKI, 1987, p. 363), superando o fragmentário em meio ao caos do vivido, sobretudo pelo apelo ao mito, ora por correspondências convencionais ora devido ao travestimento parodístico.

Sabe-se que, já na recepção inicial do romance situado no caminho principal do modernismo ocidental, *Ulisses*, em 1923, seu mitologismo foi reconhecido de forma entusiástica, como se revela na crítica de T. S. Eliot:

o uso do mito, a colocação de um paralelo permanente entre a Atualidade e a Antiguidade [...] é um meio de controlar, ordenar e dar forma e significação ao enorme espetáculo da inutilidade e confusão que é a história contemporânea (1971, p. 163).

Assim, do contato com essa *Odisseia* moderna, emergem elementos das profundezas da memória do inconsciente coletivo pelo fluxo da consciência misturados aos mitemas e rituais que se coadunam em metáforas da concepção cíclica da história em um jogo consciente com motivos mitológicos tradicionais e reminiscências livrescas ocultas. O que ocorre assim é um jogo caleidoscópico e racionalista experimental com os mitos tradicionais e as suas diversas interpretações teológicas e filosóficas.

Thomas Mann, por sua vez, faz dos mitos antigos objeto de análise artística de modo cientificista, visto que diversos paralelos bíblicos e pagãos mitológicos, ritos que atualizam temas míticos ao presente, bem como repletos de repetições permitem combinar concepções cíclicas com lineares gerando uma biplanaridade entre a mitologia e a história, o que ainda corresponde à especificidade de um determinado material mitológico sem excluir a evolução do mundo e do homem no decorrer da história. Assim, é gerado o sincretismo mitológico apoiado nos dardos da história da religião e da cultura ao mesmo tempo que descortina relações para a mitocriação do século XX.

Este estudo está convencido, após o exame comparativo dos paralelos mitológicos de Joyce com os temas suscetíveis de revelação na obra manneana que, ao elaborarem criativamente, cada um a seu modo, a poética da mitologização, o romance mitológico insere-se com mais vigor no século XX:

A poética da mitologização [...] emprega a repetição rito-mitológica cíclica para expressar arquétipos universais e construir a própria narrativa, assim como a concepção dos papéis (máscaras) facilmente substituíveis, que salientam a mútua substitutividade, a “rotatividade” dos personagens. A poética da mitologização é um dos modos de organização da narrativa após a destruição ou a forte violação da estrutura do romance clássico do século XIX, inicialmente através de paralelos e símbolos, que ajudam a ordenar a atual matéria sobre a vida e a estruturar a ação interna (micropsicológica), e mais tarde por meio da criação de um tema “mitológico” autônomo, que estrutura simultaneamente a consciência coletiva e a história universal. (MIELIETINSKI, 1987, p. 402).

De modo inovador, Mielietinski enumera uma série de elementos recorrentes no romance mitológico, tais como o sincretismo mitológico, o travestimento, a ironia, a repetição ritualística, os arquétipos universais, o uso de personagens de alta rotatividade para atingir o efeito do *everyman*, de forma que a poética da mitologização configura-se uma atividade intelectual e filosófica que não pressupõe um retorno intuitivo ao pensamento mito-poético, mas fruto de extenso conhecimento de cultura antiga, história das religiões e das teorias científicas modernas.

Ainda uma forma de mitologização sem paralelos diretos aos motivos mitológicos, mas cuja configuração metafísica é formada graças ao caráter simbólico da narrativa encontra-se em Franz Kafka (1883-1924). A literatura kafkiana, pela via oposta das literaturas anteriormente discutidas, operaria com símbolos poéticos polissêmicos, de modo que seu mitologismo manifesta-se de forma metafórica, ao revés dos outros romancistas. Ao apresentar “a transfiguração fantástica do mundo habitual” (MIELIETINSKI, 1987, p. 409), emergem traços de mitologismo espontâneos, de modo que a mitocriação da fantasia artística manifesta um caráter configurador simbólico traduzindo para seu enredo e personagens um modelo simbólico de mundo que lega ao texto significado universal em protótipo de herói-*everyman* que modela a humanidade no seu todo em uma forma de explicação de mundo ligada aos acontecimentos temáticos da narrativa cuja transfiguração absurda da realidade revela-se fantástica⁵⁷, suprema

⁵⁷ Trago à baila os estudos do gênero *fantástico* legados pelo linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1975), o qual situa tal gênero na ordem entre o *maravilhoso* e o *estranho*, de modo que este é instaurado na medida em que há dúvida acerca da natureza de determinado acontecimento. Se um fenômeno é compreendido como algo

e irreversível como essência verdadeira do mundo. Assim dimanam de seus “tribunais” e “castelos” imagens mitopoéticas que apesar de não se afigurarem em paralelos aos mitos tradicionais, medram de emaranhados de elementos da vida ao rés do chão, “um caráter telúrico e travestidor à representação das forças superiores extrapessoais que dominam sobre o homem” (MIELIETINSKI, 1987, p. 411) em uma espécie de deformação prosaicaizadora:

É precisamente por ter esse caráter basicamente espontâneo, intuitivo e não conceituar o mundo ambiente com auxílio de motivos e modelos mitológicos tradicionais que a fantasia mitológica kafkiana traduz de modo mais preciso e adequado o estado “modernista” da consciência e o estado do “mundo” ambiente contemporâneo de Kafka, particularmente o fenômeno da alienação, o nivelamento da pessoa humana, a solidão existencial do indivíduo no *socium* moderno, etc. Nesse sentido, o mitologismo de Kafka, a despeito de toda a sua complexidade, é mais franco e pode ajudar a revelar a verdade da poética da mitologização do século XX em correlação com os mitos antigos autênticos [...] em certa medida, metaforicamente (MIELIETINSKI, 1987, p. 409-410).

Ao situar a narrativa em um nível metafísico, imbricando e colorindo os níveis social e psicológico, o fulcro das obras kafkianas se pauta na reflexão sob a condição do homem no mundo e polariza o caráter supremo do mito enquanto narrativa plasmada em acontecimentos que explicam a existência e a condição do homem como tal. No despertar das camadas abissais da alma do herói frente a uma realidade hostil, há a constatação do difícil desentrelaçamento do nó do mundo, em que a incognoscibilidade do todo metafísico apresenta barreira intransponível para o indivíduo, gerando a antinomia insuperável entre os mundos terrestre e celeste, em patente contradição entre si. Aqui está posto o modelo do mito kafkiano de mundo.

Ao resguardar, em obras como *A metamorfose*, particularidades homólogas aos mitos primitivos, como da natureza totêmica, bem como aspectos dos contos de fadas às avessas, há uma representação travestida das formas supremas do mito em sua narrativa da busca de forma que se apresenta um mitologismo ainda “mais autêntico, tendo em vista que ele cria um novo tema trágico moderno e não joga com remanescentes do velho” (MIELIETINSKI, 1987, p. 425).

Congruentemente, conjecturo reconhecer que a linguagem do mitologismo do século XX, entretanto, está longe de coincidir com a linguagem dos mitos antigos, pois “não se pode colocar sinal de igualdade entre a inseparabilidade do indivíduo face à comunidade e a sua degradação

sobrenatural, regido por leis que não fazem parte do mundo que habitamos, este estará no âmbito do *maravilhoso*, todavia se é possível dar a esse acontecimento uma explicação plausível pelo nosso mundo real, adentramos ao campo do *estranho*. Portanto, sempre que há indecisão e hesitação por parte do leitor/audiência, este estará diante do *fantástico*, na medida em que esse é alimentado pela dúvida.

na sociedade industrial moderna, o nivelamento, a alienação, etc” (MIELIETINSKI, 1987, p. 440), todavia, é digno de nota antever que o mitologismo encontra-se em toda a parte. Ele tem suas garras mesmo na época moderna em representantes da poesia, como pode ser lido em Pound e Yeats, bem como na dramaturgia, a exemplo das peças de Claudel e Giraudoux, dentre outros. Outrossim, ainda outra forma de mitologização pode ser rastreada no “realismo mágico” (MIELIETINSKI, 1987, p. 434) que penetrara as literaturas latino-americanas e afro-asiáticas, onde, apesar de certa influência do modernismo europeu ocidental, “as tradições folclóricas, arcaicas e a consciência folclórico-mitológica podem coexistir [de modo que] às vezes chega à síntese orgânica, de elementos de historicismo e mitologismo, realismo social e folclore autêntico” (MIELIETINSKI, 1987, p. 434).

A célere evolução cultural pós-guerra, aliada ao enaltecimento da originalidade nacional e das buscas modernistas de arquétipos contumazes na experiência latino-americana, vêm à superfície pela biplanaridade de motivos crítico-sociais e folclórico-mitológicos de modo a denunciar, bem como a se opor a uma realidade por vezes opressora. O que temos como resultado dessa rica combinação de matizes é a formação de uma cosmovisão encantatória estreitamente relacionada às tradições folclóricas locais e nacionais que agudiza ainda mais à ácida crítica social frequentemente encontrada nessas narrativas. Este é o caso dos romances de escritores latino-americanos, como o cubano Alejo Carpentier, o guatemalteco Miguel Angel Asturias, o peruano José María Arguedas e o colombiano Gabriel García Márquez.

No romance que resguarda matizes épicas, o “romance-mito” (MIELIETINSKI, 1987, p. 436), de Gabriel García Márquez, as diversas variantes do mitologismo alcançam suas notas mais altas. O que encontramos nessa rica inventiva autoral são paralelos mitológicos diretos, seja em motivos bíblicos antigos ou em episódios de lendas históricas entrelaçados à viva tradição folclórica pela preservação de costumes e a recorrente memória nacional germinando em imagens sensoriais fantásticas:

Com precisão bem maior que a de seus antecessores, Gabriel García Márquez lança mão da poética mitologizadora das repetições e substituições, bem como opera virtuosisticamente com diferentes planos temporais. Ele cria um “modelo de mundo” bastante preciso (na forma da aldeia Macondo), que é ao mesmo tempo “colombiana” e “latino-americana” (principalmente) e, em parte, “de toda a humanidade (MIELIETINSKI, 1987, p. 436).

Propondo um modelo eminentemente nacional através da exploração de temas, como do patriarcalismo bíblico relacionado à atualidade ressaltando a situação política, a dinâmica histórica e a evolução de costumes e caracteres humanos, o histórico e o eterno se fundem à luz

das lendas e mitos. Como dos heróis culturais e do incesto dos patriarcas, resguardando vestígios da influência direta do descobrimento da América “perdida”, das revoluções políticas e dos males da guerra sobre as afeições humanas,

uma das manifestações originais do mitologismo de García Márquez é a complexa dinâmica da correlação vida-morte, memória-esquecimento, vivo-morto, espaço-tempo: os mortos podem revivificar-se, caso sejam lembrados e “necessários”, ao passo que os vivos, que romperam os laços com o autenticamente vivo, vão para o quarto “morto” (MIELIETINSKI, 1987, p. 437).

É nesse movimento cíclico da memória histórica, do mundo em volta, do princípio e do fim, da vida e da morte que a narrativa de Gabriel García Márquez, bem como de alguns escritores afro-asiáticos, cujo apelo para a linguagem do mito perpassa o pensamento folclórico mitológico de forma histórica, passa a ser decodificada pela cadeia de acontecimentos na espacialização de um tempo gerado ora de modo mítico, ora histórico.

Ao incursionar por tais literaturas que inoculam o sentimento de fantasia artística, mitológica e mesmo, humana, fica evidente, pois, que “a poética moderna da mitologização se caracteriza pela soma e pela identificação de sistemas mitológicos inteiramente diversos, cuja finalidade é acentuar-lhes o eterno sentido metamitológico” (MIELIETINSKI, 1987, p. 440). Unindo-se às forças socioculturais e naturais extra individuais, esta tese assimila quer pelo vislumbre direto com o mito antigo, quer pelo contato com gêneros geneticamente relacionados a este, como a lenda e o conto, quer por uma experimentação artística de descrição metafórica ou pela formação de uma cosmovisão simbólica contra a força de um cotidiano devassador, que o mito — sobretudo a imagem do herói que dele emerge — não pode ser superado por uma visão puramente racionalista da realidade, uma vez que se encontra amalgamado como eterno modelo por nossa consciência mítico-histórica à nossa incursão sócio-natural do “ser-tão”, ou seja, do estar no mundo e do expressar-se nele.

Em todas as literaturas modernas, que abrigam o mito em seu interior, é a imagem do herói que maior força exerce para além das narrativas míticas, constituindo-se e sustentando o herói *everyman*, cujo papel simbólico o eleva acima de um esforço individual para a representatividade universal do homem. Ressignifica-se em sua imagem o presente e o passado. Acompanhar seus caminhos — do mito — cujas grandes chaves de compreensão foram iluminadas pelos representativos estudos de Mircea Eliade, Lévi-Strauss, Gustav Jung e Mielietinski — à história — representa retornar e ultrapassar nossos limites. Tendo vencido o rito de iniciação, ao enfrentarmos tais estudos cujas matrizes revelaram-se sedutoras e fontes

de discernimento para o estudo literário, impõe-se o momento de acompanhar tal elemento em partida para a saga aqui proposta.

O caminho percorrido nesse primeiro capítulo foi fundamental para a análise literária que seguirá em provar a tese da tese: a remitificação literária que será constatada adiante nas obras literárias do *corpora* selecionadas, partindo do *Quixote*, que reúne características míticas de caráter essencialmente livresco:

Obviamente, Cervantes não cria do nada o tema poético da realidade: simplesmente o leva a uma expansão clássica. Até encontrar no romance, no *Quixote*, a estrutura orgânica que o convêm, a questão caminhou como um fiozinho de água em busca da saída, hesitante, transpondo os obstáculos, buscando o retorno, infiltrando-se outros organismos. Em todos os sentidos, tem uma rara origem. Nasce nos antípodas do mito e da épica (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 183, tradução minha)⁵⁸.

Da entrada vacilante no terreno do mito, parto com a certeza da sedução, da reabilitação, das ressonâncias, da transformação e da sobrevivência do mito pela literatura após essa abordagem histórico-artística. Os diferentes matizes intelectuais aqui apresentados, a saber, os estudos de Mircea Eliade, Gilbert Durand, Joseph Campbell, Gustav Jung, Lévi-Strauss e Eleazar Mielietinski refletem a mesma crença acerca do mito que ressoará pelo restante desta tese: é possível orientarmo-nos pelos recursos do mito no labirinto da modernidade. Suas garras fincam-se na narrativa literária, em cuja leitura continuamos a ser guiados pelo herói, mítico e moderno, o homem humano, o homem *everyman*.

O herói humano, portanto, com origens nos mitos arcaicos, permanece no imaginário coletivo ocidental em seu caráter selvagem e literário e influencia a imagem do *everyman* como homem na totalidade e todo homem da modernidade. É ele, coerentemente, a figura escolhida que abre e fecha este capítulo, para então renascer no próximo.

⁵⁸ No original “Claro es que Cervantes no inventa a nihilo el tema poético de la realidad: simplemente lo lleva a una expansión clásica. Hasta encontrar en la novela, en el Quijote, la estructura orgánica que le conviene, el tema ha caminado como un hililo de agua buscando su salida, vacilante, tentando los estorbos, buscándoles la vuelta, filtrándose dentro de otros cuerpos. De todos los modos tiene una extraña oriundez. Nace en los antípodas del mito y de la épica” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 183).

OS CAMINHOS DO HERÓI: A PARTIDA DO MITO, A REALIZAÇÃO E O RETORNO

O herói é o centro do mundo.
(CAMPBELL, 1994, p. 46).

A frase de Joseph Campbell⁵⁹, tomada como epígrafe para o segundo capítulo deste tese, deixa evidente a importância deste elemento estético na narrativa, bem como ao iluminar a própria história da humanidade. Assim, tal máxima é o mote condutor para este estudo por vias estético-artísticas que visa a analisar como a figura estética do *herói* adquiriu diferentes configurações mediante as constantes transformações no mundo — de seu nascimento, no seio do mito, até sua permanência pelas sendas dos dias atuais — bem como a demonstrar como estas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz dos estudos estético-recepcionais na modernidade hodierna.

Tradicionalmente, o herói deve ser um guerreiro (o ideal de força e coragem); um explorador, o fundador de civilizações; um filósofo, o aventureiro da mente. No mundo moderno, todavia, Joseph Campbell adiciona o artista e o cientista ao panteão de heróis. Importa destacar que a jornada é essencialmente a mesma: uma história metamorfoseada pela busca visonária de transformar o mundo. Quer o herói seja Odisseu, Rei Arthur ou Dom Quixote, quer suas histórias simbólicas estejam presentes nas mitologias dos índios ameríndios, quer, outrora, na arte experimentalista do início do século 20, o herói é aquele que responde ao chamado à aventura. Gerado pelo mito e tendo seu caráter expandido para diversas esferas, observo que, em todas as categorias de herói que a história abarca, constata-se o pensamento campbelliano de que a figura da pessoa heroica apresenta um padrão que se repete em todos os mitos.

Desse modo, é a identificação do herói com o homem que povoa o desejo de acompanhá-lo, neste trabalho, desde sua amálgama no mito e partir em busca de seus questionamentos e respostas nas mais diversas culturas. No decorrer da história de ficção literária, a figura da personagem de ficção, mais especificamente do *herói*, adquiriu diferentes configurações e

⁵⁹ Apesar de terem sido apresentadas as ideias centrais de Joseph Campbell na primeira parte deste estudo, a atenção volta-se, nesse ponto, para sua obra máxima, síntese de muitos anos de trabalho: *O herói de mil faces* (1987). O impacto de suas ideias reverberou-se para as áreas que examinaram o mito, conforme já apresentadas, a saber, a psicologia e a antropologia. Nessa obra, Joseph Campbell apresenta a ideia de que a jornada do herói tem sido repetida como *schème* em diversas culturas ao redor do mundo. Toma assim o herói como a personificação de uma mitologia cultural. O trabalho de Joseph Campbell acerca da figura do herói terá ressonâncias em todos os capítulos que seguem essa tese, sobretudo será aplicado à hermenêutica das obras literárias selecionadas a partir da jornada do herói mítico.

representações ideológicas mediante as constantes transformações no mundo — de seu nascimento, no mito, até os dias atuais, no romance. Busco refletir e apresentar como estas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz da modernidade. A “epopeia do tempo” revela que a personagem de ficção acompanha o tempo da realidade, ou seja, configura-se de forma diferente conforme cada época, pois os seus episódios de vida formam um liame num tempo e num espaço limitado.

O primeiro olhar sobre a figura da *persona* de que se tem registro situa-se na Grécia antiga — lugar de pensadores que impulsionaram o conhecimento no mundo Ocidental. Em rigor, o primeiro teórico que desenvolveu um estudo reflexivo sobre a categoria do personagem foi Aristóteles (384-322 a.C.). Na época aristotélica, deparamo-nos com o conceito da *mimesis* (ARISTÓTELES, 1973, p. 445), evidenciando o trabalho do poeta diante da realidade e aos modos que encontra de entrelaçar possibilidade, verossimilhança e necessidade.

Em *A Poética*, o estagirita conceitua o poético como imitação da realidade e diferencia as obras de mimese superior da de mimese inferior, ou seja, da imitação de “indivíduos de elevada ou de baixa índole” (ARISTÓTELES, 1973, p. 444). Ao apresentar uma tipologia de personagens com base na ação, que pode ser superior ou inferior, têm-se por protagonistas seres superiores ou elevados em comparação com a média humana, como os heróis da epopeia e da tragédia (deuses, príncipes, nobres, etc.), e os protagonistas de mimese inferior, que são agentes ou pacientes iguais ou inferiores a nós; é o caso dos protagonistas da comédia. Embora não seja meu objetivo aprofundar-me nos estudos acerca da *mimesis*, interessou observar que o objeto da imitação constitui-se como um critério distintivo entre os gêneros literários (espécies de poesia).

Etimologicamente, a palavra *personagem* (derivada da forma latina *persona* (*m*): máscara), corresponde aos seres que vivem dramas e situações dentro da narrativa. No ensaio “Literatura e Personagem”, Anatol Rosenfeld aproxima a *personagem* da ficção à figura da *pessoa* humana. Segundo o estudioso, a personagem pode ser considerada representante da realidade, que inclusive confere ao mundo exterior maior significação e riqueza, por conseguir apreender aspectos dispersos da realidade de forma consistente, qual ser vivo projetado em orações. Evidencia-se, nesse moderno estudo estético, que a ficção é o lugar em que “os seres humanos se tornam transparentes” (ROSENFELD, 2007, p. 31).

É [...] a personagem que com mais nitidez torna patente a ficção, e através dela a camada imaginária se adensa e se cristaliza. [...] [Assim,] em todas as artes literárias e nas que exprimem, narram ou representam um estado ou estória, a personagem realmente “constitui” a ficção (ROSENFELD, 2007, p.

Classificar a personagem que, em muitos textos literários modernos, tem extrapolado os limites da ficção, constitui-se um desafio. Mesmo assim, na tentativa de explicitar seus limites ao domínio do literário, diversos teóricos da literatura apresentam um estudo sincrônico sobre este elemento estético que permeia a maior parte dos gêneros literários.

Em geral, as personagens são classificadas quanto ao relevo como: protagonistas, deuteragonistas e figurantes. A personagem principal — o herói ou a protagonista — é fundamental para o desenvolvimento da ação, na qual possui um papel central. Já a personagem secundária mais relevante — a deuteragonista — desempenha um papel menos importante do que o do herói no desenvolvimento dos acontecimentos, e, por sua vez, os figurantes são personagens considerados acessórios. Evidencia-se, dessa maneira, que é a protagonista — o herói — quem representa na ação narrativa “o núcleo ou o ponto cardeal por onde passam os vetores que configuram funcionalmente as outras personagens” (AGUIAR E SILVA, 1986, p. 699). Logo, é o herói que consubstancia os outros elementos na narrativa.

Ademais, Flávio Kothe, ao falar da importância da figura máxima da personagem na narrativa, e, por extensão, na vida, apresenta o herói como “a dominante que ilumina” (1985, p. 7) a narrativa. Assim, pensar a questão da personagem significa, necessariamente, rastrear o percurso e a tipologia do herói, ou seja, percorrer alguns caminhos trilhados pela crítica no sentido de definir seu objeto e buscar o instrumental adequado à análise e à fundamentação dos juízos acerca desse objeto.

Em adendo, na obra *A ficção e as imagens da vida*, William Gass observa que, a partir de Aristóteles, tem brotado uma enxurrada internacional de opiniões sobre o valor e a função dos personagens. A forma como essas imagens humanas, fruto da ficção, são fixados na memória do leitor “como presença viva” (GASS, 1971, p. 42) instigam “desde os gritos de admiração, de horror, de prazer ou de surpresa [...] evocados de pessoas inocentes até os observadores tartamudeios da crítica mais erudita e severa” (GASS, 1971, p. 43), porém são os fatores mais instigantes dessa forma de arte. De fato, “um grande personagem desperta infinito interesse; seu fascínio nunca desvanece” (GASS, 1971, p. 43). Assim, o presente subtópico intitula-se apropriadamente “Os caminhos do herói: a partida do mito, a realização e o retorno”, no qual visa a apresentar o fascínio e a paixão que esse tipo de personagem provoca, a partir da saída do mito para conquistar outros espaços de significação, bem como na exposição da forma que a crítica amiúde o tem explorado.

Em minha análise da trajetória do herói, decidi guiar-me pelo esquema proposto por Joseph Cambell no *O Herói de Mil Faces* (1994), o qual dividiu o percurso do herói em três fases principais: a partida, a realização e o retorno. Nesse ponto, convém everedar-se por este estudo estético-artístico com o intuito de analisar como o elemento estético do herói adquiriu diferentes configurações mediante as constantes transformações na literatura.

Se a partida se dá com a saída do herói do mundo comum, o lugar tópico: como apresentado, do mito, para atender a um chamado de aventura como desafio; a partida se dará ao adentrar o mundo artístico atendendo ao anseio desafiador de estudar e de elencar o herói na literatura mundial ao longo das eras. Assim, foi essencial o ritual de iniciação, proposto pela Academia, de forma a poder relacionar esses conhecimentos com as teorias e as críticas em voga, a fim de trilhar caminhos duradouros que possam edificar pontes inovadoras de sentidos.

Portanto, após analisar as correntes que lançaram luz à compreensão do mito no primeiro capítulo da tese, senti-me habilitada a refazer a trajetória do arquétipo mítico do herói desde a Antiguidade até a Era moderna, incidindo luz sobre as diversas faces deste: o herói épico, o herói trágico, o herói medieval, o herói barroco e o herói do romance para, então, analisar os heróis *copora* desta tese comparativista: Dom Quixote e Riobaldo.

2.1. “Algo de grande quero aos vindouros legar”: a face do herói épico

Na mitologia grega, encontram-se os mais diversos matizes e naturezas que sintetizam o caráter inter e intracultural do mito. No cosmo grego, o mito não possui fronteiras e se insinua por toda a parte, integrando-se a todas as atividades do espírito. Exemplo disso é o fato de que a Paideia (παιδεία) grega era utilizada para educar os jovens em seus convívios e combates:

Os mitos e as lendas heroicas constituem um tesouro inesgotável de exemplos e modelos da nação [grega], que neles bebe o seu pensamento, ideias e normas para a vida. Uma prova da íntima conexão entre a epopeia e o mito é o fato de Homero usar exemplos míticos para todas as situações imagináveis da vida em que um homem pode estar na presença de outro para aconselhar, advertir, admoestar, exortar e lhe proibir ou ordenar qualquer coisa. Tais exemplos geralmente não se encontram na narração, mas sim nos discursos dos personagens épicos. O mito serve sempre de instância normativa para a qual apela o orador. Há no seu âmago alguma coisa que tem validade universal. Não tem caráter meramente fictício, embora originalmente seja, sem dúvida alguma, o sedimento de acontecimentos históricos que alcançaram a imortalidade através de uma longa tradição e da interpretação enaltecida da fantasia criadora da posteridade (JAEGER, 1994, p. 68).

Até cerca de 650 a. C., surgem três coletâneas mitológicas clássicas: a *Iliada* e a *Odisséia* de Homero (final do século VIII a. C.) — fontes primárias — e também a *Teogonia* do poeta Hesíodo (nascido por volta de 700 a. C.). Convém reconhecer que o pleno desenvolvimento de tais estilos narrativos exerceu influência constitutiva sobre nossa representação da realidade, visto tratarem-se de obras que representaram o código de conduta de sua época e ainda a certidão de nascimento da literatura ocidental pela invenção, não de representações humanas, ou protótipos, mas de “criaturas únicas” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 158):

A épica é a primeira invenção de seres únicos, de naturezas heroicas: a tradicional fantasia secular se incumbe dessa primeira operação. A épica é então realização, evocação plena daqueles seres: este é o trabalho do rapsodo (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 158, tradução minha)⁶⁰.

O ciclo de poemas épicos constitui um cânone tradicional ligado ao nome daquele considerado “o maior dos poetas” (CARPEAUX, 1968, p. 13), *aedo* fundamental, que deveras deu forma artística ao mito helênico, Homero⁶¹ (750 a. C.). A poesia homérica revela-se “um registro gráfico da voz, uma situação mista, mas em que a voz tem precedência sobre o registro, ainda que se encontre ‘refratada’ por ele” (MALTA, 2012, p. 14). O grande arquiteto do mito do herói sabia bem que falar do herói vai além de tratar de uma individualidade, ele sintetiza em seus feitos os caminhos de uma nação. Seus feitos ganham eco e substância pelo rapsodo que os transmite geração após geração.

A epopeia por excelência na literatura ocidental, a *Iliada*, apresenta uma multiplicidade de episódios com ruídos de batalhas e de lutas pessoais, que retratam muito bem a relação do herói — “grandes senhores, com todas as suas excelências, e também com todas as suas imprescindíveis debilidades” (JAEGER, 1995, p. 41) — com os deuses, e, por extensão, do homem com seus mitos. No canto I da *Iliada*⁶², a fundação da glória do herói principal, Aquiles (*Ἀχιλλεύς*) — filho de um rei com uma deusa⁶³ — funda-se no apoio dos deuses. Esse herói, ao

⁶⁰ No original “La épica es primero invención de seres únicos, de naturalezas heroicas: la centenaria fantasía popular se encarga de esta primera operación. La épica es luego realización, evocación plena de aquellos seres: esta es la faena del rapsoda (ORTEGA Y GASSET, 1914, p.158).

⁶¹ Atribui-se a este “lendário” poeta cego da região da Jônia, Grécia Antiga, no século VIII a. C., a autoria dos poemas épicos *Iliada* e *Odisséia*, que reúnem sagas heróicas do povo grego que eram transmitidas oralmente por ele ao povo. Todavia, não há provas concretas de sua existência. Para os mais céticos, Homero é também uma construção fictícia, enquanto para os gregos antigos, Homero era um código, sinônimo de tradição, prestígio e veracidade.

⁶² Convém ressaltar que a ira de Aquiles é o tema básico da *Iliada*. Ira, de *mênis*, é a primeira palavra do poema e este é um tópico que permeia toda a obra, o que se revela nas inúmeras batalhas apresentadas nela.

⁶³ Aquiles era filho de Peleu, Rei de Mirmidon na Tessália, e da ninfa Tétis, sendo, portanto, descendente de Zeus.

partir em direção a Troia, vai arrasando seus inimigos, em ira devastadora mesclada com o sentimento de humanização que vai adquirindo no desenrolar da narrativa⁶⁴, *in media res*, em que a guerra acaba por revelar seus aspectos humanos.

Tendo sido educado pelo centauro Quirón — “mestre arquetípico na iniciação dos heróis famosos” [arquetípico maestro em la iniciación de héroes famosos] (GUAL, 2003, p. 52, tradução minha) — e optado pela vida curta e gloriosa, seu implacável caráter traz a marca da desesperança proveniente da certeza de que Troia seria conquistada, mas ele não viveria para esse dia. Na última visão de Aquiles no Hades, a sombra do guerreiro faz a póstuma e amarga confissão de que preferia ter sido escravo de um campesino pobre do que um soberano entre os mortos. Uma perspectiva eminentemente humana salta a vista do perfil guerreiro e também melancólico da jornada do herói que parte de Troia para as duas expedições que lhe garantem a glória eterna, a imortalidade do mito. A perspicaz ótica de um estudioso do mito de Aquiles aponta novos caminhos para a leitura dos heróis épicos como tão imortais quanto mais humanos:

Impossibilitado em vida, pelas circunstâncias e por seu próprio caráter mítico, para ser soberano, Aquiles teve de optar pela culminação de seu papel como guerreiro heróico morrendo jovem diante de Troia ou por viver uma longa existência distante do predito conflito. O Pelida optou por se comportar como um herói, como um guerreiro. Uma vez morto, e podendo desfrutar da honra que havia ganhado com sua conduta, Aquiles está disposto a renunciar não só a isso, como também o motivo que deu razão a sua existência, o código heróico, em troca por estar com vida. Sob essa afirmação, reencontramos um Aquiles humano, um indivíduo que não aspira glória alguma, nem como rei nem como guerreiro heróico, mas somente a recuperar sua perdida existência mortal.

É esta passagem homérica que fecha, paraxolmente, a vida mítica do filho de Tétis. Uma vez morto, Aquiles se converte em uma sombra; o prêmio da existência heróica se enraiza nele e em ser recordado por poetas. Os desejos de Aquiles já não residem nem no exercício frustrado da soberania, que agora este pode desfrutar entre os mortos, nem em seu comportamento como o melhor dos heróis de Tróia. Agora apenas o interessa aquilo que seu destino heróico o tirou: a vida (GUAL, 1996, p. 299-300, tradução minha)⁶⁵.

⁶⁴ A humanização de Aquiles por meio dos eventos da guerra é tematizada extensamente na narrativa.

⁶⁵ No original “Imposibilitado en vida, por sus circunstancias y su propio carácter mítico, para ser soberano, Aquiles debió optar por la culminación de su papel como guerrero heroico muriendo joven ante Troya o por vivir una larga existencia alejado de dicho conflicto. El Pelida optó por comportarse como un héroe, como un guerrero. Una vez muerto, y pudiendo disfrutar del honor que con su conducta había ganado, Aquiles está dispuesto a renunciar no sólo a éste, sino al motivo que dio razón a su existencia, el código heroico, a cambio de estar con vida. Bajo esta afirmación reencontramos a un Aquiles humano, un individuo que no aspira a gloria alguna, ni como rey ni como guerrero heroico, sino sólo a recuperar su perdida existencia mortal.

Es este pasaje homérico el que cierra, paradójicamente, la vida mítica del hijo de Tetis. Una vez muerto, Aquiles se ha convertido en una sombra. El premio a la existencia heroica radica en ello y en ser recordado por los poetas. Los anhelos de Aquiles ya no radican ni en el ejercicio frustrado de la soberanía, que ahora puede disfrutar entre

É notável que, no estilo iliádico, “claramente circunscritos, brilhantes e uniformemente iluminados, homens e coisas estão estáticos ou em movimento dentro de um espaço perceptível” (AUERBACH, 1987, p. 2). Assim, iluminado pelo apoio das divindades, Aquiles consegue, apesar de golpes decisivos e eventos adversos, como a morte de Heitor, armas e força necessárias para cumprir seu desígnio, o que, aliás, será o destino da sua nação: liderar a vitória grega sobre Troia — destino já “univocamente determinado” (AUERBACH, 1987, p. 9) pelos deuses —, com a qual é homenageado como o mais sublime dos heróis. A totalidade épica fica evidente na unicidade que permeia os episódios dispersos da *Iliada* em torno de “Aquileis” e que pode ser ratificada no comentário do filósofo húngaro György Lukács: “na ação da *Iliada* — sem começo e sem fim — floresce um cosmo fechado numa vida que tudo abarca” (LUKÁCS, 2000, p. 54).

Assim, na epopeia, deparamo-nos com uma era em que, segundo György Lukács, ainda “não há nenhuma interioridade, [...] nenhuma alteridade para a alma” (LUKÁCS, 2000, p. 26). A alma do herói ainda não atenta aos reais perigos de descoberta que as aventuras a serem empreendidas e vencidas trazem consigo. Desse modo, a protagonista não coloca a sua própria interioridade em jogo na descoberta, pois desconhece que pode perdê-la e tampouco imagina que deverá buscá-la. Como o exemplo de Aquiles revelara, só a morte pode trazer a revelação da vida a tais heróis. Sobre este painel do “mundo” épico, o filósofo húngaro acrescenta:

Quando a alma ainda não conhece em si nenhum abismo que a possa atrair à queda ou a impelir a alturas ínvias, quando a divindade que preside o mundo e distribui as dádivas desconhecidas e injustas do destino posta-se junto aos homens, incompreendida mas conhecida, como um pai diante do filho pequeno, então toda a ação é somente um traje bem talhado da alma. Ser e destino, aventura e perfeição, vida e essência são então conceitos idênticos. (LUKÁCS, 2000, p. 26-27).

É, portanto, elemento marcante no *locus* épico, a presença das divindades, que coexistem com os heróis. No painel épico, heróis e divindades habitam em conexão e harmonia. O herói da épica está então atrelado ao destino (que lhe é dado como uma “dádiva” dos deuses). Assim sendo, o herói não contesta o destino, apenas o cumpre. Ademais, ele visa cumprir seu destino em obediência aos valores do seu povo. A ação e o caráter aventureiro lhes são inerentes, pois estão amparados pelas divindades, ratificando a certeza da teologia heróica. Por estar

los muertos, ni en su comportamiento como el mejor de los héroes ante Troya. Ahora sólo le interesa aquello que su destino heroico le ha quitado: la vida” (GUAL, 1996, p. 299-300).

mimetizado pela interferência das divindades, o seu destino acaba repercutindo no seu povo. Aqui, circunscreve-se a representatividade do herói:

O herói da epopeia nunca é, a rigor, um indivíduo [...] seu objetivo não é [...] o de uma comunidade. [...] O destino universal [...] confere conteúdo aos acontecimentos; e o fato de portar tal destino não cria isolamento algum à volta do herói épico; antes, prende-o com laços indissolúveis à comunidade cujo destino cristaliza-se em sua vida (LUKÁCS, 2000, p. 67-68).

Como vimos, na epopeia, ocorre a coincidência entre “existência e essência”, “ser e destino”, “aventura e acabamento”, ao mesmo tempo em que se desconhece a dor, o sofrimento e a morte. O herói da epopeia não corresponde ao indivíduo isolado, ele incorpora e expõe não um “destino pessoal”, mas coletivo. Encarna, portanto, valores eternos. Do todo orgânico que compõe o mundo épico, jamais pode ser destacada uma interioridade por meio da personalização heróica. O destino do herói confunde-se com o da comunidade épica, que vê sua sorte nele cristalizada. Assim, é vista a totalidade e a representatividade do herói épico. São os “senhores do mundo” — reis, príncipes, etc. — que definem qual é e de quem é o ideal heroico.

A totalidade e representatividade do herói épico também são elementos explorados na literatura de língua portuguesa, cujo símbolo máximo está no herói Vasco da Gama, que, em suas viagens e lutas, representa simbolicamente o povo português no poema épico *Os Lusíadas*, de Camões. O herói lusitano prova ainda que “a epopeia é um sistema em que o épico é dominante, mas não exclusivo” (KOTHE, 1985, p. 14). Nela, portanto, podem aparecer personagens antiépicos e há momentos de queda ou rebaixamento do herói.

Nesse íterim, recordo o poema épico fundamental no cânone ocidental, a *Odisseia*, em parte uma sequência da *Ilíada*. A segunda obra mais antiga de que se tem registro está centrada principalmente no herói grego Odisseu e seu longo retorno para o lar, após a Guerra de Troia, cujo fim ele tornou possível. A representatividade do herói é bem evidente. No entanto, a mescla de aventuras fantásticas, permeadas com a presença de lotófagos, ciclopes, sereias e faiaços se imbrica a momentos de evidentes falhas e rebaixamentos do herói. Entre lutas e paixões, aventuras e deslindes, a falha mais evidente que Odisseu ostenta é a sua arrogância e seu orgulho (do seu próprio erro), ou *hybris*. À medida que navega para longe da ilha dos ciclopes, Odisseu grita seu próprio nome, em ato de soberba, e se orgulha de que ninguém pode derrotar o “Grande Odisseu”. Os ciclopes jogam, então, a metade superior de uma montanha sobre ele, e rezam para seu pai, o deus do mar, Poseídon, dizendo que ele cegou um de seus filhos; isto enfurece o deus, o que o faz impedir o retorno de Odisseu a seu lar por muitos anos.

Quanto maior a sua desgraça, tanto maior a sua grandeza. A sua desgraça não é mera choradeira, mas duro aprendizado da “condição humana”, transcendendo a doutrinação que lhe é inerente. [...] à medida que o herói épico decai em sua “epicidade”, ele tende a crescer em sua humanidade e nas simpatias do leitor/ espectador. [...] ele não se esgota em enfrentar as dificuldades e vencer no fim (KOTHE, 1985, p. 13-14).

O sofrimento do herói, como no caso de Odisseu, é um aprendizado e instiga a empatia do leitor⁶⁶, porque no *pathos* do herói Odisseu, há de fato um objetivo: a queda de Troia já traçada pelo destino. Apesar de alguns momentos inglórios, Odisseu “acerta o alvo” que lhe permite se reintegrar à Ítaca e retornar a sua casa, no seio de sua esposa Penélope, com o consentimento dos deuses. Sua tarefa hercúlea revela que “quanto maior o desafio, mais intenso o desejo de reafirmar o elo com a divindade e seus poderes” (MALTA, 2012, p. 53).

Para Goethe e Schiller, a poesia homérica apresenta o “elemento retardador” como “processo épico propriamente dito” (cartas de 19, 21 e 22 de abril de 1797 *apud* AUERBACH, 1987, p. 3), o que faz com que fenômenos psicológicos entrelacem-se às relações espaço-temporais para que o leitor possa atingir o efeito de vislumbrar o mundo épico em sua plenitude perfeitamente acabada. Ao alcançar a paz final ao lado de seus filhos, criados e animais domésticos, o herói mitológico, tido como invencível, é substituído pelo herói épico em uma espécie de “realismo nobre” (CARPEAUX, 1968, p. 18). Desse modo, o herói odisseico transforma-se, nas palavras de Kothe, no “grande pinheiro indicador dos caminhos da história” (KOTHE, 1985, p. 14-15).

A singularidade do estilo homérico se estende a interpretações simbólicas ao longo de muitos versos, de forma que a narração circunda como “presente único e puro, sem perspectiva” (AUERBACH, 2000, p. 9). Tendo emaranhado o mundo antigo em suas tramas sensoriais, linguísticas e sintáticas em sua relação com a realidade, os “gregos de todos os tempos encontraram em Homero respostas quanto à conduta da vida; o conteúdo e até a arte perderam a importância principal, considerando-se a força superior da tradição ética” (CARPEAUX, 1968, p. 22). Além da tranquila aceitação de dados simples sobre a existência do homem em um *logos* fechado, ao sermos inseridos nas paisagens encantadoras do mundo épico pelo olhar do herói, estamos num terreno mítico por excelência:

⁶⁶ Ressalta-se que os *aristoi* constituía-se o público principal das sagas épicas, que eram declamadas pelos *aedos*, de forma que os aristocratas identificavam-se com as virtudes guerreiras dos heróis épicos, os quais os consideravam como sendo seus antepassados, e tal identificação preenchia um desejo humano universal: o de superar os limites. É por essas questões que o herói épico não é encontrado apenas em narrativas gregas, como aqui se exemplificou, mas também em culturas de diversas outras nacionalidades, a exemplo dos romanos, dos hebreus e dos medo-persas.

Enquanto ouvimos ou lemos sua estória, é-nos absolutamente indiferente saber que tudo não passa de lenda, que tudo é “mentira”. [...] ele não tem necessidade de fazer alarde da verdade histórica do seu relato, a sua realidade é bastante forte; emaranha-nos, apanha-nos em sua rede, e isto lhe basta (AUERBACH, 2000, p. 10).

Em contraste com os poemas épicos homéricos, o escritor Hesíodo (700 a. C.) apresenta o universo grego de forma mais pragmática e analítica, de modo que revela os deuses, em sua *Teogonia*, assim como em *Os Trabalhos e os Dias*, não como olímpicos e amigáveis, mas portadores de poderes universais com domínio sobre as pessoas. Em Hesíodo, fortalece-se a tentativa de esclarecer a origem de deuses e homens. Na *Teogonia*, encontram-se as origens do mundo (Cosmogonia) e dos deuses (Teogonia) desde seus primórdios com Caos, Gaia e Eros. Portanto, a poesia hesiódica revela, tal qual a poética homérica, a preocupação latente em relatar os fatos do passado de forma detalhada com a incumbência e a urgência de transmiti-los às futuras gerações (HORNBLOWER, 1996, p. 7).

Em seu *Os trabalhos e os dias*, o helênico descreve, no palco da história humana, as cinco eras sucessivas da vida do homem no mundo. A partir da “Idade de Ouro”, época heroica, de paz e alegria, na qual a Mãe Terra concedia a seus filhos tudo que necessitavam sem que esses precisassem fazer o mínimo esforço; segue-se o declínio comportamental do homem chegando às idades de “Prata”, e de modo mais degradante, às eras de “Bronze” e de “Ferro”. Nos mais de 800 versos hesiódicos, cujas ideias se aproximam muito da crença do paraíso bíblico terrestre, evidencia-se que o progresso só advém pelo trabalho, assim este é glorificado pelos deuses como fonte do bem e o caminho para o apogeu humano, que claramente se situam contra a horda da ociosidade e da injustiça. A Idade de Ouro se converte, nesse ínterim, em um ideal idílico, cujo tema é retomado na literatura, quer pelas mãos de um dos maiores expoentes da literatura latina, Virgílio (70 a.C. - 19 a. C.), em sua *Bucólicas* (39 a.C.), quer na Renascença, como é o caso de Tomás Moro (1478-1535), em *Utopias* (1516), e mesmo na literatura moderna, nas mãos de Cervantes, que põe na boca de Dom Quixote a seguinte descrição nostálgica:

— Ditosa idade e séculos ditosos aqueles a que os antigos chamaram de ouro, e 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”. Eram naquela santa idade todas as coisas comuns: 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 (*DQ I*, p. 152-153)⁶⁷.

Assim, não resta dúvida de que foi na Grécia — “onde a concepção de vida heróica começou e se prolongou, e de onde, mais que qualquer outra coisa, nossas próprias concepções de herói e heroísmo são derivadas” (BOWRA, 1964, p. 2, tradução minha)⁶⁸ — onde que se deu “período máximo de Mitologia” (SPALDING, 1965, p. 5) que influenciou todo o mundo ocidental, herdeiro de tal herança.

Os gregos, contudo, não estavam sozinhos quanto a uma classe superior de homens que viviam para a honra. O *chevalier* épico francês medieval é de todas as formas tão heróico quanto o herói grego, e atua a partir de motivos similares. À mesma família pertence o *caballero* espanhol, o anglo-saxão *cempa*, o russo *bogatyr*, o alemão antigo *held*, o nórdico *jarl*, o tártaro *batyr*, o sérvio *yunak*, o albanês *trim*, bem como o usbeque *pavlan*. Algumas vezes, as qualidades heroicas são atribuídas a uma classe especial de pessoas como seu direito próprio (BOWRA, 1964, p. 2)⁶⁹.

Conservando suas devidas variações, a concepção de herói e das façanhas heroicas foi amplamente disseminada respondendo a uma real necessidade do espírito humano. Todavia, depois de tanto, vem o declínio:

Surge a Loba pragmatista, rude, sem outra ambição que a de reinar e dominar. Mas a Hélade, vencida, ensinou aos rústicos pastores do Lácio a Arte, o Belo, o culto da Beleza. Surge a Mitologia romana, também antropomórfica, que nunca será independente ou original. Mero arremedo da grega, apresenta, contudo, uma característica particular: [...] o interesse puro e simples, o interesse na sua expressão mais completa e total (SPALDING, 1965, p. 5).

Quase todo o universo mítico dos gregos passou à posterioridade através de fontes diversas. Com a conquista da Grécia no século II a. C., as legiões romanas passaram a difundir,

⁶⁷ No espanhol “— Dichosa edad y siglos dichosos aquéllos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto” (*DQ I*, p. 154).

⁶⁸ No original “In Greece the conception of the heroic life began early and lasted long, and from it, more than from anything else, our own conceptions of heroes and heroism are derived” (BOWRA, 1964, p. 2).

⁶⁹ No original “The Greeks, however, were no alone in their respect for a superior class of men who lived for honour. The *chevalier* of medieval French epic is in every way as heroic as a Greek hero, and acts from similar motives. To the same family belong the Spanish *cavallero*, the Anglo-Saxon *cempa*, the Russian *bogatyr*, the Old German *held*, the Norse *jarl*, the Tartar *batyr*, the Serb *yunak*, the Albanian *trim*, and the Uzbek *pavlan*. Sometimes heroic qualities are attributed to a special class of persons who exist otherwise in their own right” (BOWRA, 1964, p. 2).

de várias formas, a cultura grega, sobretudo pela divulgação dos mitos helênicos. Além destes, alguns escritores cristãos, como Santo Agostinho, também tiveram importância vital na propagação dos traços da mitologia grega ao transmitir lendas gregas cujo espírito coadunasse com os princípios cristãos. Nesse ínterim, a genial observação de Ortega y Gasset acerca da mitologia presente no gênero épico, explica sua edificação e seu subsequente desmoronamento:

O *stock* de mitos que constituíam ao mesmo tempo a religião, a física e as histórias tradicionais, encerra todo o material poético da arte grega em sua época. O poeta deve partir dele, e dentro dele mover-se, ainda que seja — como os trágicos — para modificá-lo. Não cabe na mente destes homens que se possa inventar um objeto poético, como não caberia na nossa que se fantasiasse uma lei mecânica. Como isso, fica marcada a limitação da épica e da arte grega em geral, uma vez que até a sua decadência, não se realiza o desprendimento do útero mítico (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 153, tradução minha)⁷⁰.

É fato digno de nota que os mitógrafos latinos, em sua vasta maioria, se reservaram à pura imitação dos gregos. Desse modo, a mitologia romana revela-se mais direta e como que apenas reveste os deuses, bem como as heroicas sagas e lendas por nomes de caracteres latinos, enquanto a Hélade vencida mantém seu esplendor ao legar fontes clássicas que ainda hoje ecoam na literatura ocidental, transmitindo um misto de fascínio e horror e que, por isso mesmo, fascinará os leitores ainda por mais tempo e mais razões.

Graças à especial capacidade simbólica do mito, figuras heroicas de sagas e lendas, temas mitológicos ocultos e suscetíveis de revelação povoam e ordenam a matéria artística ainda na modernidade, conforme se delineia na prosa revolucionária de diversos autores atuais, como é o caso de Guimarães Rosa — em cuja obra um rico caleidoscópio de vozes e motivos mitológicos se conjugam a partir da imensa gama de recursos e efeitos a que dispõe, com traços também de tragicidade. É oportuno prosseguir à análise acerca do herói com foco em sua face trágica.

⁷⁰ No original “El *stock* de mitos que constituían a la vez la religión, la física y la historia tradicionales, encierra todo el material poético del arte griego en su buena época. El poeta tiene que partir de él, y dentro de él para modificarlo. No cabe en la mente de estos hombres que pueda inventarse un objeto poético, como no cabría en la nuestra que se fantaseara una ley mecánica. Con esto queda marcada la limitación de la épica y del arte griego en general, ya que hasta su hora de decadencia no logra éste desprenderse del útero mítico (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 153).

2.2. “Conhece-te a ti mesmo”: a revelação do herói trágico

Na epopeia, a vida e a essência coincidem em seus pilares estruturais. Posteriormente, ocorre a perda da imanência da essência e consequentemente o rompimento desta. Assim, uma nova forma vem à tona: a tragédia, a qual, na cegueira de Édipo, “nos abre os olhos para descobrir e estimar o heroísmo na realidade” [“nos abre los ojos para descubrir lo heroico en la realidad”] (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 196, tradução minha).

O mundo da epopeia responde à pergunta: como pode a vida tornar-se essencial? Mas a resposta só amadureceu como pergunta quando a substância já acenava de longa distância. Somente quando a tragédia respondeu, configurando, à pergunta de como a essência pode tornar-se viva, tomou-se consciência de que a vida como ela é perdera a imanência da essência. [...] O herói da tragédia sucede ao homem vivo de Homero, e o explica e o transfigura justamente pelo fato de tomar-lhe a tocha bruxuleante e inflamá-la com brilho renovado (LUKÁCS, 2000, p. 31-32).

Se “o herói épico é o sonho de o homem fazer a sua própria história, o herói trágico é a verdade do destino humano” (KOTHE, 1985, p. 15). Tem-se aqui denotada uma aproximação entre os dois heróis. Entretanto, isso sugere um afastamento, pois, embora na tragédia ainda exista um *locus* mítico, há o rompimento com a predeterminação dos deuses. O herói trágico, essencialmente grego, torna-se a verdade do destino humano:

Ele vai aparecendo como trágico à medida que se desenrola a tragédia que ele mesmo desenvolve com a força do destino. A tragédia (= ode do bode) se origina com uma cerimônia religiosa em que um bode era sacrificado em favor da comunidade, para expiar-lhe as culpas. O herói trágico é, originariamente, um bode expiatório. Diz-se que “bom cabrito não berra”. Mas o herói trágico, pelo contrário, é um bode que berra ao ser sacrificado, expõe publicamente o que lhe acontece, enquanto o destino, com mãos de ferro, pendura-o de cabeça para baixo e se prepara para cortar-lhe o pescoço. [...] O herói trágico é um carvalho em quem caem os decisivos raios do destino (KOTHE, 1985, p. 13-14).

Observamos assim que a palavra composta de *τράγος* (bode) e *ᾠδή*, (música): *τραγωδία*, tem suas obscuras raízes a serem rastreadas na Grécia Antiga em honrarias dos sátiros, homens metade bodes, ao deus grego Dionísio. O herói trágico, em sua luta contra um fator transcendental que controla o fluxo dos acontecimentos, sofre consequências que suscitem terror e inspiram piedade à audiência, tal qual um bode expiatório. Há no herói trágico a clara tentativa de libertar-se das amarras do *fatum*, destino imposto pelos deuses e dirigir sua própria vida. Para considerar se tal afastamento é possível, decido considerar “a mais bela de todas as

tragédias gregas e, certamente, uma das mais perfeitas de todos os tempos” (KURY, 1998, p. 10): *Édipo rei*, do genial poeta Sófocles.

Na tentativa de esquivar-se do fim terrível que lhe fora previsto pelo oráculo de Delfos, a saber, de que mataria o pai e casaria com a mãe, Édipo abandona seu reino, Corinto. Parte para Tebas e, no caminho, acaba matando um desconhecido em uma altercação, sem saber que era seu próprio pai. Chegado a Tebas, efetua um ato heróico, ao libertar o povo da Esfinge, um monstro metade mulher e metade leão, que devorava os viajantes que não conseguissem desvendar o seu enigma. Pelo seu ato, Creonte, irmão de Jocasta e regente em Tebas, sucessor pela recém-morte do rei Laio, dá-lhe o trono e lhe oferece a rainha em casamento. Com ela, Édipo tem um casamento feliz e quatro filhos: Antígona, Ismene, Polínicês e Eteocles. Até que uma misteriosa epidemia instala-se no reino e começa a dizimar seus habitantes, como resultado nefasto da fuga aos deuses. A catástrofe, para fazer uso de um termo aristotélico, se dá quando Édipo descobre por meio de Tirésias que ele é o “responsável” por toda a tragédia que assola seu reino. Édipo, sem saber, matara seu pai e casara com sua mãe. O assassino a quem ele procurava era ele mesmo (reconhecimento). Em face de tal monstruosa revelação, Jocasta se suicida e Édipo vaza os olhos, sendo também expurgado da cidade.

Com base no exposto, podemos dizer que o núcleo central da tragédia sofocliana consiste na pergunta de Tirésias a Édipo: “Sabes de quem nasceste?” (SÓFOCLES, 1998, p. 40).

Eis minha origem, nada poderá mudá-la.
Não há razões para deixar de esclarecê-la (SÓFOCLES, 1998, p. 76).

A força do *Fatum* não falha e as ações de Édipo conseguem um resultado oposto ao que se esperava. É aí que reside a ironia da tragédia: Édipo, que foge de Corinto para não cometer o crime de matar seu pai e casar-se com sua mãe, acaba encontrando em Tebas seus verdadeiros pais e cumprindo a determinação do destino. Clarifica-se que o herói trágico não consegue libertar-se das amarras do *fatum*. Daí, tem-se a *peripécia* — passagem de um estado para o seu contrário.

Ao desafiar o *fatum*, Édipo desafia a si mesmo. Fechado em sua auto-suficiência, ele se nega a acreditar na palavra profética de Tirésias e acusa Creonte de traição. À sua *hybris*, ele não pode se desvencilhar, pois é na tentativa de fuga, que o homem trágico cumpre o seu destino. Dessa feita, Édipo lamenta seu destino inelutável, ao dar-se conta de que passou pelas três etapas que, segundo Aristóteles, compõem os elementos da tragédia: *harmatia*, *hybris* e *moira*.

A *harmatia* aristotélica é a falha trágica que leva o homem ao infortúnio, que o faz passar da dita para destina. A *hýbris* é a insolência, é a transgressão daquilo que é justo. É a supervalorização das forças do herói. A *moira* — a medida de todas as coisas — personifica o fado, o destino, aquilo que a cada um cabe em sorte na vida. Após passar pela *harmatia*, que ocorre quando Édipo deseja esquivar-se de seu destino, fugindo de seu reino, ele é tocado pela *hýbris*, em sua insolência pela não-aceitação de seu destino. Ao chegar à *moira*, ele lamenta:

Ai de mim! Ai de mim! As dúvidas desfazem-se!
Ah! Luz do sol. Queiram os deuses que esta seja
a derradeira vez que te contemplo! Hoje
tornou-se claro a todos que eu não poderia
nascer de quem nasci, nem viver como vivo
e, mais ainda, assassinei quem não devia! (SÓFOCLES, 1998, p. 82).

Na descoberta de seu saber vital, a peripécia deságua na *anagnórisis* — o reconhecimento, a tomada de consciência — que por sua vez, prepara o terreno para a *katastrophé*. Também na voz do coro, que faz “ressoar” (LUKÁCS, 2000, p. 40) a tragédia, observamos a essência do trágico que reside em Édipo rei:

Quem foi ferido por um flagelo
e um sofrimento mais violentos?
Quem teve a vida tão transtornada?
Édipo ilustre, muito querido!
Tu és o filho que atravessou
a mesma porta por onde antes
teu pai entrara; nela te abrigas
num matrimônio, jamais pensado!
Como puderam, rei meu senhor,
as sementeiras do rei teu pai
dar-te acolhida, silenciosas,
por tanto tempo? Como, infeliz? (SÓFOCLES, 1998, p. 83).

Na procura de si, Édipo realiza, inconscientemente, o *fatum* que lhe havia sido predeterminado, mas fundamentalmente o que acontece é uma aceitação do destino como fruto do seu ato. Sob o prisma do herói trágico, evidencia-se um drama heróico de raízes míticas, “um drama de *krísis*, de uma “escolha” e sobretudo um drama de concausância, isto é, suas personagens agem livremente, para que seu destino inelutável se cumpra plena e integralmente” (BRANDÃO, 1985, p. 43).

A essência do trágico reside na forma oximórica da coexistência da inocência e culpabilidade do herói. Ele peca, é verdade, mas não por querer pecar, mas porque sua *hybris* é atávica, afinal, pesa sobre ele uma maldição ancestral da qual não pode escapar. A força

inelutável do *fatum* é expressa retoricamente pela figura da *peripécia*, definida por Aristóteles como “a súbita mutação dos sucessos, no contrário” (ARISTOTELES, 1987, p. 119), quer dizer, as ações humanas conseguem um resultado oposto do então esperado. Levando em consideração tais aspectos, concordo com as palavras de Pierre Vernant sobre a autopunição de Édipo: “[...] a dureza de um castigo que suporta serenamente sem tê-lo merecido, o elevam acima da condição humana, ao mesmo tempo que o separam da sociedade dos homens” (VERNANT, 2002, p. 50).

Conforme exposto, o herói trágico ensina que a partida do herói sempre se dá pelo tema da busca, trata-se de uma necessidade da alma, nesse caso, o clamor por saber sua origem, mas não por interesses próprios. Nesse caminhar, tal herói acaba por revelar capacidades acima da média e, desse modo, ele se destaca da multidão e não é comum. Por ter espírito altruísta, Édipo nunca será comum e converte-se em modelo exemplar, como sempre será o mito. Portanto, os desafios impostos ao herói trarão luz e sombra, são eles que definem o tamanho de seu heroísmo.

Felizmente, apesar de toda a degradação por que passa o personagem, sua superioridade enquanto herói é mantida. Atento ao fato de que nem tudo o que é heroico é corajoso, de modo que aspectos mais sutis do herói foram deslindados em sua face trágica. Lutar para ser heroico requer resguardar a força de *eros* em seu interior, mesmo em seu aspecto etimológico. Seu ato heróico sempre será altruísta. O herói trágico deves deixar a passividade na epopeia, afastando-se do caráter modelar, mas ao mesmo tempo, tornando-se “um carvalho em que caem os decisivos raios do destino” (KOTHE, 1985, p. 14).

2.3. De castelos encantados para onde “tudo é máquina e artifício”: o caráter mágico do herói medieval

As canções de gesta, a lírica provençal e os romances de cavalaria são gêneros que marcaram uma estética que iluminou a cultura e a literatura ocidental⁷¹ de forma particular: a sede de aventuras, a qual motivou alguns pesquisadores a concluírem que “nunca se viveu tão religiosa e heroicamente como nesses confusos tempos que se convencionou chamar a noite de dez séculos” (MOOG, 1964, p. 68).

⁷¹ De acordo com Arnold Hauser em *História Social da Arte e da Literatura* (1995), a Idade Média está dividida em três períodos culturais diferenciados. São eles: a economia natural do início da era, a cavalaria da Alta Idade Média e a cultura burguesa urbana que prevaleceu no final desta era. É no segundo período — a cavalaria da Alta Idade Média — que se desenvolvem as novelas de cavalaria. O herói medieval pertencente a essas novelas espelha a excelência moral que deve ser imitada pelos homens a que desejam alcançar.

A partir da Idade Média (500-1500 a. C.), tradições narrativas passaram a brotar em solo românico. Apesar de a língua do Império Romano, o latim, ser usada nos âmbitos oficiais durante a época medieval na educação, no governo e na religião, diversas línguas românicas evoluíram a partir dessa raiz comum, como o francês, o espanhol e o italiano, e seguem vivas até a hodiernidade. Nesse período, o termo “romance” também se aplicou a lendas, aventuras e relatos heroicos que se desenvolveram a partir dessas línguas de uso comum. A mitologia românica, todavia, se distingue da grega e da romana, uma vez que, em tais relatos medievais, se incorporam uma ampla gama de criaturas, desde personagens humanos, como santos e peregrinos, até seres míticos como dragões e unicórnios. Com o advento do Cristianismo, ainda mais, a natureza dessas narrativas se modificara. Apesar de as histórias, os temas e as narrações de heróis antigos, incluindo os deuses, permanecerem vivos na tradição oral, circulando como veículo de expressão das ideias sobre o mundo que circundava as pessoas, dentro do Cristianismo surgiu uma nova mitologia que visava a ajudar a religião a adaptar-se ao novo lugar que ocupava na Europa pós-romana, explicando inconsistências e incorporando tradições pagãs.

Assim como os poemas épicos de Homero e Hesíodo que analisei anteriormente, os relatos medievais surgem na forma de épicos, ou ciclos épicos, que apresentavam novas maneiras de associar relatos de heróis à tradição clássica, assim como surgiram novos heróis, cuja existência baseava-se em pessoas reais de importância histórica, como o rei franco Carlos Magno (742-814) e o guerreiro espanhol El Cid (1043-1099). Em suma, tais ciclos heroicos narravam conflitos que reforçavam o poder da Cristandade. Na França, tais épicos eram chamadas de “canções de gesta” (*chansons de geste*) — longos poemas cantados a uma audiência para dar a conhecer as aventuras de um herói. É o caso da *Canção de Roldán*, que segue popular até os dias de hoje.

O mais interessante a destacar nesses relatos é a mescla de mitologias. Sim, a mitologia românica incorporava vários seres mitológicos das mitologias pré-cristãs aos relatos de caráter histórico: cavalos, adorados pelos celtas, estão inteiramente entrelaçados em seu folclore, inclusive na figura do unicórnio; santos e peregrinos em contraste com Diabos, bruxas e outros demônios menores criavam muitas lendas acerca de formas de identificar o Diabo que se apresentava disfarçado. Ainda como forma de proteção da mentalidade cristã, muitas narrativas apresentavam a criatividade medieval associada à ideia de um Inferno de torturas descrito com vívidos detalhes. *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri (1265-1321), apresenta a imagem medieval do inferno em que o herói, guiado pelo poeta clássico Virgílio, percorre nove ciclos

do inferno até a chegada ao fundo em que se depara com um Lúcifer alado que devora grandes pecadores.

Considerado um dos maiores divulgadores “das ideias aristotélicas” (SEGOLIN, 1978, p. 18), o epicurista romano do século. I a.C., Quinto Horácio Flaco (65-8 a.C), buscou enfatizar fortemente em seus escritos a ligação entre a vida moral e a vida ética na esfera da personagem, constituindo assim uma pedagogia imitativa das ações nobres do homem, “com a finalidade de formar eticamente o leitor” (SEGOLIN, 1978, p. 18). Surge, assim, uma estética literária diferenciada, com raízes na mitologia dos grandes heróis:

Os seres ficcionais não são apenas reproduções do homem como deve ser, mas também de modelos a serem imitados por todos aqueles interessados em atingir a excelência moral. Ou seja, a personagem identifica-se com o homem não apenas em virtude do seu caráter mimético, mas também enquanto proposição de uma moralidade humana que supõe e exige imitação (SEGOLIN, 1978, p. 19).

É, portanto, sob o prisma ético-moralista do herói, como representante do homem e do mundo ideal, que encontramos, na literatura que floresceu na Idade Média, o herói medieval. Condensado em heróis que são nobres, príncipes e cavaleiros e que exibem características tais como as comentadas por Erich Auerbach (1892-1957), em uma das maiores obras da crítica ocidental, *Mimesis* (1987): “coragem, honra, fidelidade, respeito mútuo [e] maneiras refinadas” (p. 119), entre outras, que reforçam seu caráter de representação ideal e perfeita visando o cumprimento da “tarefa da salvação da humanidade” (SEGOLIN, 1978, p. 20).

A exemplo dessa categoria de herói, definida por um especialista em representação da sociedade medieval na literatura ocidental, Erich Auerbach cita um romance cortês da segunda metade do século XII, *Yvain*, de Chrétien de Troyes⁷², escritor e menestrel francês. Em *Yvain*, desenrola-se a narrativa do cavaleiro Calogrenante que sai à cata de aventuras, sozinho, armado com todas as suas armas, “assim como um cavaleiro deve estar” [si come chevaliers doit estre] (AUERBACH, 1987, p. 118, tradução minha) e após passar por algumas provas, encontra uma torre aonde lhe é dispensada a generosa acolhida do dono do castelo e de sua filha, “uma donzela bela e amável” [une pucele bele et jante]. (AUERBACH, 1987, p. 119) que lhe faz companhia “no mais belo prado do mundo” [“et plus bel praelet del monde”] (AUERBACH, 1987, p. 119, tradução minha) para aguardar até um agradável jantar. Generosidade, nobreza de sentimentos e hospitalidade servem bem aos ideais e virtudes cavaleirescos a serem passados

⁷² Tais relatos arturianos estão repletos de detalhes cavaleirescos, especialmente acerca de códigos e de indumentária de guerra.

do jantar para a vida literária aos moldes medievais na vida. Na mesa, o cavaleiro recebe elogios e agradecimentos por sua presença, bem como a solicitação do dono de que retorne, quando for possível. Após a partida, o cavaleiro depara-se com uma aventura mágica em um bosque entre ventos e tempestades, do qual, até então, ninguém conseguira sair vivo, mas ele é bem-sucedido nesta façanha e consegue retornar ao castelo, onde é novamente bem recebido. Sete anos depois, Calogrenante surpreende, com sua narração, também os cavaleiros da Távola Redonda do Rei Arthur. O herói revela-se um verdadeiro herói da Távola Redonda.

A mitologia artúrica revela-se uma categoria única e interessante dentro da mitologia, pois embaralha os limites do mitológico e em geral agrupa-se por culturas, como a asteca e a suméria. Desse modo, verifica-se que os mitos artúricos evoluíram ao longo de oito séculos a partir da polinização cruzada de várias tradições. Combina, dessa forma, as culturas celta, germânica, francesa e outras mitologias pagãs europeias, com elementos esotéricos cristãos. Nota-se também influências da magia medieval e do simbolismo da alquimia. Como resultado, formou-se um mito ocidental único embuído dos ideais da soberania e circunscreve-se a relação mística de bem-estar dos governantes com seus reinos.

Especula-se se os relatos arturianos estão baseados em um personagem real, o que estaria de acordo com o segundo tópico do primeiro capítulo que mostra que a história absorveu o mito. A investigação acerca dessa correspondência conduz ao século VI, segundo a *Historia Brittonum* atribuída ao monge celta, Nennius, que fala de Arthur como líder guerreiro que se opôs aos saxões ao lutar pelos reis britânicos. Aclamado como herói, seu nascimento⁷³, como marca de todo herói, é fruto de ações misteriosas ligadas ao mago Merlín, cuja ajuda o conduziu a tornar-se um líder reivindicado por irlandeses, franceses, galeses e escoceses, entre outros, revelando um corpo de mitos orais que se amalgamou à tal tradição heroica arturina. Finca-se na narrativa medieval o poder do mito que, segundo Gilbert Durand, atua como música que, em seu refrão, “acrescenta um sentido verbal pelo ritmo musical e, por ele, [dá-se] a capacidade mágica de mudar o mundo” (DURAND, 1997, p. 361).

Rei guerreiro e defensor da verdade visando à ordem cósmica, Arthur criou, através de seu papel social e espiritual, uma base estável para outros aventureiros, como Parsifal e Galvão. Após passar por provas heroicas, como extrair a espada da pedra e o empoderamento de Excalibur — arma invencível com poderes mágicos, Arthur e seus companheiros revelam-se

⁷³ Seu pai, Uther, havia se enamorado perdidamente pela esposa de seu inimigo, Gorlois, Duque de Cornuealles, e para possuí-la, utilizou-se de poderes mágicos concedidos por Merlin que o transformara em duplo de seu rival para possuir Igrain. Após a união favorecida pela magia, soube-se que Gorlois havia morrido em campo de batalha no mesmo dia, de modo que Uther contrai matrimônio com aquela que, em engano mágico, depois conceberia Arthur como legítimo herdeiro do trono real.

invencíveis em limpar seu país do caos, sobretudo ao resgatar o castelo do rei Leodagán. Após tomar a mão de Guinevere, a bela filha do rei — sobre quem havia sido advertido por Merlín de que tamanha beleza poderia volver-se perigosa com o tempo, começa a sociedade mágica dos Cavaleiros da Távola Redonda e, assim, inicia-se uma Época Dourada de buscas e aventuras na corte de Arthur. Apesar de muitos reverses e maldades causados sobretudo por sua irmã, a feiticeira Morgana, Arthur consegue se impor diante das provações, pacificando seu reino por estabelecer as normas de bondade, de piedade e de cavalheirismo, aonde quer que seu poder se estendesse. A fama de sua corte e de seus cavaleiros da Távola Redonda ecoava qual modelo brilhante de nobres virtudes.

A apaixonada busca pelo Santo Graal exigia a pureza e a lealdade máxima⁷⁴, de modo que, dentre os homens que haviam feito realidade seus sonhos de cavalaria, apenas Galaaz — “o mais afamado e o melhor cavaleiro da tábola redonda” (A DEMANDA DO SANTO GRAAL, 1988, p.41) — era capaz de vencer essa aventura. Puro de espírito e limpo de pecados, diferente de companheiros como Lancelote — cuja paixão ilícita por Guinevere frustrou seu senso de missão, levando à ruína de Camelot — e Galvão — “cavaleiro desleal” (A DEMANDA DO SANTO GRAAL, 1988, p. 53), personagens que colocaram em relevo a mudança ao longo do tempo dos valores de um guerreiro e dos romances de cavalaria, é o cavaleiro revelado pelo Espírito Santo quem melhor espelha os nobres ideais do herói medieval e, assim, pode adentrar o castelo do Graal e beber deste.

Nesse ponto, a Terra revela-se um dos personagens mais importantes do relato. Enquanto Arthur e seus cavaleiros coexistiram em paz, a Terra prosperou. Quando esta unidade se desfez — sobretudo quando Lancelote, no resgate de sua amante, mata Agravain, Gareth e Gaheris que se encontravam desarmados em sinal de dor pela sentença de morte à infiel Guinevere —, o mesmo ocorreu com a fertilidade da Terra: ela estava ameaçada. Nesse ponto, é Galvão que parte para o embate final contra Lancelote, jurando vingança pela morte de seus irmãos e limpeza da honra do rei Arthur. Para tanto, a fraternidade arturiana deixa Mordred, filho de Morgana, como regente em Camelot, o que acaba por levar à ferida mortal de Arthur. Lançada Excalibur ao lago do sobrenatural pelo último cavaleiro que restara, Bedevere, Arthur parte pelos caminhos da água para a ilha de Avalon — terra mágica de imortalidade —, onde repousa de suas proezas até os dias de hoje, para despertar de seu sonho e regressar em auxílio da Grã-

⁷⁴ A temática da evangelização dominava as lendas sobre a procura do cálice sagrado com o qual José de Arimatéia conservou um pouco do sangue de Cristo, por ocasião de sua morte. De outro lado, há, porém, entre os cavaleiros da Távola redonda, muitos comprometidos com o amor carnal, em especial com sua forma adúltera. A combinação da idealização religiosa e do erotismo profano marca profundamente os romances medievais. Ainda, nas práticas de encantamento por meios sobrenaturais, tais elementos, na maior parte dos casos, entrelaçam-se.

Bretanha, tão logo necessite.

Erich Auerbach nota nesta aventura características mágicas e fantásticas que fazem com que a narrativa assemelhe-se a um “conto de fadas”⁷⁵, ao mesmo tempo que ela espelha a sociedade feudal num molde idealista de seus costumes reais. Assim, evidencia-se que “a autorrepresentação da cavalaria feudal nas suas formas de vida e nas suas concepções ideais constitui o propósito fundamental do romance cortês” (AUERBACH, 1987, p. 114).

A atmosfera feérica é o próprio ar que se respira no romance cortês, que não quer exprimir somente as formas exteriores de vida, mas também, e sobretudo, as representações ideais da sociedade feudal de fins do século XII. Assim chegamos ao cerne da sua essência, na medida em que esta se tornou significativa para a história da apreensão literária do real (AUERBACH, 1987, p. 116).

Ao dar ênfase ao aspecto moralizante, unindo formas exteriores e interiores da vida humana, o herói medieval contribuiu decisivamente para uma tradição empenhada em avaliar a personagem a partir dos modelos humanos:

O período medieval, sob o influxo dos princípios cristãos, não cessa de formular indagações acerca da moralidade da Arte, preocupado que está em inseri-la na heróica tarefa da salvação da humanidade. Em virtude disso, a personagem conserva sua força representativa, uma vez que só na medida em que os seres ficcionais mantêm suas marcas humanas é que se podem constituir em fonte de conhecimento e aprimoramento moral (SEGOLIN, 1978, p. 20).

No herói medieval, encontram-se muitas recriações mitológicas, como a do Rei Arthur e o guerreiro Galvão, formando uma “epopeia medieval” (FEIJÓ, 1985, p. 58), mas também vêm à superfície da narração alguns personagens reais como o macedônio Alexandre, o Grande, o francês Roland, e o alemão Sigfrido, na *Canção dos Nibelungos*. Não raro, na leitura de tais obras medievais, questiona-se acerca das fronteiras do mítico e do histórico. Certo é que o romance medieval espelha a vivência cortês, o imperialismo dos princípios cristãos e o idealismo guerreiro. O florescimento da concepção de personagem herdada de Aristóteles e Horácio tornou-se evidente na Idade Média. Segundo Jauss, esse hiato gera uma identificação admirativa do leitor com o herói, o que, por sua vez, pode conduzi-lo à ação.

Aliadas às qualidades do herói épico, como se viu, aos seus ideais de aventura, honra e

⁷⁵ O autor assim explica a sua observação: “Todos os muitos castelos e palácios, lutas e aventuras dos romances cortesões [...] são do país dos contos de fadas, pois sempre emergem como brotados do chão” (AUERBACH, 1987, p. 113). De fato, as circunstâncias de cunho sócio-político e econômico nunca são explicitadas. O mágico e o aventureiro é que preenchem os espaços do esclarecimento.

representatividade, as características do herói medieval revelam-se épicas, e por ora, trágicas, em seus ciclos heróicos. Contudo, note-se que estes últimos estão mais próximos da condição humana em “um processo de transformação, pela interferência do poeta [ou escritor], que a partir dele busca a compreensão da essência humana, tendo e transmitindo prazer na descoberta” (FEIJÓ, 1995, p. 52). Dessa maneira, tais seres revelam características contraditórias e dicotômicas, fazendo com que a natureza emerja ambivalente, posto que “não há uma grande obra de arte que não una os contrários” (KOTHE, 1985, p. 14).

Tomo o episódio do escrutínio da biblioteca de Quixote, exíguo leitor das novelas de cavalaria, como símbolo da dualidade do herói mitológico na literatura medieval. O levantamento da biblioteca do ser literário mais fascinado e instigado a desafiar as fronteiras do mito e da história, cujos fios entrelaça nos tecidos da trama do literário revela como os caminhos da verdade e da ficção se misturam e os limites que poderiam demarcar essa diferença estão cada vez mais embaralhados:

E abrindo outro livro viu que era Palmeirim de Oliva, e junto dele havia outro chamado Palmeirim de Inglaterra; e ao vê-lo disse o licenciado:

— Que essa oliva logo se parta e se queime, e não restem dela nem as cinzas, mas que essa palma da Inglaterra se guarde e se conserve como coisa única, e se faça para tanto outra caixa como a que encontrou Alexandre nos despojos de Dario, reservando-a para nela guardar as obras do poeta Homero. Este livro, senhor compadre, tem autoridade por duas coisas: primeiro por ser per si muito bom; segundo, porque é fama que foi composto por um discreto rei de Portugal. Todas as aventuras do castelo de Miraguarda são boníssimas e de grande artifício; as razões, cortesãs e claras, pois guardam e miram o decoro de quem fala, com muita propriedade e entendimento. Digo, pois, salvo o nosso bom parecer, senhor mestre Nicolás, que este e o Amadis de Gaula fiquem livres do fogo, e todos os demais, sem mais sonda nem rondam, pereçam (*DQ I*, p. 105)⁷⁶.

Quixote encontra, pela via do mito, a chave para abrir castelos que já pareciam simples vendas, despidos de seu caráter mágico na Idade de Ferro, e confere a estes a mesma natureza da Idade de Ouro. Além da referência pautada à Palmerin da Inglaterra, suas ações são, em geral, espelhos das de Amadis de Gaula (1508), de Garci Rodríguez de Montalvo (1440-1504)

⁷⁶ No espanhol “Y abriendo otro libro vio que era *Palmerín de Oliva*, y junto a él estaba otro que se llamaba *Palmerín de Inglaterra*; lo cual visto por el licenciado, dijo:

— Esa oliva se haga luego rajas y se queme, que aún no queden della las cenizas, y esa palma de Inglaterra se guarde y se conserve como a cosa única, y se haga para ello otra caja como la que halló Alejandro en los despojos de Dario, que la diputó para guardar en ella las obras del poeta Homero. Este libro, señor compadre, tiene autoridad por dos cosas: la una, porque él por sí es muy bueno; y la otra, porque es fama que le compuso un discreto rey de Portugal. Todas las aventuras del castillo de Miraguarda son bonísimas y de grande artifício; las razones, cortesanas y claras, que guardan y miran el decoro del que habla, con mucha propiedad y entendimiento. Digo, pues, salvo vuestro buen parecer, señor maese Nicolás, que este y *Amadis de Gaula* queden libres del fuego, y todos los demás, sin hacer más cala y cata, perezcan” (*DQ I*, p. 105).

— significativas novelas de cavalaria em termos de circulação e influência. Precursor e chefe modelar de Quixote, a obra que mescla as mais diversas novelas do ciclo bretão pelos fios da fidelidade amorosa e da defesa da justiça é centro do código de conduta seguido pelo transformado, pelos moldes medievais, Alonso Quijano, no *Quixote*.

A partir da segunda metade do séc. XVIII, a concepção horaciana do estatuto da personagem entra em declínio, junto com o sistema de valores da estética medieval e clássica, que começa a perder sua homogeneidade e sua rigidez. Entra em ascensão um tipo herói que, segundo György Lukács, em sua obra pré-marxista *A teoria do romance*, atende melhor ao gosto da burguesia: o herói romanesco. Todavia, mesmo com o fim da Idade Média, o interesse pelo herói da cavalaria não cessou. Prova disso são as obras do Renascimento e do Romantismo que revelam estreita ligação com este tipo de herói.

É Cervantes, mais uma vez, (1547-1616) ao criticar e parodiar as novelas de cavalaria⁷⁷ como gênero no seu romance, que constrói seu herói a partir da pedra de toque do herói medieval: “a vontade da aventura” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 172) — e acabara por fundar as bases do romance moderno a partir do espírito de aventura do herói medieval mesclado a uma temática fronteira ao cômico: a do desengano e do pessimismo barroco⁷⁸. A imagem do fidalgo que, ensandecido, sai à cata de aventuras, mas que já não espelha os ideais de honra e beleza tão comuns no mundo épico, conduz ao riso, mas também nos leva a refletir sobre a degradação dos valores humanos diante de um mundo que caminha para seu Armagedom num tempo em que será “abandonado por Deus” (LUKÁCS, 2000, p. 89). Considero, portanto, o herói barroco, fundamental para a compreensão da estética quixotesca.

2.4. “Mudam-se os rostos, mas as máscaras são eternas”: a fragmentação do herói barroco

Se até a estética medieval, o homem caminhava em um mundo uniforme, a partir da estética barroca, seu caminho adquire uma natureza biforme e a partir de então, passa a se fragmentar. Aumenta a sua projeção humana no espelho do caleidoscópio heroico:

Existem homens decididos a não se contentarem com a realidade. Tais homens

⁷⁷ Dom Quixote vive sob a alucinação de que está realmente vivendo na época áurea da cavalaria, quando esta já não era a realidade da sua época e envolve-se em aventuras que revelam-se, em diversos episódios, falas e aspectos, tragicômicas ao leitor.

⁷⁸ Ao parodiar, a obra de Cervantes acaba por distanciar-se das novelas de cavalaria, pois toda paródia é uma crítica e não uma celebração.

aspiram que as coisas tenham um curso diferente: se negam a repetir os gestos do costume, da tradição, em uma palavra, os instintos biológicos que os dominam. A esses homens chamamos heróis. Porque ser herói consiste em ser uno, um mesmo. Se não resistirmos ao que a hereditariedade, a que as circunstâncias nos imponham ações determinadas quando buscamos nos afirmar, e somente a nós, na origem de nossos atos. Quando o herói quer, não são seus antepassados nem a aplicação de seu presente os que querem, mas ele mesmo. E este querer ser ele mesmo é o heroísmo (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 187, tradução minha)⁷⁹.

Considero esta a melhor definição de heroísmo, ao mesmo tempo a mais aproximada à dimensão mais humana do herói que quero retratar, da partida do mito ao eterno retorno romanesco. O tratado de Ortega y Gasset faz emergir uma face heroica amplificada pela mudança de valores da Idade Média ao Barroco.

Em torno de 1600, a conjuntura histórica, intelectual e histórica do Mundo Ocidental mudou radicalmente. Sobretudo na Espanha, segundo a obra *Imperial Spain*, de T. S. Eliot (1888-1965), o caráter aberto ao mundo político imperial na primeira metade do século, a receptividade ao pensamento dos humanistas, como Erasmo de Rotterdam, o ânimo renovado do heroísmo e a fé em um destino pleno logo passam a dar lugar ao isolamento político, a sombra nociva da Contrarreforma, ao patriarcalismo, à dúvida, ao pessimismo e ao mal-estar da civilização. Assim, a arte e a literatura, contaminadas pelas expectativas floridas do Renascimento no século anterior, sobretudo a do advento iminente de uma nova Idade de Ouro, dão lugar ao sentimento de desengano e pessimismo que caracterizam a fase inicial da época barroca, que logo passa a converter-se em Idade de Ferro.

Especificamente no campo da literatura, o mal-estar dessa civilização se refletia no desencantamento, pessimismo e mesmo ironia, conforme expresso pelo pícaro Guzmán de Alfarache, protagonista da obra de Mateo Alemán (1547-1615): “A vida do homem é luta nessa terra; não há nada que seja seguro ou estado que permaneça, perfeito prazer nem felicidade verdadeira, tudo é fingido e vão” (ALEMÁN, 1979, p. 186, tradução minha)⁸⁰.

O mesmo espírito de desencantamento pode ser rastreado em elementos da poética de Francisco de Quevedo (1580-1645):

⁷⁹ No original “Existen hombres decididos a no contentarse con la realidad. Aspiran los tales a que las cosas lleven un curso distinto: se niegan a repetir los gestos que la costumbre, la tradición, en una palabra, los instintos biológicos les fuerzan a hacer. Estos hombres llamamos héroes. Porque ser héroe consiste en ser uno, uno mismo. Si no resistimos a que la herencia, a que lo circunstante no nos imponga unas acciones determinadas en que buscamos asentar en nosotros, y sólo en nosotros, el origen de nuestros actos. Cuando el héroe quiere, no son los antepasados en él o los usos del presente quienes quieren, sino él mismo. Y este quiere él ser él mismo es la heroicidad” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 187).

⁸⁰ No original “La vida del hombre, milicia es en la tierra; no hay cosa segura ni estado que permanezca, perfecto gusto ni contento verdadero; todo es fingido y vano” (ALEMÁN, 1979, p. 186).

Eu olhei para os muros da minha pátria,
Se um tempo foram fortes, agora desmoronados
Da correria das idades, cansados
Por quem se expira por sua coragem
[Miré los muros de la patria mía,
Si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
De la carrera de la edad cansados
Por quien caduca de su valentía]
(QUEVEDO, 1963, p. 31, tradução minha).

A época sombria foi sentida também na pele de Cervantes, cuja vida foi atormentada de maneira quase prototípica pelas dificuldades de sua época, conforme resume Endress:

De seu juvenil otimismo e sua aspiração de obter fama, honra e êxito, tendo no campo das armas e das letras seu grande modelo renascentista Garcilaso de la Vega, seguiram muitas experiências amargas [...] a mutilação de sua mão esquerda na batalha de Lepanto, o cativeiro de cinco anos em Argel, os empregos profundamente insatisfatórios como fornecedor de mantimentos para a armada e como arrecadador de impostos, que lhe acarretaram várias excomunhões e prisões, a vã solicitação de um posto lucrativo em ultramar, assuntos familiares dolorosos, incluindo uma suspeita de assassinato e em geral, uma existência com base em condições materiais muito modestas. Assim pois [...] passou a introduzir uma visão cada vez mais desiludida da realidade. Por outro lado, somente através dessas experiências amargas pôde amadurecer o excepcional sentido realista de Cervantes, capaz de distinguir com absoluta precisão entre a aparência e o ser, entre o sonho e a realidade, entre a utopia e o realizável (ENDRESS, 2000, p. 108, tradução minha).⁸¹

Nesse contexto de desilusão, em nível individual e coletivo, o *Quixote*⁸² surge como uma refração irônica do desengano de seu tempo e engloba os problemas e ideais da sua república.

Dentre as características barrocas que subsistem no *Quixote*, destaco aquelas levantadas na obra *El yo fracturado Don Quijote y las figuras del Barroco*, as quais resumo como: “a ácida

⁸¹ No original “A su juvenil optimismo y su aspiración de obtener fama, honor y éxito, teniendo en el campo de las *armas* y de las *letras* como su gran modelo renacentista a Garcilaso de la Vega, siguieron muchas experiencias amargas [...] la mutilación de su mano izquierda en la batalla de Lepanto, el cautiverio de cinco años en Argel, las tareas profundamente insatisfactorias como suministrador de víveres para la armada y como recaudador de impuestos, que le acarrearón varias excomuniones y encarcelamientos, la vana solicitud de un puesto lucrativo en ultramar, dolorosos asuntos familiares, incluso una sospecha de asesinato y en general una existencia basada en unas condiciones materiales muy modestas. Así pues, [...] se introduce una visión cada vez más desilusionada de la realidad. Por otra parte, sólo a través de estas experiencias amargas pudo madurar el excepcional sentido realista de Cervantes, capaz de distinguir con absoluta precisión entre la apariencia y el ser, entre el sueño y la realidad, entre la utopía y lo realizable” (ENDRESS, 2000, p. 108).

⁸² Apesar da aparente desordem do Barroco, as novelas picarescas dessa estética, costumavam contar as histórias de vida de seus personagens em ordem linear, do início ao fim. Ressalto que o *Quixote* se alimenta de elementos estéticos barrocos, ao mesmo tempo que rompe com sua ordenação estética e assinala a origem do romance.

comicidade” (DUQUE, 2005, p. 32); as divagações em seu “discurso de loucura” (BARJA, 2005, p. 73); a indefinição e a irregularidade do episódio da Cova dos Montesinos (LEYTE, 2005, p. 79-104); “a imaginação teatral” (NEUMEISTER, 2005, p. 11); a dúvida pelo estado de confusão entre a vigília e o sonho em um teatro de máscaras (ÁNGEL GABILONDO, 2005, p. 143); a farsa (HEFFERNAN, 2005, p. 184); o desengano ao lado do humor e da melancolia (GALÁN, 20015, p. 224); por fim, o descolamento do homem fraturado ao romance pelo discurso das armas e letras (TEUBER, 20015, p. 284).

A tradição literária da loucura teve grande popularidade nessa época, sobretudo por conta da publicação de *O elogio da loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam (1466-1536). Tal obra legitimou a loucura ao trazer o ensinamento filosófico de que estar louco é ser humano, ao mesmo tempo que aproximado de Deus, já que a maior loucura é abandonar a Deus e seguir seus próprios desejos e vontades. Por isso, Erasmo de de Rotterdam sugere que o homem não deve ser condenando, antes compreendido em sua loucura. Construída pela ironia e pelo paradoxo, a obra parte do mote de que qualquer verdade é uma construção subjetiva. Ilustro: o episódio cervantino do elmo de Mambrino, que se converte em baciélmo, é uma solução genial que resolve as ambiguidades do texto quixotesco ao combinar diferentes perspectivas em uma. A aceitação da loucura, coibida pelo homem, resulta no humor. O reconhecimento de que todos somos de certo modo quixotescos e pancistas conduz ao riso por nos reconhecemos na loucura destes heróis, cujas figuras aproximadas revelam uma imagem irregular, barroca e eterna.

Ademais, as raízes folclóricas de Sancho Pança como pícaro — tonto, louco, glutão e covarde — são características carnavalescas que podem ser rastreadas na figura do escudeiro materialista, conforme compartilham alguns críticos cervantinos em suas interpretações barrocas da obra:

Sancho Pança é, por várias características apresentadas, um louco carnavalesco. Sua maneira de chamar-se “tonto” com frequência, essa ingenuidade que se parece de um menino, o modo de se mostrar um tonto, essas devassidões idiomáticas que, unidas pela constante utilização de provérbios, correspondem a criação de uma linguagem específica e popular capaz de revelar outra verdade de mundo, esses vislumbres de sabedoria divina relacionados com sua ignorância e tolice são manifestações da loucura carnavalesca. Daí, a ambivalência, ou reversibilidade da personagem, que a coleção de provérbios também põe em relevo, com respeito ao nome de Sancho. A verdadeira loucura (enfermidade mental) é a que empurra o Quixote e é fruto de uma cultura, culta — a que corresponde a representação do herói — transmitida pelos livros de cavalaria. Sancho não está louco (insano) senão quando se deixa levar pela mania de ser governador de uma ínsula, ideia e palavra surgidas da esfera da cultura erudita, alheias à essência popular da protagonista e por ela mesma,

alienantes (REDONDO, 1978, p. 49-50, tradução minha)⁸³.

O governo efêmero de Sancho na ilha Baratária, a qual origina-se do verbo “baratar”, ou seja, “trocar umas coisas pelas outras”, apresentam a forte dualidade do barroco como uma estética regular: os duques como retratos da alta nobreza espanhola de quem se esperam nobres ideais, mas que lançam a Sancho e a Quixote zombarias humilhantes e cruéis, enquanto Sancho revela em suas atitudes, qual juiz, retidão moral e diligência política. A ironia e o humor atingem um grau de difícil previsão pois “quando desaparece a inversão, se volta à triste realidade” [cuando desaparece la inversión, se vuelve a la triste realidad] (REDONDO, 1978, p. 70, tradução minha).

Tem-se na obra a marcação de um mundo ao revés, pelo conceito da reversibilidade, onde “tudo é e não é” (*GS:V*, p. 13), trazendo os irregulares traços do barroco para as características mais intrínsecas às personagens das obras. As figuras disfarçadas, ademais, são fantasias que estampam a inversão da ordem normal, muitas vezes trazendo mudança do próprio sexo pelo travestimento dos personagens — elemento que instiga ao riso pela estética barroca.

Ainda no episódio da ilha Baratária do *Quixote*, quando têm-se a figura da donzela travestida de homem, acompanhada de seu irmão com traje feminino, o deciframento de enigmas surge como tema puramente carnavalesco e barroco, o que liga tal herói às estéticas anteriormente apresentadas: o épico, o trágico e o medieval, ao mesmo tempo, que conduzem, pelo processo de remitificação literária, ao aparecimento de uma forma heroica inovadora, mas não absolutamente original, porquanto ela conserva em suas raízes a figura do herói mítico que subsiste em todas as figuras heroicas que deslindamos.

Percebo ainda que “as novelas de cavalaria e os romances picarescos não se chocam no *Quixote*, ambos vivem dentro do cavaleiro ensandecido” [Chilvalric romances and picaresque novels do not clash in *Quixote*; they both live within the mad hidalgo] (ECHEVARRÍA, 2005, p. 5). Julgo ser esta conjunção o que leva ao engendramento da forma moderna do romance, cujas experimentações encontraram o primeiro fôlego no *Quixote*, conforme passo agora a

⁸³ No original “Sancho Panza es, por varias de sus características, un loco carnavalesco. Esa manera de llamarse “porro” con frecuencia, esa ingenuidad que se ha comparado con la de un niño, ese modo de hacerse el tonto, esas prevaricaciones idiomáticas que, unidas a la utilización constante de refranes, corresponden a la creación de un lenguaje específico y popular capaz de revelar otra verdad del mundo, esos atisbos de divina sabiduría relacionados con su ignorancia y tontería son manifestaciones de la locura carnavalesca. De ahí la ambivalencia o reversibilidad del personaje, que la paremiología también pone de relieve, con respecto al nombre de Sancho. La locura verdadera (enfermedad mental) es la que empuja a don Quijote y es fruto de una cultura, culta — la que corresponde a la representación del héroe — transmitida por los libros de caballerías. Sancho no está loco (insano) sino cuando se deja llevar por esa manía de ser gobernador de una ínsula, idea y palabra surgidas de la esfera de la cultura erudita, ajenas de la esencia popular del protagonista y por ello mismo alienantes” (REDONDO, 1978, p. 49-50).

explorar na face do herói romanesco.

2.5. “Existe é homem humano”: a metamorfose do herói romanesco

Conforme apresentado até aqui, no percurso diacrônico da figura do herói nas narrativas através do tempo, do mito até chegar à narrativa atual, com o herói romanesco, diversas foram as concepções e configurações desempenhadas pelo herói. No momento histórico do advento da burguesia, o herói perde seu estatuto de *personagem de ficção* e aproxima-se mais da *pessoa*, sobretudo por não trazer uma estrutura de vida narrativa congruente, como via-se nos poemas épicos e nas novelas de cavalaria, gêneros aqui explorados. Apesar de não deixar de valorizar as forças literárias que o precederam, conforme depreende-se do comentário de Rafael Hernández Arias em *Sobre la Identidad Europea: los mitos literarios de Don Quijote, Fausto, Don Juan y Zaratustra*:

O movimento romântico se opôs com todas as suas forças a um mundo secularizado e desmistificado, o que se expressou em uma nova valorização da Idade Média, em um resgate do sentido místico e ético medievais [...] Os personagens se estudam e se comparam, fomentam identificações, se integram em um complexo cultural e servem para interpretar a realidade (ARIAS, 2008, p. 39, tradução minha)⁸⁴.

Percebo como elemento de maior significação ao tratar da personagem do romance seu desenvolvimento como ser que carrega em si caráter próprio e individualidade. Nesse ponto, destaco o impacto do *Quixote* na história literária por marcar, qual *best-seller*, o surgimento do romance e do herói do romance moderno que, na perspectiva desta tese, parece que sempre existiu na figura do herói mítico em suas transformações épicas, trágicas, medievais e barrocas, as quais convergem para sua constituição de um rosto uno: a face do herói romanesco.

Com o marco do *Quixote* como romance moderno, reconheço que, na tradição europeia, este foi precedido por uma variedade de gêneros de ficção de existência individual, tais como os poemas épicos e trágicos, os livros de cavalaria, as novelas picarescas e as novelas pastoris — gêneros pré-novelísticos. O *Quixote*, todavia, é o divisor de águas na história literária ao

⁸⁴ No original “El movimiento romántico se opuso con todas sus fuerzas a un mundo secularizado y desmitificado, lo que se expresó en una nueva valoración de la Edad Media, en un rescate del sentido místico y ético medievales [...] Los personajes se estudian y se comparan, fomentan identificaciones, se integran en un complejo cultural y sirven para interpretar la realidad” (ARIAS, 2008, p. 39).

trazer ao palco literário mundial um gênero polimorfo, híbrido, em que os gêneros anteriores e as faces dos demais heróis se refletiram:

A criação do romance foi o resultado de uma recriação de gêneros literários já estabelecidos e o *Quixote* se situa em relação às origens do romance não como a criação de algo radicalmente novo, mas sim como o descobrimento de novas possibilidades de unificação de elementos já preexistentes (MARTÍNEZ, 2016, p. 44-45, tradução minha)⁸⁵.

O heróis romanescos são, enquanto seres fictícios, os elementos “mais atuantes” (CANDIDO, 2007, p. 80) da arte romanesca moderna, configurada do século XVIII ao início do século XX. A intenção fundamental determinante da forma do romance objetiva-se como a psicologia dos heróis romanescos: eles apresentam-se como homens vivos, em um caráter mutante de uma busca que também pode se modificar. Diferentemente da epopeia, da tragédia e da narrativa medieval, no romance observa-se a presença do mistério, do fluxo da interioridade, do inesperado e até mesmo do absurdo, como fica evidente nas narrativas de autores, tais como Fiodor Dostoiévski, James Joyce, Marcel Proust, Virgínia Woolf, Franz Kafka e outros — muitos destes analisados na estruturação da Poética da mitologização, de Elezar Mielietinski, no primeiro capítulo deste estudo.

É dessa maneira que a personagem surge como o que há de mais “vivo” na estrutura do romance, gerando a possibilidade de “adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificação, projeção, transferência etc.” (FOSTER, 2004, p. 54), de forma que, conforme mencionado por Antonio Candido, em sua exposição sobre “A personagem no romance”, “a relação entre ser vivo e ser fictício” (CANDIDO, 2007, p. 80) seja concretizada através da manifestação da personagem, tornando-se elemento vital e concretizador dessa forma de narrativa.

Sob as luzes do século XX, o diálogo sobre a personagem e o problema do romance se intensificou. Ao observar que no romance “tudo se funda na natureza humana” (FOSTER, 2004, p. 66), o teórico Edward Morgan Forster (1879-1970) publica, em 1927, o livro *Aspectos do romance*, em que ele apresenta com propriedade os elementos estruturais (com ênfase à personagem), deste que é um dos mais importantes gêneros literários da modernidade, o romance. Em sua obra, Forster aproxima o material fictício ao material humano, ao dizer que

⁸⁵ No original “La creación de la novela moderna fue el resultado de una recreación de los géneros literarios ya establecidos y Don Quijote se sitúa en relación a los orígenes de la novela como una creación de algo radicalmente nuevo, sino como un descubrimiento de nuevas posibilidades para la unión de elementos ya preexistentes” (MARTÍNEZ, 2016, p. 44-45).

os seres ficcionais tem “muitas facetas, como qualquer ser humano” (FORSTER, 2004, p. 87) e que, por meio deste, “tem-se a maravilhosa sensação de profundidade humana” (FORSTER, 2004, p. 88), de modo que em muitos momentos lhe parece conveniente dar as personagens o título de “Pessoas”⁸⁶:

O romancista [...] tem uma gama bastante mista de ingredientes para manejar. Tem a estória, com a sequência de tempo expressa como “e depois... e depois...”; ele poderia contar uma boa estória sobre os pinos de boliche, mas não, prefere narrar uma estória sobre seres humanos, e incorpora a vida por valores tanto quanto a vida no tempo. Os personagens aparecem quando evocados, mas cheios de um espírito de rebeldia. Por terem tão numerosos paralelos com pessoas como nós mesmos, tentam viver suas próprias vidas e, em consequência, frequentemente incorrem na traição do esquema principal do livro. “Escapolem”, ficam “fora de controle”; são criações dentro de uma criação, muitas vezes destoando dela; se receberem completa liberdade, destroçam o livro; se forem mantidas com demasia severidade, vingam-se morrendo, e destroem-no por decomposição interna (FORSTER, 2004, p. 84).

Constata-se a inovação do olhar de Forster ao elemento da personagem romanesca, em que heróis e heroínas emergem como as personagens principais e que podem muito bem retratar, “ser”, pessoas comuns como o leitor, o que gera um hiato de identificação entre a obra e o leitor. Mas a maior inovação da análise literária das personagens realizada por Forster reside na divisão que este estabeleceu entre os tipos de personagens, que, segundo ele, podem ser “personagens planas” (*flat characters*) e “personagens esféricas” (*round characters*).

Forster explica que as personagens planas são absolutamente reconhecíveis quando aparecem — concebidas assim pelo lado emocional do leitor e, dessa forma, atuam como “entes inalteráveis pela razão de não terem sido modificados pelas circunstâncias”. (FORSTER, 2004, p. 86). Ao contrapor a personagem plana com a redonda, Forster expõe que “o teste do personagem redondo é se ele é capaz de nos surpreender de maneira convincente [... uma vez que] é ele que “harmoniza a raça humana” com outros aspectos da obra” (FORSTER, 2004, p. 94). Emma Bovary, personagem principal do romance *Madame Bovary* (1857), do escritor francês Gustave Flaubert, é o exemplo máximo da heroína pessoa que não está mais presa às estruturas sociais, mas que surpreende o leitor com sua complexa interioridade que aflora no texto. O estudo “despretensioso e agudo” (CANDIDO, 2007, p. 63) realizado por Forster lançou luzes ao estudo da personagem como elemento crítico.

Pela mistura realizada entre o herói do romance e os outros personagens é que está a

⁸⁶ Conforme nota-se no capítulo 3 de seu livro, Forster afirma: “Como [os] atores de uma estória normalmente são seres humanos, pareceu-me conveniente dar a este aspecto o título de “Pessoas” (FORSTER, 2004, p. 65).

“capacidade de mexer com o leitor” (FORSTER, 2004, p. 95), de forma que, no romance, o herói — nascido no mito e iniciado no romance pela na tarefa de descoberta de si (nós) mesmo(s) — aproxima-se aqui ainda mais das características humanas, sendo portanto, “personagem vivo” (FORSTER, 2004, p. 181), rompendo com os confins do livro.

Contemporâneos de Forster, os Formalistas russos⁸⁷ aperceberam-se da necessidade de uma atividade crítico-teórica desvinculada das relações miméticas entre obra e mundo (obra-sistema) e desenvolveram uma nova postura face ao objeto literário, ao buscar na literatura seu conjunto de signos que poderiam despertar diferentes significações, dando à personagem o seu verdadeiro *status* quando submetida ao movimento da “trama”. Para se formar tal concepção de personagem, os estudos do teórico russo Wladimir Propp, em sua *Morfologia do conto*, tiveram notável importância pelo enorme alcance de suas teses, que abriram novas perspectivas aos seres ficcionais na narrativa.

Ainda no século XX, outros olhares foram lançados sob este elemento no intuito de clarificar o conceito da personagem no romance e desvendar os mistérios de sua criação. Nesse ínterim, “o herói se tornou, portanto, não apenas uma categoria que faz parte da criação, mas um motivo de reflexão” (FEIJÓ, 1995, p. 77).

O século XX tornou-se palco de profundas transformações em vários níveis da vida humana, e não poderia ser diferente com a literatura — força vital de cultura e história. Se até então, o herói era sempre algo dado, existente, na literatura do século XX sua existência passa a ser questionada, e muitas são as correntes crítico-teóricas que surgem no sentido de analisar a figura do herói, que a partir de então se revela moderno.

O herói moderno apresenta, como uma de suas grandes vertentes, uma maior aproximação com as pessoas, de modo que, muitas vezes, tais limites se embaralham. Nesse ponto, dá-se a importância do filósofo húngaro György Lukács, que, conforme observei, rompeu com a tradição ético-pedagógica na forma de encarar a personagem, demonstrando a sua autenticidade, alheia às exigências do mundo. Aos estudos diacrônicos já explanados sobre a figura do herói, entre eles Aristóteles, Horácio, Lukács, Forster e Wladimir Propp, unem-se, assim, outros olhares sob as luzes do século XX, época em que o herói torna-se crítico, tais como Roman Jakobson, Lévi-Strauss, Todorov, Bremond, Roland Barthes, Greimas e Northrop

⁸⁷ Segundo Tzvetan Todorov, na escritura do prefácio de *A estética da criação verbal*, de Bakhtin, na estética formalista, a literatura encontra “sua justificação” em si mesma, ou seja, “seus próprios elementos constitutivos”, dentre estes, o herói, conferem a significação necessária para a análise das obras. Os formalistas russos também foram contemporâneos da Nova crítica norte-americana, que, por sua vez, analisava a personagem como elemento integrante de um sistema (TODOROV, 1997, p. 6).

Frye... Todos esses estudiosos tiveram algo a falar acerca da figura do herói. Sem dúvida, seus estudos (apesar de apresentarem nomenclaturas e teorias diversificadas) aportam concepções importantes acerca da personagem vital de uma obra literária⁸⁸.

Dentre os estudos contemporâneos, destaca-se o livro *Anatomia da crítica*, como uma das mais basilares e inovadoras obras de renovação literária sobre a categoria da personagem. Nela, Frye apresenta inspiração aristotélica e concebe uma teoria de modos ficcionais, segundo a qual as ficções podem ser classificadas pela força de ação do herói mediante a audiência, que pode ser maior do que a nossa, menor, ou mais ou menos a mesma. Frye classifica cinco modos ficcionais de acordo com as expectativas da audiência.

O primeiro dentre estes é o modo mítico (*a myth*). Define-se quando o herói revela superioridade diante dos homens comuns. Herói como ser divino. Exemplos desse tipo de herói podem ser visto no mito, ponto de onde o presente estudo parte.

Na segunda classificação, tem-se o modo fantástico ou lendário (*romance*). Apresenta-se pela superioridade em grau do herói em relação aos outros homens e seu meio. Tal herói identifica-se com um ser humano, mas suas ações fabulosas desenrolam-se num mundo em que as leis naturais estão parcialmente suspensas. Esse modo é percebido nas lendas e contos populares.

Por terceiro, atribui-se o modo mimético superior (*high mimetic*) ao herói cuja ação é superior em grau aos outros homens, mas não em relação ao meio natural. Este tipo de herói é um líder e manifesta-se em poemas épicos e da tragédia.

O quarto modo é atribuído ao modo mimético inferior (*low mimetic*), que se caracteriza pelo fato de o herói, apresentando uma humanidade comum, não ser superior em relação aos outros homens e ao seu meio: “O herói é um de nós” (FRYE, 1969, p. 40). É esse o herói da maior parte das comédias e das ficções realistas.

Por último, concebe o modo irônico (*ironic*) que estará relacionado ao estatuto da inferioridade do herói, tanto em inteligência quanto em poder, em relação aos outros homens,

⁸⁸ Este trabalho não visa, bem como não é possível, abranger todas as teorias e nomenclaturas sobre o elemento estético do herói. A escolha pelo exame diacrônico sob a figura se deu para elencar alguns dos referidos teóricos e críticos a fim de demonstrar como o herói desenvolveu diferentes configurações no decorrer da história, a partir de seu descolamento do mito, acompanhando em muitos casos não apenas o tempo da narrativa, mas da própria história social. Destaco, todavia que, em termos mais recentes, uma tipologia de herói que emerge é a do herói pós-moderno. Em *A condição pós-moderna*, Lyotard, um dos mais importantes filósofos e críticos da pós-modernidade na seara das questões estéticas, levanta uma complexa ideia acerca da condição pós-moderna que se instaura pelo “desencanto” em relação aos metarrelatos que fizeram emergir os grandes heróis na história social (sejam estes seres ficcionais ou reais), seres capazes de apresentar uma grandiosidade em um mundo decadente. (Cf. LYOTARD, 2009). Evidencia-se, portanto, que o olhar pós-moderno sobre o herói é fragmentado e de descentramento. Por isso, optei, metodologicamente, por não o abordar.

“de modo que temos a sensação de olhar de cima” (FRYE, 1969, p. 40). Certamente, o rol de modos de ficção de acordo com a força de ação do herói mediante a audiência abarca a literatura ocidental de forma inovadora e moderna⁸⁹.

Na partida do mito, a realização do herói em tantas estéticas, crava seu retorno, portanto, no herói mito, o qual preparou o caminho até aqui para a passagem ao exame do texto literário. Ao entrelaçar mito, lenda, épica, tragédia, comédia, realismo e ironia, no cânone da literatura ocidental, tem-se como o maior exemplo da força do herói mediante a audiência um dos maiores clássicos da literatura mundial: *Quixote*, revelando que o poder do mito na modernidade aporta no processo de *remitificação literária*.

Concluo que estou em terreno de múltiplas dimensões a partir do primeiro herói que embaralha as categorias de heróis anteriores e inaugura o romance moderno, em cuja figura da personagem finca-se a mensagem indelével do mito que atravessa a história.

Nesse ponto, cumpre-se o encontro proposto, a partir das sendas do mito. É Dom Quixote, ao espelhar todas as faces do heróis culturais, da épica, da tragédia, do medievo e do barroco, quem irá provar o poder do modo mítico influenciando a audiência ao tornar-se símbolo e mito, deveras, um de nós.

⁸⁹ Ainda, uma das teses mais populares que dizem respeito ao surgimento do herói romanesco destaca-se pelo pioneirismo de György Lukács. De acordo com o manejo teórico a ser dado para as obras literárias, as teses de Lukács não serão aplicadas às obras *corpora* do trabalho, uma vez que trabalharei com a conceituação do mito como justificativa para as estruturas romanescas responderem a um ideal humano que costura mito e história na ficção romanesca. Faz-se importante, todavia, pincelar algumas questões levantadas a partir do pensamento de György Lukács, segundo o qual, “a epopeia teve de desaparecer e dar lugar a uma forma absolutamente nova, o romance.” Assim, “o romance é a epopeia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda assim tem por intenção a totalidade.” (LUKÁCS, 2000, p. 55). Como consequência desse fenômeno paradoxal, algumas figuras literárias, como a do *Quixote*, serviram como símbolo da psicologia do indivíduo e, ainda além, como modelo especulares a algumas nações que puderam projetar-se e comportar-se, sobretudo em períodos finiseculares, como também ocorrera em *Fausto* ou em *Hamlet*.

O QUIXOTE COMO SÍMBOLO E MITO: A MARCA ENGENHOSA E INDELÉVEL DA METAMORFOSE MÍTICA DO HERÓI NA HISTÓRIA MODERNA

Camerado, this is no book;
Who touches this touches a man.
(Walt Whitman, 2001, p. 798)

Ao empreender o estudo por vias estético-artísticas que visou a analisar como o herói é elemento que instiga e exige do leitor uma postura de desvendamento, observei como a figura estética do *herói* adquiriu diferentes configurações e representações ideológicas no decorrer da história da ficção literária, mediante as constantes transformações no mundo, de seu nascimento até os dias atuais, tendo seu claro desenvolvimento a partir do mito, bem como pude observar como estas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz dos estudos estético-recepcionais na modernidade.

Os caminhos percorridos pelo herói ao longo da história ocidental revelam que esta efígie, ao embaralhar mito e modernidade, paixão e crítica, melhor reflete os valores e os conflitos de nossa civilização. Tendo sua partida no solo do mito — cujo poder nos enreda em tramas alegóricas, prendendo-nos ao imaginário coletivo ao longo dos milênios, perpetuado em verdades e costumes de nossa civilização — este conserva sua armadura mítica com a qual se desdobra e se espalha às mais diversas facetas.

Na luta dos grandes guerreiros helênicos Aquiles Pelida, Heitor — o “elmo flamejante”, e o argucioso Odisseu — “par de Zeus em conselhos”, admiramos o herói épico que resguarda a força do mito ao representar sumariamente a força do homem humano em cumprir seu destino dado pelos deuses; ao tirar a venda dos olhos de Édipo, aprendi a lição sobre os riscos da condição humana e com a revelação do mito ao herói trágico, admiti que o poder do herói sempre será mais forte do que as forças que o destroem; bem como ao haurir do cálice fantástico e despertar aos enigmas do medievo, vibrei com cavaleiros que, como Lancelote do Lago, Amadis de Gaula e Palmerim da Inglaterra, bem como os grandes paladinos da Europa e os cavaleiros da Távola Redonda, encarnam os sustentáculos reais e simbólicos de uma elite guerreira e moralizante em aventuras extensas e idealizadas. Ao reconhecer a força do herói na hordienidade, com claros sustentáculos no barroco, observei que tal figura foi capaz de espelhar e modelar mentes, códigos de condutas e almas no decorrer da história social.

Claro está que a questão do herói atravessa os tempos numa sobrevivência surpreendente, permanecendo até hoje como o elemento de maior atração na narrativa. A “epopeia do tempo” revela que o herói acompanha o tempo da realidade, ou seja, configura-se de forma diferente conforme a época existente, pois os seus episódios de vida formam um liame num tempo e num espaço limitado. Sendo assim, estamos intimamente ligados à imagem do herói. Seu arquétipo inocula em nós o anseio por novas aventuras.

Na aproximação da “fonte interior de energia que o arquétipo do herói representa” (JUNG, 2008, p. 163), comprovei que tal elemento é marca estrutural que justifica e define as ações humanas, conforme proposto por Gustav Jung, um dos intérpretes cuja teoria, em diálogo com a proposta de remitificação literária esmiuçada no primeiro capítulo deste trabalho, será aplicada na exegese das obras *corpora* desta tese:

O mito do herói é o mais comum e os mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos. Tem um flagrante poder de sedução dramática e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda. São mitos que variam muito de seus detalhes, mas quanto mais o examinamos mais percebemos quanto se assemelham estruturalmente. Isso quer dizer que guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si. [...] Ouvimos repetidamente a mesma história do herói do nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivos de traição ou por um ato de sacrifício “heroico” (JUNG, 2008, p. 142).

O herói arquetípico esteve presente nessa viagem diacrônica, conservado em sua armadura mítica. Foi ele quem abriu as portas de um mundo numinoso, ao passo que evoluiu de tal modo a refletir a personalidade humana e a despojá-la. Sua invencibilidade épica passou, no embate em provas trágicas e medievais, a abrir limites para a conduta fragmentada no barroco e desvairada no romance. A conexão entre a leitura de antigos mitos gregos e da atitude de nossa civilização moderna para com os “heróis” patenteia sua importância para a história da humanidade.

O paralelo entre as figuras emblemáticas de heróis pode ser feito pela conservação da armadura mítica que faz com que o herói resguarde sempre um paradigma de valor. Ao analisar os heróis gregos, García Gual remete a episódios arquetípicos da carreira heroica e apercebe-se de que “existe uma ética heróica: o viver perigoso em busca de honra e a serviço dos outros”

[hay una ética heroica: el vivir peligroso en busca del honor y el servicio a los otros] (GUAL, 2003, p. 187, tradução minha), e ainda lança a provocação sobre o que realmente define o herói:

O que, em qualquer caso, define o herói não é o triunfo final, nem muito menos o final feliz, senão a ousadia própria, o desejo de aventura, o desdém aos riscos, a aposta pela honra, o apetite de glória, o lançar-se à ação extraordinária, ‘ser sempre melhor e mostrar-se superior aos outros’ (como disse Aquiles na *Iliada* XI, 784) é o mais claro distintivo heroico (GUAL, 2003, p. 188-189, tradução minha)⁹⁰.

Viver para a aventura e para a guerra, desejando receber a glória e o respeito pelo uso das suas armas e habilidades — eis o supremo ideal e legado deixado pelo herói mítico. Ademais, o “maior escavador de precipícios da história da literatura” (LOPES, 2009, p. 147) encontra nas diversas categorias de heróis, exploradas neste trabalho, a representação de um ideal cavaleiresco às avessas e ao imergir do universo desses heróis, adere, parodia, zomba, venera e embaralha todas as figuras heroicas anteriores e erige um ícone sem precedentes na tradição literária do Ocidente. Eis a ascensão do herói ícone que, ao instaurar, em um grande salto (ou pirueta) histórico, o romance moderno, passa a melhor refletir a tradição literária do Ocidente⁹¹. Na aurora do romance moderno — este herói cômico e trágico, épico e barroco, que se apropria de códigos medievais e questiona, ao retomar, modos de expressão anteriores — apresenta a luta de um herói que expõe sua interioridade no anseio de impor-se em um mundo à revelia, no qual ele só pode movimentar-se de forma desajustada⁹².

O que me liga, em pleno século XXI, a um estudo minucioso acerca desse arquétipo exemplar são os “grandes escritores [que] foram capazes de transcender as diferenças de espaço

⁹⁰ No original “Lo que, en cualquier caso, define al héroe no es el triunfo final, ni mucho menos el final feliz, sino el arrojo personal, la voluntad de aventura, el deprecio a los riesgos, la apuesta por el honor, el apetito de gloria, el lanzarse a la acción extraordinaria ‘ser siempre el mejor y mostrarse superior a los otros’ (como dice Aquiles en *Iliada*, XI, 784) es la más clara divisa heroica” (GUAL, 2003, p. 188-189).

⁹¹ Para Antoine Compagnon (1950) em sua sólida análise literária *O demônio da teoria* (2001), o *Quixote* é o ponto exato de interseção do romance de cavalaria e do romance moderno. Para melhor entendimento dessa transição, fez-se necessária a exposição histórica do segundo capítulo desta tese que buscou familiarizar seus leitores do gênero que foi parodiado na obra cervantina. Esse estudo diferencia-se por explorar o herói mítico como seiva bruta que permanece nos mais diversos gêneros e cujos tentáculos serão destacados no romance quixotesco por meio do processo de remitificação literária.

⁹² A concepção do idealismo abstrato é a corrente crítica mais popularizante acerca do estatuto do herói quixotesco, conforme apresentado no segundo capítulo desta tese. Destaco, mais uma vez, que, apesar de contemplar as diferentes visões críticas sobre o herói no percorrer do horizonte crítico da obra, defendo a tese de que a criação de Quixote como ícone literário se apresenta de forma muito seleta por ser precursor que se alimenta da tradição do herói mítico que irá permear todo o universo anterior e criar um arauto heroico moderno em que a presença dos deuses não se sobressai mais do que a do herói. Esse caminho só se avança claramente a partir da retomada e compreensão do herói mítico, cujas pegadas são marcadas a partir das teorias do herói mítico deslindadas por Mircea Eliade, Joseph Campbell, Gustav Jung, Lévi-Strauss e Eleazar Mielietinski, autores que compuseram o arcabouço teórico deste trabalho.

e de tempo na tradução de temas universais. E nós reagimos a esses temas porque são, fundamentalmente, temas simbólicos” (JUNG, 2008, p. 138). Este é o caso de Miguel de Cervantes, sobretudo na fundação da tradição da Mancha, ao publicar a primeira edição de seu *El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha* na Madrid de 1605. A obra marcou o início do romance moderno, bem como anunciara um novo capítulo na saga do herói, cuja busca por valores autênticos na inadequação com o mundo e a luta destemida contra a realidade retomam, acentuam e sublimam as características dos heróis que o precederam em chave irônica. Seus efeitos, todavia, são projeções caleidoscópicas, cuja sobrevivência surpreende de modo universalizado há mais de quatro séculos.

Como clarifica o tratado de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, o romance multigênero é a primeira obra que traz o heroísmo e a vontade de aventuras na cerzidura dos tecidos do mito aos da modernidade, inovando com a concepção do heroísmo: “herói é quem quer ser ele mesmo. A raiz do heroico reside, pois, em um ato de real vontade. Nada parecido com a épica. Por isso, Dom Quixote não é uma figura épica, mas sim um herói” [héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto de real voluntad. Nada parecido en la épica. Por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí un héroe] (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190, tradução minha).

Isso posto, fica mais fácil a tentativa de responder ao questionamento: “O que faz dessa obra elemento tão essencial para a humanidade?” (SPITZER, 1962, p. 115). A pergunta de Leo Spitzer que adquire novas ressonâncias na voz e vez do leitor, seja este moço ou velho, quer tenha lido a obra pela primeira vez ou pela releitura desde clássico. Respondo a essa indagação por considerar a obra como uma mina inesgotável de recursos do passado, do presente e do futuro, na qual tudo o que vemos à primeira vista é apenas a casca de uma fruta que se for aberta, poderá ser apreciada muito mais por seu interior e ainda, cuja semente poderá germinar um conjunto de matérias profundas e importantes para o futuro. Todavia, apesar de minha resposta arbitrária, reconheço que nenhuma das respostas é capaz de esgotar a grandeza e os temas trazidos à baila pelo obra em que, pela primeira vez, o herói é apenas ele mesmo. Comentar a grandiosidade dessa publicação implica considerar a gama de interpretações associadas à ela, pois, acima de tudo, como obra de espectro aberto, ela pode ser reinventada a cada nova leitura. De volta ao pensamento do crítico literário, acato a sugestão de que a resposta primeira à tal indagação deve vir do próprio autor.

Já no prólogo primeiro de sua obra magistral, o “padrasto de D. Quixote” (*DQ I*, p. 31) afirma dedicar ao “desocupado leitor” (*DQ I*, p. 31) uma “invectiva contra os livros de

cavalaria” (*DQ I*, p. 37) — gênero literário de grande difusão, que, todavia, em meados de 1600 já se encontrava suficientemente desprestigiado, sobretudo pelo alcance de diversas críticas incididas por clérigos e humanistas que acreditavam tratar-se de uma desordenada sucessão de histórias exageradas e falsas que minavam o poder da Igreja.

Apesar da ironia propagada no prólogo deste romance primeiro, os livros da cavalaria e as marcas de seu herói ocuparão um papel relevante na obra, pois o núcleo da obra está na loucura lúcida de Dom Quixote, que marcará toda a saga de desastradas aventuras e se apresenta como consequência de sua leitura dos romances de cavalaria, conforme pode-se perceber em sua apaixonada declaração sobre a Idade de Ouro:

— Ditosa idade e séculos ditosos aqueles que os antigos chamavam de idade de ouro, e 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 palavras de “teu” e “meu”. Eram naquela santa idade todas as coisas comuns: [...] Não existia fraude, o engano, nem a malícia misturados à verdade e à lisura (*DQ II*, p. 152-155)⁹³.

Fica evidente a utopia de fraternidade, igualdade e prazer buscada pelo herói que se embate contra os moinhos de vento da realidade de ferro. A valorização dos pilares em que se baseava o código de valores dos livros de cavalaria: valentia, façanhas e cortesia, fazem de Dom Quixote um herói que se apropria de tais códigos, todavia em uma época cujos valores não permitem mais o apego a tais crenças. Desse modo, o herói de caracteres medievais torna-se cômico, por cujas aventuras muitos e em diversas épocas “não pouco se admiraram e riram, por lhes parecer que a todos parecia: que era o mais estranho gênero de loucura que podia caber num disparatado pensamento” (*DQ I*, p. 539)⁹⁴. Ao passo que Dom Quixote envolve-se em situações desastrosas que não correspondem aos seus anseios épico-medievais, o duro embate com a realidade histórica revela-se, em muitos momentos, também, tragicômico.

Interessa perceber que, a medida que a obra avança, a protagonista supreende ao mostrar outros elementos de sua personalidade: inteligente e cheio de ideais pelos quais vale a pena lutar, de modo que maravilha seus interlocutores. Assim, cintilações de heróis homéricos, edipianos, barrocos e modernos, acabam por constituir o Quixote medieval da Idade de Ferro

⁹³ No espanhol “— Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados, y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de *tuyo* y *mío*. Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes: [...] No había el fraude, el engaño ni la malicia mezclándose con la verdad y llaneza” (*DQ II*, p. 152-155).

⁹⁴ No espanhol “no poco se admiraron y rieron, por parecerles lo que a todos parecía: ser el más extraño género de locura que podía caber en pensamiento disparatado” (*DQ I*, p. 539).

em um ser híbrido, tal qual a narrativa moderna a que pertence. Obra e personagem não podem ser rigidamente padronizados a nenhuma referência específica, afinal, trata-se de uma obra polifônica e multigênero.

A partir do transtorno de Dom Quixote pelas novelas de cavalaria, é também aberta a porta de uma larga discussão literária não apenas sobre os efeitos da leitura, mas acerca das relações entre ficção e história, verossimilhança e literatura de entretenimento. Tornando-se “novo cavaleiro no mundo e o primeiro que ressucitou o já esquecido exercício da cavalaria aventureira” [“nuevo caballero em el mundo, y el primero que há resucitado el ya olvidado ejercicio de la caballería aventurera”] (*DQ I*, p. 671), as andanças de Dom Quixote, quer na primeira, quer na segunda parte de seu livro, fazem de Dulcineia, Sancho e Rocinante personagens que refletem uma riquíssima humanidade e que surpreendem ao, mutuamente, se inter influenciarem a partir de seus ideais.

Sob o pretexto de parodiar os livros de cavalaria, a imortal obra do gênio cervantino é instaurada “em volta da multiplicidade de interpretações que a realidade representada permite e que, assim, dá lugar a um novo leitor e a um novo gênero literário” (GONZÁLEZ, 2010, p. 344). Na coexistência de contrários, como a dialética entre realidade e ficção, nas conexões entre história e ficção, entre ficção autoral e vozes narrativas, se estabelece a base dinâmica desta obra, que acaba por criar um mito apurado pelas recriações que recuperam ao largo da história imagens do cavaleiro andante e seu fiel escudeiro. Acerca desse mito, a premiada pesquisadora cervantina Maria Augusta Vieira constata:

O alcance da obra pode ser avaliado pela quantidade de recriações que, de uma forma ou de outra, por meio de diferentes linguagens, trataram de recuperar as imagens do cavaleiro e seu escudeiro [...] [de modo que] o texto literário acabou gerando um mito, que, na realidade, difundiu-se mais do que a própria obra. [...] Em alguns casos, as reminiscências do engenhoso cavaleiro confundido com sua névoa idealista passaram a estabelecer conexões com a história, de modo que suas loucuras já não seriam um “privilegio pessoal”, mas representariam algumas aspirações mais genuínas de um grupo social (VIEIRA, 2012, p. 64, 72).

A influência da obra na realidade e nas tradições sociais da Espanha e de tantos outros países, como é o caso do Brasil, alocam o cavaleiro manchego em posição de destaque nesse trabalho que, ao deslindar pelas categorias críticas do herói, muda o curso de sua cavalgada a partir do encontro com o herói quixotesco criador de um mito que se amalgamou à própria história social do Ocidente, modificando profundamente os caminhos do homem. Desse modo, o herói alarga o espaço do mito e revela sua presença e permanência na própria história.

Acompanhar sua trajetória significa reapropriarmos de nosso próprio caminhar.

3.1. A jornada quixotesca: a criação de um mito em si mesmo

Ao manusear, ler, entender e celebrar o *Quixote*, o (re)encontro com as aventuras do cavaleiro manchego, acompanhadas de seu escudeiro Sancho Pança e do próprio Cervantes — lido aqui como uma mescla dos dois, sendo este duplo o alter ego do autor — revela-se uma travessia que, a cada vez realizada, apresenta detalhes, níveis e significados diferentes.

O *Quixote* foi assumindo as mais diversas faces conforme as vontades dos tempos e os desejos da humanidade e seu herói transfigurou-se, após sua morte, em um verdadeiro mito literário. Ao reescrever em si uma tradição de tantos mitos e símbolos, o herói funda uma tradição e modifica a maneira do homem compreender o mundo moderno. Minha proposta nesse ponto da tese é fazer ver o Dom Quixote como *persona* muito mais complexo do que um herói tragicômico que luta contra moinhos de vento. Esta é apenas a sua aventura inicial, a mais conhecida pelos admiradores do mito e, muito provavelmente, ainda não leitores da obra.

Como todos os grandes heróis, míticos e modernos, Dom Quixote apresenta modulações diversas: é um híbrido, pois apresenta características de heróis épico, trágico, medieval, barroco, romântico, uma vez que o fio que enlaça todas essas categorias é a face mítica do herói. Portanto, resgatar seu caráter mítico é muito mais do que um forma de leitura e compreensão desse herói. Proponho embarcar nessa viagem⁹⁵, na qual “assim como Deus faz o sol se levantar e a chuva cair sobre justos e injustos, a loucura de Dom Quixote, ao brilhar serenamente, ilumina e transfigura o que cruza seu caminho, conduzindo a um divertido desconcerto” (AUERBACH, 2005, p. 56, tradução minha)⁹⁶ capaz de inéditas leituras cada vez e quanto mais é lido.

A partir do herói mítico, advirto que da jornada quixotesca, podem emergir multiaventuras: feitos épicos, berros trágicos, cantos medievais, um baile de máscaras cômicas, lutar com palavras por *Mil e uma noites*, vacilar romanticamente e desenganar-mo-nos com a modernidade. O *Quixote*, como um sol que nasce para todos, pode nos espelhar melhor em sua

⁹⁵ Tomo como guia o herói mítico. Eleji a obra de Joseph Campbell *O herói de mil faces* (1949), já explorada teoricamente na primeira parte do trabalho, da qual remeto à ideia de que a jornada heroica é sempre composta de partida, realização e retorno.

⁹⁶ No original “As God lets the sun shine and the rain fall on the just and the unjust alike, so Don Quijote’s madness, in its bright equanimity, illumines everything that crosses his path and leaves it in a state of gay confusion” (AUERBACH, 2005, p. 56).

claridade e, em reconhecimento da sua fragmentação barroca, num jogo de sombras cujo reflexo pode também nos contrastar com ele. Escutar o canto arquetípico do herói mítico é como atender um chamado da alma. Este é o encantamento mítico da aventura-viagem-travessia.

A saga do herói começa no seu nascimento — o qual geralmente envolve uma concepção profética ou algum tipo de problema que o distingue dos demais. Observo, já no nascimento, marcas que revelam que tais heróis possuem algo incomum, que não nasceram para suas famílias, mas sim para a humanidade. A esse ponto, recordo do nascimento misterioso do rei Arthur. O caudaloso rio das lendas artúricas que converteram sua figura no centro de um universo mítico de significativa ressonância, trazem o monarca medieval sempre rodeado de paladinos da Távola Redonda como defensor de uma ordem em um mundo cheio de enigmas, “como o traço messiânico e sua desapareição fatal” (GUAL, 1983, p. 20).

Otto Rank (1884-1939), ao abordar o nascimento do herói pela via psicanalítica aplicada à mitologia, apresenta a “manifestação de uma relação íntima entre o sonho e o mito” [“manifestation of the intimate relation between dream and myth”] (1914, p. 6, tradução minha) como uma das marcas do nascimento mítico de um herói que justifica a transmutação desse num mito que preenche a necessidade de sonho de uma massa de pessoas e garante sua perenidade pela circularidade do mito. O nascimento de Dom Quixote começa no terreno do sonho, conforme ele próprio afirma ao ligar seu nascimento à linhagem de grandes heróis de nascimentos e ciclos míticos:

— Sancho amigo, hás de saber que eu nasci por querer do céu nesta nossa Idade de ferro para nela ressucitar a de ouro, ou dourada, como se usa chamar. Eu sou aquele a quem se reservam os perigos, as grandes façanhas, os valerosos feitos. Eu sou, torno a dizer, quem há de ressucitar os da Távola Redonda, os Doze de França e os Nove da Fama, e quem há de pôr em esquecimento os Platires, os Tablantes, Olivantes e Tirantes, os Febos e Belianises, com toda a caterva dos famosos cavaleiros andantes dos passados tempos, fazendo neste em que me acho tais grandezas, estranhezas e feitos de armas que ofusquem as mais claras que eles fizeram (*DQ I*, p. 258)⁹⁷.

Dom Quixote não procede unicamente de uma mitologia antiga, mas é produto de uma extensa elaboração literária e de uma ideologia determinada e, ao mesmo tempo, fragmentada.

⁹⁷ No espanhol “— Sancho amigo, has de saber que yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos hicieron” (*DQ I*, p. 258).

Assim, seu nascimento, apesar de peculiar, ao fundir-se, ironicamente, com as estéticas anteriores, tais como a literatura medieval, também quebra com toda a literatura que o procedera. Nesse respeito, Roberto González Echevarría vê no nascimento de Dom Quixote o aspecto mais inovador do romance. Ao fundamentar sua análise no conceito de [auto criação] *character's self-fashioning* de Stephen Greenblatt (1980), este afirma que “no mundo abandonado por Deus o homem cria a si próprio, [de modo que] Quixote cria ele mesmo” [in this world abandoned by God man creates himself, Don Quixote creates himself] (ECHEVARRÍA, 2015, p. 31, tradução minha). É esse herói Alonso “Quijano” ou “Quesada” ou “Quijana” ou “Dom Quixote”? Vem ele de um lugar específico? A que linhagem pertence? Nada importa tanto em relação ao seu nascimento inesperado que mistura modernidade a ecos míticos. O que importa é a forma como o fidalgo dá vida a Dom Quixote em si próprio nesse nascimento aos moldes míticos e modernos, que quebra e retoma padrões:

Num lugarejo em La Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito que viveu um fidalgo desses de lança de armeiro, adarga antiga, rocim magro e cão bom corredor. [...] Era de complexão rija, seco de carnes, enxuto de rosto, grande madrugador e amigo da caça. [...] Cumpre então saber que esse tal fidalgo, nas horas em que estava ocioso (que eram as mais do ano) se dava a ler livros de cavalaria com tanto empenho e gosto que esqueceu quase por completo o exercício da caça e até a administração da sua fazenda; e a tal ponto chegou a sua curiosidade e o seu desatino [...] tanto ele se engolfou em sua leitura, que lendo passava as noites de claro em claro e os dias de sombra em sombra; e assim, do pouco dormir e do muito ler se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo. [...] E se lhe assentou de tal maneira que era verdade toda aquela máquina daquelas soadas sonhadas invenções que lia, que para ele não havia no mundo história mais certa (*DQ I*, p. 57-59)⁹⁸.

Já maduro, após a leitura intensa de muitos livros de cavalaria, Alonso Quijano possui conhecimento, valores e ideais que o distinguem de sua sociedade contemporânea. Como ocorre no *Fausto*, de Goethe, é herói do qual não importa tanto saber sua origem e local de nascimento, e sim a constatação ao quão diferente, desacoplado, e inconformado é diante da realidade. O

⁹⁸ No espanhol “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor [...] Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza. [...] Es, pues, de saber que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso — que eran los más del año —, se daba a leer libros de caballerías, con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza y aun la administración de su hacienda; y llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto [...] se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio [...] y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo” (*DQ I*, p. 57-59).

mundo ao entorno, o conhecimento secular que lhe é oferecido, a ordem comum dos homens — nada lhe é suficiente. Na busca por modificar a realidade, tais heróis impulsionam suas vidas para a mudança, como acompanhamos na fala de um dos heróis mais perturbados e apaixonados da literatura universal, no desejo de ultrapassar limites:

Ai de mim! Da Filosofia,
Medicina, Jurisprudência,
E, misero eu! Da Teologia,
O estudo fiz, com máxima insistência.
Pobre simplório, aqui estou
E sábio como dantes sou!
De doutor tenho o nome e mestre em artes,
E levo dez anos por estas partes,
Pra cá e lá, aqui ou acolá,
Os meus discípulos pelo nariz.
E vejo-o, não sabemos nada!
Deixa-me a mente amargurada.
Sei ter mais tino que esses maçadores,
mestres, frades, escribas e doutores;
Com dúvidas e escrúpulos mão me alouco,
Não temo o inferno e Satanás tampouco
Mas mata-me o prazer no peito;
Não julgo algo saber direito
(*FAUSTO*, 2004, p. 63).

Por conseguinte, os grandes heróis partem para sua busca inicial por uma necessidade da alma, um desejo intenso de saber suas origens ou até mesmo, modificá-las. Ainda mais, sua saída inicial não se move por interesses próprios, pois seu heroísmo é altruísta. Do encontro com a “máquina daquelas soadas sonhadas invenções” [máquina de aquellas soñadas invenciones] (*DQ I*, p. 59, tradução minha), Alonso Quijano desperta para o que tem de divino, do que está adormecido na média comum dos homens de sua época: o desejo de fazer-se grande.

Então, já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento de sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo o gênero de agravos e pondo-se em transes e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama (*DQ I*, p. 60)⁹⁹.

⁹⁹ No espanhol “En efecto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (*DQ I*, p. 60).

Seu claro desígnio era restaurar a Idade de ouro, a época dos cavaleiros andantes e, como estes, desfazer toda a sorte de agravos, abandonando a vida e a rotina comum dos homens de seu tempo e idade¹⁰⁰. Forma-se uma nova concepção de vida e Dom Quixote destaca-se como ser diferente. De sua união com algo metafísico, montado agora em seu Rocinante, marcando seu parentesco com a tradição dos cavaleiros medievais, como Amadis de Gaula e Palmeirim de Inglaterra, fazendo de Dulcineia a senhora de seus pensamentos — à maneira dos ciclos épicos, artúricos e carolíngios, a saída cômica de Dom Quixote resguarda muito de símbolos míticos, é altruísta e por isso, incomum. Usa de armas e letras para encarar um mundo em que a epicidade sobrenatural não tem mais lugar de ser.

Contemplo assim os momentos de definição do herói. Na aplicação da teoria de Campbell em *O herói de mil faces*, observo que quando a alma do herói clama pelo autoconhecimento e há o chamado do universo, é o momento de definição sobre ser heroico ou comum. Em *Quixote*, esse momento se dá quando, logo de sua saída inicial ao campo, é assaltado por um terrível pensamento:

Foi que lhe veio à memória que ainda não era armado cavaleiro e que, conforme a lei da cavalaria, não podia nem devia ter armas com nenhum cavaleiro e, ainda que o fora, houvera de portar armas brancas, como cavaleiro novel, sem emblema no escudo, até por seu esforço o ganhasse. Tais pensamentos o fizeram vacilar no seu propósito; mas podendo mais a sua loucura que outra razão alguma, propôs de se fazer armar cavaleiro pelo primeiro que topasse, à imitação de outros muitos que assim fizeram, segundo lera nos livros que assim o deixaram (*DQ I*, p. 65-66)¹⁰¹.

¹⁰⁰ No ensaio “Louco, lúcido e melancólico: Quixote e o cavaleiro do Verde Gabão”, que integra *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes* (2012), Maria Augusta da Costa Vieira apresenta um panorama de tratados de moralistas e pensadores que comentaram os ideais educativos de urbanidade construídos ao longo dos séculos XVI e XVII acerca do comportamento do homem. A pesquisadora fundamenta sua análise em perspectiva comparada com textos como *Examen de Ingenios para las Ciencias* (1575), de Huarte de San Juan (1529-1588), o qual apresenta o homem discreto, virtuoso e prudente que, além de alcançar o aperfeiçoamento de seus engenhos, seria o modo de conduta ideal a favorecer o corpo social. Trazendo as máscaras do teatro para o palco da vida, apresenta-se *El Cortesano* (1528) de Castiglione (1478-1529) como um modelo de comportamento social racional, dissimulado e prudente que regularia o convívio social e ainda para Baltasar Gracián (1601-1658) em *El Héroe* (1637), *El Discreto* (1646), bem como n’*Oráculo Manual y arte de prudencia* apresentando uma “política do espírito baseada na racionalidade” (VIEIRA, 2012, p. 191) possibilidades para a ascensão do homem na sociedade. O movimentar-se inteligente do homem nessa sociedade incluiria ainda seguir normas como as apresentadas por Mercedes Blanco em “L’autre face de bonnes manières” em *Etiquette et Politesse* (1992). Obviamente, o discernimento orquestrado pela razão vai de encontro com as normas criadas pelo próprio Dom Quixote. Na instauração um código de valores próprios, ele se afasta do ideal de homem de sua época, em uma loucura nada discreta ou prudente. As atitudes desvairadas de Dom Quixote, segundo José de Vasconcelos, revelam “a loucura insensata, contudo sublime do herói de Cervantes [que se sobrepõe] à prudente cautela de Hamlet cujas hastes tentaram dominar a terra [“la loucura insensata pero sublime del héroe de Cervantes [que se sobrepõe] a la prudente cautela de Hamlet cuyas cornamentas trataron de dominar la tierra] (VASCONCELOS, 1988, p. 250, tradução minha), adquirindo significação mais humana.

¹⁰¹ No espanhol “Fue que le vino a la memoria que no era armado caballero y que, conforme a ley de caballería,

Sobrepuja esse obstáculo inicial em uma cerimônia improvisada na venda que lhe parece castelo, diante do vendeiro que imagina como dono do palácio e ao crer que as prostitutas desse ambiente são donzelas. Segue o mesmo ritual da cerimônia de sagração de *Tirante el Blanco* quando o rei da Inglaterra arma cavaleiro ao herói Tirante, porém de forma cômica e em antítese absoluta quando a sagração dos heróis de cavalaria medieval, que tendo o leitor acompanhado o esquema comparativo no segundo capítulo, poderá divertir-se com a cena:

Advertido e medroso disso o castelão, trouxe logo um livro onde levava a conta da palha e da cevada que dava aos arreeiros, e com um toco de vela que lhe trazia um rapaz, e com duas já ditas donzelas, foi aonde D. Quixote estava, a que, mandou ajoelhar; e lendo do seu manual como se dissesse alguma devota oração, em meio à fabulosa leitura ergueu a mão e lhe deu um bom golpe no pescoço e, em seguida, com sua mesma espada, uma gentil espaldeirada, sempre murmurando entre dentes, como se rezasse. Isto feito, mandou uma daquelas damas cingir-lhe a espada, a qual o fez com muita desenvoltura e discrição, porque não foi mister pouca para não rebentar a rir a cada passo da cerimônia; mas as proezas que já haviam visto do novel cavaleiro eram bastantes para lhes frear o riso (*DQ I*, p. 80-81)¹⁰².

Diferente das sete donzelas vestidas de branco, que carregam a espada de Tirante, quem zela pelas de Dom Quixote são as cortesãs Tolosa e Molinera. A oração fingida do vendeiro se distancia em muito da sagração feita pelo arcebispo da Inglaterra. Todavia, apesar das cômicas inversões, importa destacar que o herói vincula-se, a seu modo, aos ritos empregados nos ciclos clássicos. No anseio de seguir os conselhos de seu iniciador na cavalaria, Dom Quixote volta à casa para prevenir-se com dinheiro e remédios.

Na primeira volta ao lar, o episódio do danoso escrutínio na biblioteca de Dom Quixote adquire forte significação simbólica para a revelação do sagrado cavaleiro andante como herói. É o fogo, ao queimar e consumir, um grande símbolo da purificação e da regenerescência. “Ele simboliza a purificação pela compreensão, até a mais espiritual de suas formas, pela luz e pela

ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero, y puesto que lo fuera, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase. Estos pensamientos le hicieron titubear en su propósito; mas, pudiendo más su locura que otra razón alguna, propuso de hacerse armar caballero del primero que topase, a imitación de otros muchos que así lo hicieron, según él había leído en los libros que tal le tenían” (*DQ I*, p. 65-66).

¹⁰² No espanhol “Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y tras él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poco para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya” (*DQ I*, III).

verdade” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 443). As marcas do fogo e da verdade eliminam alguns livros “tal era a gana que as duas [ama e sobrinha] tinham de dar morte àqueles inocentes” [tal era la gana que las dos [ama e sobrinha] tenían de la muerte de aquellos inocentes] (*DQ I*, p. 102), nada obstante apaga os engenhos do fidalgo já sagrado cavaleiro andante. Os obstáculos acabam por conferir a certeza para seguir seu propósito, regenerando seu desejo de colocar-se em aventuras que lhe dariam eterno nome e fama.

Impõe-se, dessa forma, o reconhecimento da missão do herói, sua definição. A partida de Dom Quixote, depois de vencidos os obstáculos da dúvida, recordam Ulisses quando precisa decidir entre o amor de sua família ou pela glória de marcar seu nome pelos tempos vindouros. Tomada a decisão, segue seu caminho histórico. Para a segunda e definitiva partida, Dom Quixote recorda a decisão dos heróis que os enraizaram por toda a história ocidental e que os tornaram “dignos de escritura e memória eterna” [dignos de escritura y de memoria eterna] (*DQ II*, p. 557).

Para a segunda saída, Dom Quixote não está mais sozinho. Como os senhores feudais necessitavam de força habilitada para suas guerras, Dom Quixote convoca aquele que deseja converter em um escudeiro profissional e o qual, por sua vez, deseja ser tal em troca de uma ínsula. A aparição de Sancho Pança evoca a figura do pícaro, elemento comum no barroco espanhol, conforme exposto no segundo capítulo da tese, remetendo a *La Celestina* (1499), de Fernando de Rojas (1470-1541), e a *La vida de Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades* (1554). Dom Quixote e Sancho Pança, condensados pelos traços do pintor espanhol Pablo Picasso (1881-1973) — pintura de “esplêndida proporção em preto e branco, brilho e sombra” (ALBERTI, 2011, p. 234), segundo um dos tratados mais influentes na história da arte — formam assim uma original imagem-par que remonta aos pares gêmeos contrastantes dos mitos arcaicos. Duplos e arquétipos opostos, combinando, dentre características diversas, o rústico camponês gregário com o cavaleiro solitário autoproclamado herói; o introvertido, engenhoso e velho cavaleiro andante com o divertido e materialista pai e esposo. Ainda melhor para diferenciar e definir suas polaridades, atento à fala do próprio Sancho ao contar da fama da dupla pela Mancha: “Uns dizem, ‘louco, mas engraçado’; outros: ‘valente, mas desgraçado’; outros: cortês, mas impertinente’; e por aí vão falando tantas coisas que nem vossa mercê nem eu ficamos com osso por moer” [Unos dicen: ‘loco, pero gracioso’; otros, ‘valiente, pero desgraciado’; otros, ‘cortes, pero impertinente’; y por aquí van discurriendo em tantas cosas, que ni a vuesa merced ni a mí nos dejan hueso sano] (*DQ II*, p. 67).

Se na primeira parte da obra, os diálogos entre o herói e seu escudeiro giram em torno

da vida cavaleiresca e se desenvolvem de maneira cômica, com um diálogo fomentado pelos seus contrastes; na segunda parte, a intimidade entre eles cresce de tal forma que passamos a contemplar muitas características quixotescas em Sancho, tornado mais afetuoso, sábio e confiante. De fato, os temperamentos opostos e a educação de ambos começam a convergir, sobretudo quando Sancho passa a demonstrar uma atitude mais espiritual ao adentrar o terreno do sonho e vibrar com as conquistas do duplo. Como exemplificação da espiritualização de Sancho, recordo que ao empenhar-se pelo desencantamento de Dulcineia, é Dom Quixote quem já não consegue vê-la com os olhos admirativos da paixão onírica, mas apresenta a visão derruída sobre a qual reflexionou Auerbach em seu texto “Dulcineia encantada”¹⁰³.

Enquanto o escudeiro insiste em permanecer em território devaneante e em pintar Dulcineia com cores que possam ressaltar seu esplendor como nobre e majestosa princesa, Dom Quixote enxerga agora Dulcineia como ela realmente é. Observa, com desencanto, a rústica campesina, acompanhada de suas amigas aldeãs da mesma classe social, discutir com Sancho usando palavras cortantes também sendo ferida ao grotescamente cair de seu asno. A insistência de Sancho motiva Dom Quixote a perseverar em seu espírito cavaleiresco e justifica a realidade por travestir seu desengano com a ideia de que Dulcineia foi encantada por seu inimigo mor, o bruxo Frestão.

O tema do duplo que remete aos pares gêmeos ancestrais da mitologia, tão presente nas obras de Mark Twain (1835-1910) como *Tom Sawyer* (1876) e *The Adventures of Huckleberry Finn* (1884), adquire cores e matizes diferentes na obra cervantina. A inicial incompatibilidade entre o herói e seu escudeiro, a ambivalência física, mental e espiritual começa gradualmente a dar lugar a fortes laços de simpatia e comprometimento. Em suma, tendo partilhado de tantas alegrias e adversidades juntos, para a terceira saída “se abraçaram e ficaram amigos” (*DQ II*, p. 117), posto em que se desenvolve a sanchificação de Quixote e a quixotização de Sancho¹⁰⁴.

¹⁰³ O ensaio de Auerbach “Dulcineia encantada” inicia com um fragmento retirado do capítulo X da segunda parte da obra, que ilustra a transformação psicológica por que passaram os personagens principais desta, sobretudo quanto à falsidade tresloucada de Sancho para sustentar a farsa de que Dulcineia era uma formosa e discreta dama diante de seu amo. A propósito, o desvario de Sancho é agora inversamente proporcional à racionalidade objetiva e derruída de Dom Quixote. Para Auerbach, a maior significação do episódio está em ele ser o ponto culminante do desengano — elemento chave para compreensão da obra — quando a ilusão se choca com a realidade prosaica produzindo amargos resultados.

¹⁰⁴ Essa conceituação é apresentada por Salvador de Madriaga em seus ensaios intitulados “La quijotización de Sancho” e “La sanchificación de Don Quijote” presentes em seu *Guía del Lector del ‘Quijote’* (1976). Ao despir-se da rigidez simplista que concebe, *a priori*, Dom Quixote e Sancho Pança como figuras de antitética simetria, o Membro da Real Academia Espanhola enxerga a bruta seiva da humanística cervantina a interpenetrar o espírito de irmandade que gradualmente atrai, une e encanta o herói e o escudeiro. Concordo com a observação do crítico de que é Sancho o primeiro a manifestar tal influência: quando sua rudeza pitoresca se reveste de sutis nuances e incorpora finas (ainda que cômicas) razões quixotescas de seu discurso. É certamente antes da terceira saída que Sancho, convertido “membro da cavalaria andante” [membro de caballero andante] (*DQ II*, p. 92) torna-se eco de

Ademais, Sancho passa a proclamar, na preparação para a terceira saída e segunda parte da obra — ponto em que o Segundo volume da obra se afasta ainda mais da versão apócrifa de Avellaneda, que pintou Sancho com as cores de um bufão — provérbios ao estilo de oratória de seu amo. Deste ponto, observo o início da inversão que será levada a níveis profundos no final da obra: “E tudo — ó delicadíssima ironia! — tudo para obrigar Teresa a crer em ínsulas e em condados, como Quixote, por sua vez, se esforçava em fazê-lo crer em moinhos de vento e em castelos e casteleiros” (MADARIAGA, 1978, p. 139)¹⁰⁵. Náufrago da fantasia quixotesca, o materialismo de Sancho cede espaço para quiméricas satisfações espirituais. Quando as dúvidas de Dom Quixote começam a interferir em sua caminhada heroica adstringindo sua luta, a compenetração quixotesca alarga a alma e o espírito de Sancho, sendo esta refletida externamente por sua fala que emite sinais de orgulho pela fama, quando passa a terminar seus discursos incluindo-se com seu amo no plural comum “*yo y mi señor*” e quando até mesmo, tenta sobrepor-se ao discurso de seu amo. Como bem notara Salvador Madriaga, “enquanto o espírito de Sancho ascende da realidade à ilusão, declina o espírito de Quixote da ilusão à realidade” [mientras el espíritu de Sancho asciende de la realidad a la ilusión, declina el de don Quijote de la ilusión a la realidad] (MADRIAGA, 1978, p. 145).

Relacionando a análise psicológica realizada por Madariaga, agora com respeito a “sanchificação de Quixote” (MADRIAGA, 1978, p. 147), noto, a partir da quixotização de Sancho, um “empobrecimento espiritual do herói” (MADRIAGA, 1978, p. 150), cuja passividade não demora a converter-se em depressão, com traços comportamentais que podem ser rastreados em episódios diversos, tais como o da Dulcineia encantada, conforme já explorado; a aventura com o carro, ou carreta, do grupo de atores da companhia de Ângulo o Mau que representara o “Auto das Cortes da Morte”, em que é Dom Quixote que segue o “saudável conselho” [saludable consejo] (*DQ II*, p. 159) do agora tomado por Dom Quixote como o “Sancho bom, Sancho discreto, Sancho cristão e Sancho sincero” [Sancho bueno, Sancho discreto, Sancho Cristiano y Sancho sincero] (*DQ II*, p. 159), a fim de evitar uma maior

seu amo no diálogo com Teresa no qual expõe as razões da terceira saída: “pois não vamos a festas, mas a rodear o mundo e a ter dares e tomares com gigantes, com endriagos e avejões, e a ouvir silvos, rugidos, urros e bramidos, e ainda tudo isso seriam flores se não nos tivéssemos que haver com brutos arreeiros e mouros encantados [e] [...] se não pensasse em me ver logo governador de uma ínsula, cairia morto aqui mesmo” [porque no vamos a bodas, sino a rodear el mundo y a tener dares y tomares con gigantes, con endriagos y con vestiglos, y a oír silbos, rugidos, bramidos y baladros; y aun todo esto fuera flores de cantueso, si no tuviéramos que entender con yangüeses y con moros encantados [y] si no pensase antes de mucho tempo verme governador de una ínsula, aquí me caería muerto] (*DQ II*, p. 92-93).

¹⁰⁵ No original “Y todo — ¡oh delicadísima ironía! —, todo para obligar a Teresa a creer en ínsulas y en condados, como don Quijote, a su vez, se esforzara en hacerle creer a él en molinos de viento y en castillos y castellanos” (MADARIAGA, 1978, p. 139).

altercação; o episódio do bravo Cavaleiro do Bosque — o qual admira-se de como Sancho, qual escudeiro, ousa falar mais e mais alto que seu senhor — momento em que fica evidente a admiração crescente de Dom Quixote por seu irmão escolhido pela alma, sobre o qual reconhece: “a cada dia, Sancho [...] te vais fazendo menos simples e mais discreto” [Cada día, Sancho [...] te vas haciendo menos simples y más discreto] (*DQ II*, p. 163-164) e o próprio Sancho vangloria-se: “eu direi a vossa mercê quem sou, para que veja se não faço páreo aos mais falantes escudeiros” [yo le diré a vuestra merced quién soy, para que vea si entrar en docena con los más hablantes escuderos] (*DQ II*, p. 170).

A psicologia transformada de Dom Quixote também pode ser acompanhada no episódio do Cavaleiro dos Espelhos. Enquanto Sancho se mostra pusilânime diante do nariz enorme deste cavaleiro, Dom Quixote apresenta a tranquilidade proveniente da desilusão diante do sobrenatural, “a alma já preparada para o desengano” [el alma ya preparada al desengano] (MADRIAGA, 1978, p. 155). A calma e o equilíbrio de Dom Quixote são também notados quando em loquaz diálogo com Diego de Miranda, o Cavaleiro do Verde Gabão, com o qual comparte muitas similaridades: cinquentões, manchegos e amantes da caça e de livros. Interesse, curiosidade e admiração são algumas das características demonstradas por Dom Quixote diante de um modo de vida diferente do escolhido por si: o burguês galante e discreto, medianamente rico e que passa a vida com mulher, filhos e amigos, é a representação ideal da sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII, é o que Dom Quixote poderia ter sido se seu desejo de se converter cavaleiro andante o modo de vida por ele escolhido¹⁰⁶, conforme o mesmo explica ao homem de bons modos e prendas como elegeu a cavalaria andante como propósito e missão:

Saí da minha pátria, empenhei meu cabedal, deixei o meu regalo e entreguei aos braços da fortuna, que me levassem aonde mais fosse servida. Resolvi-me a ressuscitar a já morta andante cavalaria e muitos dias há que, tropeçando aqui, caindo ali, despenhando-me cá e levantando-me acolá, tenho cumprido grande parte do meu desejo, socorrendo viúvas, amparando donzelas e

¹⁰⁶ Quanto ao amor pelos livros que ambos compartilham, há uma diferença fundamental apresentada na fala de Diego de Miranda quando diz, orgulhosamente que possui “cerca de seis dúzias de livros, parte deles em romance e parte em latim, de história e de devoção outros; os de cavalarias não cruzaram os umbrais das minhas portas” [hasta seis docenas de libros, cuáles de romance y cuáles de latín, de historia algunos y de devoción otros; los de caballerías aún no han entrado por los umbrales de mis puertas] (*DQ II*, p. 205). É no distanciamento das novelas de cavalaria, para a qual “tudo é artifício e máquina” [todo es artificio y traza] (*DQ II*, p. 200) que a razoabilidade de Diego de Miranda se revela ponto mais forte contra Dom Quixote, o que não impede que ambos atinjam a compreensão e mesmo a admiração mútuas pelas diferentes escolhas de vida que fizeram. Por tudo isso, a longa e elegante conversação que tiveram, ao abrir as portas de suas vidas e almas uns ao outro, faz transparecer Dom Quixote em muitos momentos tão razoável e discreto em seus disparates, sobretudo pelos intervalos ao discursar sobre assuntos tão importantes como a criação de filhos e a arte, para os quais apresenta impressionante domínio de pensamento.

favorecendo casadas, órfãos e pupilos, próprio e natural ofício dos cavaleiros andantes; e assim, por minhas valorosas, muitas e cristãs façanhas, já mereci andar em estampa em quase todas ou as mais nações do mundo: trinta mil volumes se imprimiram da minha história, e vai ela encaminhada a ser impressa trinta mil milhares de vezes, se o céu não o estorvar. Finalmente, para tudo encerrar em breves palavras, ou em uma só, digo que eu sou Quixote de La Mancha, por outro nome chamado o Cavaleiro da Triste Figura; e posto que o elogio em boca é vitupério, por vezes me é forçoso fazer o meu, e tal se entende quando não se acha presente quem o faça. Portanto, senhor gentilhomem, nem este cavalo, nem esta lança, nem este escudo e escudeiro, nem toda esta armadura, nem a amarelidão do meu rosto, nem a minha acentuada magreza vos poderão admirar adiante, tendo já sabido quem sou e a profissão que faço (*DQ II*, p. 203)¹⁰⁷.

Ao perviver sua honra e glória, Dom Quixote se revela, apesar dos traços idealistas, mais materialista e razoável, ao mesmo tempo sua desintegração cavalheiresca vai gradualmente atingindo notas maiores na integração do duplo, quando “dorme o criado, e fica velando o senhor” [duerme el criado, y está velando el señor] (*DQ II*, p. 251) e ainda mais quando, nas bodas de Camacho, este permite que louvem a Quitéria, e não Dulcineia, como “a mais formosa do mundo [la más hermosa del mundo] (*DQ II*, p. 256). A perspectiva crítica que se abre na exploração das mudanças na personalidade de Dom Quixote, a partir de Madariaga, quase sempre corrobora para a ideia da sanchificação do mesmo, conforme ilustrado nos episódios citados. Mas cabe lembrar que o romance trabalha a ambivalência do homem. Assim, defendendo a junção do duplo sobre os moldes junguianos, conforme estes foram contemplados no primeiro capítulo.

Ainda seguindo a linha de pensamento psicanalítica, o intelectual José Martín Morán questiona a conceituação cunhada por Madariaga por defender a tese de que a personalidade de Dom Quixote não aceita o influxo do externo e vai além argumentando que não há evolução na personalidade outrora idealista que paulatinamente se torna materialista. Para o polêmico crítico, que delineia seu pensamento em embate com a crítica largamente aceita com as transformações do tempo, as mudanças de Dom Quixote na forma de ver/compreender o mundo

¹⁰⁷ No espanhol “Salí de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo y entreguéme en los brazos de la fortuna, que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valorosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que yo soy don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado el Caballero de la Triste Figura; y puesto que las propias alabanzas envilecen, esme forzoso decir yo tal vez las mías, y esto se entiende cuando no se halla presente quien las diga; así que, señor gentilhombre, ni este caballo, esta lanza, ni este escudo ni escudero, ni todas juntas estas armas, ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza, os podrá admirar de aquí adelante, habiendo ya sabido quién soy y la profesión que hago” (*DQ II*, p. 203).

se dão por um mecanismo lógico constitutivo das diferentes fases de uma personalidade submetida a processos de dissimulação, visando sobretudo causar diferentes efeitos ao leitor¹⁰⁸.

Prosseguindo nossa cavalgada, cabe abordar a composição física do herói que se revela muito diferente de sua alma. Mesmo quando defraudado fisicamente, sua força, brio e espiritualidade se mostram mais fortes. Exemplificação pode ser vista na batalha contra os moinhos de vento, na qual, convencido de que são gigantes malfeitores, entra em “fera e desigual batalha” [fiera y desigual batalla] (*DQ I*, p. 121-122). Acaba por ter sua lança em pedaços e sendo rodado e estropiado pela asa do moinho, lançado à distância. Apesar do fracasso, Dom Quixote justifica a realidade evidente com uma mutação mágica:

— Cala, amigo Sancho — respondeu D. Quixote —, que as coisas da guerra mais que as outras estão sujeitas a contínua mudança; e mais quando penso, e assim é verdade, que aquele sábio Frestão que me roubou o aposento e os livros mudou esses gigantes em moinhos, para me roubar a glória do seu vencimento, tal e tanta é a inimizade que me tem, mas ao cabo do cabo de pouco valerão as suas más artes contra a bondade da minha espada (*DQ I*, p. 124)¹⁰⁹.

O encantamento — um dos pilares da fantasia cavalleiresca de Quixote segundo Richard L. Predmore — é “um artifício criado pela mente humana como resposta à desconcertante e, às vezes, penosa necessidade de conciliar dois mundos” [es um artifício creado por la mente humana como respuesta a la desconciertante y a veces penosa necesidad de reconciliar dos mundos] (PREDMORE, 1958, p. 76): o do ser e o do parecer. O encantamento como justificativa, característica fundamental “no mundo de Quixote” (PREDMORE, 1958, p. 56), se repete em diversos episódios, tais como: no escrutínio da biblioteca; na batalha com o galhardo biscainho; na batalha dos carneiros; na série de insucessos na venda de Juan Palomeque; ao voltar enjaulado para La Mancha; na rápida ida de Sancho de Serra Morena a Toboso; na famosa aventura do barco encantado; no temeroso espanto chocalheiro e gatuno que recebeu Dom Quixote no Castelo dos Duques, no qual considerara os gatos como um feiticeiro malfeitor; também ao ser enredado em redes de linhas verdes no

¹⁰⁸ Apesar de não me alinhar aos pressupostos de Martín Moran, julgo válido apresentar diferentes visões acerca da sanchificação quixotesca e seu duplo. Ressalto que a interpretação de Madariaga é a que melhor se alinha à construção do duplo realizada nesse trabalho.

¹⁰⁹ No espanhol “— Calla, amigo Sancho — respondió don Quijote —, que las cosas de la guerra más que otras están sujetas a continua mudanza; cuanto más, que yo pienso, y es así verdad, que aquel sabio Frestón que me robó el aposento y los libros ha vuelto estos gigantes en molinos, por quitarme la gloria de su vencimiento: tal es la enemistad que me tiene; más al cabo al cabo han de poder poco sus malas artes contra la bondad de mi espada” (*DQ I*, p. 124).

bosque que para ele são os encantadores que o perseguem a tentar deter seu caminhar, e por fim, na aventura da Cabeça Encantada.

É desse modo que a quimera central — a batalha no campo de Montiel contra os moinhos de vento — se tornou, pelo poder de encantamento que eleva a fé à razão, símbolo de todas as lutas inglórias, puramente subjetivas e sem sentido, assim como passaram a ser qualificados “quixotescos” os homens que se devotam a proezas delirantes e fantasiosas¹¹⁰. O caráter quixotesco da aventura atinge notas mais altas no episódio da Gruta dos Montesinos quando desce, entre corvos e gralhas. Assim, o “valentão do mundo, coração de aço, braços de bronze!” [valentón del mundo, corazón de acero, brazos de bronce] (*DQ II*, p. 284-286) sai dessa espécie de caverna platônica cheio de admiráveis aventuras e situa seu leitor entre o sonho e a vitória, fortalecendo a raiz de sua obra como um manifesto pela liberdade (da alma):

Mas quem nos garante a todos de não sonhar sempre? Quem nos assegura de extrairmos do nosso ser o mundo, ‘nosso mundo’? Por que não haveríamos de cair, um atrás do outro, no antro platônico, na Gruta dos Montesinos, que chamamos existência? (CASO, 1988, p. 65).¹¹¹

No gosto dessas aventuras, que ora terminam em vitórias, ora em derrotas, ou quiçá em sonhos, observo o subjacente caráter heroico a se expandir: Dom Quixote, na luta por seus ideais, persevera em seus sonhos, deixando a suprema lição heroica. Quantas vezes, aprisionados à esfera humana, reconhecendo a *Insustentável Leveza do Ser*, miramos o trágico conflito entre nossas limitações naturais e as nossas aspirações sobrenaturais. Esse é o poder do herói mítico *everyman* — o portador de uma psicologia universal profunda e que fala a todos na modernidade.

Ressalte-se também que, na jornada mítica, o tamanho do herói, entre luzes e sombras, será definido pelo tamanho de seu vilão. O grande adversário de Dom Quixote não é a duquesa, que tenta burlá-lo, tampouco Altisidora, que apresenta a ele as tentações da carne, não o são o cura e o barbeiro que, em verdade, querem o seu melhor, assim como também não o é Sansão Carrasco. Seu inimigo maior é o próprio mundo. A iniciação de Dom Quixote se dá em provas e dificuldades que o mundo apático e cruel à sua interioridade impõe. Os embates com tal

¹¹⁰ Essa é uma leitura que encontra resistência em seu horizonte com uma recepção, como se apresenta a leitura de Milan Kundera em sua “Introduction” do *Quixote* pela edição de Oxford, lida ainda por Isabel Exner como “La invención de la levedad”.

¹¹¹ No original “Mas ¿quién nos garantiza a todos, de no sonar siempre? ¿Quién nos asegura que nos sacamos de nuestro ser el mundo, “nuestro mundo”? ¿Por qué no habríamos de caer, uno tras otro, en el antro platónico, en la Cueva de Montesinos que llamamos la existencia?” (CASO, 1988, p. 65, tradução minha).

realidade definem o tamanho de seu heroísmo e revelam seu crescimento. Seu ímpeto heroico é provado por testes que podem definir sua superioridade. Quando Dom Quixote permanece firme em seu propósito e não se entrega ao mundo, é quando mais ele cresce e revela seu heroísmo. Ademais, o fato de Vladimir Nabokov contar as vitórias e derrotas de Dom Quixote em seu enfrentamento do mundo, admira o leitor que descobre estarem tais elementos em perfeita harmonia, uma vez que este teve exatas 20 vitórias e 20 derrotas. Provado herói, Dom Quixote se torna do tamanho do mundo, ao mesmo tempo que se sabe dentro e fora dele — metáfora e metonímia do mundo. Mesclados a fé à dúvida, o conhecimento à ilusão, a complexidade desse herói de nascimento, partida, realização e retorno revelam um profundo valor humano.

O desejo de ultrapassar limites é também um elemento de forte significação na realização do herói. Dom Quixote está sempre se posicionando contra o comum das coisas, seja quando quer libertar cativos malfeitores, ao sair do palácio dos duques — sua luta contra a ordem comum adquire ares muito kafkianos —, em outros momentos ele se sente confortável com o ócio e o regalo que encontra em hospedarias, como na casa do Cavaleiro do Verde Galvão — o que o aproxima do mundo do ócio onírico woolfiano — e mesmo ao enfrentar leões — aventura que nos remete a elementos bíblicos —, Dom Quixote utiliza todas as suas virtudes para revelar a força que possui e seu poder para vencer as dificuldades.

As muitas missões e provas por que passa lhe purificam e o elevam acima da humanidade comum, conforme a sua fala sobre o que se requer dos que seguem o código de conduta dos cavaleiros andantes: “Há de ser casto nos pensamentos, honesto nas palavras, liberal nas obras, valente nos feitos, sofrido nos trabalhos, caridoso com os desvalidos e, finalmente, mantenedor da verdade, ainda que lhe custe a vida defendê-la” (*DQ II*, p. 231)¹¹². Assim, na visão de Dom Quixote, as provas por que passa não lhe trazem danos, mas sim ensinamentos e sabedoria, moldando o herói em algo maior e descortinando o que este tem a aprender a desenvolver.

Os feitos heroicos do herói mítico são desafiadores. Eles retomam a ideia da hidra mitológica: quando se corta um de suas cabeças, muitas outras nascem. Entre altos e baixos, entre a fé e a renúncia, Dom Quixote reconhece que o herói mítico não pode vencer apenas pelo uso da força, como se dá na aventura do barco encantado¹¹³ quando há um breve esmorecimento

¹¹² No espanhol “Ha de ser casto en los pensamientos, honesto en las palabras, liberal en las obras, valiente en los hechos, sufrido en los trabajos, caritativo con los menesterosos y, finalmente, mantenedor de la verdad, aunque le cueste la vida el defenderla” (*DQ II*, p. 231).

¹¹³ Segundo Howard Mancing, em *The Cervantes Encyclopedia*, este é um dos episódios mais aproximados às aventuras típicas dos livros de cavalaria que remete a episódios específicos de *Palmerín de Inglaterra* y del *Espejo*

de suas vontades em discutir com os marinheiros: “Deus o remedeie, que todo este mundo é máquinas e tramas contrárias umas das outras. Eu não posso mais” [“Dios lo remedie, que todo este mundo es de máquinas y trazas, contrarias unas de otras. Yo no puedo más”] (*DQ II*, p. 369). A saída encontrada pelos grandes heróis lendários está na sabedoria. Percebemos que a erudição de Dom Quixote refletida em seus provérbios, em seu conhecimento das letras e sua genialidade em lúcidos intervalos são prova de sua sagacidade e inteligência. O próprio historiador Cide Hamete Benengeli, comprometido com a verdade dos fatos, em diversos momentos, se apresenta surpreso com a acuição e o discernimento de Dom Quixote, em um jogo quase sempre contraditório, entre as luzes da razão e a obscuridade de sua loucura. No episódio do Palácio dos duques, o vínculo entre lucidez e loucura evidencia-se, pois este “mostrava ter claro e desenvolto entendimento, de maneira que a cada passo as suas obras desmentiam o seu juízo, e o seu juízo as suas obras” [mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, de manera que a cada paso desacreditaban sus obras su juicio, y su juicio sus obras] (*DQ II*, p. 499).

A temática de vencer pela sabedoria sobreposta ao uso da força é recorrente nos mitos como o de Hércules e tornou-se recorrente na literatura de autores diversos como Daniel Defoe em seu *Robinson Crusoe* (1719) — um dos quatro mitos do individualismo moderno para Ian Watt —, ainda em Ernest Hemingway (1899-1961), *The Old Man and the Sea* (1951), e em Herman Melville (1819-1891), sobretudo em *Moby Dick* (1851). Portanto, para vencer Minotauros, medusas, soldados ou animais, há que se valorizar a dimensão do conhecimento humano e, antes de tudo, buscar as respostas que possibilitam vencer em si mesmo.

Adentro assim os intrincados labirintos das tentações ao herói. Invadindo o campo do privado, defendo a proposição de que Dom Quixote possuía muitos pensamentos adormecidos. Sente-se, portanto, ameaçado pela sedução da atriz Altisidora e, para superar a provocação, tenta amparar-se em sua etérea dama, senhora de seus pensamentos, mas essa acaba se distanciando quanto mais se aproxima o final da obra. Quanto maior o temor, maior é o desejo. Todavia, se o herói sucumbe aos prazeres humanos, ele estará sujeito à vergonha, como ocorre em *The Scarlet Letter* (1850), de Nathaniel Hawthorne (1804-1864). Assim, Dom Quixote usa como escudo os princípios orientados pela cavalaria andante. Sabe que, como todo herói mítico, precisa resistir às tentações para ser bem-sucedido nas provas.

de príncipes y caballeros. O estudioso toma tais novelas como modelos para a aventura quixotesca na qual o barco encantado é encontrado por casualidade no rio e é levado magicamente a um lugar exótico onde se iniciará uma grande aventura no Castelo dos duques.

Para a batalha final, o herói mítico precisa descer ao inferno e vencer as portas do Cérebro. Ali encontrará as muitas respostas que buscou em vida. Seguindo a lição de Teseu, somente ao encontrar o centro do labirinto é que se pode encontrar a saída. No conflito final, com o Cavaleiro da Branca Lua, vem a resolução de muitos conflitos de Dom Quixote. Curiosamente, na primeira atuação de Sansão Carrasco como Cavaleiro dos Espelhos, seu manto coberto de inúmeros fragmentos especulares refletia frações da imagem fragmentada de Dom Quixote. Desse modo, o enganador foi enganado e Dom Quixote saiu vencedor.

Como Salvador de Madariaga notara, Dom Quixote combatera contra dois inimigos implacáveis: o inimigo exterior (o mundo) e o interior (a sua própria alma) (MADARIAGA, 1978, p. 105). Assim, não é Sansão Carrasco seu inimigo. Reconhecendo Dulcineia (des)encantada para sempre pelo trágico reconhecimento esfíngico/ edipiano: “não a verás em todos os dias da tua vida” [no la has de ver em todos los días de tu vida] (*DQ II*, p. 831), aquele que tinha “o coração trespassado pela dor do vencimento e pela ausência de Dulcineia” [cuyo corazón tenía traspasado com el dolor del vencimento y com la ausencia de Dulcineia] (*DQ II*, p. 791), passa a reconhecer a força opressiva do cotidiano, a intensa dor de extensamente duelar entre sua alma e a exterioridade e assim, diante do mundo, sua alma se entrega à morte.

Defendo, portanto que o final já estava posto na aventura derradeira: a tentativa final de Sansão Carrasco — na batalha contra o Cavaleiro dos Leões, os fragmentos de espelhos estão concentrados em uma lua resplandecente pintada sobre o escudo do Cavaleiro da Branca Lua, revela-se contra quem Dom Quixote lutara intensamente. Na luta inelutável, Dom Quixote vê sua imagem e esta é lunática: este fora o seu maior inimigo. A derrota em Barcelona é inevitável, fatal. O conflito foi verdadeiramente contra si mesmo, contra o espelho, contra sua lua branca, sua estilhaçada imagem lunática, a sua própria alma.

Para o retorno do herói mítico, o último estágio do ciclo mítico que só se torna possível após a “luta mágica” (CAMPBELL, 1956, p. 196) duas são as opções: o matrimônio — quando ocorre a harmonização entre o céu e a terra, a plenitude — ou a morte — como superação total da necessidade de existência, bem como o encontro com a verdadeira vida dos feitos heroicos oferecidos a Aquiles: o legado do eterno nome e fama. Como o Pelida, a maioria dos heróis míticos inscreve sua marca indelével da “*arete* heróica [que] só se aperfeiçoa com a morte física do herói. Ela reside no homem mortal [...] mas perpetua-se, mesmo depois da morte, na sua fama, isto é, na imagem da sua *arete*, tal como acompanhou e dirigiu na vida (JAEGER, 1994, p. 32). De volta ao lar, no leito de morte, quem parte “desta vida com o escrúpulo de lhe ter

dado motivo para os escrever” [desta vida con escrúpulo de haberle dado motivo para escribirlas] (*DQ II*, p. 845)?

E saiu o padre dizendo:

— Verdadeiramente morre e verdadeiramente está são Alonso Quijano o Bom.

[...] porque verdadeiramente, como alguma vez já foi dito, enquanto D. Quixote foi Alonso Quijano o Bom, sem mais, e enquanto foi D. Quixote de La Mancha, sempre foi de apazível condição e de agradável trato, e por isso era bem amado não só da gente da sua casa, mas de todos quantos o conheciam.

[...]

— Senhores — disse D. Quixote —, vamo-nos pouco a pouco, pois já nos ninhos de outrora não há pássaros agora (*DQ II*, p. 842-845)¹¹⁴.

Quando a alma de Dom Quixote entrega-se à morte, há a certeza de que quem verdadeiramente morre é Alonso Quijano para dar imortalidade à heroificação de Dom Quixote. Transmuta-se na criação de Dom Quixote como mito “a velha ideia de que após a morte preeminente o homem compartilha da imortalidade abençoada nunca desapareceu e na parte final da Antiguidade [grega] adquiriu vida nova. A antiga crença na imortalidade é a “heroificação” (CURTIOUS&BURROW, 2013, p. 170, tradução minha)¹¹⁵. Os feitos, aventuras e desaventuras de Dom Quixote imortalizam-se na sua morte e marcam seu retorno. Volta-se para o ponto de partida, uma vez que a jornada do herói se dá dentro da gente: homens humanos. Só o mito nos possibilita reinar sobre nós mesmos.

A esse ponto, o próprio Cervantes está vencido pela dimensão do herói que criou. Profundamente emocionados, o escudeiro, a ama, a sobrinha, seus amigos, assim como o autor, o padasto, o historiador, o tradutor e eu, enquanto leitora — todos somos vencidos pelo poder dessa personagem que traz a força e a marca indelével do herói de traços e legados míticos para o palco da vida, qual imagem eterna.

¹¹⁴ No espanhol: “y salió el cura diciendo:

— Verdaderamente se muere y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno

[...] porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho, en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fue don Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no solo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían.

[...]

— Señores — dijo don Quijote —, vámonos poco a poco, pues ya en los nidos de antaño no hay pájaros hogaño”. (*DQ II*, p. 843-845).

¹¹⁵ No original “The old idea that after death pre-eminent men shared in a blessed immortality never disappeared and in the final part of Antiquity acquired fresh life. The antique belief in immortality is “heroification” (CURTIOUS & BURROW, 2013, p. 170).

3.2. Das fontes clássicas à criação do mito moderno: o lugar da mitologia no *Quixote*

Toda a mitologia está destinada a povoar um mundo visível. Como depreendo da análise realizada no capítulo inicial acerca da morte dos mitos em Levi-Strauss, nenhuma realidade pode ser inventada, construída ou desenhada por um ser humano sem haver conexão com a realidade em que vive e a que, em última instância, está envolta. Assim, os conteúdos que sonhamos (JUNG), os fatos da ficção literária (MIELIETSKI), as figuras que se formalizam nas obras de arte (ELIADE, CAMPBELL) — tudo constrói-se com materiais reais, cuidadosamente construídos e racionalmente configurados pelo ser humano que acaba por atribuir-lhe um caráter de criação fictícia. Seria o *status* de artifício capaz de abarcar e explicar a mitologia presente em obras como *Quixote* que suplantaram o marco de suas nações e tempos?

A mitologia presente na obra literária de Cervantes converte suas novelas, poemas, peças teatrais e seu romance em um código de arte que, por sua vez, exige uma interpretação específica e transbordante. À laia de proposição, a obra se configura como “equivalente do universo, à semelhança de antigos talismãs” (CALVINO, 1993, p. 4). Como escopo desse trabalho, passo agora a analisar especificamente a presença e o significado do mitológico no *Quixote* — do autor chave do Século de Ouro Espanhol e mesmo da literatura universal.

Quando, em 1605, Cervantes traz a lume seu romance não se poderia prever a influência e importância de seu trabalho para a historiografia literária. Ele atingiu o passado e o futuro da literatura ocidental por modificar o pensamento sobre o que era literatura até então. Conforme apresentado no primeiro capítulo da tese, em seu segundo subtópico acerca do fio do mito pelo labirinto da história, até o tempo de Cervantes, o termo “ficção” era usado para denegrir uma história atribuindo a ela o status de invenção e falsidade, de acordo com o pensamento aristotélico e horaciano. Assim, o que concebemos como ficção hoje difere da concepção que se tinha no tempo de Cervantes. Para um prosa narrativa ser considerada ficcional ela deveria ser direcionada a um leitor que já saberia tratar-se de escritos falsos. O *Quixote*, todavia, alterou profundamente a literatura de seu tempo, como um marco que trouxe um personagem vivo capaz de questionar a própria ficção.

Livro sobre livros, as personagens da obra espanhola foram, pela primeira vez, transformados em leitores e intérpretes de outros personagens da obra. Ademais, segundo o pensamento de William Egginton, em *The Man who Invented Fiction* [*O homem que inventou a ficção*], como leitores da obra, estamos, pela primeira vez na história da literatura ocidental, “usando nossas próprias máscaras enquanto tentamos descobrir a verdade debaixo das máscaras

dos outros” [we are all wearing our own masks while trying to see the truth behind each other’s masks] (EGGINTON, 2016, p. 23), de modo que como leitores nos transformamos em personagens, heróis, desse inovador jogo ficcional.

Lapidariamente, recorro às impressões de Carlos Fuentes (1928) que expôs, em *Cervantes o la crítica de la lectura* (1976), como “o livro foi um feito estético que alterou profundamente as tradições entre literatura e escritura em relação à cultura que precedeu seu tempo e a que o sucedeu” (FUENTES, 1976, p. 15). Tal experiência estética foi mais do que um diálogo entre gêneros, mais do que a criação de uma romance multigênero e polifônico, senão o ponto de partida para o romance moderno — e tal certeza confirma-se pelo largo alcance do primeiro livro com que se fecha a obra em 1615. Observo, para além dos elementos textuais da obra, como a presença e a evasão da mitologia é um dos elementos mais distintivos da escritura levando a conversão da mesma na criação de um posterior ícone, o mito de Dom Quixote.

Para sofrer essa metamorfose literária, a narrativa alimentou-se de outros mitos literários¹¹⁶, experimentou-os de forma simbólica e buscou em seu roteiro manifestar aspirações humanas profundas em uma forma de reescritura. Nada disso seria possível senão pelo processo da remitificação literária — conceito esmiuçado no primeiro capítulo da tese e que aqui retomo em breves termos: a devolução de elementos específicos que o mito perdeu e a adição de novos elementos específicos o que pode gerar o nascimento de um novo mito, distinto de todos os anteriores a que este recorreu. Essa é metamorfose literária quixotesca a que agora debruçar-me-ei em analisar mais detidamente.

Primeiramente, defino a influência mítica na obra pela presença de três elementos: 1) As deidades; 2) os personagens mitológicos e 3) os escritores greco-latinos e as suas referências conceituais. Todos estes elementos são entradas frequentes no *Quixote*, conforme constatar-se-

¹¹⁶ As referências míticas no texto literário são tantas, conforme levantamento da pesquisa:

Acteão (II, LVIII); Anteu (I, I); Apolo (I, XLIII); Aquiles (I, XXXII); Arcádia (I, LI); Argos (II, LXV); Ariadne (II, XXXVIII); Aurora (I, II); Belona (I, LII); Bootes e Peritoos (II, XL); Caco (II, XLIX); Calipso (Prólogo do Primeiro livro); Campos Elísios (I, L; II, XXXV); Caronte (II, XI); Castor e Pólux (I, XXIII); Cérbero (I, XIV); Cila e Caríbdis (I, XXXVII); Circe (Prólogo do Primeiro livro); Cupido (II, LVI); Dafne (I, XLVI); Dânaís (I, XXXIII); Diana (II, VIII); Dido (II, XLVIII); Dite/Plutão (II, LXIX); Driades (I, XXV); Eco (I, XXVI); Egeu (I, XIV); Enéias (II, XLIV); Estige (II, LXIX); Euríalo e Niso (I, XLVII; II, XII); Faetonte (II, XLI); Faunos (I, XXVI); Febo (II, XLV); Fênix (II, XXXVIII); Flora (Prólogo do primeiro livro); Helena (I, XXV); Hércules (II, XXV; II, XLV); Jasão (I, LII); Juno (II, XIV); Júpiter (II, I); Marte (I, LII; I, XXI; II, VI); Medéia (Prólogo do Primeiro livro); Medusa (I, XLIII); Menelau (II, LXXI); Minos e Radamanto (II, LXIX); Musas; Napéias (I, XXV); Netuno (II, I); Ninfas (outros verbetes); Orestes e Pilades (II, XII); Orfeu (II, LXIX); Palas Atena (II, XLI); Palinuro (I, XLIII); Parcas (II, XXXVIII); Páris (II, LXXI); Pégaso (II, XL); Penélope (I, XXXIV); Píramo e Tisbe (II, XVIII; II, XIX); Plêiades (II, XLI); Polifermo (II, LXVIII); Quimera (I, XIV); Sagitário (II, LIV); Sátiros (I, XXV); Sileno (I, XV); Silvanos (I, XXVI); Sinon (I, XLVII); Sísifo (I, XIV); Tântalo (I, XIV); Teseu (I, XXV); Tício (I, XIV); Ulisses (I, XXV); Vênus (II, LVII); Vulcano (II, XXI) e Zeus, que aparece indiretamente nas citações de Dânaís, Faetonte e Plêiades.

á, mesmo que, ao final, assista-se ao nascimento de um mito moderno, graças ao herói mítico que transcende suas influências pelo engendramento de um novo mito.

3.2.1 Deidades

É interessante que as deidades, na maior parte da obra, estão relacionadas à temática amorosa: Amor, Cupidos, *el dios ciego*, Vênus, bem como atributos próprios dos seres que são acompanhados por essas deidades no imaginário e na arte da Idade Média, bem como figura sempre atrelada ao eterno namorado de Dulcineia del Toboso, a simplória cortesã convertida por Dom Quixote na “mais alta princesa da terra [...] na beleza como na principalidade, e nem Helena a iguala, nem Lucrécia a alcança, nem outra alguma das famosas mulheres das idades pretéritas grega, bárbara ou latina” (*DQ I*, p. 347)¹¹⁷.

Eros, o amor na imagem do cupido também aparece no diálogo sobre Altisidora:

— Maravilhado estou, senhor, da desenvoltura de Altisidora, a donzela da duquesa: bravamente a deve ter ferido e trespassado aquele que chamam “Amor”, que dizem que é um rapazinho peticego que, apesar de remelento ou, para melhor dizer, sem vista, quando toma por alvo um coração, por pequeno que seja, o acerta e trespassa de parte a parte com suas flechas. Também ouvi dizer que na vergonha e recato das donzelas é que se despontam e embotam as amorosas setas, mas nessa Altisidora mais parece que se aguçam do que despontam.

— Adverte, Sancho — disse D. Quixote —, que o amor não tem olhos para respeitos nem guarda termos de razão nos seus discursos, e tem a mesma condição que a morte, que assim acomete os altos alcáceres dos reis como as humildes choças dos pastores, e quando toma inteira posseção de uma alma, a primeira coisa que faz é tirar-lhe o temor e a vergonha; e assim sem ela é que Altisidora declarou os seus desejos, que engendraram no meu peito antes confusão que pena (*DQ II*, p. 670)¹¹⁸.

¹¹⁷ No espanhol “la más alta princesa del mundo [...] así em la belleza como em la principalidade, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina” (*DQ I*, p. 347-348).

¹¹⁸ No espanhol “— Maravillado estoy, señor, de la desenvoltura de Altisidora, la doncella de la duquesa: bravamente la debe de tener herida y traspasada aquel que llaman “Amor”, que dicen que es un rapaz ceguezuelo que, con estar lagañoso o, por mejor decir, sin vista, si toma por blanco un corazón, por pequeño que sea, le acierta y traspasa de parte a parte con sus flechas. He oído decir también que en la vergüenza y recato de las doncellas se despuntan y embotan las amorosas saetas, pero en esta Altisidora más parece que se aguzan que despuntan.

— Advierte, Sancho — dijo don Quijote —, que el amor ni mira respetos ni guarda términos de razón en sus discursos, y tiene la misma condición que la muerte, que así acomete los altos alcázares de los reyes como las humildes chozas de los pastores, y cuando toma entera posesión de una alma, lo primero que hace es quitarle el temor y la vergüenza; y, así, sin ella declaró Altisidora sus deseos, que engendraron en mi pecho antes confusión que lástima” (*DQ II*, p. 670).

Dom Quixote mantém por todo o romance a ideia do amor platônico. Dialoga ainda com as deidades: de Marte — deus da guerra; a deusa da Fortuna, muitas vezes apresentada de forma personificada; além do deus sol, abaixo da denominação de Apolo; bem como Júpiter, deus do dia e Netuno, deus das águas.

Apolo (Ἀπόλλων) — o deus da segunda geração do Olimpo, filho de Zeus e Leto, a deusa dos exilados, e irmão de Ártemis — era conhecido por sua extrema beleza e muitos amores tanto com ninfas como com mulheres e homens mortais. O imortal é evocado no texto cervantino pela figura do sol e pela rejeição amorosa da ninfa Dafne:

E tu, sol, que já debes estar prestes a selar teus cavalos, por madrugar e ir ver a minha senhora, assim como a vires te suplico que da minha parte a saúdes; mas guarda-te de saudá-la beijando-lhe o rosto, pois terei mais ciúme de ti que tu daquela ligeira ingrata que tanto te fez suar e correr pelos campos da Tessália ou pelas ribeiras do Peneu, que não me lembro bem por onde correste então ciumento e apaixonado (*DQ I*, p. 629)¹¹⁹.

A mesma forma de falar da deidade sem expor seu nome, mas sua qualidade principal se dá ao mencionar o “ciumento deus dos ferreiros”, Vulcano:

— Parece-me, Sancho, que isto destas redes deve ser uma das mais novas aventuras que eu possa imaginar. Que me matem se os encantadores que me perseguem não me querem enredar nelas e deter meu caminhar, como em vingança do rigor que com Altisidora mostrei. Pois eu lhes afirmo que se estas redes, como são feitas de linha verde fossem de duríssimos diamantes, ou mais fortes que aquela com que o ciumento deus dos ferreiros enredou Vênus e Marte, assim as rompera como se fossem juncos marinhos ou filanças de algodão (*DQ II*, p. 671)¹²⁰.

Vulcano, ao saber dos amores adúlteros de sua mulher, Vênus com Marte, prendeu os dois numa rede para expô-los ao escárnio dos deuses. Lemos ainda sobre Zeus, que aparece indiretamente nas citações de Dânaís, Faetonte e Plêiades — outras personagens mitológicas, que configuram a segunda entrada da mitologia no texto, que analisaremos a seguir.

¹¹⁹ No espanhol “Y tú, sol, que ya debes de estar apriesa ensillando tus caballos, por madrugar y salir a ver a mi señora, así como la veas suplicote que de mi parte la saludes; pero guárdate que al verla y saludarla no le des paz en el rostro, que tendré más celos de ti que tú los tuviste de aquella ligera ingrata que tanto te hizo sudar y correr por los llanos de Tesalia o por las riberas de Peneo, que no me acuerdo bien por dónde corriste entonces celoso y enamorado” (*DQ I*, p. 629).

¹²⁰ No espanhol “— Paréceme, Sancho, que esto destas redes debe de ser una de las más nuevas aventuras que pueda imaginar. Que me maten si los encantadores que me persiguen no quieren enredarme en ellas y detener mi camino, como en venganza de la riguridad que con Altisidora he tenido. Pues mándoles yo que aunque estas redes, si como son hechas de hilo verde fueran de durísimos diamantes o más fuertes que aquella con que el celoso dios de los herreros enredó a Venus y a Marte, así las rompiera como si fueran de juncos marinos o de hilachas de algodón” (*DQ II*, p. 672).

3.2.2 Personagens mitológicos

No solo comum da literatura dos séculos XVI e XVII, não são poucas as referências aos personagens mitológicos, conforme analiso na obra de Cervantes. Os termos mais frequentes são relacionados aos seres e aos lugares do reino dos mortos: Caronte, Cérbero, Polifermo, Tântatos, Minos e Radameante, juízes do inferno greco-latino. Mesmo Orfeu é citado na sua ida aos infernos em busca da amada Eurídice, bem como são apresentados seus dons musicais.

Dentre os grandes motivos retóricos citados na obra está a Guerra de Troia, em geral evocada para justificar uma confusão. Os personagens da contenda bélica aparecem no romance revestidos de atributos e representantes de características típicas, como o caso de Heitor e Aquiles, Paris e Ulisses, e Helena — ainda que esta última jamais se iguale à Dulcineia, é esta a razão da guerra. É Dulcineia a razão das batalhas pelas quais vive Dom Quixote. Tanto que quando Altisidora lança dúvidas sobre a existência de Dulcineia, temos pela primeira vez no texto um herói de “coração trespassado pela dor do vencimento e pela ausência de Dulcineia” [“cuyo corazón tenia traspasado con el dolor del vencimiento y con la ausencia de Dulcineia”] (*DQ II*, p. 791). O esfacelamento do herói capaz de tudo por sua amada começa pela dúvida de que esta não o aguarda. O mesmo aconteceria com Ulisses se soubesse que Penélope não mais lhe esperava.

Assim, a maioria das figuras mitológicas recebem um uso eminentemente retórico, para destacar um tema, ou relacionados a uma característica ou a um atributo de um dos 665 personagens de *Quixote*, como ocorre com a menção a Anteu (Ἀνταῖος). Gigante, filho de Poseidon e Gaia, que, indestrutivelmente, atraía todos os viajantes que passavam pela Líbia para lutar com ele e então decorava o templo de seu pai com seus cadáveres. Era invencível quanto mais conectado estivesse à sua mãe pelo solo, mas foi surpreendido pela astúcia de Hércules que o suspendera em seus braços, conforme conta Dom Quixote no início de seus intensos duelos fantasiosos com a literatura cavaleiresca: “E mais prezava a Bernardo de Carpio, pois em Roncesvalles dera morte a Roldão, o Encantado, valendo-se da indústria de Hércules em sufocar Anteu, o filho da Terra, entre seus braços” (*DQ I*, p. 59)¹²¹. O engenhoso fidalgo associa como Bernardo del Caprio utilizou um recurso similar para matar Roldão e marca a conexão das estruturas míticas do herói que ressoam nas novelas de cavalaria.

¹²¹ No espanhol “Mejor estaba con Bernardo del Caprio, porque en Roncesavalles había muerto a Roldán, el encantado, valiéndose de la industria de Hércules, cuando ahogó a Anteo, el hijo de la Tierra, entre los brazos” (*DQ I*, p. 59).

A forma como a narraviva quixotesca mescla as características dos guerreiros épicos Aquiles¹²² e Heitor¹²³ às emblemáticas figuras medievais, como de Roldão, resvala nas transformações dos materiais míticos que reaparecem na narrativa medieval, conforme o princípio de conservação da matéria mítica proposta por Lévi-Strauss (1993), cuja teoria foi evocada na primeira parte do trabalho. Esse elemento transformador fica evidente num diálogo no episódio que se passa na estalagem de Maritornes “com toda a quadrilha de Quixote” [a toda la cuadrilla de don Quijote] (*DQ I*, p. 451), cujo assunto principal são livros de títulos fantasiosos retirados da maleta do estalajadeiro que servem de entretenimento para muitos dos hóspedes — os quais não seriam resgatados da fogueira inquisidora no escrutínio da biblioteca de Dom Quixote:

— Irmão — disse o padre —, estes dois livros [*Don Cirongilio de Tracia e Felixmarte de Hircania*] são mentirosos e estão cheios de disparates e devaneios, enquanto este do Grande Capitão [*Historia del Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba, con la vida de Diego García de Paredes*] é história verdadeira e contém os feitos de Gonzalo Gernández de Córdoba, o qual por muitas e grandes façanhas mereceu que todo mundo o chamasse “Grande Capitão”, renome famoso e claro e só por ele merecido; e esse Diego García Paredes foi um principal cavaleiro, natural da cidade de Trujillo, na Estremadura, valentíssimo soldado e de tantas forças naturais, que com um dedo parava uma roda de moinho em meio a sua fúria e, postado empunhando um montante na estrada de uma ponte, deteve todo um inumerável exército, que não passou por ela; e fez coisas tais que, se como ele as conta e também as escreve, com a modéstia de cavaleiro e cronista próprio, as escrevesse outro livre e desapaixonado, poriam em esquecimento as dos Heitores, Aquiles e Roldões (*DQ I*, p. 455)¹²⁴.

Começa um debate entre o estalajadeiro e o padre sobre se é a realidade ou a ficção a

¹²² O mais claro “paradigma de guerreiro heróico” (GUAL, 2003, p. 51), filho da deusa marinha Tetis e do herói Peleu, Aquiles, tem sua história mítica cantada pela epopeia homérica, exposta no primeiro e segundo capítulos desta tese, que não nos informa de sua infância, nem de seus feitos anteriores ao nono ano da batalha de Troia, muito menos quem foi o responsável por sua morte, mas nos recorda que seu nascimento e morte serão para sempre louvados pelo vigor do mito.

¹²³ A morte do príncipe troiano como vingança feroz de Aquiles à morte de seu amigo Patroclo pelas mãos de Apolo e Heitor revela traços da ira arrasadora de Aquiles quando este arrasta durante dias o cadáver de Heitor até que os deuses se apiedam do nobre herói troiano, fazendo com o rei Príamo, guiado por Hermes, implore a devolução do corpo de seu filho, com cujos cantos fúnebres se encerra a epopeia.

¹²⁴ No espanhol “— Hermano mío — dijo el cura —, estos dos libros son mentirosos y están llenos de disparates y devaneos, y este del Gran Capitán es historia verdadera y tiene los hechos de Gonzalo Hernández de Córdoba, el cual por sus muchas y grandes hazañas mereció ser llamado de todo el mundo “Gran Capitán”, renombre famoso y claro, y dél solo merecido; y este Diego García de Paredes fue un principal caballero, natural de la ciudad de Trujillo, en Estremadura, valentísimo soldado, y de tantas fuerzas naturales, que detenía con un dedo una rueda de molino en la mitad de su furia, y, puesto con un montante en la entrada de una puente, detuvo a todo un innumerable ejército, que no pasase por ella; y hizo otras tales cosas, que si, como él las cuenta y las escribe él asimismo, con la modestia de caballero y de coronista propio, las escribiera otro libre y desapasionado, pusieran en su olvido las de los Hétores, Aquiles y Roldanes” (*DQ I*, p. 455).

matriz presente nas histórias cujo retábulo é forjado no mito. O caloroso debate conduz à leitura em voz alta por Cardênio da *Novela do Curioso Impertinente* — uma das histórias interpoladas, a qual se estende pelos capítulos XXXIII, XXXIV e XXXV, que, aos moldes de uma tragédia shakeaspearana, enlança o ciúme de Anselmo às suspeitas da traição de Camila — cuja figura feminina evoca a lenda virgiliana da filha de Metabus de Privernum, o rei de Volsci, que, depois de separada de seu pai quando criança pelo seus inimigos, não poderia mais adaptar-se à vida na cidade e, como uma Amazonas grega, encontra na caça e na luta a escritura de sua vida — aos engenhos forçados do amigo Lotário, na formação do triângulo amoroso que evoca a figura da aparente intocável Dânae (*DQ I*, p. 473) nas *Metamorfoses* de Ovídio — que mesmo presa na torre de bronze por seu pai Acrísio, rei de Argos, foi fecundada pelas “chuvas de ouro” (*DQ I*, p. 473) do apaixonado Zeus, gerando o herói Perseu. O episódio tece as referências a textos literários medievais como *Orlando furioso* e de frases de Calderón de la Barca. Ademais, o caráter exemplar da narrativa interpolada traz a marca do Diabo medieval como o ser que coloca no coração do homens as ideias que os corrompem, como fez com Lotário e os demais.

Usando nisto do artifício que o demônio usa quando quer enganar alguém bem atalaiado no cuidado de si: transforma-se em anjo de luz, sendo ele das trevas, e, oferecendo-se em aparências boas, por fim, revela quem é e executa seu intento, se de início não é descoberto seu engano (*DQ I*, p. 478)¹²⁵.

O mesmo se pode dizer dos personagens históricos citados na obra, como é o caso de Alexandre, o Grande, o qual recebe o tratamento de lugar comum acerca de suas qualidades destacadas. Tendo comprovado os reflexos dos personagens mitológicos na obra, parto para uma análise não tão evidente acerca das ressonâncias de escritores grecolatinos.

3.2.3 Escritores grecolatinos

A presença de escritores grecolatinos muitas vezes se dá pelas ressonâncias de seus escritos que fincam a presença no romance polifônico. Há também reflexos explícitos às filosofias de Platão e Aristóteles. Dentre as muitas referências conceituais, noto: a verossimilhança aristotélica; a ideia da separação entre corpo e alma, de claras raízes platônicas; a crença na Época Dourada, a ideia de um paraíso; invocações de ritos sagrados, bem como o

¹²⁵ No espanhol “Usando en esto del artificio que el demonio usa quando quiere engañar a alguno que está puesto en atalaya de mirar por sí: que se transforma en ángel de luz, siéndolo él de tinieblas, y, poniéndole delante apariencias buenas, al cabo descubre quién es y sale con su intención, si a los principios no es descubierto su engaño” (*DQ I*, p. 478).

conceito platônico de inteligência pura fazem com que a matéria clássica brilhe na produção cervantina, não como um simples elemento retórico, mas perfeitamente entrelaçado à temáticas e motivos:

Então, como Platão na caverna da sua República (a qual se assemelha à Cova dos Montesinos, pela “entrada de um pouco de luz por algumas rachaduras ou furos, abertos na superfície da terra”), o Quixote sai do mundo real e levanta-se das sombras da gruta para a esfera dos arquétipos. Nela, a Cova dos Montesinos é provocação, e Durandarte encontra-se deitado há muito tempo em um túmulo de mármore. A loucura ganhou um outro mundo, que tirou da mesma substância do mesmo louco genial: assim é construído o castelo sublime das ideias platônicas! (CASO, 1988, p. 65, tradução minha)¹²⁶.

O que torna tais transformações possíveis ao serem auto-motivadas pelo intercambiamento das esferas do mito na literatura e na história é o processo de remitificação literária. É esse mecanismo que acaba por converter o *Quixote* em uma obra de extensa bagagem cultural e artística¹²⁷ que transcende e transpõe o uso artístico dos clássicos grecolatinos ao se erigir como um novo mito, um mito metamorfoseado, o qual tem influenciado as mais diversas estruturas sociais no Ocidente: o herói Dom Quixote.

Encontro ainda na morte de Alonso Quijano uma expressão de referências claramente neoplatonistas, conforme notado por Roberto González Echevarría:

¹²⁶ No original “Entonces, como Platón en la caverna de su República (que a la Cueva de Montesinos se asemeja, en que “entre una pequeña luz por unos resquicios o agujeros, abiertos en la superficie de la tierra”), Don Quijote sale del mundo real, y se eleva, desde las sombras del antro, a la esfera de los paradigmas. En ella Montesinos alienta, y Durandarte yace tendido de largo a largo sobre un sepulcro de mármol. La locura obtuvo otro mundo, que sacó de la sustancia misma del genial demente: ¡se construye el alcázar sublime de otras ideas platónicas!” (CASO, 1988, p. 65).

¹²⁷ Referendo ainda a obra *Las fuentes literarias de Cervantes* (2012), de Fredo Arias de la Canal, para um detalhamento das possíveis fontes ao romance, segundo seus contemporâneos. *As Metamorfoses*, de Ovídio, é uma das mais citadas. Ainda mais aprofundado é o estudo de Antonio Barnés Vázquez “*Yo he leído en Virgilio*”: *La tradición clásica en el Quijote* (2009), no qual afirma-se recompilar 1.274 referências explícitas e implícitas à cultura greco-romana na obra, sendo 531 no primeiro livro e 743 no segundo. Este estudo tão minucioso destaca sobretudo a influência virgiliana no romance, e destaca que, apesar da saturada referência à literatura clássica na obra, não se trata de mera recompilação de fontes, mas a atitude satírica do autor autodidata frente a sua erudição livresca, orienta a obra para a construção de um novo mito. Todavia, a conclusão a que chegara Antonio Barnés Vázquez é transcrita aqui: “La épica antigua es un antecedente de la épica medieval, marco en el que se insertan las novelas de caballerías, por lo que la imitación de lo caballeresco puede extenderse igualmente — y así sucede — a muchos pasajes épicos griegos o romanos. El mundo grecolatino no sólo ofrece una mitología, sino también una historia poblada de gestas heroicas: Alejandro, César..., por lo que se amplían considerablemente sus posibilidades de imitación, su capacidad de leer cualquier acontecimiento presente a la luz de los acontecimientos pasados: sobre todo, acontecimientos escritos. Don Quijote entrelaza el ideal caballeresco con el mito de la Edad de Oro, lo que permite fundamentar su peregrinaje con bases mucho más sólidas que la mera mimesis de Amadís de Gaula y otros personajes de la caballería andante” (VÁSQUEZ, 2009, p. 258). Na presente tese, aproximo e diferencio a abordagem deste trabalho antecessor, pois apresento a remitificação literária como o procedimento que enlaça as aventuras do cavaleiro andante pelo mundo greco-latino e moderno. Enfoco ainda a mescla com elementos folclóricos na obra, dentre os quais destaco, em pinceladas, a face pícaro de Sancho Pança, inspirada pela análise de Mauricio Molho em *Cervantes: raíces folklóricas* (1976).

Os fracassos da experiência e da vida nos ensinam sobre nossos limites e corroem a esperança de viver nossos sonhos, mas nossa esperança nunca desaparece. Esta é a medula da alma, a luz bruxuleante do ser, a contrapartida espiritual do nosso código mater DNA. Quando o herói recupera a sua sanidade no final da parte II, ele morre. Como a última chance de viver uma vida imaginária desaparece, permanece a vida em si mesma. A morte serena de Quixote reflete seu entendimento, ele sabe que o sonho da vida acabou, e como um neoplatonista ou cristão, sua única esperança é agora a vida após a morte. (ECHEVARRÍA, 2001, p. 7, tradução minha)¹²⁸.

A fantasia transformadora, para usar a expressão de Rubén Mira, crítico cervantino, reveste-se de comicidade, embate-se com uma realidade de esfacelamento dos valores consoantes ao código cavaleiresco, o que gera situações difíceis de desafios que, com um olhar mais aprofundado, revelam embates da alma demoníaca contra o mundo moderno que não corresponde aos nobres ideais de outrora. Assim, o herói tragicômico que *a priori* levou uma gama de leitores ao riso, logo revela uma face de profunda intelectualidade, sobretudo pelas marcas de fontes míticas e literárias presentes na natureza do herói, além da fina inspiração dos dramas humanos. Assim, se na primeira recepção, no século XVII, nosso herói foi saudado com uma gargalhada, segundo Astrana Marín, a partir do século XIX, tal gargalhada, de sorriso, converteu-se em uma lágrima.

Destas tantas referências, pode-se concluir que Cervantes possuía uma rica gama de conhecimento mitológico e, certamente, o mito é fator seminal em seu texto. Todavia, não se trata de mera citação, recompilação ou reconstrução mítica, como alguns autores tentaram provar. O que acontece aqui é um processo de remitificação, procedimento a ser aprofundado no próximo subtópico.

3.3 Enfrentar o Cavaleiro dos Espelhos ou o Branca Lua, ou a si mesmo?: o reflexo de muitos mitos fragmentados em um mito literalizado, e seus reflexos

Para Pierre Brunel, “não se pode abordar o estudo do mito literário sem antes levar em conta o mito propriamente dito, o que não significa que o mito literário seja somente o mito na

¹²⁸ No original “Experience and life’s blows teach us our limits and erode the hope of living up to our dreams, but our hope never vanishes. It is the soul’s pith, the flickering light of being, the spiritual counterpart to our DNA’s mater code. When the hero regains his sanity at the end of Part II, he dies. As the last chances of living an imaginary life disappear, so must life itself. Don Quixote’s serene passing reflects this understanding; he knows that the dream of life is over, and as a Neoplatonist and Christian, his only hope now is to find the true life after death”. (ECHEVARRÍA, 2001, p. 7).

literatura” (2005, p. 15). Na busca de resgatar alguns dos muitos mitos presentes na obra cervantina, este trabalho incorre por veredas comuns entre o mito primitivo e os mitos literários. A partir da investigação realizada na primeira parte desse estudo que dialogou com a proposta de mitólogos, antropólogos, psicanalistas e teóricos da literatura, constatei como o mito faz-se a partir de uma narrativa como sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas. Justamente, esse sistema é força matriz pela qual a literatura tem se nutrido no decorrer da história social, contribuindo para a formação de uma tradição mitológica-literária, a qual na era moderna situa o *Quixote* como obra pioneira. O herói da Triste Figura, de traços e elementos míticos, é fruto e registro de um contexto histórico específico — a Espanha como uma nação de homens que ansiavam pela liberdade. Em concordância com Pierre Brunel, Dom Quixote configura-se um mito recém-nascido no Ocidente moderno que traz à baila seu próprio roteiro literário, ao mesmo tempo em que o mescla ao roteiro histórico pré-existente.

Ao imaginar lutar contra gigantes, Dom Quixote embate-se contra a própria realidade extraliterária, a qual conduz ao despertar do sonho do herói. Pela primeira vez na história literária, é no romance de novidade absoluta que a relação entre história e ficção sofre uma reviravolta. Atuando como verdadeiros seres vivos, figuras dinâmicas e abertas, o mundo artístico cervantino assume uma novo tipo de realidade. Conforme nos apresenta Luis Rosales em sua instigante análise interpretativa *Cervantes y la libertad* ao imbricar três dimensões do romance, o plano da realidade natural, o plano da realidade histórica e o plano da realidade literária, há de se reconhecer que

provavelmente se o *Quixote* não tivesse sido escrito, a Espanha não seria o que é. Seu espírito — o espírito cervantino — segue influenciando em muitos homens que lhe devemos algo do que somos; acaso, o que consideramos já irrenunciável em nossa vida. O herói cervantino: Dom Quixote, o herói do fracasso, é nosso patrimônio. Não colocamos em dúvida a sua existência. Se existe o que atua e existir é atuar, ninguém é tão vivo em nossa pátria como Dom Quixote (ROSALES, 1985, p. 674, tradução minha)¹²⁹.

Nascera um mito literário que justificou a construção histórico-social, *a priori*, da nação espanhola. Como um mito literário, há nele características comuns aos mitos da tradição oral, com uma estrutura que pode ser dividida em mitemas. Como comprovado, caracteres

¹²⁹ No original “Probablemente si el Quijote no se hubiera escrito no sería España lo que es. Su espíritu — el espíritu cervantino — sigue influyendo en muchos hombres que le debemos algo de lo que somos; acaso, lo que consideramos ya irrenunciable en nuestra vida. El héroe cervantino: Don Quijote, el héroe del fracaso, es nuestro patrimonio. No pondremos en duda su existencia. Si existe lo que actúa y existir es obrar, nadie hay tan existente en nuestra patria como Don Quijote” (ROSALES, 1985, p. 674).

específicos de mitos são reescritos em seu DNA, cujo centro é o herói. Esse é o poder da remitificação: a devolução de elementos específicos de mitos que haviam sido perdidos ao longo da história e, conseqüentemente, a adição de novos elementos específicos a esses mitos em questão favorecendo o nascimento de um novo mito, aproximado e distinto dos anteriores: Dom Quixote da Mancha.

Dessa feita, defendo a tese de que o *Quixote*, ao reescrever mitos de uma antiguidade greco-latina, além de aproximar-se de mitos artúricos, joga com uma tradição, ao mesmo tempo em que manifesta uma nova realidade. Sua identidade é, portanto, estilizada e fragmentada até o reconhecimento da criação de seu mito, o que se dá no episódio da luta com o Cavaleiro da Branca Lua:

D. Quixote, encomendando-se ao céu de todo coração, e à sua Dulcineia (como tinha por costume ao principiar das batalhas que se lhe ofereciam), tornou a tomar mais outro pouco do campo, porque viu que do seu contrário fazia o mesmo, e sem toque de trombeta nem de outro instrumento bélico que lhes desse sinal de arremeter, viraram ambos os dois aos mesmo tempo as rédeas a seus cavalos, e como o da Branca Lua era mais ligeiro, alcançou D. Quixote a dois terços da sua carreira, e ali o encontrou com tão poderosa força que, sem o tocar com a lança (pois a levantou, ao parecer de propósito), deu com Rocinante e D. Quixote por terra numa perigosa queda. Avançou logo sobre ele e, pondo-lhe a lança sobre a viseira, lhe disse:

— Vencido sois, cavaleiro, e morto sereis se não confessardes as condições de nosso desafio.

D. Quixote, moído e aturdido, sem erguer a viseira, como se falasse dentro de um túmulo, com voz debilitada e doente, disse:

— Dulcineia d’El Toboso é a mais formosa mulher do mundo e eu o mais desditoso cavaleiro da terra, e não é bem que minha fraqueza defraude esta verdade. Finca tua lança, cavaleiro, e tira-me a vida, pois já me tiraste a honra.

— Isso eu não farei, por certo — disse o da Branca Lua. — Vivam, viva em sua inteireza a fama da formosura da senhora Dulcineia d’El Toboso, pois eu me contento que só com que o grande D. Quixote se retire do lugar por um ano, ou até o tempo eu por mim lhe for mandado, como concertamos antes de entrarmos nesta batalha (*DQ II*, p. 756-757)¹³⁰.

¹³⁰ No espanhol “Don Quijote [...] encomendándose al cielo de todo corazón y a su Dulcinea, como tenía de costumbre al comenzar de las batallas que se le ofrecían, tornó a tomar otro poco más del campo, porque vio que su contrario hacía lo mismo; y sin tocar trompeta ni otro instrumento bélico que les diese señal de arremeter, volvieron entrambos a un mesmo punto las riendas a sus caballos, y como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí le encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza (que la levantó, al parecer, de propósito), que dio con Rocinante y con don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él y, poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo:

— Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo:

— Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra.— Eso no haré yo, por cierto — dijo el de la Blanca Luna — : viva, viva en su entereza la fama de la hermosura de la señora Dulcinea del Toboso, que solo me contento con que el gran don Quijote se retire a su lugar

Ao reconhecer a força do mito em seu interior, *Quixote* manifesta a tensão entre o ideal mítico e a realidade de sua época, cujo paradoxo engendra o seu mito moderno, um modelo exemplar, um mensageiro do ideal pela via da arte literária.

Assim, deveras “em *Quixote*, o paradoxo, a tentação do ambíguo e do contraditório instalam-se na história e articulam o modo de contar a história” (VIEIRA, 1998, p. 56) — de modo que os procedimentos intrínsecos à narrativa que convertem o cavaleiro manchego em mito revelam logo tratar-se de um jogo de máscaras em que ora o mito revela-se, ora é velado pela história. Esse esquema atinge as mais altas notas no episódio do castelo dos duques, no qual o desentrelaçamento do fio do mito e da história já não é possível: o emaranhado mítico literário já encobriu a todos na narrativa.

Em diversos momentos do texto cervantino, observo ainda que é pela focalização e seleção do historiador que a narrativa é conduzida; todavia, de forma magistral, essa focalização se mescla à elementos mitológicos:

Outros muitos [versos] escreveu, mas, como já foi dito, não se puderam tirar a limpo mais que essas três coplas. Nisso e em suspirar e chamar pelos faunos e silvanos daqueles bosques, pelas ninfas dos rios, pela dolorosa e úmida Eco, rogando que lhe respondesse, consolassem e escutassem, foi-se entretendo, e em buscar algumas ervas com as quais se sustentar enquanto Sancho não voltava; e se este, em vez de três dias, demorasse três semanas, o Cavaleiro da Triste Figura ficaria tão desfigurado que não o conheceria nem a própria mãe que o pariu.

E será bem deixá-lo aqui às voltas com seus suspiros e versos, para contar o que sucedeu a Sancho Pança em seu mandado. E foi que, em saindo à estrada real, se pôs em busca de El Toboso, e no dia seguinte chegou à estalagem onde lhe acontecera a desgraça da manta [...] e não quis entrar lá (*DQ I*, p. 358-360).¹³¹

As regras do jogo da obra deixam claro que o lapso da memória no início da narração... “Num vilarejo em La Mancha, cujo nome ora me escapa” [“En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme”] (*DQ I*, p. 57) é fala de quem detém autoridade sobre a história

un año, o hasta el tiempo que por mí le fuere mandado, como concertamos antes de entrar en esta batalla” (*DQ II*, p. 756-757).

¹³¹ No espanhol “Otros muchos [versos] escribió, pero, como se ha dicho, no se pudieron sacar en limpio ni enteros más destas tres coplas. En esto y en suspirar y en llamar a los faunos y silvanos de aquellos bosques, a las ninfas de los ríos, a la dolorosa y húmida Eco, que le respondiese, consolasen y escuchasen, se entretenía, y en buscar algunas yerbas con que sustentarse en tanto que Sancho volvía; que, si como tardó tres días, tardara tres semanas, el Caballero de la Triste Figura quedara tan desfigurado que no lo conociera la madre que le parió.

Y será bien envuelto entre sus suspiros y versos, por contar lo que le avino a Sancho Panza en su mandadería. Y fue que en saliendo al camino real se puso en busca del El Toboso, y otro día llegó a la venta donde se había sucedido la desgracia de la manta [...] y no quiso entrar dentro (*DQ I*, p. 358-360).

de um homem, seus feitos, seus objetivos, portanto, um historiador. A confirmação de que se trata mesmo de tal escritor vêm na sua segunda parte:

— Dê-me vossa grandeza de mãos, senhor D. Quixote de La Mancha, pois pelo hábito de São Pedro que visto, inda que não tenha outras ordens senão as quatro primeiras, que é vossa mercê um dos mais famosos cavaleiros andantes que já houve e ainda haverá em toda a redondeza da terra. Bem haja Cide Hamete Benengeli, que a história de vossas grandezas deixou escritas, e mais haja o curioso que teve o cuidado de as mandar traduzir do arábico ao nosso vulgar castelhano, para o universal entretenimento das gentes.

Fê-lo levantar D. Quixote e disse:

— Então é verdade que há história minha e que foi mouro e sábio quem a compôs?

— Tão verdade, senhor — disse Sansón —, que tenho para mim que o dia de hoje já vão impressos mais de mil livros da tal história; se não, que o digam Portugal, Barcelona e Valência, onde os imprimiram, e ainda é fama que se está imprimindo em Antuérpia, e cuido que logo não há de haver nação nem língua onde não se traduza (*DQ II*, p. 72-73)¹³².

Fiel ao princípio da verossimilhança da *Poética* aristotélica, a primeira parte do livro primeiro segue uma narração com poucas interferências sobre a vida de Dom Quixote, de modo que as atitudes e as falas não vêm registradas com juízos de valor. Esse esquema só se fragmenta no final do capítulo oitavo, com a apresentação de um “segundo autor”:

Mas o dano disso tudo é que, neste ponto e termo, deixou pendente esta batalha o autor desta história, pretextando não ter achado dessas façanhas de D. Quixote nada mais escrito além do referido. Bem é verdade que o segundo autor desta obra se negou a crer que tão curiosa história estivesse entregue às leis do esquecimento, nem que tão pouco curiosos fossem os engenhos de La Mancha que não tivessem guardado em seus arquivos ou suas gavetas alguns papéis que deste famoso cavaleiro tratassem¹³³ (*DQ I*, p. 131).

¹³² No espanhol “— Déme vuestra grandeza de las manos, señor don Quijote de la Mancha, que por el hábito de San Pedro que visto, aunque no tengo otras órdenes que las cuatro primeras, que es vuestra merced uno de los más famosos caballeros andantes que ha habido, ni aun habrá, en toda la redondez de la tierra. Bien haya Cide Hamete Benengeli, que la historia de vuestras grandezas dejó escritas, y rebien haya el curioso que tuvo cuidado de hacerlas traducir al arábigo en nuestro vulgar castellano, para universal entretenimiento de las gentes.

Hízole levantar don Quijote y dijo:

— Desa manera, ¿verdad es que hay historia mía y que fue moro y sabio el que la compuso?

— Es tan verdad, señor — dijo Sansón —, que tengo para mí que el día de hoy están impresos más de mil libros de tal historia: si no, dígalo Portugal, Barcelona y Valencia, donde se han impreso, y aun hay fama que se está imprimiendo en Amberes y a mí se trasluce que no ha de haber nación ni lengua donde no se traduzca” (*DQ II*, p. 72-73).

¹³³ No espanhol “Pero está el daño de todo esto que en este punto y término deja pendiente el autor desta historia esta batalla, disculpándose que no halló más escrito destas hazañas de don Quijote, de las que deja referidas. Bien es verdad que el segundo autor desta obra no quiso creer que tan curiosa historia estuviese entregada a las leyes del olvido, ni que hubiesen sido tan poco curiosos los ingenios de la Mancha, que no tuviesen en sus archivos o en sus escritorios algunos papeles que deste famoso caballero tratasen” (*DQ I*, p. 131-132).

Já na segunda parte, ficamos sabendo que em uma andança desse “segundo autor” por Alcaná de Toledo, o mesmo achou um cartapácio com escrita em árabe, de modo que, curiosamente pediu a um mourisco a tradução do grande manuscrito. Logo de início, este surpreende-se com a história:

Quando ouvi aquele “Dulcinea d’El Toboso”, fiquei atônito e suspenso, pois logo cuidei que continham aqueles cartapácios a história de D. Quixote. Com essa imaginação, dei-lhe pressa a que lesse o início, e assim fazendo, vertendo de improviso o arábico, disse que dizia: *História de D. Quixote de La Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábico*¹³⁴ (DQ II, p. 137).

Tamanho interesse levou tal homem a buscar a tradução íntegra da história para assim tornar-se o editor cristão e segundo autor da obra, cuja autoria primeira continuava sendo do historiador árabe Benengeli, e, portanto, não do ficcionista Miguel de Cervantes, já que este é identificado na obra, como cumprimento do pacto mito-histórico, apenas “padrasto de Quixote”, conforme esclarece-se já no Prólogo ao leitor:

Mas eu, que, se bem pareça pai, sou padrasto de D. Quixote, não quero seguir a corrente do uso suplicando-te, quase com lágrimas nos olhos, como outros fazem, leitor caríssimo, que perdoes ou dissimules as falhas que neste meu filho vires, pois não és parente nem seu amigo, e tens a alma em teu corpo e teu livre-arbítrio no justo ponto (DQ I, p. 31-32)¹³⁵.

Revela-se interessante como os que detém o poder sobre a história de Quixote acabam por primar pela aproximação ao estatuto da verdade. Em diversos momentos do texto, por exemplo, o tradutor age também como coautor, pois se dá o direito de escolher quais as passagens da vida do herói julga mais apropriadas para traduzir ou omitir na história. Em outros estágios da narrativa quixotesca, é o padrasto-editor quem questiona a égide da verdade na narração do autor árabe. Ponto alto acerca disso encontra-se no princípio da segunda parte do primeiro livro, quando Cervantes critica a forma como o mouro Benengeli conduz a história, verídica, porém em alguns momentos falha, devido à falta de maestria do próprio historiador.

¹³⁴ No espanhol “Cuando yo oí decir “Dulcinea del Toboso”, quedé atónito y suspenso, porque luego se me representó que aquellos cartapacios contenían la historia de don Quijote. Con esta imaginación, le di priesa que leyese el principio, y haciéndolo así, volviendo de improviso el arábigo en castellano, dijo que decía: *Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador arábigo*” (DQ II, p. 137-138).

¹³⁵ No espanhol “Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padrasto de don Quijote, no quieroirme con la corriente del uso, ni suplicarte, casi con las lágrimas en los ojos, como otros hacen, lector carísimo, que perdones o dissimules las faltas que en este mi hijo vires, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado” (DQ I, p. 31-32).

Tal trecho importante vai além ao questionar e atingir a profissão dos historiadores e o papel da história em nossa civilização:

Se a esta se pode fazer alguma objecção acerca da sua verdade, não poderá ser outra que ter sido o seu autor arábico, sendo muito próprio dos dessa nação ser mentirosos; ainda que, por serem eles tão nossos inimigos, antes se pode entender ter sido nela mais parco que demasiado. E assim me parece, pois quando se poderia e deveria estender a pena nos elogios de tão bom cavaleiro, parece que de indústria o autor lhes guarda silêncio: coisa malfeita e pior pensada, tendo e devendo de ser os historiadores pontuais, verdadeiros e em nada apaixonados, que nem o interesse nem o medo, o rancor nem a afeição os desviem do caminho da verdade, cuja mãe é a história, émula do tempo, depósito das ações, testemunha do passado, exemplo e aviso do presente, advertência do porvir. Nesta sei que achará tudo que se pode desejar na mais grata; e se algo de bom nela faltar, tenho para mim que será por culpa do cão do autor, antes que por falta do sujeito¹³⁶ (*DQ I*, p. 139).

Esta incursão traz à tona as complexas estratégias formais utilizadas pelo autor do romance contemporâneo, sobretudo em seu registro metaficcional que influenciou toda a tradição do romance moderno. No “discreto colóquio” entre Dom Quixote, Sancho e o Cônego, aspectos do mito e da história se entrecruzam justamente na figura de heróis e grandes homens, figuras entre históricas e míticas, conforme a exortação do cônego ao obstinado cavaleiro e leitor, na qual os estreitos limites entre realidade ficção se inter cruzam na obra:

E se ainda, levado da sua natural inclinação, quiser ler livros de façanhas e de cavalaria, leia na Sagrada Escritura o dos Juizes, que aí achará verdades grandiosas e feitos tão verdadeiros quanto valentes. Um Viriato teve a Lusitânia; um César, Roma; um Aníbal, Cartago; um Alexandre, a Grécia; um conde Fernán González, Castela; um Cid, Valência; um Gonzalo Fernández, a Andaluzia; um Diego García de Paredes, Estremadura; um Garci Pérez de Vargas, Xerez; um Garcilaso, Toledo; um D. Manuel de León, Sevilha, podendo a lição dos seus valorosos feitos entreter, ensinar, deleitar e admirar os mais altos engenhos que os lerem (*DQ I*, p. 699)¹³⁷.

¹³⁶ No espanhol “Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos; aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues cuando pudiera y debiera extender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha e peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rancor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir. En esta sé que se hallará todo lo que se acertare a desear en la más apacible; y su algo bueno en ella faltare, para mí tengo que fue por culpa del galgo de su autor, antes que por falta del sujeto” (*DQ I*, p. 139).

¹³⁷ No espanhol “Y si todavía, llevado de su natural inclinación, quisiere leer libros de hazañas y de caballerías, lea en la Sacra Escritura el de los Jueces, que allí hallará verdades grandiosas e hechos tan verdaderos como valientes. Un Viriato tuvo Lusitania; un César, Roma; un Aníbal, Cartago; un Alejandro, Grecia; un conde Fernán González, Castilla; un Cid, Valencia; un Gonzalo Fernández, Andalucía; un Diego García Paredes, Estremadura; un Garci Pérez de Vargas, Jerez; un Garcilaso, Toledo; un don Manuel de León, Sevilla, cuya lección de sus

A argumentação contrária ao cónego vem a causar espanto e admiração pela agudez de pensamento de Dom Quixote, no qual é impossível separar o estreito caminho que une realidade e ficção:

Porque querer convencer alguém de que no mundo não houve Amadis, nem todos os outros cavaleiros aventureiros de que estão cheias as histórias, será querer persuadir que o sol não ilumina, nem o gelo esfria, nem a terra sustenta; pois que engenho pode haver no mundo capaz de persuadir um outro de que não foi verdade o caso da infanta Floripes e Guy de Borgonha, e o de Ferrabrás, na ponte de Mantible, que aconteceu no tempo de Carlos Magno, que voto a tal que é tanta verdade como agora é dia? E se isto é mentira, também o há de ser a vida de Heitor e Aquiles, e a guerra de Troia, e dos Doze Pares de França, e o rei Arthur da Inglaterra, que até hoje anda em forma de corvo, e por momentos o esperam no seu reino¹³⁸ (*DQ I*, p. 700).

Em outro ponto da narrativa, na Serra Morena (Cap. XXV), Sancho identifica quem é realmente Dulcineia, “filha de Lorenzo Corchuelo [...] chamada Aldonza Lorenzo” [“hija de Lorenzo Corchuelo [...] llamada por outro nombre Aldonza Lorenzo”] (*DQ I*, p. 345), aquela que “joga barra tão bem como o mais forçado zargal do lugar” [“tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo”] (*DQ I*, p. 345), que na visão dos que a rodeiam, “tem muito de cortesã: com todos brinca e com tudo faz burla e graça” [“tiene mucho de cortesana: com todos se burla y de todo hace mueca y donaire”] (*DQ I*, p. 345), mas que pelo gênio discreto de Dom Quixote, “vale ela tanto quanto a mais alta princesa da terra [...] a quem “nem Helena a iguala, nem Lucrecia a alcança, nem outra alguma das famosas mulheres das idades pretéritas, grega, bárbara ou latina” [“ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni outra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina”] (*DQ I*, p. 347). Sim, é ela a “senhora absoluta de sua alma” [“señora absoluta de su alma”] (*DQ I*, p. 630).

De posse dos exemplos supracitados, posso afirmar que é deveras no seio da literatura ocidental, que o nascimento do mito do herói de *Quixote da Mancha* explora pela primeira vez na modernidade o espaço do mito na vida secular do homem, de modo a converter-se em

valerosos hechos puede entretener, enseñar, deleitar y admirar a los más altos ingenios que los leyeren” (*DQ I*, p. 699).

¹³⁸ No espanhol “Porque querer dar a entender a nadie que Amadis no fue en el mundo, ni todos los otros caballeros aventureros de que están colmadas las historias, será querer persuadir que el sol no alumbrá, ni el yelo enfría, ni la tierra sustenta; porque ¿qué ingenio puede haber en el mundo que pueda persuadir a otro que no fue verdad lo que la infanta Floripes y Guy de Borgoña, y lo de Fierabrás con la puente de Mantible, que sucedió en el tiempo de Carlomagno, que voto a tal que es tanta verdad como es ahora de día? Y si es mentira, también lo debe ser que no hubo Héctor, ni Aquiles, ni la guerra de Troya, ni los Doce Pares de Francia, ni el rey Artúr de Inglaterra, que anda hasta ahora convertido en cuervo, y le esperan en su reino por momentos” (*DQ I*, p. 700-701).

símbolo, “imagem eterna” (MIELIETINSKI, 1987, p. 119), figura-síntese em nossas mentes, ensinando lições que reverberam para além das claves satírico-cômicas e até mesmo do texto literário para uma travessia pelo humano em movimento. Ao romper com os padrões vigentes e apresentar uma nova concepção de homem, dual e conflituoso em si, a obra instaura o mito quixotesco — condensado nas atitudes puramente subjetivas de seu herói deslocado da realidade — e continua a nos fascinar em uma assombrosa travessia de mais de quatro séculos.

No final da obra, já cansado, após exatas 20 vitórias e 20 derrotas — conforme constatado por Vladimir Nabokov (1899-1977), escritor fascinado por Cervantes e pela utopia de felicidade — e tantas aventuras, já sem suas armas e humilhado, o herói Dom Quixote não suporta a força degradada do cotidiano; então, como resistência, sua alma doa-se à morte, aventura derradeira, advinda da ruptura insuperável. Desse modo, o engenhoso fidalgo Alonso Quijano morre simbolicamente para renascer sob a forma do engenhoso cavaleiro Dom Quixote, deixando lições tão fortes, profundas e heroicas que nenhum louco teria sido capaz de passar. Não seria melhor racionalizar que estamos “encantados” (*DQ I*, p. 695), imobilizados ou mesmo, sem alma do que admitir que estamos presos à jaula de um mundo apartado de Deus, no qual nada podemos fazer para ajudar verdadeiramente “desvalidos e necessitados” [menesterosos y necesitados]? (*DQ I*, p. 695-696).

Ademais, duas batalhas são refletidas nos limites do mito e da história, revelando o entrecruzamento desses campos pela narrativa: a luta contra o Cavaleiro dos Espelhos (*DQ II*, XIV, XV) e a batalha final contra o Cavaleiro da Branca Lua (*DQ II*, LXIV, LXV). Sendo o inimigo “do mesmo lugar que D. Quixote de La Mancha” [del mesmo lugar de don Quijote de la Mancha] (*DQ II*, p. 761), no primeiro conflito Sansón Carrasco tinha sua vestimenta coberta de rodela de resplandecentes espelhos, que aqui são lidos com os muitos mitos que se fragmentam na narrativa, tomados de 1) deidades; 2) personagens mitológicos e 3) escritores greco-latinos, e é portanto, vencido pelo Dom Quixote, figura literária que conseguiu, pela primeira vez na modernidade, absorver a mitologia e reescrever a história de sua nação. Já na batalha final, Dom Quixote tem o encontro consigo mesmo ao ter sua imagem-mito refletida lunática na Branca Lua, reconhece que “cada um é artífice da própria ventura” (*DQ II*, p. 770). Vencido por si mesmo, Dom Quixote afasta-se das novelas de cavalaria que até aquele ponto o levaram para reconhecer que entra na história como mito: Dom Quixote e Sancho se tornam uma só figura, como os pares gêmeos do mito primitivo. O preço é o retorno do herói ao lar, mas o valor a ser pago é ainda maior: espraia-se para fora do texto, deverá, pois, sair das páginas do livro para entrar na escrita da história.

Cada um é artífice da própria ventura. Eu o fui da minha, mas não com a prudência necessária, e assim o paguei dobrada a minha presunção, pois devia ter percebido que à poderosa grandeza do cavalo do da Branca Lua não poderia resistir a magreza de Rocinante. Atrevi-me, enfim; fiz o que pude, derrubaram-me, e, se perdi a honra, não perdi nem posso perder a virtude de cumprir com a minha palavra. Quando eu era um cavaleiro andante, atrevido e valente, com as minhas obras e minhas mãos acreditava meus feitos; e agora, sou escudeiro pedestre, acreditarei minhas palavras cumprindo a que dei na minha promessa. Caminha pois, amigo Sancho, e vamos ter em nossa terra o ano do noviciado, cujo encerramento nos dará nova virtude para voltarmos ao nunca por mim esquecido exercício das armas (*DQ II*, p. 70)¹³⁹.

Com base no demonstrado, concluo que foi Miguel de Cervantes — ao atravessar o umbral do mito e ao explorar os fantasmas das contradições internas, conflitos e sentimentos ambivalentes do homem moderno — que, impregnado pelo maneirismo e pelas contradições do seu tempo, melhor evidenciou, e de forma inovadora, o conflito entre o ambiente e os atos subjetivos do homem, instaurando a natureza dialética do pensamento, o que tornou possível o contraponto entre a realidade externa e a interna, entre o mito e prosa moderna. Na obra em que o homem, aprisionado a esfera humana, conseguiu ser heroicamente ampliado, o gênio cervantino “ao mesmo tempo em que nos arranca de nossa prisão realista, conduz e guia pelos mundos da fantasia, abre-nos os olhos sobre aspectos desconhecidos e secretos da nossa condição, e nos dá os instrumentos para explorar e entender os abismos do que é humano” (LLOSA, 2009, p. 29). Inaugura-se, portanto, uma nova forma do homem compreender o mundo a sua volta, sobretudo pela ótica do herói.

Reforço ainda este argumento por retormar o que Willian Egginton em sua obra *The man who invented fiction* (2016) defende: a ideia de que Dom Quixote modificou o curso de toda a história literária e intelectual desde sua aparição. Dessa forma, o Quixote, herói e obra, tem sido lido em muitas culturas como símbolo e mito político, conforme bem destacado por Américo Castro na importante obra crítica *Hacia Cervantes*:

A figura literária aparece aqui rompendo a estrutura de uma milenária forma de literatura. O herói épico cavaleiresco não poderia colocar em dúvida o

¹³⁹ No espanhol “cada uno es artífice de su ventura. Yo lo he sido de la mía, pero no con la prudencia necesaria, y, así, me han salido al gallarín mis presunciones, pues debiera pensar que al poderoso grandor del caballo del de la Blanca Luna no podía resistir la flaqueza de Rocinante. Atrevíme, en fin; hice lo que pude, derribáronme, y, aunque perdí la honra, no perdí ni puedo perder la virtud de cumplir mi palabra. Cuando era caballero andante, atrevido y valiente, con mis obras y con mis manos acreditaba mis hechos; y ahora, cuando soy escudero pedestre, acreditaré mis palabras cumpliendo la que di de mi promesa. Camina, pues, amigo Sancho, y vamos a tener en nuestra tierra el año del noviciado, con cuyo encerramiento cobraremos virtud nueva para volver al nunca de mí olvidado ejercicio de las armas (*DQ II*, p. 769-770).

sentido da sua vida heroica como faz Don Quixote: “Eu até agora não sei o que conquistou à força de minhas obras” (*DQ II*, p. 58).; o personagem de uma narração, de Aquiles de Gargantua, não podia discutir seriamente, de sua consciência real, o sentido e a finalidade da sua existência; a personagem não tinha nenhuma consciência de ser pessoa, como foi colocado lá, maciçamente, para ser nobre ou grotesca figura. Ao produzir-se a ruptura do perfil genérico, surge então a forma literária (que um dia será transformar o gênero) adequada para permitir à personagem viver desde a sua origem, afirmando ou dificultando seu próprio viver. Em virtude de complicadas razões históricas, tal fenômeno foi produzido na Espanha (CASTRO, 1960, p. 290, tradução minha)¹⁴⁰.

A esse ponto, Dom Quixote não pode mais ser encarado como herói mítico, lendário ou mesmo ficcional porquanto ele ultrapassou os limites dos heróis que o precederam, quer o épico, trágico, medieval e barroco. Ao retomá-los e superá-los, funda uma nova concepção heróica, o herói *everyman*, homem humano. Isso porque a personagem quebrou as amarras da história da literatura que o precedeu e, de um modo absolutamente quixotesco, aventurou-se pela história, e avançou por ela, de modo que não pode ser situado apenas ao contexto histórico do século XVII, já que seu herói tornou-se cidadão do mundo — um mito em si mesmo. Não foram poucos os estudiosos e admiradores que se aventuraram por seguir as andanças do cavaleiro montado em seu Rocinante. Neste trabalho, me integro a esta ala de estudos que adotam e preservam o encantamento e a sobrevivência do mito quixotesco, como arremato a seguir.

3.4. O culto ao herói metamorfoseado: encantamento e sobrevivência do mito quixotesco entre a história e a literatura

O crítico Augusto Meyer, ao aventurar-se pela história da evolução do mito literário de Quixote — o “mais belo tema da crítica moderna” (MEYER, 1964, p. 13), apercebe-se, após inúmeras pesquisas, desde o Museu Britânico até mascaradas e cortejos na América, que, tendo sido logo após sua publicação, mais precisamente em 25 de fevereiro de 1605, importado para a América, a maior personagem do romance moderno cresceu na imaginação popular e fincou presença imortal na história do ocidente.

¹⁴⁰ No original “La figura literaria aparece aquí rompiendo el marco de una forma milenaria de literatura. El héroe épico-caballeresco no podía poner en duda el sentido de su vida heroica según hace Don Quijote: “Yo hasta ahora no sé lo que conquisto a fuerza de mis trabajos” (*II*, p. 58).; el personaje de una narración, desde Aquiles hasta Gargantúa, no podía discutir en serio, desde su auténtica conciencia, el sentido y la finalidad de su existir; el personaje no tenía conciencia de ser persona, pues estaba puesto ahí, macizamente, para ser figura noble o grotesca. Al producirse la ruptura del perfil genérico, entonces surgirá la forma literaria (que un día se hará a su vez género) apta para dejar al personaje vivir desde su origen, afirmando o dificultando su propio vivir. En virtud de complicados motivos historicos, tal fenómeno hubo de producirse en España” (CASTRO, 1960, p. 290).

Em diversas solenidades, quer na Espanha, quer nas Índias, seja em meio a torneios de povoados, ou até mesmo no Palatinado, não raro figuravam imitadores do Cavaleiro da Triste Figura, o que implicou na transformação do nome próprio em nome comum, o qual, de uma só vez, povoava a imaginação popular e também marcava presença nos círculos sociais mais nobres.

Nesse sentido, visando a revelar a transposição do manchego em viva imagem histórica a frequentar os mais diversos ambientes sociais, a princesa Paz de Borbón, da Baviera, em *Buscando las huellas de Don Quijote* (1905) assumira a tarefa de refazer a trajetória do herói manchego no estrangeiro, de modo a apresentar notícias a seus compatriotas espanhóis do simpático cavaleiro da Mancha, da mesma forma que se fala de pessoas benquistas, uma vez que usava de tamanha consideração por chamar a personagem literária de “mi amigo” (1905, p. 9). Transportando-se à época de Cervantes, a infanta da Espanha revela como, nesse momento histórico, “esse homem cheio de coração, de ilusões e de valentia” [“ese hombre lleno de corazón, de ilusiones y valentía”] (PAZ DE BORBÓN, 1905, p. 24) já era conhecido no mundo inteiro, contando com traduções para o alemão, as quais tiveram ampla aceitação entre os austríacos (p. 25); para o húngaro (p. 25); para o grego (p. 27); assim também para o francês (p. 28); o italiano (p. 35), o holandês (p. 29); o português, tanto em Portugal, quanto no Brasil¹⁴¹ (p. 31-32; 34); ainda para o idioma sueco (p. 38); russo (p. 46); polaco (p. 57); búlgaro (p. 66); croata (p. 66); sérvio (p. 66); e, deixando para o final: a língua inglesa (p. 67).

São suas pegadas na Inglaterra as primeiras¹⁴² e mais marcantes em toda a Europa. Tendo marcado com alusões ao gênio cervantino a literatura inglesa posterior, a obra encantara e unira dantes opostos poetas, romancistas, dramaturgos e *scholars*, que comungam do mesmo culto: “a constante corrente de simpatia e admiração de todos os grandes homens de que é Quixote o maior entre eles” [“Hay una constante corriente de simpatía y admiración de todos los grandes hombres de que es más grande que ellos”] (PAZ DE BORBÓN, 1905, p. 87, tradução minha).

Na Inglaterra, a famosa carta aberta que retratou o colossal esforço de erudição e crítica do reverendo John Bowle (1725-1788), “príncipe dos cervantistas” (HAZAS; SÁNCHEZ,

¹⁴¹ Em Portugal, a demora para o surgimento da primeira tradução, apenas no final do século XVIII, justifica-se, não pelo desinteresse de leitura do mesmo, mas por ser a nação portuguesa bilíngue, preferindo, em sua maioria, ler a literatura espanhola no original, de modo a não correr o risco de perder algo do sentido original da obra. Logo ao contar com a tradução para o português, esta chega ao Brasil, conforme será exposto no capítulo seguinte.

¹⁴² Foi nesse país da Europa a primeira tradução do *Quixote*, mais especificamente em 1612 por Thomas Shelton (1604-16200). Na Inglaterra, também surgiram os primeiros ensaios críticos de maior excelência, cujo conteúdo influenciara a compreensão e divulgação do gênio cervantino no mundo.

2006, p. 51) abriu caminho para o cervantismo como campo de estudo frutífero. Foi deveras a visão sagaz e minuciosa do erudito sobre a obra que marcou a fundação dos estudos cervantinos no ocidente. Legando a *Quixote* o título de “cidadão do mundo” (*citizen of the world*) (BOWLE, 1777, p. 134), seu juízo de valor marca o prenúncio sobre a enxurrada de estudos elogiosos à narrativa de Cervantes, pela primeira vez pelo prisma de um “clássico” (BOWLE, 1777, p. 98), que mesmo após tão minucioso estudo, não cessa de rogar por novos comentários que possam dar conta da complexidade de suas 665 personagens: “Apenas devo acrescentar que Cervantes estava consciente de que sua história precisava de comentário, tendo ele mesmo dito isso pela boca de seu herói: ‘que terá necessidade de comentários para entendê-la’” [I have only to add that Cervantes was himself sensible that his history would need a comment, and has told us as much by the mouth of his hero, “que tendrá necesidad de comentario para entenderla” (II, 3)]. (BOWLE, 1777, p. 135, tradução minha). Não poucos críticos são conduzidos aos estudos críticos cervantinos após o canto de sereia de Bowle.

Como em todos os grandes mitos, *Quixote* emergiu de um contexto histórico, mas suplantou o estrito marco literário espanhol, constituindo-se hoje parte de um patrimônio histórico coletivo. Sim, *Quixote* parece ter conseguido suprir as lacunas que a própria história da sua época não contou. Através de seus muitos símbolos, a obra tornou-se símbolo de uma nação de homens, independentemente do caráter nacional. Quantos mitos, quantas histórias, quantos símbolos se entrecruzam nessa narrativa que deveras se tornou ela própria um grande mito! — “imagem eterna”, na acepção do crítico russo Eleazar Mielietinski (1987, p. 119), ou seja, um tipo literário que fulgura ao lado de Don Juan, Fausto, Hamlet e Robinson Crusoe, por servir de paradigma para a literatura posterior, bem como pelo fato de que as mais exaustivas tentativas de interpretação artística desses tipos jamais se esgotam, estão em constante renovação.

A presença de arquétipos e símbolos mitológicos são evidentes nessa obra clássica da literatura ocidental, de modo que este trabalho enveredou-se pelo reino mítico de arquétipos existentes na obra literária e na própria história da Espanha do século XVII, de modo a reforçar a ideia de que o mito é fator seminal e determinante para a escrita, em qualquer época e lugar.

Segundo João Adolfo Hansen (1942), “o romance, definitivamente acabado sob a assinatura de Cervantes, continua indefinidamente inacabado nas suas interpretações” (2012, p. 14), evidenciando que a obra se espraia para além das fronteiras históricas e já não existe um único *Quixote* do século XVII espanhol, mas muitos possíveis *Quixotes* em diferentes épocas que seguem, por seu turno, uma “arqueologia de preceitos, categorias e conceitos de sistemas

de representação emulados e aplicados por Cervantes” (2012, p. 14). Dentre tais preceitos, figura a presença da mitologia, sobretudo de raízes gregas.

Cervantes foi um criador de mitos [...] daqueles que souberam tomar uma paixão humana ou uma ideia que dirige o homem e encerrá-la em um símbolo que tenha vida, a quem sopra com sua respiração de um artífice e ponha diante de nós de forma que nunca se esqueça sua aparição extraordinária. Assim, os tipos imortais criados por Cervantes povoam nossa mente; nos acompanham, nos servem de modelos, e podemos cumprimentá-los por seus nomes e chegam a nos parecer criações reais que aumentam nosso conhecimento do mundo e da vida (VARONA, 1988, p. 245, tradução minha)¹⁴³.

O herói plasma-se ao imaginário coletivo de toda uma nação. Reside em *Quixote* o mesmo sentimento de posterioridade que foi lançado pelo povo helênico na criação de seus mitos.

Hoje vivemos, segundo Germán Arciniegas, a terceira idade de Dom Quixote — sendo a primeira o conjunto de tempo que antecederia a obra, “seu passado”, a qual envolve o legado hebreu, grego e romano que influenciaram a vida de seu criador e o nascimento de seu herói; a segunda corresponde aos anos entre 1605 a 1615, quando, contemporâneo a Hamlet, Otelo, Macbeth, Ofelia, Shylock, Ariel, Calibán e o rei Lear, nasce das páginas do livro *Quixote* e, junto ao seu escudeiro, ganha existência na literatura e na vida cotidiana, convertendo-se em nome próprio que frequentava e era reconhecido em diversos meios sociais¹⁴⁴ e, por fim, na terceira idade se convertem nos “personagens mais populares do mundo” (ARCINIEGAS, 1988, p. 10). Tomo a terceira idade com a imortalidade do seu mito de herói *everyman*.

¹⁴³ No original “Cervantes fué um creador de mitos [...] uno de aquellos que han sabido tomar una pasión humana o una idea directora del ser humano y encerrarla en um símbolo que tenga vida, a quién sople con su aliento de demiurgo y ponga delante de nosotros de tal suerte que nunca jamás se olvide la aparición portentosa. Así pueblan nuestra mente los tipos inmortales que creó Cervantes; nos acompañan, nos sirven de modelos, y podemos saludarlos por sus nombres, y llega a parecernos que son creaciones reales que aumentan nuestro conocimiento del mundo y de la vida” (VARONA, 1988, p. 245).

¹⁴⁴ A título de exemplo, Arciniegas apresenta o fato ocorrido em um carnaval em Lima no ano de 1607 chamado Juego de Sortija, no qual um par fantasiado de Quixote e Sancho Pança montados em Rocinante e Rucio, seguidos pela princesa Micomicona, foram reconhecidos e recebidos entre aplausos e gargalhadas. Além disso, apesar de nenhuma das obras de Shakespeare até aquele momento terem cruzado o Atlântico, há registros de que já no ano de 1605, o *Quixote* já era exportado para as Américas, conforme atesta-se: “Logo no ano de 1605, Juan de la Cuesta despachou três *Quixotes* a Juan de Guevara, para Cartagena; e duzentos e sessenta e dois a Clemente de Valdés, em San Juan de Ulúa; e no mesmo ano, cem Quixotes de Diego Correa para Antonio de Toro, em Cartagena. Isso continua em progressão contínua para essas cidades e Santa Marta, Río Hacha, Porto Rico, Santo Domingo, Panamá, La Habana... Portobelo era o centro onde chegavam os comerciantes de Lima que distribuíam ao resto da América do Sul *Quixotes* e *Quixotes* e *Quixotes*” [El propio año de 1605 Juan de la Cuesta despachó tres *Quijotes* a Juan de Guevara, a Cartagena; y doscientos sesenta y dos a Clemente de Valdés, a San Juan de Ulúa; y el mismo año, cien Quijotes Diego Correa a Antonio de Toro, a Cartagena. Esto continúa en progresión continua para esas ciudades y Santa Marta, Río Hacha, Puerto Rico, Santo Domingo, Panamá, La Habana... Puertobelo era el centro a donde llegaban los comerciantes de Lima que distribuían para el resto de Sur América *Quijotes* y *Quijotes* y *Quijotes*] (ARCINIEGAS, 1988, p. 9).

Quixote é uma realidade que supera a de Cervantes. Há no mundo muitas mais estátuas de Quixote que de Cervantes. E não há monumentos públicos daqueles que tiveram consagrações oficiais, mas bronzes, tapeçarias, mármore, madeira, tapeçarias, pesos de papel, como decoração caseira. Não há computador capaz de dizer o número de vezes que foram reproduzidas cenas do Dom Quixote e Sancho em cinzeiros, talheres, toalhas de mesa, cartazes, nem quanto há no mundo de decoração e ornamentos nele inspirados. Existem cidades de louco, como Popayán em Columbia, onde todo mundo jura que Dom Quixote está enterrado, ou de Guanajuato, no México, onde se realiza todo ano um festival cervantino que movimenta multidões. Tanto que em Guanajuato é outra das muitas terras natais de Dom Quixote, onde o povo lota as praças todas as noites em que anunciam sua chegada, e as faces do manchego e de seu escudeiro foram despejadas em lojas de brinquedos mexicanos ou mesmo em reproduções do calendário asteca (ARCINIEGAS, 1988, p. 10, tradução minha)¹⁴⁵.

Assim, o mito toma parte no palco da vida. Seu mito inscreve-se nas mais diferentes esferas, quer da história, quer da literatura, das artes plásticas ou das ciências, como a psicologia e da filosofia. A história da literatura está marcada para sempre pelas marcas de Rocinante e Ruço na condução da original dupla sem-par de escudeiros que hoje cavalgam nos lugares mais inusitados.

Certamente, esta é a primeira vez na história da literatura que uma personagem sabe que está sendo escrito ao mesmo tempo em que vive suas aventuras na ficção. Esse novo nível de leitura, em que o Quixote sabe ser lido, é crucial para determinar o que se segue. Quixote já não invoca o épico anterior para começar a apoiar-se na sua própria epopeia. Mas sua epopeia não é tal épica, e este é um ponto onde Cervantes inventa o romance moderno. Don Quixote, o leitor, sabe que é lido, algo que nunca soube Amadis de Gaula. E ele sabe que o destino do Quixote tornou-se inseparável do *Quixote*, coisa que nunca soube Aquiles sobre a *Iliada* (FUENTES, 1976, p. 76-77, tradução minha)¹⁴⁶.

O herói Dom Quixote, por ora sanchificado e por vezes santificado, atingiu a

¹⁴⁵ No original “Don Quijote es una realidad que supera a la de Cervantes. Hay en el mundo muchas más estatuas de Don Quijote que de Cervantes. Y no ya monumentos públicos de aquellos que tienen el aire de consagraciones oficiales, sino bronzes, mármoles, maderas, tapicerías, pisapapeles, para el ámbito del hogar. No hay computadora capaz de decir el número de veces que se han reproducido las escenas del Quijote y Sancho en ceniceros, manteles, vajillas, carteles, y cuanto en el mundo exista para adornos y decoración. Hay ciudades de locos, como Popayán en Columbia, donde todo el mundo jura que está enterrado Don Quijote, o Guanajuato en México que celebra todos los años un multitudinario festival cervantino. Tan es Guanajuato otra de las tantas patrias del Quijote que el pueblo llena las plazas cada noche que se anuncia su llegada y a las efigies del manchego y su escudero han desalojado en las tiendas los juguetes mexicanos o las reproducciones del calendario azteca (ARCINIEGAS, 1988, p. 10).

¹⁴⁶ No original “Seguramente, ésta es la primera vez en la historia de la literatura que un personaje sabe que está siendo escrito al mismo tiempo que vive sus venturas de ficción. Este nuevo nivel de la lectura, en el que don Quijote se sabe leído, es crucial para determinar los que siguen. Don Quijote deja de apoyarse en la épica previa para empezar a apoyarse en su propia epopeya. Pero su epopeya no es tal epopeya, y es este un punto donde Cervantes inventa la novela moderna. Don Quijote, el lector, se sabe leído, cosa que nunca supo Amadis de Gaula. Y sabe que el destino de don Quijote se ha vuelto inseparable del libro *Quijote*, cosa que jamás supo Aquiles con respecto a La *Iliada*”. (FUENTES, 1976, p. 76-77).

popularidade mundial, não como resultado de um processo político ou social, mas por falar à alma humana, de modo que atingiu as mais diversas estruturas culturais. Foi assim que encantou leitores das mais diversas partes do globo e, por sua vez, influenciou os mais distintos acontecimentos históricos, políticos e sociais. Artistas e escritores das mais diversas procedências geográficas, históricas e sociais se inspiraram nessa travessia heroica, sobretudo atentos à dicotomia e ao hibridismo que vive seu protagonista, entre os mundos da verdade e da ficção, da fé e do sonho, do heroísmo épico e do homem humano. No Brasil, esse fenômeno merece investigação.

REFLEXOS MÍTICOS DO DERROTADO INVENCÍVEL NA LITERATURA BRASILEIRA

Tú, Don Quijote, tú, si moriste, resucitaste al tercer día: no para subir al cielo, sino para proseguir y consumir tus aventuras gloriosas; y aún andas por el Mundo, aunque invisible y ubícuo, y aún deshaces agravios y enderezas entuertos, y tienes guerra con encantadores, y favoreces débiles, los necesitados y los humildes ¡Oh, sublime Don Quijote [...]!

(RODÓ, 1928, p. 87-89).

Gigantes!/(Moinhos de vento...)/ Malina/ mandinga,/ traça/
d'espavento!/(moinhos e moinhos de vento...)/ Gigantes!/ seus braços/ de aço/
me quebram/ a espinha,/ me tornam/ farinha?/ mas brilha/ divino/ santelmo/
que rege/ e ilumina meu valimento/Doído/ moído/ caído/ perdido/morrido/ eu
sigo/ persigo/ o lunar intento:/ pela justiça no mundo/ luto,/ iracundo.

(ANDRADE, 1971, p.32)

A partir da consideração que aplicou os procedimentos da remitificação literária ao *Quixote*, a presente tese erige o herói do primeiro romance moderno como um paradoxal mito moderno que, sob o pretexto irônico de impor-se contra os mitos espelhados na cavalaria andante, recupera a mitologia em suas claves primitivas e clássicas, configurando-se ainda, pela mitificação livresca, o mais livresco dos textos contra o bovarismo livresco.

Ao apresentar em seu entremeio diversos outros mitos, arquétipos e símbolos, constatee que o *Quixote* indubitavelmente bebe nas fontes clássicas greco-latinas. Além do mais, observei a conservação nos meandros de seu texto das raízes arcaicas dos loucos sábios, bem como o liame folclórico dos pícaros, convergindo para aspectos fundamentais dos romances de cavalaria medievais mesclados ao barroco desengano em seu teatro de máscaras — gêneros esses que se desenvolveram a partir do mito.

Dos ecos de deidades, de escritores, de personagens mitológicos e históricos, bem como de explícitas referências conceituais da antiguidade clássica, averigui como tais elementos passaram, na construção histórico-filosófica da obra, pelo processo de remitificação literária, na qual pela devolução de elementos perdidos do herói mítico e ainda pela adjunção de novos elementos específicos, a saber, caracteres de um herói que habita uma obra multigênero, criou-se um mito distinto, a imagem eterna do herói manchego que rescreveu a história cultural de uma nação, servindo, por conseguinte, de paradigma para a literatura posterior nas mais diversas nações.

A valer, não raras nações bebem no heróismo de construção remitificada do Quixote, sobretudo para explicarem aspectos fundamentais de sua cultura e sua sociedade. Dentre essas nações, encontra-se o Brasil, conforme ver-se-á adiante. Comprova-se no *Quixote*, portanto, uma das funções primordiais do mito do herói, conforme apresentado nos capítulos iniciais da tese: modelo e arquétipo social.

Patrimônio histórico literário coletivo e universal, é o mito do Quixote que reverbera em clave irônica e atua enquanto gênese do romance qual gênero, máxime pela recomposição das raízes arcaicas na criação de um herói que se transfigura em mito moderno pelo duplo movimento: 1) ao repropor um saber antigo, 2) justificou e reescreveu a história cultural de uma nação. Com a morte de Dom Quixote, nasce a sua conversão em mito e símbolo, não apenas da nação espanhola. Como os heróis míticos de grande fama, o alcance de *Quixote* atinge uma sociedade de homens, configurando-se, conforme predito na obra, *best-seller* internacional ao imprimir valores da sociedade moderna que falam ao homem universal.

Nesse sentido, o breve ensaio de José Enrique Rodó intitulado *El Cristo a la jineta*, de ascendência rubeniana e unamiana, que compara a figura de Dom Quixote com o impacto mundial de Jesus Cristo, foi escolhido como epígrafe para este capítulo que ilustra o caminhar desse herói na modernidade, deixando evidente que sua morte não lhe reduz ao esquecimento, mas o transforma em clássico que fala a todos na modernidade.

Marcadamente, a inusitada dupla do Cavaleiro da Triste Figura e de seu Fiel Escudeiro partiu dos campos da Espanha e percorreu cada região do planeta, revelando que a exegese completa da obra só é possível pela comunhão do mesmo culto. Esse preito é marcante por terras brasileiras, onde o mito quixotesco encontra ressonância nas mais diversas representações artísticas. O objetivo deste capítulo é discutir a pesquisa, realizada até este ponto, agora dentro de um contexto brasileiro.

Por isso e para tanto, tomo para o título deste quarto capítulo um empréstimo de manifestações artísticas do *Quixote* no Brasil, revisando traços de Portinari e versos de Drummond, que eu considero como dois artistas brasileiros quixotescos. Assim explico: O artista plástico Candido Torquado Portinari (1903-1962) recebeu em 1956 a orientação de seu médico de abandonar as tintas que o intoxicavam. Com então 53 anos, ele volta a ser o menino que saíra de sua aldeia em Brodowski para apresentar o interior do Brasil a Paris e ao mundo: com uma caixa de lápis de cor, dedicou-se a recriar o herói manchego no Brasil em suas aventuras em uma das séries de que mais se orgulhou, segundo seus familiares: ilustrações para “Dom Quixote”. Ao recriar bravamente os traços quixotescos no Brasil, o pintor e amigo de

poetas provou que a capacidade humana vence os limites do material. Sua arte amplifica no Brasil o ideal quixotesco de que gigantes podem sim ser moinhos de vento e um exército inimigo, rebanhos de ovelhas.

Em 1972, já tendo Portinari falecido, seu amigo Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), o poeta gauche, anjo torto, “displaced person”, tirou as pedras em seu caminho e foi ao encontro da aporia das quimeras quixotescas ao publicar um opúsculo com 21 poemas alusivos às gravuras de Portinari, aliando, com sua dicção poética, traços míticos do Cavaleiro da Triste Figura a elementos da cultura brasileira. Um dos resultados dessas lutas artísticas foi o entrelaçamento das artes poética, pictórica e narrativa que compuseram a obra *As impurezas do branco*, uma obra de matizes precisamente brasileiros. Portanto, elegi o poema drummoniano “Derrotado invencível”, que ilustra um dos episódios mais conhecidos da obra no Brasil, como segunda epígrafe que ilumina o estudo de viés historiográfico deste mito histórico-literário neste quarto capítulo. A glosa poética que retrata o Quixote como um derrotado que não pode ser vencido é imagem mote da compreensão de seu mito no Brasil.

Revisitar o *Quixote* pela arte desses brasileiros quixotescos é apenas um exemplo inicial de como essa nação retoma a imagem de Dom Quixote qual derrotado a quem, contudo, nem a morte pode vencer. A glosa poética em contato com a pintura e a prosa será o mote e fio condutor que norteará o desenvolvimento deste capítulo. Reside aqui, portanto, a força de sua remitificação, a transformação da obra em imagem simbólica que fala a todos na modernidade, ensejando gás à diversas formas de produção artística, atingindo de modo efervescente a literatura brasileira.

Segundo Gilberto Freire (1900-1987), em seu texto de intelectualidade independente *O brasileiro entre outros hispanos*, o Brasil é uma nação “duplamente hispânica: a única [...] herdeira direta tanto de valores espanhóis como de valores portugueses [resultando] em uma cultura ao mesmo tempo una e plural” (FREIRE, 1975, p. 49-50). Dom Quixote seria então a criação máxima dos hispanos por sua “mistura de nacional com, no dizer de Unamuno “eternamente humano” (FREIRE, 1975, p. 51), no ponto em que conjuga elementos do mito e os remitifica, de modo a possibilitar a interpenetração de compreensões entre os homens, traço que se repete no escritor brasileiro Machado de Assis, o qual “atinge o ‘atemporal’ (FREIRE, 1975, p. 51), sem deixar de ser carioca — no fim do Império, ressaltado — ou mesmo Guimarães Rosa, universal sem deixar de ser sertanejo, apresentando um modo de pensar hispanotropical.

Reconheço ainda que uma das ideias-chave para a criação deste subtópico foi tomada, além da leitura de imagens e de poemas de matizes quixotescos, a partir das considerações de

Augusto Meyer em seu ensaio crítico “Aventuras de um mito”, de *A chave e a máscara*, o qual acompanha a trajetória da imagem do herói, a partir da análise da recepção da obra em contextos histórico-culturais diferentes. Após acompanhar a recepção da obra cervantina pela Europa e pelas Américas, surge o questionamento:

Quando começa a viver, pois, o verdadeiro Quixote, afastada a questão insolúvel de sua vida virtual na maior ou menor consciência, na aguçada ou embotada autocrítica do seu criador? Que destino estará reservado a essa primeira imagem superficial do seu Mito, por enquanto vaga reação epidérmica, espécie de boneco de Judas, triste fruto de preconceitos, ainda condicionado à influência de outras imagens literárias? (MEYER, 1964, p. 15).

Em recuo e avanço no tempo, Augusto Meyer traça um caminho de transformação constante da maior personagem do romance moderno, em pesquisas que se iniciam com Rodríguez Marín, no Archivo General de Indias, quando na relação de embarques e despachos pelo Inquisição, descobre, em pleno fevereiro de 1605, tão logo bateu asas o Cavaleiro da Triste Figura, uma remessa de exemplares do *Quixote* para as Américas.

A monumental obra de Hugh Thomas (1931-2017), *World Without End: The Global Empire of Philip II* (2014) retoma a discussão com mais argumentos ao afirmar que uma quantia considerável das primeiras impressões do *Quixote* foram enviadas ao Novo Mundo já em 1605 e traz o depoimento do empresário Juan Ruiz de Gallardo, de Aymonte, a seus amigos das Américas afirmando seu encantamento já em 1605 na leitura das aventuras do *Quixote* enquanto em viagem ao México no navio *Nuestra Señora de los Remedios*. Dessa feita, o romancista e crítico britânico afirma:

Depois disso, o livro foi grande sucesso nas Américas, cujos novos senhores, como já vimos amplamente, estavam determinados a dar de si aos seus conquistados, a clara Espanha e suas instituições, linguagem, religião e cultura. Neste, como em tantas outras formas, Espanha concebeu ela própria como a herdeira de Roma (THOMAS, 2014, p. 286, tradução minha)¹⁴⁷.

A partir da primeira edição da primeira parte da obra, o *Quixote*, fenomenalmente, já estava circulando por diferentes bandas do mundo de Hugh Thomas, como acontecera com as novelas de cavalaria andante. Com base nesse comentário, posso concluir que, dentre as maiores

¹⁴⁷ No original “Thereafter the book was great success in the Americas, whose new masters, as we have amply seen, were determined to give the conquered inhabitants their own, distinctly Spain, institutions, language, religion, and culture. In this, as in so many other ways, Spain conceived herself as the heir of Rome” (THOMAS, 2014, p. 286).

conquistas da Espanha está a criação do Dom Quixote — herói que depois de ser seu símbolo máximo, converteu-se em herói de toda uma nação de homens, os quais passam a ver em suas (des)aventuras explicação e justificação de suas sociedades.

A questão da leitura, os leitores e o poder dos livros é uma das vértebras mais importantes do *Quixote* — obra que criou seus leitores. O sucesso imediato do *best-seller* europeu *Quixote* converteu Miguel de Cervantes de uma figura de menor valor, quando comparada ao cenário artístico de escritores de sua época como o prolífico e popular dramaturgo Lope de Vega, *verbi gratia*, em um escritor admirado pela veloz popularidade do *Quixote* para além dos limites da Espanha. Na “Aprovação” à publicação de seu segundo tomo, o Licenciado Márques Torres fala dos encômios com que a obra foi recebida por “Espanha, França, Itália, Alemanha e Flandres” (*DQ II*, p. 34). Traduzida já em 1612 na Inglaterra e pouco depois na França, as primeiras pegadas de sua recepção remontam a esses países que apresentaram seus primeiros estudos críticos. Portanto, o *Quixote* nutriu a dimensão histórica, linguística e cultural do mundo ocidental.

Mas a primeira forma de recepção da obra não se deu pelas seis edições no mesmo ano de publicação e tampouco por suas traduções, mas pela vida de seus personagens, as quais passaram a tomar a cena em festivais diversos, dentro e fora da Espanha. É o que Luis Astrana Marín nos informa acerca de “10 de junho de 1605, na comemoração de touros e canas realizada em Valladolid, apareceram dois portugueses (Lima Barreto e seu escudeiro) que lhe recordaram, por sua imagem, as figuras de Dom Quixote e Sancho” [“10 de junho de 1605, en la fiesta de toros y cañas celebrada en Valladolid, aparecieron dos portugueses (Lima Barreto y su escudero) que le recordaram, por su facha, las figuras de Don Quijote y Sancho”] (MARIN, 1944, p. 17, tradução minha).

Como parte do fenômeno de recepção da obra nas Américas foi a ocorrência de caricaturização do herói junto aos seu escudeiro com presença em mascaradas e cotejos em Portugal e na América do Sul, conforme documentado:

Entra aqui o testemunho original de Tomé Pinheiro da Veiga, o autor de *Fastiginia* (Porto, Biblioteca Pública Municipal, 1911), conforme pesquisas de Pascual de Gayangos em manuscrito conservado no Museu Britânico, Add, 20.812; ao descrever a festa realizada a 10 de junho de 1605 em Valladolid, refere-se a um tal Jorge de Lima Barreto como “um dom Quixote”, o que implica a transformação do nome próprio em nome comum [...] Tornou-se logo usual a imitação caricata de Dom Quixote e Sancho Pança nas mascaradas e cortejos. Até na povoação peruana de Pausa, já em fins de 1607, o Dom Quixote da imaginação popular disputava um jogo de argolinhas. Diz o cronista anônimo: “A esta ora asomó por la plaça el Cavallero de la Triste

Figura don Quixotte de la Mancha, tan al natural y propio como le pintan en su libro... Acompañanable el cura y el barbero con los trajes propios de escudero y ynfanta Micomicona que su cronica cuenta, y leal escudero Sancho Panza” (MEYER, 1964, p. 14).

Após acompanhar as andanças caricaturizadas do imortal cavaleiro, quer em Carnavais, quer em solenidades, Augusto Meyer celebra a transformação do herói em elemento mítico consubstanciador para a literatura brasileira. Cumpre-se a profecia de Sancho no encontro com as pastoras árcades no capítulo LVIII da segunda parte da obra:

— Ai, amiga da minha alma — disse então a outra zagala —, que ventura tão grande nos aconteceu! Vês este senhor que temos diante? Pois faço-te saber que é o mais valente e o mais enamorado e o mais comedido que tem o mundo, se não nos mente ou engana uma história que das suas façanhas anda impressa e eu li. E aposto que este bom homem que vem com ele é um tal Sancho Pança, seu escudeiro, a cujas graças não há nenhuma que se iguale.

— Assim é verdade — disse Sancho —, pois eu sou esse gracioso e esse escudeiro que vossa mercê diz, e este senhor é o meu amo, o mesmo D. Quixote de La Mancha **historiado e referido**. (*DQ II*, p. 674)¹⁴⁸.

O fidalgo manchego e seu escudeiro plebeu criaram, historicizaram e referiram, pela primeira vez, uma das figuras mais importantes do texto literário: o leitor. É por isso que, durante os quatro séculos de sua leitura e crítica internacional, na medida em que lemos a obra, somos nós, quer leitores críticos, quer comuns, também lidos e podemos optar a que recepção nos afiliar e ainda seguir outras, já que a travessia é aberta, conforme essa análise comparada apresentará.

Destaco agora o papel das traduções para o sucesso desse mito literário, nas quais as aventuras desse mito portador de tantos mitos ganham cores vibrantes e sobrevida supreendente:

O grande mito quixotesco, refletindo a feição de tantas preferências e pendoros, participa assim de mil e uma formas interpretativas. Os devotos letrados que mais contribuíram para sua exegese completa — e logo ele contou com um John Bowle, um Saint-Evremond, um von Murr, um

¹⁴⁸ No espanhol “—¡Ay, amiga de mi alma — dijo entonces la otra zagala —, y qué ventura tan grande nos ha sucedido! ¿Ves este señor que tenemos delante? Pues hágote saber que es el más valiente y el más enamorado y el más comedido que tiene el mundo, si no es que nos miente y nos engaña una historia que de sus hazañas anda impresa y yo he leído. Yo apostaré que este buen hombre que viene consigo es un tal Sancho Panza, su escudero, a cuyas gracias no hay ningunas que se le iguallen.

— Así es la verdad — dijo Sancho —, que yo soy ese gracioso y ese escudero que vuestra merced dice, y este señor es mi amo, el mismo don Quijote de la Mancha historiado y referido” (*DQ II*, p. 674).

Lichtenberg — ombreiam com as crianças e os leitores deslumbrados, na comunhão do mesmo culto. (MEYER, 1964, p. 18).

Não admira, pois, que a cervantista brasileira Maria Augusta Vieira, cujo trabalho buscou traçar a recepção de *Quixote* no Brasil, apercebera-se que para o público-leitor comum, a obra é muitíssimo bem conhecida, o que corresponde a ser inversamente pouco lida, o que aproxima a obra de algumas das aceções de Italo Calvino sobre os clássicos: “Os clássicos são esses livros dos quais se costuma dizer: ‘Estou relendo... e nunca ‘Estou lendo’” [Los clásicos son esos libros de los cuales se suele oír decir: ‘Estoy releiendo...’ y nunca ‘Estoy leyendo’] (CALVINO, 1993, p. 1, tradução minha) e ainda, “Os clássicos são livros que quanto mais se acredita conhece-los de tanto ouvir deles, tanto mais novos, inesperados e inéditos se mostram quando os lemos de verdade” [Los clásicos son libros que cuanto más cree uno conocerlos de oídas, tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al leerlos de verdade] (CALVINO, 1993, p. 3, tradução minha). Interessante perceber que, por terras brasileiras, o caminhar quixotesco nunca se fadigara e seu largo alcance “pode ser avaliado pela quantidade de recriações que, de uma forma ou de outra, por meio de diferentes linguagens, trataram de recuperar as imagens do cavaleiro e seu escudeiro” (VIEIRA, 2012, p. 64).

Ainda segundo a cervantina, a recepção do *Quixote* no Brasil deu-se em duas formulações. A primeira orienta-se em torno do mito quixotesco que concebe o herói cervantino como um idealista comprometido com mudanças de ordem social, sobretudo por um resgate de valores ao encarnar alguns dos bens mais preciosos de ser humano: a luta por justiça, a generosidade e a ética. Essa visão alinha-se aos pressupostos de Ian Watt em *Mitos do Individualismo Moderno*, bem como de Ortega y Gasset, em *Meditaciones del Quijote*, cujos olhares e conceitos sobre a obra que conversam com uma extensa tradição hegeliana da recepção romântica, ou como quis John Jay Allen, a “soft critic” (1979, p. 110), a crítica branda, que concebe “Don Quixote, the original novelistic hero, as a noble character, who inspires sympathy by the grandeur of his ideal” [Quixote, o original herói do romance, como um personagem nobre, que inspira simpatia pela grandeza de seu ideal] (CLOSE, 2008, p. 204, tradução minha).

Essa formulação pode ser vista na criação de Menotti Del Picchia em “O amor de Dulcineia”, cuja epigrafe revela:

Este D. Quixote era uma velha obsessão do meu espírito. Escrevi-o em setembro de 1928 — conservando a forma exata com o que poema se gestou dentro de mim.

Sancho, o supremo idealista, é o microcosmo eterno da humanidade, que se completa com o espírito adjetivo do Cavaleiro da Triste Figura.

Heróis comuns a todas as latitudes geográficas, vivem seu instante nacional no território brasileiro da língua deste poema, porque são os dois pólos universais do próprio homem, cidadãos de todas as pátrias, alegorias internacionais do egoísmo e da espiritualidade (DEL PICCHIA, 1968, p. 69).

A segunda formulação de recepção da obra no Brasil liga-se à crítica dura, cujo elemento central de análise foca no caráter cômico do herói, como reivindicara Peter Russel ao propor um retorno ao aspecto hilário da obra, de provocar “la risa, la risa a carcajadas [...] [del principio] hasta el final del libro [...] Don Quijote es personaje ridículo” [o riso, o riso em gargalhadas [...] do início ao final do livro, Dom Quixote é um personagem ridículo] (1978, p. 415;435, tradução minha). John Rutherford, na introdução da tradução da *Penguin Classics*, frisa que não se pode desconsiderar a função do riso na obra como escolha terapêutica que ajudaria o leitor a lidar com a crueldade do mundo que Dom Quixote combatia:

O riso nos distancia daquilo que é feio e, portanto, potencialmente angustiante, permitindo-nos, de fato, dele extrair prazer e benefício terapêutico paradoxais. Nos últimos dois séculos, o espaço de experiências angustiantes com as quais se podia lidar com o auxílio do riso encolheu e, hoje em dia, está em voga preferir o eufemismo desprovido de humor e politicamente correto, coisa que pode ser menos eficaz ainda; mas, no tempo de Cervantes, a loucura e a violência figuravam entre as muitas manifestações da feiura que se podiam enfrentar com o riso (RUTHERFORD, 2012, p. 35).

Não questiono nesta tese se o objetivo primário de Cervantes foi despertar o riso. A graça da paródia o entusiasmava mais que a incursão em matéria instrutiva — isso é fato extensamente propagado. Pode ser precisamente por isso que a aventura burlesca permanece gerando riso até hoje: na afirmação de destruição dos livros de cavalaria, os mais risíveis desastres bem como os mais comoventes aprendizados se constroem a partir da insistência em viver tais histórias de guerreiros e enamorados, o que garante a viva rememoração. Ressalto que questões de composição da obra, seu estilo e a construção de seus personagens têm peso e projeção maiores nessa recepção apresentada por Rutherford.

Contemplarei adiante como as reescrituras do irônico e sagaz escritor brasileiro se filiam a essas recepções do clássico espanhol no Brasil e ainda apresentarei qual recepção predomina na atualidade, dando destaque a obra de Guimarães Rosa. Ressalto que, ao tratar das projeções do texto cervantino na literatura brasileira, alinho-me à crítica branda e compactuo com a teoria da *Angústia da Influência* (1973), formulada por Harold Bloom (1930). Segundo essa estratégia de literatura comparada, todo escritor forte, no anseio de marcar uma tradição de forma criativa

e potente, realiza (des)leituras (*misreadings*) de um ou mais precursores. É justamente ao encarar o conflito da anterioridade com a posterioridade, no ato de (re)interpretar que se supera uma obra passada e, assim, o escritor efebo projeta, inovativamente, sua obra para o futuro ao instaurar uma nova criação, ou tradição. Ademais, de acordo com a teoria de Bloom, o mais interessante na influência não é o que se mostra, mas é deusas o que se esconde ou se deixa de fora.

A esse respeito, ao buscar a reverberação das vozes quixotescas na escritura literária brasileira, a crítica brasileira encontra força nas suas releituras, sobretudo em autores que retomam a tradição manchega, ora por citar, ora por estilizar, ou mesmo parodiar *Quixote*; são eles: Gregório de Matos Guerra (1636-1696); Antonio José da Silva Coutinho (1705-1739); Machado de Assis (1839-1908), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948), José Lins do Rego (1901-1957) e Guimarães Rosa (1908-1967), entre outros.

Na busca da compreensão de diferentes manifestações de empoderamento dos temas cervantinos no Brasil, examinarei tributos ao mito do Quixote, quer nas edições traduzidas, na prosa de ficção, quer na poesia brasileira, desaguando na prosa regionalista e universal brasileira.

Para tanto, julgo mister analisar a chegada das obras de fama de Quixote no Brasil, afinal, como parte do cumprimento da profecia quixotesca de que seus feitos seriam louvados como “obras de fama”, a obra é aclamada pela cultura brasileira:

Todas essas e outras grandes e várias façanhas são, foram e serão obras da fama, que os mortais desejam como prêmios e quinhão da imortalidade merecidos por seus famosos feitos, posto que os cristãos católicos e andantes cavaleiros mais hajamos de atentar a glória dos séculos vindouros, eterna nas regiões etéreas e celestes, que à vaidade da fama que neste presente e acabável século se alcança, a qual fama, por muito que dure, finalmente se há de acabar com o mesmo mundo, cujo fim está assinalado (*DQ II*, p. 125)¹⁴⁹.

Impelida pela paixão que as obras de fama de Quixote injetam na modernidade brasileira, aceito o desafio de acompanhar a cavalgada desse herói, desbravando um país de dimensões geográficas e literárias continentais, explicitando as ressonâncias quixotescas sobre as letras brasileiras pelo viés da travessia que se perfaz através de intervenções míticas,

¹⁴⁹ No espanhol “Todas estas y otras grandes y diferentes hazañas son, fueron y serán obras de la fama, que los mortales desean como premios y parte de la inmortalidad que sus famosos hechos merecen, puesto que los cristianos, católicos y andantes caballeros más habemos de atender a la gloria de los siglos venideros, que es eterna en las regiones etéreas y celestes, que a la vanidad de la fama que en este presente y acabable siglo se alcanza; la cual fama, por mucho que dure, en fin se ha de acabar con el mismo mundo, que tiene su fin señalado” (*DQ II*, p. 125).

arquetípicas, como se evidencia pela proposição hermenêutica que se adotará de que cintilações do mito Dom Quixote — este, por sua vez, descendente das novelas de cavalaria — aparecem de modo inverso, mesmo arbitrário em alguns momentos, ao propor a abertura para as dimensões de mágicos novos sistemas de pensamento quixotesco Brasil literário. Desse modo, almejo comprovar como o *Quixote* esteve presente na construção da vida literária brasileira em diferentes fases e de diferentes modos, sobretudo no resgate da tradição de La Mancha nos Trópicos.

4.1. “Obras da fama”: As edições brasileiras

No cotejo das obras de fama do *Quixote* publicadas no Brasil, observo que estas surgem deveras como prêmios pela imortalidade do herói, de modo que as aventuras do fidalgo manchego contam com seis edições de dedicados tradutores brasileiros. Não tendo sido o bilinguismo tão frequente no Brasil como houvera sido em Portugal, logo da edição de *Quixote*, divulgou-se no país sul-americano uma visão mais caricaturada do personagem que embate contra moinhos-dragões pelas terras da imaginação e do heroísmo. Mesmo assim, suas obras de fama foram, aos poucos, trazidas ao único país da América do Sul cuja língua oficial não é o espanhol. Apesar da tradução tardia no Brasil, isso não impediu a propagação da obra, sobretudo a admiração devota de seu povo pela imagem heroica eterna de Dom Quixote.

Além da tradução portuguesa publicada no Brasil¹⁵⁰, a primeira tradução genuinamente brasileira foi assinada por Almir de Andrade (primeiro livro) e Milton Amado (segundo livro e todas as poesias do primeiro) — conhecido tradutor da poesia completa de Edgar Allan Poe — e lançada em 1952 pela editora José Olympio. Esta edição contava com o prefácio do folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898-1986) intitulado “Com Dom Quixote no folclore do Brasil”, no

¹⁵⁰ Interessante fenômeno editorial da obra ocorreu em Portugal: no mesmo ano da primeira publicação de Madrid, em 1605, são publicadas em Lisboa três edições da obra em espanhol, devido ao propagado bilinguismo em Portugal. Só em 1794, 179 anos depois, a obra foi traduzida ao português. Silvia Cobelo (2009) identifica essa primeira tradução portuguesa como anônima e reeditada três vezes. A primeira reedição foi impressa em Paris pela Pillet Aîné em 1830, a segunda em Lisboa pela Typografia Universal no ano de 1853 com outro título: *História de D. Quixote de la Mancha*. A primeira tradução assinada foi realizada por Antônio Feliciano de Castilho (Visconde de Castilho) (1800-1875); Francisco Lopes de Azevedo Velho de Fonseca Barbosa Pinheiro Pereira e Sá Coelho (Visconde de Azevedo) e Manuel Pinheiro Chagas (cujo nome não aparece nos créditos). A tradução portuguesa lançada em 1876/78 (primeiro/segundo livro). É a versão com maior número de edições no país. Foi publicada no Brasil pela primeira vez em 1942/43. Nesta tese, foco apenas nas edições brasileiras da obra, mas cabe recordar que por um longo tempo, a obra pôde ser lida em solo brasileiro, onde o bilinguismo não é característica sociocultural até o presente, graças à tradução portuguesa. Considero as traduções portuguesas, todavia, como fator motivante para as traduções brasileiras, as que se justificaram pelo foco em uma tradução que pudesse ajustar-se melhor aos moldes brasileiros.

qual o etnógrafo afirma que os mesmos elementos que Cervantes encontrou na Espanha, nas últimas décadas do século XVI e primeiras do século XVII, continuam existindo no Brasil, vivos na memória verbal e nos costumes do povo brasileiro que amanhecia para a história quando o *Quixote* foi divulgado pela Europa ao Mundo. Reafirma a existência, pelos registros da Inquisição, que, já em 1606, havia em terras americanas cerca de mil e quinhentos exemplares da obra. Apesar de não encontrar registro da obra no Brasil seiscentista, afirma que não é crível o desconhecimento do Engenhoso Fidalgo para os olhos coloniais brasileiros e arremata que o *Quixote* viajou lentamente através de usos e costumes brasileiros, talqualmente vivera na sua jornada valente na Espanha velha, em provérbios, adágios e frases feitas; práticas e atos de conduta tomados da obra e, ainda, pela intensa admiração do povo brasileiro pela novelística hispânica — elementos de literatura popular e tradicional ainda conhecidos e amados no Brasil.

Nessa primeira edição, encontra-se ainda uma introdução de Brito Broca (1903-1961), na qual o historiador examina pistas da vida de Miguel de Cervantes até seu “sepulcro humilde e sem lápide” (BROCA, 2016, p. 29), dando destaque, no subtítulo “Amadis morreu!...” ao nascimento de Dom Quixote como mito:

É quando aparece, em 1605, a primeira parte do *Dom Quixote*. E presenciamos esta coisa verdadeiramente estranha, esta coisa inesperada e desconcertante: as proezas de um legítimo herói de cavalaria, em lugar de emocionar, de comover, de fazer chorar, como no caso dos que lamentavam a desgraça de Amadis — de fazer rir, desabaladamente, saudavelmente. Eis a prodigiosa operação realizada por Cervantes no gênero: deslocou-o do plano fantástico para o real; desencantou só heróis imaginários, transformando-os em seres humanos, de carne e osso. E o que comovia, quando apelava para a ingenuidade do leitor, despertava o riso agora ao falar-lhe à inteligência (BROCA, 2016, p. 32).

Passa o crítico literário, a partir dessa definição, a acompanhar as andanças recepcionais da obra por Alemanha, Rússia, Itália, Portugal, Espanha e por fim, no Brasil, destacando tributos ao Quixote nos ensaios literários de Olavo Bilac em seu livro *Conferências*; Arthur Orlando em *Filocrítica*; Rui Barbosa, que citara trechos do escudeiro fiel de Quixote em *Sancho, o Escudeiro*, no qual atacara a política internacional de Campos Sales; José Pérez em *A Psicologia Social do Quixote* e em Josué Montelo, *Cervantes e os moinhos de vento*. Finaliza seu texto de 1952 com a frase que descortina novos sentidos para o livro no Brasil: “O Dom Quixote não foi escrito por Cervantes; escreveu-o a posteridade” (BROCA, 2016, p. 54).

Após as necessárias revisões, quanto ao uso do português, de 1954 e 1958, bem como seu relançamento em 2016, em edição de luxo acompanhada por livreto com ilustrações extras

de Gustave Doré, a obra aparece mais refinada e com mais notas explicativas, todavia, os dois tradutores aparecem, em todas as versões, de modo generalista e equivocado, como se tivessem traduzido em conjunto as duas partes da obra.

A segunda edição do *Quixote* no Brasil vem, surpreendentemente, pelas mãos de um português, Aquilino Ribeiro (1885-1963). O profícuo escritor afirma, no prefácio da obra por ele escrito — “Nacionalizar D. Quixote?”, que todas as traduções em português até então forjaram-se a partir de uma tradução literal que prejudicou a compreensão da obra, sobretudo pelo público-leitor brasileiro. Defende, pois, que “traduzir um livro não consiste apenas em vertê-lo para termos equivalentes noutra língua; é amoldá-lo ao clima e estética deste idioma, como se lhes fosse congênito” (RIBEIRO, 1963, p. 26). Afirma que, na fala de Dom Quixote, encontram-se ora elementos populares, ora acadêmicos e livrescos e é vital que o tradutor esteja atento ao caráter ambíguo da narração, suas nuances e mudanças:

D. Quixote ora fala como qualquer vizinho de Argamasilha, ora como os respectivos acadêmicos, Manicongo e Cachidiabo, que esses fazem-no com certa preciosidade e esmero. Devia pô-lo a falar como um reitor de seminário ou como o homem da vida corrente? Nado ontem ou hoje? Nesta obra, decerto improvisada e de cunho popular, como aquilatam todos os cervantistas notáveis, Rodríguez Marín, Hartzenbusch etc., pelo menos a primeira parte efêmera de vícios vários, não só de linguagem – e isso é com os senhores espanhóis – mais ainda de lógica, (?), sintaxe. Não são nada raras as contradições, embora pequenas (RIBEIRO, 1963, p. 27).

Publicada exclusivamente pela Difusão Europeia do Livro (DIFEL), como parte da coleção Clássicos Garnier, coordenada por Vitor Ramos — forjando o objetivo tradutório de nacionalizar a obra na contracorrente das pudibundarias realizadas até então, o intelectual lusófono proclama, pois, que sua tradução foi motivada pela paixão que o cavaleiro infundira a sua própria personalidade e empreitada de vida como estudioso. Assim, propõe uma tradução conscienciosa e paciente que propicie um resgate ao *Quixote* brasileiro. Em prática, todavia, tal edição não encontrou boa aceitação no Brasil.

Vem à lume a terceira tradução no Brasil por Eugênio Amado, o filho do primeiro tradutor brasileiro da segunda parte do romance, Milton Amado. Lançada em 1983 e revisada em 2005, pela editora Itatiaia. O tradutor, que também vertera o livro apócrifo de *Quixote de La Mancha*, de 1614, por Alonso Avellaneda, para o português em 1989, lamentara em entrevista à Silvia Cobelo o desinteresse da mídia brasileira em divulgar a revisão lançada no momento de comemoração ao quarto centenário da obra, quando decide editá-la em um volume

único. Seu desabafo foi apresentado pela estudiosa em sua Dissertação de mestrado, referenciada neste trabalho.

Esse desinteresse midiático não se repetiu na quarta versão tradutória, considerada a melhor recepção das experiências de tradução do *Quixote* até então, que veio por ocasião da comemoração do quarto centenário da obra laureada no Brasil pelas mãos de Sérgio Molina. Aclamada, sobretudo pela maior fidelidade ao original, esta é a primeira versão bilíngue da obra no Brasil, publicada a primeira parte em 2002, e a segunda em 2007. O diferencial de sua tradução, cujo caráter se pretende mais dinâmico ao dialogar com a fala dos dias de Cervantes e a fala brasileira dos dias atuais, é apresentado no Posfácio do tradutor:

Levando em conta que [...] os dialetos brasileiros até hoje permanecem em muitos aspectos bem mais próximos do português seiscentista [também] a percepção de que a força do texto cervantino está intrinsecamente ligada à sua musicalidade, à sua “oração e período sonoros e festivos”, como se diz no Prólogo [...] trabalhei o texto sempre com a atenção posta em sua sonoridade, buscando que soasse numa clave poética semelhante à do barroco luso-brasileiro, adaptando o estilo de Cervantes com lealdade, de modo que sua chama original revivesse em nós. [...] Outro aspecto que apontei como diferencial desta tradução em contraste com as precedentes era recusa em “corrigir” Cervantes, como muitas vezes aquelas fizeram, partindo do pressuposto de que o autor do *Quixote* escrevia com desleixo, sem um completo “domínio técnico” da língua. Essa falsa verdade justifica a copidescação do texto na tradução mediante a supressão de redundâncias, a simplificação de circunlóquios, a padronização de arcaísmos e barbarismos, a paráfrase dos trechos obscuros. O resultado disso havia sido a amputação da ambiguidade irônica, o achatamento do relevo narrativo e a sonegação de boa parte do jogo com o leitor (MOLINA, 2002, p. 743-744).

Desse modo, Sérgio Molina empreende um trabalho tradutório exímio pela Editora 34. A partir das mais abalizadas edições críticas da obra, reproduz o ritmo, as modulações e os matizes cômicos característicos de Cervantes, recuperando para o leitor de hoje toda a graça e o encantamento deste que é considerado o primeiro romance moderno. A tradução da primeira parte de *Quixote* por Sérgio Molina foi premiada na 46ª edição do Prêmio Jabuti, em 2004. É essa a versão selecionada para nosso trabalho¹⁵¹, considerada a mais aproximada ao falar fluido,

¹⁵¹ A eleição pela versão bilíngue de Sérgio Molina deu-se sobretudo em virtude da abordagem comparativa do trabalho com o romance *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa — ponto alto do trabalho. A técnica do “escribo como hablo” certamente foi buscada por Guimarães Rosa na constituição de seu romance. Recordemos que o autor escrevia a partir de pesquisas de viagens nas quais reunia escritos sobre a fauna e a flora brasileiras, além de relatos de sertanejos e pessoas do povo mineiro, como o caso de Manuelzão, de existência real que inspirou sua novela “Uma história de amor”. Apesar de encarar a escrita como um trabalho de método acadêmico, Guimarães Rosa aproxima-se do povo do sertão pela sua linguagem que pressupõe, como os diálogos de Dom Quixote com o analfabeto escudeiro, o diálogo monologado de Riobaldo repleto de provérbios e refrões em muito aproximados do falar do povo comum, conforme ressaltou Câmara Cascudo em seus estudos antropológicos.

pelo estilo “escribo como hablo” — preceito da literatura seiscentista pautado na naturalidade e não na “erudição pedante” (VIEIRA, 2012, p. 136), conforme apresentado pela cervantista brasileira responsável pela “Apresentação de *D. Quixote*” (2002) na versão do livro primeiro e ainda pela “Apresentação da segunda parte de *D. Quixote*” (2007) no livro segundo.

Seguidamente, Carlos Nougé e José Luis Sánchez (espanhol)¹⁵² foram a dupla responsável por assinar a quinta versão brasileira da primeira parte do romance em 2005, também lançada como celebração pelo quarto centenário da obra. O vasto arcabouço de tradução dos dois estudiosos, bem como a contrapartida dos idiomas que ambos dominavam, (primeiro livro), garantiu ao trabalho dual pela editora Record — conforme aponta a dissertação de Mestrado, da pesquisadora Silvia Cobelo, intitulada *Historiografia das traduções do ‘Quixote’ publicadas no Brasil: provérbios de Sancho Pança — o aval da “Comissão do IV Centenário, formada por acadêmicos e membros do governo, e o Instituto Cervantes, [...] [para] que fosse a única tradução avalizada [...] uma grande honra para nós” (SÁNCHEZ apud COBELO, 2009, p. 140). Atribuo o sucesso tradutório ao fato de os tradutores seguirem a mesma vertente trazida à tona por Sérgio Molina, conforme já explorada, a de transpor a graça e o encantamento do ritmo e das modulações existentes no contar quixotesco e sanchesco.*

Por fim, a edição brasileira que integra a coleção *Penguin Classic* da Companhia das Letras foi traduzida por Ernani Ssó e lançada em 2013. Considerando-se fiel escudeiro de Cervantes, o escritor, que deu lugar ao tradutor, afirma que encarou a tarefa hercúlea da tradução do romance por um desejo íntimo. Explica: “sempre sonhei em poder lê-lo sem ter de consultar o dicionário de três em três linhas” (SSÓ, 2013). Ele ratifica que a tradução da obra no Brasil fora contaminada por estrangeirismos e pelo uso doportunhol e defende que, em sua tradução, buscou quebrar com essa tradição ao focar em três elementos de suma importância em sua tradução:

Cervantes é de uma fluência extraordinária, mas se você traduzir literalmente, o texto fica desconexo e arrastado, porque a construção da frase, a pontuação, que funcionam em espanhol, quase nunca funcionam em português. Então tive de achar o ritmo e a voz de Cervantes em português. Segundo: o humor. Cervantes ataca em vários níveis: cenas, jogos de palavras, ditados, descrições irônicas, alusões. Se você não tratar disso tudo, frase a frase, caso a caso, às vezes até tendo de recriar, a graça se perde. [...]. Pra mim era um ponto de honra que Quixote se mantivesse engraçado em português. Que sentido teria apresentar um dos grandes livros de humor, talvez o maior, sem seu humor?

¹⁵² Trata-se de um tradutor com extensa experiência na tradução de obras brasileiras para o espanhol, tendo traduzido autores representativos de nossa literatura para o mundo ibérico: Machado de Assis, José de Alencar, Lima Barreto, Clarice Lispector, Vinicius de Moraes e Lygia Fagundes Telles. Assina também pela tradução de cinco dicionários português-espanhol e trabalha com tradução simultânea.

Terceiro: legibilidade. Quixote foi *best-seller* no seu tempo. Era lido por qualquer pessoa medianamente alfabetizada. Hoje, é um livro difícil inclusive pros espanhóis, porque nesses quatrocentos anos a linguagem mudou muito. Palavras perderam o sentido, ganharam outros, se tornaram pomposas, ou ridículas, ou obscuras. Então, uma das minhas batalhas foi manter o texto com um ar antigo sem que isso atrapalhasse a compreensão do leitor comum. Se um pajem entendia Cervantes há quatrocentos anos, por que um estudante de letras deve ter dificuldade hoje? (SSÓ, 2013).

As edições brasileiras revelam que a saga quixotesca é de fato um mito literalizado que fala a todos na modernidade, um verdadeiro apólogo da alma ocidental. Na incursão pelas edições brasileiras e ao expor os motivos pelos quais preferi trabalhar com a versão de Sérgio Molina, posso ouvir ecos do discurso premonitório quixotesco que se impõe agora para qualquer idade e século, como o caso da nação brasileira no século XXI e projeta-se ainda mais para os tempos vindouros:

— Ditosa idade e século ditoso aquele a cuja luz saírem as famosas façanhas minhas, dignas de se gravarem em bronzes, esculpirem em mármore e pintarem em tábuas, para a memória do futuro (*DQ I*, p. 66)¹⁵³.

Independentemente da edição a que se tem contato ou mesmo se a leitura foi feita em seu original, esta tese visa a comprovar como a obra, pela “força das aventuras” (*DQ I*, p. 66) influenciou a recepção crítica no Brasil. As edições brasileiras revelam que a saga quixotesca é deveras fruto da remitificação literária, capaz de influenciar, na junção entre passado e presente, mito primitivo e modernidade, um sem número de escritores brasileiros, marcando em cheio a nossa construção literária, conforme ver-se-á a seguir no ponto em que sigo os reflexos míticos do *Quixote* na literatura brasileira.

4.2. O homem da Mancha no Brasil: a face do riso

Ao analisar neste capítulo os reflexos míticos do *Quixote* na literatura brasileira, o foco se dá na imagem do herói, cuja força pela remitificação gerou as mais diversas recepções criativas no Brasil. Apresentarei, portanto, como sua potência reside em suas releituras e recriações brasileiras, sobretudo por autores que retomam a tradição manchega, ora por citar, ora por estilizar e até mesmo, por parodiar o herói da obra.

¹⁵³ No espanhol “— Dichosa edad y siglo dichoso aquel adonde saldrán a luz las famosas hazañas mías, dignas de entallarse en bronzes, esculpirse en mármoles y pintarse en tablas, para memoria en lo futuro” (*DQ I*, p. 66).

Essa busca está de acordo com a proposta da tese, conforme discutida anteriormente, e revelará como no horizonte de expectativas do *Quixote* no Brasil, seus desdobramentos seguiram, ora a recepção dura, que ressaltou seu aspecto cômico e irônico, apelando ao riso, ora se afiliou a uma recepção aos moldes da crítica branda, a responsável pela conversão de seu herói em mito.

Mas se a primeira versão de seu herói no Brasil seguiu o reflexo caricaturizado advindo da Europa, não surpreende que a face do riso seja a primeira a ser explorada nesse percurso pelas sendas que refletem o caminhar do herói no Brasil, cujos ecos mais retumbantes são dados a partir do início do século XX.

Essa face cômica aparece sobretudo no Jornal Ilustrado *Don Quixote* — o primeiro periódico literato com um personagem fixo a ser lançado no Brasil, em 1895, pelo ilustrador conhecido por divulgar sua sátira política: Angelo Agostini (1843-1910)¹⁵⁴.

Enfatizo, ainda que brevemente, a existência de outros periódicos, talvez motivados à aparição pelo sucesso do pioneiro *Don Quixote* de Agostini. É o caso da revista humorística *D. Quixote*, fundada em 16 de maio de 1917 por Manuel Bastos Tigre (1882-1957), autor que ficou conhecido como “D. Xiquote”. A publicação teve circulação por um período de 10 anos no Brasil, mais especificamente de 1917 a 1927.

A face do riso no Brasil também foi retomada pelo humorista e caricaturista José Madeira de Freitas, o irreverente Mendes Fradique (1893-1944), em seu *História do Brasil pelo método confuso* (1920). Com teor de gozação, a versão sarcástica da história nacional pelo caricaturista boêmio começou a ser divulgada em textos separados a partir de 1917, acompanhados por desenhos e caricaturas ferinos, até ser publicado com sucesso na década de 1920. O método adotado era o de misturar épocas, fatos e personagens históricos e fictícios que fizessem alusão ao período histórico em voga. A paródia dos textos didáticos de história proveu um retrato sagaz e humorado de aspectos da República Velha. Dentre um dos títulos está o texto “A República”, o qual inicia ironizando que “A República brasileira foi proclamada por d. Quixote de la Mancha, a 15 de novembro de 1899, sob a forma de anarquia constitucional representativa [posto que], como nação da América Latina, o Brasil não pretendia fazer exceção à desordem costumeira das colônias sul-americanas”, no qual o autor brinca com a figura do Quixote — “D. Quixote de la Mancha nasceu em 1618, no Rio de Janeiro. Foi um dos vultos mais frequentes na *História dos homens*, teve vários apóstolos, entre os quais Magno, Herodes,

¹⁵⁴ O acervo completo do jornal pode ser acessado no Portal O Senado: jornal ilustrado de Angelo Agostini, por data de publicação: <http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/507541>.

Múcio Sevola, Napoleão, Alexandre, Aníbal, Frederico Annunzio, Carranza e outros” (FRADIQUE, 1993, p. 168) — para explicar alguns aspectos da constituição política brasileira, tais como as insurreições acerca do aparecimento da República, sem que a maioria dos brasileiros pudesse entender do que de fato se tratava essa forma de governo:

Tais lamentações chegaram aos ouvidos de um espanhol maluco, defensor de donzelas oprimidas ou mesmo desoprimidas. Era d. Quixote de la Mancha, o mais valiente cavaleiro de todas as Espanhas, de todos os tempos, de todos os idiotas. Cavalgando o Rocinante e seguido de seu escudeiro, investiu o herói contra o quartel-general, na madrugada de 15 de novembro de 1889 (FRADIQUE, 1993, p. 166).

Onde Dom Quixote imaginara encontrar uma donzela sofredora clamando pela Liberdade de novas ideias, se depara com uma orgia de “velhos debochados e fedelhos estroinas” (FRADIQUE, 1993, p. 167) com uma mulher *divvette*. Descobre-se a República.

Tomo este como exemplo final da face cômica do homem da Mancha no Brasil, sobretudo a face explorada no início de um século de intensa produção artístico-literária no Brasil, a qual refletiu a face de Dom Quixote como mito literário já estabelecido na compreensão da nação¹⁵⁵.

4.3. Dom Quixote satírico: Gregório de Matos Guerra

Quão profunda e duradoura revela-se a influência do *Quixote* no Brasil. De posse do conhecimento motivador de suas traduções brasileiras, bem como da incursão em jornais e revistas que se reportaram ao aparecimento de seu herói em trajes e trejeitos brasileiros, é momento de analisar como sua estética afetou o fazer literário dessa nação. Como visto acima, a face do riso foi uma das vertentes da recepção que motivaram novos escritos no Brasil, quer jornalísticos, quer literários, presente nos mais diversos gêneros.

Essa vertente também atingiu em cheio as correntes literárias com a primeira aparição durante o florescimento do Barroco, já que, na época da Conquista, o Brasil só conhece a Idade Média e a Renascença graças aos seus desdobramentos espirituais e artísticos, como foram o Barroco tardio, o Maneirismo e o Iluminismo.

Não surpreende assim que a primeira manifestação do *Quixote* entre nós possa ser percebida no poeta satírico Gregório de Matos Guerra (1636-1696), o qual dominara toda a

¹⁵⁵ Ressalto ainda que Oswald de Andrade (1890-1954) usou uma citação do *Quixote* para ilustrar um fragmento *O Pirralho* em 1916, no qual anunciava a obra como motivadora para seu romance em preparação, *Memórias Sentimentais de João Miramar*, o qual veio à lume em 1924.

literatura barroca produzida no Brasil durante o século XVII. Em um poema escrito entre 1684 e 1687, intitulado “Descreve o poeta as festas de cavalo que se fizeram no terreyro em louvor das onze mil virgens, sendo escrivão Euzebio da Costa Reymão filho de Maria Reymoa, em que assistiram estes dous príncipes pay, e filho com o mayor da nobreza no Collegio de Jesus”, Gregório de Matos, enquanto o Conde do Prado acompanhado pela Nobreza e por padres na plateia que assistia às festas em louvor das onze mil virgens, apresenta um jovem “filho universal, com três pais e três padrastrós” que era um patifão desastrado andando a cavalo à semelhança do cavaleiro ensandecido à cata de aventuras e que por diversas vezes, encontra, ao invés delas, o desengano da decepção diante da realidade:

Uma aguilhada por lança
Trabalhava a meio trote,
Qual o moço de Quixote
A que chamam Sancho Pança:
Na cara infame confiança,
Na sela infame pernetas
E com tramoia discreta,
Ia sobre o seu jumento
Pelo arreio e nascimento
À bastarda e à gineta
(MATOS, 1992, p. 89).

O Dom Quixote brasileiro ganha os contornos da vertente realista do Barroco, pendendo para o lado picaresco e da sátira de costumes, conforme sua aproximação ao despertar o riso no leitor. Esses traços manifestam-se ainda em outros poemas do “Boca do Inferno”, tais como “Descreve a vida escolástica”:

Mancebo sem dinheiro, bom barrete,
Medíocre o vestido, bom sapato,
Meias velhas, calção de esfola-gato,
Cabelo penteado, bom topete.

Presumir de dançar, cantar falsete,
Jogo de fidalguia, bom barato,
Tirar falsídias ao Moço do seu trato,
Furtar a carne à ama, que promete.

A putinha aldeã achada em feira,
Eterno murmurar de alheias famas,
Soneto infame, sátira elegante.

Cartinhas de trocado para a Freira,
Comer boi, ser Quixote com as Damas,
Pouco estudo, isto é ser estudante
(MATOS, 1992, p. 22).

Além de satirizar o modo de vida quixotesco de alguns elementos da vida social brasileira, o “Boca de Brasa” também satirizava o *status* social de algumas pessoas e, para tanto, se referia a personalidades diretas, chamando-as por seu nome, muitas vezes na tentativa de criticá-las e denegrir suas imagens. É o caso de “Ao tabelião Marques tendo sido epadeyro havia pouco”:

Há cousa, como ver o Sô Mandu
Mui prezado de ser Tabelião
Na Ilha descendente de um vilão,
E cá feito um Monarca do Pegu.

Aspecto reverendo, feio, e cru
Trombeteiro de sua geração,
E encaixando o barrete, e seu roupão
Representa um fatal Jacó Baru.

Que ignore este enfim seu nascimento,
Como o faz no Brasil qualquer Brichote,
Vade em paz, porque imita mais de cento:

Mas que sendo inda há pouco espadeirote,
Queira ser como Bruto grão talento;
Será: que manhas tem de Quixote
(MATOS, 1992, p. 94).

Tendo sido a face cômica, pícara e satírica de *Quixote* a primeira a ser explorada no Brasil, essa mesma marca estendeu-se ao teatro, conforme apresento a seguir em mais um dos reflexos míticos do herói da Triste e Cômica figura no Brasil.

4.4. Dom Quixote dramático: “O Judeu”

Antônio José da Silva (1705-1739), cognominado “O Judeu”, condenado à fogueira pela Inquisição, foi autor de várias comédias em que o riso se mistura à crítica de costumes. Sua peça de caráter popular denominada “ópera jocosa”, *Vida de Quixote de la Mancha*, composta por duas partes e estreada em outubro de 1733 no Teatro do Bairro Alto, em Lisboa, apresentou “as facéias de Quixote e de Sancho na inventiva burlesca do malogrado judeu, inclinando-se, frequentemente, para certo rabelaisiano” (ANDRADE; AMADO, 2016, p. 50).

Desse modo, o dramaturgo e comediógrafo buscou no gênio cervantino meios para revelar os costumes de Portugal que, em pleno Iluminismo, ainda trazia em si a mentalidade feudal. Na peça, os momentos de graça e de sátira ficam por conta do gracioso Sancho, que

possuía a liberdade de criticar a sociedade, a justiça e a igreja. Assim, pela via da comicidade, criou-se uma obra satírica que é lida entre gargalhadas e lágrimas até a atualidade, tão divertida como foi em seu tempo, sobretudo para leitores irônicos, como é o escritor Machado de Assis, o qual cita em suas *Relíquias de casa velha* como Machado de Assis a recriação teatral quixotesca *Vida de D. Quixote e do gordo Sancho Pança* da autoria do judeu:

Certo, não faltava audácia ao poeta; aí está, como exemplo, a definição da justiça, feita por Sancho, na Vida de D. Quixote; mas entre a generosidade desse trecho e a sátira pessoal do Anfitrião [de Molière] vai um abismo (ASSIS, 1962, p. 728).

Teria sido essa a inspiração para Machado de Assis tratar de recriações da imagem do herói cheio de intervalos lúcidos? Certo é que ele também tem marcas das andanças quixotescas no conjunto de sua obra, fato que nos leva à próxima parada de Quixote em sua cavalcada pela literatura brasileira, agora deixando suas pegadas no Romantismo brasileiro¹⁵⁶.

4.5. Delírios quixotescos: Machado de La Mancha

Quando Cide Hamete Benengeli encerra o contar de sua história com o fim das aventuras de Dom Quixote como cavaleiro, compreendemos que “tudo é artifício e máquina” [todo es artificio y traza] (*DQ II*, p. 200), porquanto o desencantamento da história é o desengano da ficção.

Que deixe repousar na sepultura os cansados e já apodrecidos ossos de D. Quixote [...] pois não foi outro o meu desejo senão fazer detestáveis aos homens as fingidas e disparatadas histórias dos livros de cavalarias, que nas do meu verdadeiro D. Quixote, vão tropeçando, e sem dúvida alguma hão de cair de todo. *Vale* (*DQ II*, p. 848)¹⁵⁷.

Esse desencantamento está presente também na obra machadiana, porquanto as reescrituras do irônico e sagaz escritor brasileiro se filiam à segunda e mais complexa recepção do clássico espanhol, a recepção dura. As aventuras do cavaleiro manchego que inspiram da

¹⁵⁶ O Romantismo arrefeceu o interesse por Cervantes na Literatura Brasileira. Ressalte-se ainda que somente a partir de 1808, com a criação da Imprensa Régia, é que teve início a edição de livros no Brasil. Até então, o leitor brasileiro só tinha acesso a livros importados.

¹⁵⁷ No espanhol “Que deje reposar en la sepultura los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, [...] pues no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías que por las de mi verdadero don Quijote van ya tropeizando y han de caer del todo sin duda alguna. *Vale*”. (*DQ II*, p. 848).

compaixão ao riso, atingem a obra do “mestre da arte de escrever” (MONTELLO, 1972, p. 29) que abre, uma das mais “sólidas e brilhantes páginas da nossa vida brasileira” (ASSIS, 1962, p. 926) ao fundar a Academia Brasileira de Letras. Tal comparação é destacada pela homenagem de Carlos Fuentes (1928-2012) intitulada *Machado de La Mancha* (2001), no qual identifica Machado de Assis como um “milagre” (p. 7) que retoma, pela primeira vez na América espanhola, a tradição do primeiro romance moderno:

É Machado de Assis quem muda o foco dos usos literários do romance, apropriando-se não só de temas, mas de seus procedimentos retóricos de composição paródico-fantástica. Totalmente adequada, no caso, é a ideia de que a inexistência de estudos críticos sobre a presença do Quixote na obra de Machado não corresponde à ausência dessa presença. [Ainda] [...] o silêncio da crítica machadiana quanto a Cervantes decorre do pequeno conhecimento de sua obra e da manutenção do mito romântico do cavaleiro do Ideal. Também se poderia dizer que muitos dos estudos brasileiros leem Machado documentalmente, entendendo a forma literária como instrumento alegórico para a representação realista dos moinhos de vento do Nacional. [...] [Machado é] continuador da tradição romanesca antirrealista derivada de Luciano de Samósata e Ariosto seria proveitosa, talvez, se os estudos também tratassem do modo pelo qual ingleses emulados por Machado como Sterne e Swift, se apropriaram de Cervantes e, ainda dos modos como Cervantes emula *Orlando Furioso* (VIEIRA, 2012, p.15-16).

Maria Augusta Vieira identifica as lacunas na fortuna crítica do autor, que embora tendo deslindado aspectos das narrativas inglesas, francesas e portuguesas na obra machadiana não evidenciara que tais narrativas europeias resguardam fortes ecos da inusitada figura par espanhola do Século de Ouro, Dom Quixote e Sancho Pança.

Certamente, os mistos cômico-fantásticos de Cervantes ao serem emulados, citados ou parodiados por Machado de Assis ganham a performatividade da contínua oposição *razão/sandice*, Dom Quixote/Sancho Pança.

Como um Quixote, Machado de Assis era leitor inverterado. As semelhanças entre eles são muitas: cidadãos do mundo sem saírem de seus espaços, senhores dos seus destinos, suas lutas contra as injustiças do mundo foram por vezes incompreendidas.

A figura eminente das letras brasileiras e expoente da literatura universal, apesar de ter vivido seus 69 anos sem sair do Brasil, cultivou em seu estilo preciso e elegante de escrita elementos das culturas europeias que enriqueceram sua escrita enquanto romancista brasileiro.

De sólida cultura literária, Machado de Assis aprendeu diversas línguas e foi leitor entusiasta dos grandes clássicos mundiais em “uma educação feita por si mesmo, numa áspera luta da vida”, como notou seu contemporâneo José Veríssimo (*apud* MONTELLO, 1972, p.

30). De infância pobre e difícil, Machado de Assis galgou os andares da erudição das línguas europeias. Aprendeu, como autodidata imerso em textos literários diversos, o francês, o italiano, o inglês e o espanhol — sendo essa última língua tida por ele como língua tão “formosa e sonora” (1986, p. 979) quanto à sua língua materna. Em seu seleto círculo de amizades, que lhe permitiram gradativamente ascensão social e literária, figuram personalidades de cultura hispânica como Quintino Bocáiuva, cujas origens eram argentinas, e do poeta Carlos Guido, que viveu no Brasil por um longo período. Além disso, o culto do escritor carioca pela língua e literatura portuguesas por certo carregava para seu arcabouço teórico-literário o bilinguismo tão natural dos mestres de ambas línguas, como Sá de Miranda e Camões.

No Gabinete Português de Leitura, o Bruxo do Cosme Velho facilmente tinha acesso aos materiais da língua castelhana. Mas o que mais confere certeza a, até então, suposição de que Machado lia em espanhol é a sua própria biblioteca. Do inventário desse cômodo favorito, muito da vida e personalidade desse autor se descobriu, conforme resume Kenneth David Jackson, em sua obra *Machado de Assis: A Literary Life*:

Embora parte da coleção de livros de Machado ter sido perdida após sua morte, Massa localizou 723 livros em onze áreas de conhecimento: grego, latim, a Bíblia e religião, oriental, italiano, espanhol, português, brasileiro, inglês, alemão, francês, história geral, filosofia e psicologia. Um de seus objetivos intelectuais era ler os clássicos universais em seus idiomas originais (JACKSON, 2015, p. 108, tradução minha)¹⁵⁸.

Da consulta a essas fontes primárias, brotam diversos textos de autores hispânico-americanos em seus originais, como era o anseio intelectual do leitor Machado e ainda, mesmo diante do desfalque apontado por Jackson na biblioteca de Machado de Assis, encontram-se ainda grandes títulos da literatura espanhola em idiomas estrangeiros, como *Comedias*, de Leandro Fernández de Moratín e confirmando a tese de Machado como leitor de Cervantes: *Novelas Ejemplares* e *El Quijote*.

Após o escrutínio na biblioteca de Machado — que, em paralelo, me rememora ao escrutínio na biblioteca de Quixote — no capítulo seis da primeira parte da obra, um dos episódios mais comentados sobre a obra quanto a sua intertextualidade, por revelar, conforme bem notado por González Echevarría, o que “a bibliografia que Cervantes recusara prover no

¹⁵⁸ No original “Although part of Machado’s collection was lost after his death, Massa located 723 books in eleven fields of knowledge: Greek, Latin, the Bible and religion, Oriental, Italian, Spanish, Portuguese, Brazilian, English, German, French, general history, philosophy, and psychology. One of his intellectual goals was to read the universal classics in their original languages” (JACKSON, 2015, p. 108).

prólogo” [the bibliography that Cervantes refused to provide in the prologue] (ECHEVARRÍA, 2015, p. 40, tradução minha) — também busco seguir pistas não deixadas pelo acervo na biblioteca machadiana, uma vez que, similarmente ao que ocorreu com a biblioteca de Dom Quixote, esta foi alterada por terceiros. Assim, reconheço que a verdadeira biblioteca de Machado de Assis, tal qual a de Dom Quixote, é a sua própria obra, criação que retoma, mas avança seus predecessores literários.

Por outros motivos que não a loucura de seu proprietário, a biblioteca de Machado de Assis também foi desfalcada após sua morte, por doações e avarias de exemplares. Passo a compreender por referências em suas *Relíquias de casa velha* como Machado de Assis cita versos de Calderón na língua original e não no francês, que é a versão encontrada em sua biblioteca. Defendo ainda que Machado de Assis também se ocupou em conhecer recriações quixotescas como ao citar, por duas vezes, em *Relíquias* a peça teatral *Vida de D. Quixote e do gordo Sancho Pança* (1733), de autoria do dramaturgo António José da Silva, dito o Judeu.

Recorre em Machado de Assis uma Espanha a partir de elementos de origem portuguesa, uma vez que este inicia a vida conjugal com sua querida Carolina, portuguesa irmã do poeta Faustino Xavier Novais, em 1869, momento em que muito se falava em unificar a Península Ibérica. Cabe reconhecer, ainda, que há em Machado de Assis elementos de anti-castelhanismo, uma vez que, conforme exposto pelo pensamento de Freire, a hispanofobia foi recorrente no Brasil. Tais elementos de negação podem ser encontrados nas crônicas machadianas, o que não ocorre em seus romances, sua fase mais madura. Deslindo os gêneros cultivados por Machado de Assis, determinando em que pontos se dá o encontro com o Cavaleiro da Triste Figura.

Sobre as poesias machadianas, Manuel Bandeira apercebe-se em seu texto “O Poeta” que “só a alma humana lhe interessava” (*Revista do Brasil*, 1939, p. 13). Nesse ínterim, destaca-se a influência de *Quixote* como obra que marca a face homem ocidental, em uma das primeiras imagens de um herói da decadência, para usar o termo clássico de Viana Moog.

O poema intitulado “Cognac” marca uma das primeiras aparições do gênio machadiano a configurar-se poeta. Foi publicado em 12 de abril de 1856 na revista “Marmota Fluminense”, de Paula Brito, o primeiro vínculo oficial de Machado como escritor, onde publicou seu primeiro poema “Ela”, em 12 de janeiro de 1855, e colaborou até 3 de maio de 1861. O poema é feito para embriagar de inspirações o escritor, que, tal qual o ensandecido Dom Quixote, é o grande entusiasta da literatura e seus caminhos:

Cognac!...

Vem, meu *Cognac*, meu licor d'amores!...
É longo o sono teu dentro do frasco;
Do teu ardor a inspiração brotando
O cérebro incendeia!...

Da vida a insipidez gostoso adoças;
Mais val um trago teu que mil grandezas;
Suave distração – da vida esmalte,
Quem há que te não ame?

Tomado com o café em fresca tarde
Derramas tanto ardor pelas entranhas,
Que o já provecto renascer-lhe sente
Da mocidade o fogo!

Cognac! – inspirador de ledos sonhos,
Excitante licor – de amor ardente!
Uma tua garrafa e o *Quixote*,
É passatempo amável!

Que poeta que sou com teu auxílio!
Somente um trago teu m'inspira um verso;
O copo cheio o mais sonoro canto;
Todo o frasco um poema!

Nessa poesia, Machado de Assis tece loas ao “Cognac”, como bebida agradável para o passar das horas literárias, mais ainda com o *Quixote* — “passatempo amável!” para o despertar das inspirações do autor carioca. O efeito gradual da bebida: um trago, inspira um verso; um copo cheio, o mais sonoro canto e o frasco inteiro, um poema completo faz lembrar-nos da influência da obra cervantina para os mais diversos autores e nos mais diversos tempos. Machado de Assis reconhece-se aqui claramente leitor e continuador da amável tradição da Mancha.

A ideia central da poesia corrobora o pensamento um tanto generalista de René Girard, para quem “não há uma ideia no romance ocidental que não esteja presente em germe na obra de Cervantes” (GIRARD, 1961, p. 57). Motivo de inspiração ou motivação para muitos, o próprio herói personagem da obra cervantina alertara em seu Primeiro Tomo que “qualquer parte que se leia da história do cavaleiro andante há de causar gosto e maravilha a qualquer pessoa que a lê” [cualquiera parte que se lea de cualquiera historia de caballero andante há de causar gusto y maravilla a cualquiera que la leyere] (*DQ I*, p. 709-710).

Acerca dos contos machadianos, dentre as similitudes que conectam Cervantes e Machado de Assis, aparece a questão da enunciação entre o narrador e o leitor, as digressões e

a ironia com relação ao leitor e à própria matéria narrativa. Como exemplo modelar dessa presença, apresento o conto fantasioso “Elogio da vaidade”, o qual constrói-se com a vaidade e a modéstia tentando convencer os leitores de que somente uma delas habita o coração e a mente dos seres humanos, trazendo à tona verdades internas sobre os humanos, todavia, como ocorre no *Quixote* e apontado por Harold Bloom, o leitor nunca se sente diminuído:

Que eu sou a vaidade [...] Digo a todos, porque a todos cobiço, ou sejais formosos como Páris, ou feios como Tersites, gordos como Pança, magros como Quixote, varões e mulheres, grandes e pequenos, verdes e maduros, todos os que compoendes este mundo, e haveis de compor o outro; a todos falo, como a galinha fala aos seus pintinhos, quando os convoca à refeição, a saber, com interesse, com graça, com amor. Porque nenhum, ou raro, poderá afirmar que eu o não tenha alçado ou consolado “(ASSIS, 1962, p. 323).

Paralelamente ao romance cervantino, a temática da vaidade e da modéstia é recorrente em discussão comparada, sobretudo quando Dom Quixote compara a Idade de Ouro à Idade de Ferro:

Mas agora triunfa a preguiça sobre a diligência, a ociosidade sobre o trabalho, o vício sobre a virtude, a arrogância sobre a valentia e a teoria sobre a prática das armas, que só viveram e resplandeceram nas idades de ouro e nos cavaleiros andantes (*DQ II*, p. 55)¹⁵⁹.

Ainda a discussão sobre tais sentimentos adquire relevo em episódios como no do palácio dos duques, onde é trazida à tona a verdadeira natureza de Sancho Pança ao receber a tão desejada ínsula Baratária, da qual se torna o governador e vacila entre os dois sentimentos humanos.

Para falar das novelas machadianas, julgo importante mencionar a aproximação ao tema do herói quixotesco com *O alienista*, ao apresentar acontecimentos insólitos no povoado brasileiro de Itaguaí, assemelhado a um universo. Simão Bacamarte — “o maior médico do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (ASSIS, 1962, p. 254) — tem à sua volta duas figuras muito conhecidas no povoado da Mancha, o cura e o barbeiro e o hábito da leitura inveterada, não de livros de cavalaria, de estudos científicos e, qual Dom Quixote, “mal dormia e comia; e, ainda

¹⁵⁹ No espanhol “Mas ahora ya triunfa la pereza de la diligencia, la ociosidad del trabajo, el vicio de la virtud, la arrogancia de la valentia y la teórica de la práctica de las armas, que solo vivieron y resplandecieron en las edades del oro y en los andantes caballeros” (*DQ II*, p. 55).

comendo, era como se trabalhasse, porque ora interrogava um texto antigo, ora ruminava uma questão” (ASSIS, 1962, p. 254). Ainda em analogia, temos na imagem do médico montado no cavalo com seu boticário ao lado, uma ideia fixa de heroísmo desproporcional:

Trata-se, pois, de uma experiência que vai mudar a face da terra. A loucura, objeto dos meus estudos, era até agora uma ilha perdida no oceano da razão; começo a suspeitar que é um continente. [...] Os exemplos achou-os na história de Itaguaí; mas como um raro espírito que era [...] apontou com especialidade alguns personagens célebres, Sócrates, que tinha um demônio familiar, Pascal, que via um abismo à esquerda, Maomé, Caracala, Domiciliano, Calígula, etc., uma enfiada de casos e pessoas, em que de mistura vinham entidades odiosas, entidades ridículas. E porque o boticário se admirasse de uma tal promiscuidade, o alienista disse-lhe que era tudo a mesma coisa (ASSIS, 1962, p. 261).

A incapacidade de distinguir os limites entre realidade e ficção, bem como a intensa mistura do conhecimento culto ao popular ganham a constatação do desengano, após as investidas do médico em um projeto ambicioso que envolveria toda a humanidade: é Simão Bacamarte o único que esteve louco, ainda que em sua loucura houvessem os lúcidos intervalos, tão ao estilo quixotesco.

Quanto ao gênero romance, a obra magna de Machado de Assis *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, considerada introdutória do Realismo no país, apresenta marcas e apagamentos quixotescos. Já na dedicatória da obra: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico como saudosa lembrança estas memórias póstumas” (ASSIS, 1962, p. 509), muitas correspondências entre tais romances surgem. Comicidade, acidez e ironia são elementos trazidos à tona no início ao fim da narrativa, ou mesmo, do fim ao início da vida do protagonista, respectivamente, de *Quixote* e logo na dedicatória da obra introdutória do realismo no Brasil, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, romance que, segundo Carlos Fuentes, retoma de forma inesperada e pioneira a tradição de La Mancha, até então esquecida, mesmo no fervilhar de suas muitas homenagens, em seus aspectos mais viscerais na América hispânica, da qual o Brasil é parte fundamental. Inserido, pois, na tradição da Mancha, Machado de Assis reconhece sem delongas: “Há na alma deste livro, por mais risonho que pareça, um sentimento amargo e áspero” (ASSIS, 1962, p. 510). A crítica dura de *Quixote* se constrói sob esta perspectiva.

Assim como Dom Quixote reconhece-se “impresso e em estampa [...] [e que], do contrário, nenhuma morte se lhe igualará” [impreso y en estampa [...] siendo al contrario,

ninguna muerte se le igualará] (*DQ II*, p. 73), ao saber da escrita de seu livro pelo mouro Cide Hamete Benengeli, do qual “não se podia esperar verdade nenhuma, porque todos são embusteiros, falsários e quimeristas” [no se podia esperar verdade alguna, porque todos son embelecadores, falsários y quimeristas] (*DQ II*, p. 71), encontro em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, publicadas em 1881, a mesma espécie de jogo literário que fascina por convocar o leitor a lê-lo escrito por si enquanto morto. Trata-se de um jogo associativo no qual o vínculo entre literatura e vida prática apreende a dimensão social criada pela arte. Desse modo, a arte se alimenta do que ela não é, o social, porquanto a sociedade (não-artística) se alimenta do que ela não é, a arte, de modo que tais narrativas se tornam irresistíveis quando se aceita as regras do jogo, ou seja, o pacto sob a palavra ficcional.

Pelo jogo de Brás Cubas, suas regras são expostas no prólogo “Ao Leitor” e, em muito, lembram a cômica ironia legadas pela tradição quixotesca:

Trata-se, na verdade, de uma obra difusa, na qual eu, Brás Cubas, se adotei a forma livre de Sterne [...] não sei se meti algumas rabugens de pessimismo. Pode ser. Obra de finado. Escrevi-a com a pena da galhofa e a tinta da melancolia, e não é difícil antever o que poderá sair dêsse conúbio. [...] A obra em si mesma é tudo: se te agradar, fino leitor, pago-me a tarefa; se não te agradar, pago-te com um piparote, e adeus. (ASSIS, 1962, p. 511).

Se as *Memórias póstumas* machadianas são escritas com “a pena da galhofa e a tinta da melancolia”, recordo que as façanhas de Dom Quixote foram escritas com “pena de avestruz grosseira e mal delineada” [pluma de avestruz grosera y mal deliñada] (*DQ II*, p. 848).

O tema da monomania no *Quixote* é também recorrente em Brás Cubas e esta é reconhecida como a causa da morte em ambos os personagens: “uma ideia grandiosa e útil” (ASSIS, 1962, p. 512), pelo menos na visão dos que as engendraram. Os propósitos de tais heróis revelam-se, portanto, grandiosos na medida em que estão pautados no desejo de ajudar a humanidade. No caso de Dom Quixote, todo o enredo desenrola-se a partir de um anseio. Em suas palavras,

Para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo o gênero de agravos e pondo-se em transe e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama” (*DQ I*, p. 60)¹⁶⁰.

¹⁶⁰ No espanhol “para el servicio de su república, hacerse caballero andante e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que é había leído que los caballeros andantes se

Para Brás Cubas, “essa ideia era nada menos que a invenção de um medicamento sublime, um emplasto anti-hipocondríaco, destinado a aliviar a nossa melancólica humanidade” (ASSIS, 1962, p. 513). Ainda um fator de convergência em seus desígnios é o desejo autocentrado de que tais aventuras “lhe rendessem eterno nome e fama” (MACHADO DE ASSIS, 2012, p. 60). Se no *Quixote*, há a licença de suas façanhas serem registradas por um mouro que pode alterar fatos e eximi-lo de uma culpa egoísta, para Brás Cubas torna-se mais fácil a confissão:

Agora, porém, que estou cá do outro lado da vida, posso confessar tudo: o que me influiu principalmente foi o gosto de ver impressas nos jornais, mostradores, folhetos, esquinas, e enfim nas caixinhas de remédio, estas três palavras: Emplasto Brás Cubas. Para que negá-lo? [...] a minha ideia trazia duas faces, como as medalhas, uma virada para o público, outra para mim. De um lado, filantropia, e lucro; de outro lado, sede de nomeada; Digamos: — amor da glória (ASSIS, 1962, p. 513).

O anseio pela glória converte-se em monomania nas duas personagens que, mesmo deparando-se com a impossibilidade de realizar seus desejos, permanecem intocadas em suas ideias fixas. Machado de Assis acaba por denunciar e desmascarar um traço humano que se esconde nas mais nobres e piedosas atitudes: a pretensão e a hipocrisia.

Um retrato satírico da burguesia carioca pode ser visto em Machado de Assis, ligando essa sociedade às marcas da Idade de Ferro, que já não valora o código comportamental existente na Idade de Ouro, “naquela santa idade todas as coisas comuns: [...] Não exista fraude, o engano, nem a malícia misturados à verdade e à lisura” [em aquella santa edad todas las cosas comunes: [...] No había la fraude, el engaño ni la malicia mezcládose con la verdad y llaneza] (*DQ I*, p. 154-155).

Quando Quixote se apropria de tais códigos, em uma época cujos valores não permitem mais o apego a tais crenças, ele converte-se em cômico, por cujas aventuras muitos e em diversas épocas “não pouco se admiraram e riram, por lhes parecer que a todos parecia: que era o mais estranho gênero de loucura que podia caber num disparatado pensamento” [no poco se admiraron y rieron, por parecerles lo que a todos parecía: ser el más extraño género de locura que podía caber en pensamiento disparatado] (*DQ I*, p. 539). Ademais, ao passo que Brás Cubas

ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio y poniéndose em ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama” (*DQ I*, p. 60).

envolve-se em situações nas quais tenta apegar-se a tais valores, como na demonstração de seu amor por Marcela ou Virgília, a realidade nega o retorno ao amor puro e este adequa-se à malícia, à mentira e à traição, sem remorsos. Por outro lado, apesar de não cometer o que deseja, em determinados momentos, percebemos o desejo latente de Dom Quixote por outras mulheres. Recordo, desta feita, quando Freud levanta a tese de que Dom Quixote sente recalque por não conseguir satisfazer seus desejos pela sua sobrinha e, por isso, lança-se a uma vida distante da mesma.

Para além dos elementos já explorados, afirmo que a presença de “Cosas de España” (ASSIS, 1962, p. 531) é evocada mais fortemente no romance pela *femme fatale*, a figura espanhola de Marcela, ambígua, interesseira e dissimulada: “Vem cá, chiquito, não sejas assim desconfiado comigo...” (ASSIS, 1962, p. 533). A linda e cobiçada Marcela, que, oscila entre a possibilidade de ser asturiana ou madrilena, camponesa ou orfã de guerra, conquista o coração de Brás Cubas, trazendo por fim o desengano pela desilusão: “... Marcela amou-me durante quinze meses e onze contos de réis” (ASSIS, 1962, p. 534). Como Dulcineia, Marcela é ideia fixa... “Malditas ideias fixas!” (ASSIS, 1962, p. 537), pois por essas “damas”, os heróis almejam ir mais longe: “A dessa ocasião era dar um mergulho no oceano, repetindo o nome de Marcela” (ASSIS, 1962, p. 537).

O maior delírio machadiano pode ser visto no sétimo capítulo do seu romance e em muito se assemelha aos delírios quixotescos no capítulo XVIII da Segunda parte do *Quixote*, intitulado “Onde se contam as razões que passou Sancho Pança com o seu senhor Dom Quixote, com outras aventuras dignas de ser contadas”. Afirmo, arriscadamente, ser ainda possível que o capítulo machadiano tenha sido todo escrito sob a inspiração de Cervantes.

Na fantasia de Cervantes, Sancho e seu amo vão por um caminho a conversar, quando, de repente, deparam-se com “uma grande e espessa nuvem de poeira” (*DQ I*, p. 233). A despeito de Sancho alertar o amo de que aquilo são “duas grandes manadas de ovelhas e carneiros” (*DQ I*, p. 234), Dom Quixote é acometido por um de seus transes, vendo aproximarem-se, bem diferentemente, dois exércitos inimigos. A fim de reconhecer os cavaleiros principais, o amo convida o escudeiro a fazer o seguinte: “para que melhor os vejas e notes, subamos naquele alto que ali se ergue, donde se devem descobrir dois exércitos” (*DQ I*, p. 235) de “infinitas nações”: árabes, nômades, persas, medos, citas, etíopes, manchegos, etc. Inevitavelmente, o Cavaleiro da Triste Figura toma partido por um dos lados e se arremete contra o outro.

O solteirão e hipocondríaco Brás Cubas assumiu prontamente, no capítulo 7, a figura de um “barbeiro chinês” e, depois, da “Suma Teológica de Santo Tomás”. Em uma espécie de

sonho lúcido de duração de aproximadamente meia hora, Brás Cubas é arrebatado por um hipopótamo e encontra Pandora, a Natureza, que o leva ao alto de uma montanha, de onde Brás Cubas tem uma visão delirante, em muito aproximada da visão dos povos por Dom Quixote:

Imagina tu, leitor, uma redução dos séculos, e um desfilar de todos eles, as raças todas, todas as paixões, o tumulto dos impérios, a guerra dos apetites e dos ódios, a destruição recíproca dos seres e das coisas. Tal era o espetáculo, acerbo e curioso espetáculo [...] a olhar para baixo, e a ver os séculos que continuavam a passar, velozes e turbulentos, as gerações que superpunham às gerações, umas tristes, como os Hebreus do cativeiro, outras alegres, como os devassos de Cômodo, e todas elas pontuais na sepultura. [...] Cada século trazia a sua porção de sombra e luz, de apatia e de combate, de verdade e de erro, e o seu cortejo de sistemas, de ideias novas, de novas ilusões [...], fazia-se a história e a civilização, e o homem, nu e desarmado, armava-se e vestia-se, construía o tugúrio e o palácio, a rude aldeia de Tebas de cem portas, criava a ciência, que perscruta, a arte que enleva, fazia-se orador, mecânico, filósofo, corria a face do globo, descia ao ventre da terra, subia à esfera das nuvens, colaborando assim na obra misteriosa, com que entretinha a necessidade da vida e a melancolia do desamparo. Meu olhar, engarado e distraído, viu enfim chegar o século presente, e atrás dele os futuros (ASSIS, 1962, p. 520-522).

Como o *Angelus novus* (1920), de Paul Klee (1879-1940), Brás Cubas parece, a um só tempo, absorto e distante das ruínas da história que observa do alto, em deslumbramento e pavor, com a certeza de que não pertence mais àquele espaço e, portanto, deve partir. Findo o sonho, o capítulo que segue tem a forma do conto “Um apólogo”. Intitulado “Razão contra sandice”, esse capítulo conta a expulsão da Sandice da casa da Razão, pois a primeira possui ciência que “é sestro antigo da Sandice criar amor às casas alheiras [...] há muito tempo se calejou a vergonha” (ASSIS, 1962, p. 532), e depois de se permitir ficar por um curto tempo e em um espaço reduzido, fala de mistérios e passa a tomar outros cômodos e fazer morada. Segundo Erasmo de Rotterdam, já apresentado no capítulo que tratou do herói barroco, é só a loucura, força motivadora, que permite ao homem alcançar grandes feitos. Em seu *O Elogio da Loucura*, admite: “Segundo a definição dos estóicos, a sabedoria consiste em ter a razão por guia; a loucura, pelo contrário, consiste em obedecer às paixões, mas para que a vida dos homens não seja triste e aborrecida, Júpiter deu-lhe mais paixão que razão” (ROTTERDAM, 2015, p. 26).

Não seria a loucura que moveria todos os seus feitos heroicos, uma vez que estes entregam-se verdadeiramente às suas paixões e ideais? Como a lição deixada pelo alienista: “E os seus males, quem os cura?/Loucura” (ASSIS, 1962, p. 371). No *Quixote*, a loucura permite muito mais sonhos, como o que tivera Brás Cubas, tais como no episódio da Cova dos

Montesinos, cuja dúvida sobre se o que se passou foi fato ou sonho arrasta-se por vários episódios e encontros, gerando outras dúvidas, assim como se dá no episódio da Cabeça falante, mas é, sobretudo no capítulo XVIII da Segunda parte, no qual encontramos uma visão de Dom Quixote ao se postar sobre um outeiro com seu escudeiro, e ao passar uma manada de carneiros. De vívida imaginação, Dom Quixote, em transe e loucura, vê exércitos. Este episódio em muito se assemelha à narração de Brás Cubas ao ver os diversos reinos e séculos do mundo de cima de um monte — o que, por sua vez, remete à imagem bíblica da apresentação dos reinos do mundo a Jesus Cristo por seu arqui-inimigo na terra — e em cujo final, a pena da galhofa, mais uma vez, conduz ao riso diante da loucura:

Assim fizeram e se postaram sobre um outeiro, donde bem se veriam as duas manadas que para D. Quixote eram exércitos, se as nuvens de poeira que levantavam não lhes empanassem e cegassem a visão; mas com tudo isso, vendo na imaginação o que não via nem havia.

[...]

E dessa maneira foi nomeando muitos cavaleiros de um e de outro esquadrão que ele imaginava, e a todos deu suas armas, cores, divisas e motes de improviso, levado da imaginação de sua nunca vista loucura, e sem parar, prosseguiu dizendo:

— Este esquadrão fronteiro é formado e feito por gentes de diversas nações: aqui estão os que bebiam das doces águas do famoso Xanto; os monteses que pisam os massilos campos; os que crivam o finíssimo e miúdo ouro na sabeia e feliz Arábia; os que gozam das famosas e frescas ribeiras do claro Termodonte; os que sangram por muitas e diversas vias o dourado Pactolo; os númeras, duvidosos nas suas promessas; os persas, arcos e flechas famosos; os partos, os medos, que lutam fugindo; os árabes de mudáveis casas; os citas, tão cruéis como brancos; os etíopes, de perfurados lábios, e outras infinitas nações, cujos rostos conheço e beijo, ainda que dos seus nomes não me lembre. Nestoutro esquadrão vêm os que bebem das correntes cristalinas do olivífero Betis; os que alisam e pulem o seu rosto com o licor do sempre rico e dourado Tejo; os que gozam das proveitosas águas do divino Genil; os que pisam os tartéssios campos, de pastos abundantes; os que se alegram nos elísios prados de Xerez; os manchegos, ricos e coroados de louras espigas; os de ferro vestidos, relíquias antigas do sangue godo; os que se banham no Pisuega, famoso pela mansidão de sua corrente; os que o seu gado pascem nos estendidos prados do tortuoso Guadiana, celebrado por seu escondido curso, os que tremem com o frio do silvoso Pireneu e com os brancos flocos do alteroso Apenino; enfim, todos quantos a Europa inteira em si contém e encerra (*DQ I*, p. 235-237)¹⁶¹.

¹⁶¹ No espanhol “Hiciéronlo así y pusiéronse sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero con todo esto, viendo en su imaginación lo que no veía ni había”.

[...]

Y desta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón que él se imaginaba, y a todos les dio sus armas, colores, empresas y motes de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura, y, sin parar, prosiguió diciendo:

Indo além, quanto ao delírio de Brás Cubas, a leitura de David Jackson aponta para as causas de sua alucinação em múltiplas e finas camadas de humor:

Tendo uma imaginação enraizada na história, quer visionária, moral ou profética, Brás não pode voar para o futuro, e assim ele retorna à consciência no momento em que seu hipopótamo muda de rumo e voa rapidamente em direção ao tempo presente, aproximando-se do limite do que ainda não vem a ser. Embora o delírio não seja Futurismo, realismo mágico ou ficção científica, o capítulo é, no entanto, é apresentado com um tom do fantástico e surpreendente; fala das teorias científicas da época, as quais devem ter parecido fantásticas, apresentadas no contexto de uma perspectiva enciclopédica ou panorâmica da história humana, muito parecida com a biblioteca mundial que Machado incorporou na sua ficção. O humor no delírio está ligado ao ceticismo e ao irônico senso de espanto e admiração, reforçado pela suspensão da crença com Brás. (JACKSON, 2015, p. 179, tradução minha)¹⁶².

Fica evidente que a loucura de Brás, como a de Dom Quixote, não pode ser reduzida à leitura de um simples bufão, como fez Avellaneda na tentativa de retomar o clássico cervantino, a qual considero a primeira recriação da obra, quando ainda nem estava completa em seus dois tomos.

Certamente, a imagem do herói contra os moinhos de vento é uma das imagens que mais intensamente permeiam o mundo literário de delírio, alucinação e sonho machadiano. Todavia, interessa ainda perceber, nesse jogo de intertextualidade, que à medida que a obra avança, o

— A este escuadrón frontero forman y hacen gentes de diversas naciones: aquí están los que bebían las dulces aguas del famoso Janto; los montuosos que pisan los masílicos campos; los que criban el finísimo y menudo oro en la felice Arabia; los que gozan las famosas y frescas riberas del claro Termodonte; los que sangran por muchas y diversas vías al dorado Pactolo; los numidas, dudosos en sus promesas; los persas, arcos y flechas famosos; los partos, los medos, que pelean huyendo; los árabes de mudables casas; los citas, tan crueles como blancos; los etiopes, de horadados labios, y otras infinitas naciones, cuyos rostros conozco y veo, aunque de los nombres no me acuerdo. En estotro escuadrón vienen los que beben las corrientes cristalinas del olivífero Betis; los que tersan y pulen sus rostros con el licor del siempre rico y dorado Tajo; los que gozan las provechosas aguas del divino Genil; los que pisan los tartesios campos, de pastos abundantes; los que se alegran en los elíseos jerezanos prados; los manchegos, ricos y coronados de rubias espigas; los de hierro vestidos, reliquias antiguas de la sangre goda; los que en Pisuerga se bañan, famoso por la mansedumbre de su corriente; los que su ganado apacientan en las extendidas dehesas del tortuoso Guadiana, celebrado por su escondido curso; los que tiemblan con el frío del silvoso Pirineo y con los blancos copos del levantado Apenino; finalmente, cuantos toda la Europa en sí contiene y encierra” (*DQ I*, p. 234-237).

¹⁶² No original “Having an imagination rooted in history, whether visionary, moral, or prophetic, Brás cannot fly into the future, and thus he returns to consciousness at the moment his hippopotamus changes course and is fast flying toward present time, approaching the limit of what has not yet come to be. Although the delirium is not futurism, magical realism, or science fiction, the chapter is nevertheless presented with a tone of the fantastic and astonishing; it speaks to scientific theories of the day, which must have seemed fantastic, presented in the context of an encyclopedic or panoramic perspective on human history, much like the world library Machado incorporated into his fiction. Humor in the delirium is bound up in its skepticism and ironic sense of amazement and wonder, enhanced by the suspension of belief with Brás casts it” (JACKSON, 2015, p. 179).

protagonista supreende ao mostrar outros elementos de sua personalidade: inteligente e cheio de ideais por que vale a pena lutar, de modo que maravilha seus interlocutores. Essas são marcas das personagens quixotescas nos delírios machadianos.

Observadores, altoproclamados, introvertidos, oscilando entre as polaridades do plano psicológico espírito x carne; sonho x realidade; passado x presente, tais heróis, ora destemidos, ora passivos, morrem solteiros, sem filhos, cercados de poucos amigos, desacreditados mas marcam seus espaços em uma grandiosa tradição e ainda assim se transformam em símbolos da individualidade da alma humana em embate com uma realidade que lhe inflige as mais diversas derrotas, até a final e mais perversa: a morte. Mortos, contemplamos em suas faces o vivo poder da imaginação e da ficção romanesca em nos elevar a uma existência que vale rememorar.

4.6. Reinações do *Quixote* das crianças: Monteiro Lobato

Augusto Meyer, ao tratar da evolução do mito literário do *Quixote* no Brasil, aponta para a função das adaptações juvenis que ajudaram a fincar a imagem do herói às avessas na literatura brasileira:

Na história da evolução desse mito literário, muito importa acentuar as adaptações para crianças, que mesmo então começam a aparecer. [...] O Quixote que todos conhecemos, em estampas coloridas, a desafiar o leão diante da jaula aberta, a investir contra rebanhos e moinhos, deitou raiz na imaginação infantil e veio crescendo no subconsciente de modo tal, que mais tarde, quando travamos relações literárias com o seu homônimo não expurgado, sempre nos punge a princípio uma vaga decepção, pareceu-nos que de algum modo fomos traídos pelo autor, o qual escamoteou — quem sabe? — a personagem verdadeira, dando-lhe um semblante novo e irreconhecível, sócia mais complexo e, sem dúvida, muito mais triste... (MEYER, 1964, p. 17-18).

Nessa linha criativa, José Bento Monteiro Lobato (82-1948), grande entusiasta de Quixote, realizou a obra infanto-juvenil *Quixote das crianças*, publicada em 1936. A obra é, certamente, um dos motivadores pelos quais a obra cresceu no inconsciente coletivo na nação brasileira, propondo que cada pessoa, esteja criança ou adulta, desbrave seu próprio universo quixotesco, de modo que não raro, encontro muitos brasileiros que falam de Dom Quixote como um de seus semelhantes, conterrâneos, sobretudo por terem desde a tenra idade, lido ou ouvido falar da dupla icônica.

A obra lobatiana apresentou ainda uma nova perspectiva ao trabalhar a estética no gênero da literatura infantil, rejeitando infantilizações desnecessárias, ao trazer a história do

fidaldo espanhol recontada por Dona Benta, que aguça a curiosidade de Visconde, Narizinho, Emília e Pedrinho quanto mais avança nas aventuras do cavaleiro junto a Sancho Pança, que percorreram o mundo em busca de justiça e de glórias.

Por tanto, a adaptação surge como narrativa aberta que respeita o senso crítico e ponto de vista de qualquer criança, além de enriquecer o arcabouço infantil da criança sobre ditados e outros elementos da cultura hispano-brasileira. A mediadora da leitura, a experiente Dona Benta, apresenta explicações apenas quando estas se fazem importantes, sem jamais reprimir os juízos de valores apresentados pelas crianças:

Dona Benta começa a ler o livro. O que não tem remédio, remediado está. O Visconde ficou encostado a um canto, e Dona Benta, na noite desse mesmo dia, começou a ler para os meninos a história do engenhoso fidalgo da Mancha. Como fosse livro grande demais, um verdadeiro trambolho, aí o peso de uma arroba, Pedrinho teve de fazer uma armação de tábuas que servisse de suporte. Diante daquela imensidade sentou-se Dona Benta, com as crianças ao redor.

— Este livro — disse ela — é um dos mais famosos do mundo inteiro. Foi escrito pelo grande Miguel de Cervantes Saavedra... Quem riscou o segundo a de Saavedra?

— Fui eu — disse Emília

— Por quê?

— Porque sou inimiga pessoal da ortografia velha coroca que complica a vida da gente com coisas inúteis. Se um já diz tudo para que dois? (LOBATO, 2010, p. 16).

Ao facilitar a compreensão de leitura para as crianças por contar em suas próprias palavras a história do cavaleiro espanhol com matizes brasileiros, Dona Benta faz pausas nas interrupções das crianças, ponto em que estas revelam seu entendimento de Quixote como um mito literário que pode ser facilmente compreendido pelo público mais jovem, conforme destacado por Sansão Carrasco ao falar do sucesso da obra por pessoas de idades e formações diversas:

Porque ela é tão clara que não traz dificuldade: as crianças a manuseiam, os moços a leem, os homens a entendem e os velhos a celebram, e é enfim, tão trilhada, tão lida e tão sabida por todo gênero de gentes que, quando veem algum rocim magro, logo dizem “lá vai Rocinante” (*DQ II*, p. 77)¹⁶³.

¹⁶³ No espanhol “porque es tan clara, que no hay cosa que dificultar en ella: los niños la manosean, los mozos la leen, los hombres la entienden y los viejos la celebran; y, finalmente, es tan trillada y tan leída y tan sabida de todo género de gentes, que apenas han visto algún rocín flaco, cuando dicen: ‘Allí va Rocinante’” (*DQ II*, p. 77).

Assim, a alegria e a compaixão advinda de acompanharem as andanças quixotescas no Sítio do Picapau Amarelo tomam diferentes formas e matizes, de acordo com o ponto de vista, impressões e bagagem cultural de cada criança e de cada adulto que participa da leitura conjunta da obra, conforme pode-se notar na seguinte citação na leitura do episódio do “Combate com os carneiros”, que revelará como cada ouvinte e cada leitor percebe o mito quixotesco de modo diferente, a partir de sua própria compreensão da obra, uma vez que o leitor participa da gênese da obra literária, inclusive das suas adaptações e recriações:

— Pobre Sancho! — exclamou Narizinho. — É possível que ainda pegue a ilha que Quixote lhe prometeu, mas eu não queria uma ilha, nem que fosse a de Madagascar, por esse preço.

— Pois eu queria — contrariou a boneca.

— Está claro. Criaturas de pano, sem costelas, podem ser petecadas a vida inteira que não dói, nem quebra nada. Mas o pobre Sancho, apesar de gordinho, já devia andar com as costelas em pandarecos. Que adianta uma ilha para um homem descostelado?

O Visconde interveio com a sua ciência.

— Isso de quebrar costelas não tem muita importância. — disse ele. — Elas soldam-se. Muito mais perigoso quebrar o crânio.

— Por quê? Crânio também solda. Todo osso solda — objetou Pedrinho.

— Sim, mas quando o crânio se quebra quase sempre a quebra do osso espeta os miolos e o paciente fica de cérebro transtornado. Não se pode mexer no cérebro humano. Aquilo tem um tal arranjo que qualquer dessaranjinho provoca doenças horríveis — loucuras, perda de memória, mil coisas. A maior maravilha que existe é o cérebro.

— É verdade — concordou Emília. — Tudo quanto há na terra, feito pelos homens, sai dessa maravilha — as guerras, os crimes, as maluquices...

— Isso também não, Emília — disse Pedrinho. — Sai o mau e também sai o bom. Saem as invenções, saem as obras de arte, os livros como este... (LOBATO, 2010, p. 65).

Livros como *Quixote das crianças* disseminaram, de modo leve e um tanto divertido, as leituras acerca do fidalgo manchego que passou a ser cada vez mais comentado no Brasil, quer em reinações que assentaram raiz na imaginação infantil e cresceram no subconsciente individual e no inconsciente coletivo da nação. Desta maneira, a obra propõe que cada um desbrave seu universo quixotesco e dê a ele significações além da leitura infanto-juvenil.

4.7. Recriações do herói cervantino: José Lins do Rêgo, Lima Barreto e Ariano Suassuna

A asserção levantada neste ponto do trabalho não estaria completa em sua busca de convencer o leitor de que o herói como mito moderno adquire novas dimensão em recriações brasileiras que revelam o imenso interesse que Cervantes despertou no escritor e no leitor

brasileiro se se deixasse de tratar do seu gênero textual análogo. Segundo os tradutores Andrade e Amado, até o início da década de 50, contudo, ainda estava faltando algo que comprovasse a efervescência do espírito quixotesco na nação brasileira: “Um Quixote brasileiro, uma revivescência indígena do herói de Cervantes, como já existem em várias literaturas: a alemã, a russa, a francesa e a inglesa” (ANDRADE; AMADO, 2016, p. 53). Cabe acompanhar agora quem melhor atingiu esse nível literário.

Quixotescamente, alguns empenharam-se na tarefa, porém não tiveram sucesso comprovado, conforme atestado pelos primeiros tradutores brasileiros. É o caso de Aluísio de Azevedo (1857-1913), o introdutor da estética naturalista no Brasil. No início dos novecentos, o diplomata literário almejou construir um Dom Quixote da fé, inspirado na figura de Antônio Conselheiro. Para tanto, assim como Pierre Menard, Aluísio emparelhou-se de vastas leituras acerca dos elementos psicológicos e históricos do personagem. Seu empreendimento é relatado em carta endereçada a Afrânio Peixoto:

Você que sabe tudo, indique-me alguns livros de biografias e coisas religiosas; eu sou de uma monstruosa ignorância a esse respeito e nem sei aonde buscar a lâ com que tenho de encher o colchão do meu herói. Acabei de ler o *Quixote*, na edição da Academia Espanhola, e fiquei assombrado por ver o quanto Cervantes estava a par de toda a literatura de cavalaria, e para que o meu livro tenha razão de ser, será preciso que eu pelo menos me aproxime um pouco daquele aparelhamento (AZEVEDO, 1909).

Ainda que as intenções e consciências literárias de Aluísio fossem pretensiosas e alinhadas, não há registro na historiografia literária brasileira de que seu plano de escrever o romance foi levado a termo.

A chama por ele acesa na literatura brasileira não se desvaneceu sem embargo. Considero a primeira aparição da tentativa de representar um Quixote romanesco adaptado aos moldes brasileiros a de Lima Barreto (1881-1992) em *Triste Fim de Policarpo Quaresma* (1915). Engajando-se com a linha do realismo crítico nacional-popular, apresenta um herói popular que retoma o mito do herói Dom Quixote, sendo popularmente conhecido como o “Quixote brasileiro”.

Qual patriota exaltado, Policarpo Quaresma propõe reformas radicais no país, como por exemplo, a propositura de que o Congresso Nacional deveria aprovar uma reforma linguística que resgatasse o tupi de nossas raízes indígenas. Seus argumentos, todavia, não encontram força de oratória, nem a grandiloquência necessária para que sejam analisados. Ainda assim propõe, sem respaldos, ao Presidente da República, a recuperação da agricultura nacional. Desse modo,

sua luta por uma época dourada, da qual não se conhece o registro de haver existido, quer contra governos, quer contra a opinião popular, se vê cada vez mais distante como um ideal perseguido sem respaldos na realidade para a concretização de seus anseios. Por fim, encarcerado em um manicômio e vítima de um profundo desengano, decide morrer. Por diversos temas, sobretudo a monomania e o desengano, ressurgem muitas semelhanças e oposições entre Policarpo e Quixote, conforme comparado por Jackeline Fernandes Cunha de Paula, em seu estudo intitulado “Quixote e Quaresma: inadequações opostas e sensíveis” (2006) que aponta afinidades das (e)ternas Tristes Figuras:

Numa leitura comparativa, percebemos muitos pontos de contato entre essas duas personagens, tais como a loucura, a condição social (sem riqueza ou prestígio na sociedade, um quase camponês e outro funcionário público) e cultural (mesmo que não possuam títulos importantes são amantes da leitura), a idade (por volta dos cinquenta anos), a solidão (sem esposa, filhos e com poucos amigos), a busca de referência (identidade), os livros como base de suas ações – que, aliás, encerram uma trajetória antinômica de entusiasmo e fracasso, ilusão e desilusão. Outra semelhança é o saudosismo por uma realidade integrativa voltada para valores morais, interiores, essenciais, afetivos, uma vez que almejam voltar a um passado regido por uma organização mais original e tradicional. Neste sentido são personagens modernas e, por isso, fragmentadas, bizarras, excêntricas e degradadas pelo mundo exterior individualista (DE PAULA, 2006, p. 25-26).

Na corrente dessa trajetória antinômica da criação de heróis entre o entusiasmo e a ilusão está o prestigiado autor regionalista José Lins do Rêgo (1901-1957), o qual trouxe claras marcas quixotescas a uma criação literária mais próxima da cor local brasileira. Na figura do capitão Vitorino Carneiro da Cunha, a obra *Fogo Morto* (1943) apresentou as “eternas bravatas de matamouros sempre a levar pancadas nas embrulhadas em que se envolve” (ANDRADE, AMADO, 2010, p. 54).

Cavaleiro errante da segunda fase do modernismo brasileiro e ainda o finalizador do ciclo da cana-de-açúcar das narrativas do paraibano, Capitão Vitorino está sempre a ostentar uma imagem e poderio que não encontram respaldo na realidade. Andarilho em choque contra o poder repressor vigente do Estado, o Capitão não mede esforços para ajudar presos e torturados, com destemor e certeza da verdade, atributos aproximados de Dom Quixote.

A dissertação de Mestrado intitulada “*Quixote e Fogo Morto*: um estudo comparado” (2006), de Aristóteles de Almeida Lacerda Neto, ratifica as semelhanças entre os heróis de ambos os romances, destacando o caráter problemático e paradoxal do Capitão Vitorino na recriação de uma realidade quixotesca (des)encantada.

Na evolução histórico-literária do mito do *Quixote* no Brasil, destaco que não raros estudiosos concordam em chamar Ariano Suassuna (1927-2014) de “Quixote do sertão”, cujo universo criativo poético recobre o Nordeste brasileiro de um caráter medieval aproximando o *Romance d’A Pedra do Reino* (1971) do caráter mágico das novelas de cavalaria, cujas afinidades podem ainda ser estendidas para o *Quixote*. Os sonhos utópicos de Pedro Dinis Quaresma se assemelham a um Dom Quixote enlouquecido e descentrado da realidade.

As marcas quixotescas são inclusive assumidas pelo autor que assinala a produção nordestina como herdeira da literatura ibérica de origem popular, dentre a qual figura a imagem do herói em suas desventuras, seguido pelo pícaro escudeiro:

Quanto aos tipos, basta lançar uma vista sobre o ciclo heroico ou o ciclo cômico, satírico e picaresco — o ‘ciclo do herói sagaz’ [...] O ‘Benedito’ e ‘O Negro Preguiçoso’, do Mamulengo, o ‘Mateus’ e o ‘Bastião’ do Bumba-meu-boi, são todos variantes do mesmo pícaro que herdamos da literatura ibérica de origem popular e que lá também, tanto se parece com os graciosos do Teatro de Calderón de la Barca, ou Lope de Vega. O ‘Sancho Pança’, do Quixote também é da mesma família (SUASSUNA, 1986, p. 183).

Nesse propósito, o autor exalta a influência da literatura espanhola do Século de Ouro em seus escritos, sobretudo os teatrais. Especificamente acerca das marcas quixotescas na obra de Ariano Suassuna, estas já foram objeto de dissertações de mestrado e de teses de doutorado, sobretudo porque são sustentadas por registros deixados pelo próprio literato, o qual, após a leitura do *Quixote*, vislumbra três pontos de contato com sua obra, que possivelmente povoaram o subconsciente, a partir do inconsciente coletivo, dos autores. A primeira aproximação é “o parentesco com a literatura oral picaresca do Nordeste e que Cervantes tinha com a espanhola” (SUASSUNA, 1986, p. 186). A segunda se refere às semelhanças (e diferenças) da dupla inusitada e, por fim, a “repetição do episódio das bodas de Camacho, história muito semelhante à da borrachinha do ‘Compadre Pobre’ ou da bexiga do cachorro do *Auto da Compadecida*” (SUASSUNA, 1986, p. 187).

Pinceladas tais semelhanças, fica claro que a recepção de *Quixote* no Brasil se deu predominantemente pela primeira formulação, apontada por Maria Augusta Vieira, a qual orienta-se em torno do mito quixotesco que concebe o herói cervantino como um idealista que busca resgatar valores adormecidos pela sociedade vigente, mas preciosos ao ser humano, sobretudo na edificação das lutas sociais. Figuram nos romances aqui analisados os três pilares em que se baseia o código de valores cavalleirescos: “valentia, façanha e cortesia” [valentía, cortesía, hazañas] (*DQ II*, p. 67).

O objetivo desse capítulo não foi traçar um panorama acerca das obras que dialogam com o *Quixote*, mas provar como a imagem de um mito literário atingiu em cheio tal literatura, ratificando a tese de que a remitificação literária do *Quixote* moldou a forma de explicação das veredas do homem ocidental, quer literária, quer socialmente. Conforme abordei neste subtópico, todos os romances, bem como outros gêneros literários, como a poesia, os contos e as novelas aqui mencionados, a partir da historiografia literária brasileira, tiveram rastreada sua herança do romance espanhol, construído pela remitificação literária a partir da mescla dos valores medievais cavaleirescos e, portanto, épicos, trágicos e ainda barrocos aplicados a um novo código de honra e feitos que surgem das necessidades que a modernidade impusera ao homem, quer europeu, quer latino-americano.

Por certo que os mais diversos artistas, ao focarem na imagem do cavaleiro manchego, não desperceberam a advertência quixotesca: “— Retrâte-me quem quiser — disse D. Quixote —, mas não me maltrate, pois muitas vezes se sói render paciência quando a carregam de injúrias” [—Retrátame el que quisiere — dijo don Quijote —, pero no me maltrate, que muchas veces suele caerse la paciencia cuando la cargan de injurias] (*DQ II*, p. 692) — fala que é retomada do capítulo em que se comenta o livro apócrifo de Avellaneda. Ainda mais, enquanto o fascínio pela obra no Brasil continua e cresce, observei que, não raro pela qualidade literária dos escritores que buscaram recriá-lo e retratá-lo em solo brasileiro, o acautelamento a que pede Quixote nem sempre é tomado a sério.

Apócrifos ou *fanfictions*, muitos foram os admiradores da dupla manchega que se arriscaram por um lugar de cujo nome já não posso lembrar, uma vez que tal lugar pode ser qualquer espaço do homem no mundo, na busca de retratar um fidalgo transformado em cavaleiro do mundo em sonhos de liberdade.

Assim sendo, sabe-se, pela recepção de mais de quatro séculos, que a quantidade de ressignificações e recriações, que a obra produziu, a relevância da interpretação de Unamuno acerca da *Vida de Quixote e Sancho Pança*,

o que Cervantes quis expressar e expressou, deve deixar-nos livres para tomar a sua obra imortal como algo eterno, fora de época e até mesmo de país, e exibir o que sua leitura nos sugere. Sustento que hoje já é o Quixote de todos e de cada um de seus leitores, e que pode e deve cada um dar a sua interpretação, por assim, dizer, mística, como as que a Bíblia se costuma dar (UNAMUNO, 1988, p. 133-134, tradução minha)¹⁶⁴.

¹⁶⁴ No original “Lo que Cervantes quiso em él expresar y expresó, debe quedarnos a otros libre al tomar su obra inmortal como algo eterno, fuera de época y aun de país, y exponer lo que su lectura nos sugiere. Y sostuve que hoy ya es el Quijote de todos y cada uno de sus lectores, y que puede y debe cada cual darle una interpretación, por así decirlo, mística, como las que a la Biblia suele darse” (UNAMUNO, 1988, p. 133-134).

No Brasil, portanto, a obra revela-se, em acordo com o pensamento unamuniano, como obra aberta, imortal, livre de barreiras nacionalistas e mesmo linguísticas. A partir desse cruzamento da obra com suas ressonâncias na literatura brasileira, sinto-me motivada a apresentar a minha leitura interpretativa da obra, a partir do ponto em que trago uma análise comparativa à obra de Guimarães Rosa. Desse modo, essa tese diferencia-se ainda por romper com o paradigma estigmatizado que separa a obra rosiana de sua influência ibérica.

Esse estudo afirma-se como original ainda porquanto subjaz um vínculo com os heróis cervantino e rosiano que não fora, até o momento objeto de monografias, dissertações ou teses, como ocorreu com as outras obras analisadas nesse capítulo. Essa lacuna na crítica rosiana e nos estudos cervantinos no Brasil pode ser explicado a partir da questão da angústia da influência, facilmente observado pelas entrevistas concedidas por Guimarães Rosa, o qual por diversas vezes negava as influências em sua obra, ao mesmo tempo em que reafirmava que todas as experiências lidas e vividas serviam de material literário.

Portanto, na obra rosiana, diferentemente dos trabalhos literários contemplados até o momento, marcas esfíngicas deverão ser interpeladas para poderem emergir claramente. Defendo que essa interpretação só se faz possível pelo processo da remitificação literária. A partir de uma travessia crítico-interpretativa em perspectiva comparada com o *Quixote*, essa tese adentra agora nos limites do árido sertão mineiro, para observar que é na obra rosiana, sobretudo em *Grande sertão: veredas* — claramente inserida na tradição oral do Nordeste brasileiro — que a dupla de personagens centrais apresenta parentesco com a constituição dos heróis cervantinos, parentesco que será, inovadoramente, explorado nos moldes acadêmicos.

UM CERVANTES JAGUNÇO OU UM ROSA MANCHEGO?

Ou êle mesmo era
A parte de gente
Servindo de ponte
Entre o sub e o sobre
Que se arcabuzeiam
De antes do princípio
Que se entrelaçam
Para melhor guerra?
Para maior festa?
(ANDRADE, 1967).

Riobaldo é você se você fosse jagunço.
(BANDEIRA, 1967, p. 592).

Desta a la outra vida es grande el salto.
(CERVANTES, 2017, p. 80).

Não há diários ou correspondências pessoais por ele deixados. Situando-se a meio-termo entre o orgulho e a humildade, o que sabemos dele está no prólogo de suas obras literárias. Em determinados momentos, se colocou como personagem menor de suas obras, como é o caso de sua última aparição na obra póstuma *Los Trabajos de Persiles e Segismunda*. O autor dentro da obra, no prólogo da obra e despedida da vida, encontra-se com um estudante enquanto ia de viagem a Esquivias. É saudado pelo discente da forma como muitos de seus leitores da posterioridade o encarariam: “— Sim, sim! Este é o maneta são, o famoso tudo, o escritor alegre e, enfim, o regozijo das musas!” [— ¡Sí, sí, éste es el manco sano, el famoso todo, el escritor alegre y, finalmente, el regocijo de las Musas!] (CERVANTES, 1997, p. 111): Miguel de Cervantes.

No *Quixote*, Cervantes decide assumir a posição de padraсто do herói. Na presença discreta, porém insistente, a testemunha que nega, ao mesmo tempo que trai a sua personalidade, é quem revela a real condição do herói, a real condição do homem. A odisseia de Cervantes começa em 9 de outubro de 1547 em Alcalá de Henares como quarto dos sete filhos de um fidalgo cirurgião. A família de classe média baixa teve de mudar-se diversas vezes dentro da Espanha em busca de melhores condições de vida: de Valladolid para Madrid, de Madrid para Sevilla, depois de volta a Madrid. Foi em Madrid que teve a oportunidade de estudar poesia com seu mentor, Juan Lopes de Hoyos (1511-1583), sendo este um dos poucos

registros que se tem na história de Cervantes como um escritor autodidata que rompeu com as imposições sociais de seu tempo. Como muitos autores dessa época, viveu não só de letras, mas também entre armas. Aos 22 anos de idade, parte para a Itália como secretário do cardeal Acquaviva — contato humanístico que deve ter influenciado seu desenvolvimento cultural e intelectual. Pouco depois, mais precisamente no dia 7 de outubro de 1571, se torna soldado na Batalha de Lepanto. Acaba ferido no peito e na mão esquerda. Para a glória da sua mão direita, assume a alcunha d'*El manco de Lepanto*.

As feridas na mão não serão menores que as na alma, que tanto lutou contra o aprisionamento do mundo de seu tempo. Ao retornar à Espanha, em 1575, sua galera Sol acaba rendida por três navios de piratas argelinos e muçulmanos. Assim, é levado cativo para Argel, onde permanecerá nessa situação por cinco anos. Quando volta à Espanha, começa a escrever. Desse modo, a temática da liberdade do homem será recorrente em sua obra, como se pode depreender desse trecho retirado do episódio dos duques no *Quixote*, sua obra imortal, a qual parece ter como germe sua própria vida:

A liberdade, Sancho, é um dos mais preciosos dons que os céus deram aos homens; com ela não se podem igualar os tesouros que encerra nem a terra nem o mar encobre; pela liberdade, assim como pela honra, se pode e se deve aventurar a vida (*DQ II*, p. 665)¹⁶⁵.

Quando em 1605 se publica a primeira parte do *Quixote*, havia uma nação de homens que ansiavam pela liberdade. A Espanha atravessava um período histórico de dificuldades e mazelas. Não poucos acreditavam que Deus havia permitido que o país se encontrasse em tão difícil situação, como é o caso de Frey Benito da Península, o qual descreve a situação dos camponeses que clamavam: “O estado dos lavradores da Espanha nestes tempos é o mais pobre e acabado, miserável e abatido de todos os demais estados que parece que todos estes juntos se hão armado e conjurado a destruí-lo e arruiná-lo...” [El estado de los labradores de España en estos tiempos está el más pobre y acabado, miserable y abatido de todos los demás estados, que parece que todos ellos juntos se han armado y conjurado a destruirlo y arruinarlo...] (AGUINAGA, PUÉRTOLAS, ZAVALA, 1978, p. 286, tradução minha).

Nas tentativas de restauração política, muitos diagnosticavam esse tempo como lastimável. É o caso de Fernando Navarrete que lamentava “a desolação e a doença que assolava

¹⁶⁵ No espanhol “La libertad, Sancho, es uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no puedan igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre; por la libertad, así como por la honra, se puede y se debe aventurar la vida” (*DQ II*, p. 665).

a pobre e necessitada república” [la despoblación y enfermedad que padece esta pobre y necessitada república] (NAVARRETE, 1926, p. 450, tradução minha). Já no início de *Quixote*, quando este perdia o juízo em buscar ressuscitar os heróis da cavalaria, tal qual *round* personagem da obra, as novelas medievais apareciam como maneira de resgate de paraíso perdido, uma Era dourada de heróis virtuosos que lhe despertava tanta curiosidade e interesse que já não podia guardar essa paixão apenas para si.

Travou muitos debates com o padre do lugar (que era homem douto, graduado em Sigüenza) sobre quem teria sido melhor cavaleiro: se Palmeirim da Inglaterra ou Amadis de Gaula; mas mestre Nicolás, barbeiro da mesma povoação, dizia que nenhum dos dois chegava aos pés do Cavaleiro do Febo e que, se algum se lhe podia comparar, era D. Galaor, irmão de Amadis de Gaula, por ter boa condição para tudo, não sendo cavaleiro tão melindroso nem choramingas como o irmão, e em valentia tampouco lhe ficava atrás (*DQ I*, p. 58-59)¹⁶⁶.

Ao englobar os mais diversos tipos de personagens representantes de diversas classes sociais, quer o cura ou o barbeiro, quer a ama ou a senhora, e apresentar um herói ao público mais diverso a possibilidade criativa da existência de um herói mais aproximado aos caracteres do homem real e que, distanciado dos heróis de cavalaria, poderia atingir o mesmo resultado que estes pela prática dos pilares da cavalaria andante na Idade de Ferro, o *Quixote* traz uma mensagem heroica que impacta toda a sua época e mais adiante.

Não somente na Espanha, onde não havia liberdade política, religiosa ou social, mas a palavra do *Quixote* atingiu leitores de todo o mundo. Pessoas das mais diversas nacionalidades, no enfrentamento de suas almas às convenções sociais, encontraram no *Quixote* um grito, um manifesto pela liberdade de suas almas.

No Brasil, *Quixote* atingiu de forma efervescente a criação literária, qual mito literário de reflexos múltiplos. Guimarães Rosa foi um dos seus leitores mais entusiastas, considerando o romance cervantino uma de suas leituras favoritas e dando ressonância à força elevada de esperança aberta pelo Dom Quixote no romance. Diferentemente de Cervantes, que poucos registros de sua vida e criação literária legou, muitos arquivos rosianos dão conta de explicitar a aproximação ao gênio literário do Século de Ouro no Brasil, em uma de suas muitas Idades

¹⁶⁶ No espanhol “Tuvo muchas veces competencia con el cura de su lugar — que era hombre docto, graduado en Cigüenza — sobre cuál había sido mejor caballero: Palmerín de Inglaterra o Amadís de Gaula; mas maese Nicolás, barbero del mismo pueblo, decía que ninguno llegaba al Caballero del Febo, y que si alguno se le podía comparar era don Galaor, hermano de Amadís de Gaula, porque tenía muy acomodada condición para todo, que no era caballero melindroso, ni tan llorón como su hermano, y que en lo de la valentía no le iba en zaga” (*DQ I*, p. 58-59).

de Ferro.

“Invenção minha, que tiro por tino. Ah, o que eu prezava ter era essa instrução do senhor, que dá rumo para se estudar dessas matérias” (*GS:V*, p. 230-231). Sertanejo de Minas e neto espiritual do espanhol Unamuno, João Guimarães Rosa, considerado “genial, barroco e ambíguo” (HERNÁNDEZ, 2017, p. 13) a um só tempo — além de literato, desenvolveu as atividades de médico e diplomata, as quais o possibilitaram conhecer diferentes regiões do planeta, o sertão do Brasil e os grandes centros do mundo. Das relações travadas com pessoas de diferentes culturas, línguas¹⁶⁷ e índoles, a “vida muito esponjosa” (*GS:V*, p. 62) de amplo horizonte vital trouxe um desenvolvimento significativo ao eminente escritor — “nome da história literária mundial, [quiçá] o mais importante dos escritores brasileiros [porquanto] tudo o que move sua literatura é importante para todo o mundo, não apenas para os brasileiros” (LORENZ, 1971, p. 1), tornou-se engajado e comprometido, antes de qualquer causa política e social, com as causas humanas, motor para todas as outras. Refletindo sobre os antecedentes, a originalidade, a significação e o futuro da obra rosiana, o admirador Günther Lorenz afirma:

Rosa é um escritor engajado no sentido de seu compromisso com o homem. O homem tem seus problemas metafísicos, seus problemas de liberdade interior. Esse é o compromisso de Rosa. [...] A obra de Rosa tem seus antecessores. Ela é o ponto culminante de todos os movimentos. [...] A contribuição de Rosa [na evolução literária brasileira] é importantíssima. Dentro de cem anos será possível dizer que ela reanimou a língua, que fundou a verdadeira língua brasileira. Na obra de Guimarães Rosa se realizam todas as grandes questões [...] um grande e profundo experimento de reunir distintas realidades (LORENZ, 1971, p. 1).

É evidente que a obra de traços revolucionários resguarda temas que foram originais a outros escritores. Dentre estes, está a figura de Cervantes. *Quixote* é declaradamente um dos apaixonantes livros favoritos do feiticeiro da palavra, que gostava de jogar, a partir do encontro de sua língua com a do estrangeiro, criando uma nova língua que ampliou o léxico e a semântica do português brasileiro, imprimindo a linguagem sertaneja na literatura brasileira. Essa criação

¹⁶⁷ Apesar de muito conhecida e citada, considero importante apresentar este aspecto significativo da vida do escritor que, em carta a sua prima, a então menina Lenice Guimarães de Paula Pitanguy, revela sua competência linguística que dá peso à proposta de que Guimarães Rosa atrelou o português brasileiro ao castelhano em sua intensa criação literária e linguística: “Falo: português, alemão, francês, inglês, espanhol, italiano, esperanto, um pouco de russo; leio: sueco, holandês, latim e grego (mas com o dicionário agarrado); entendo alguns dialetos alemães; estudei a gramática: do húngaro, do árabe, do sânscrito, do lituânio, do polonês, do tupi, do hebraico, do japonês, do tcheco, do finlandês, do dinamarquês; bisbilhotei um pouco a respeito de outras. Mas tudo mal. E acho que estudar o espírito e o mecanismo de outras línguas ajuda muito à compreensão mais profunda do idioma nacional. Principalmente, porém, estudando-se por divertimento, gosto e distração” (Carta a Lenice Guimarães, em 19 de outubro de 1966).

abre caminho para novas veredas de pensamento, outras realidades, sobretudo pela criação de seu herói Riobaldo, que como um Dom Quixote sertanejo, era um jagunço letrado, dominando a arte das armas e das palavras, tradição que remonta ao primeiro romance multigênero¹⁶⁸. Riobaldo, como um rio que balda pela história da arte e do Brasil, encontra no soldado manchego imagens que ajudam a edificar seu encontro com a poesia do coração e a prosa das circunstâncias: a criação do romance. Como afirma Willi Bolle em seu projeto *O retrato do Brasil em Guimarães Rosa*,

o grande sertão é a fala grandiloquente dos eternos donos do poder e as veredas são o lugar da fala de gente humilde. O grande feito de Rosa é, em vez de escrever sobre o sertanejo, fazer o sertanejo falar e incorporar a sua fala à construção da língua [...] Riobaldo diz que o sertão é dentro da gente. É uma paisagem mental. É o pensamento sobre o Brasil. O sertão é aquela região selvagem onde se formam as nossas idéias. [...] Selvagem, no sentido de que ali acontece a criação. O pensamento que se está se buscando. É isso que Guimarães Rosa mostra. Essas regiões arcaicas do pensamento e da linguagem podem ser pesquisadas (BOLLE, 2001, p. 76).

É no *Grande sertão* sobretudo que o leitor presencia o retorno brasileiro ao ciclo cavaleiresco iniciado por *Quixote* na trivalência estética rosiana exposta por Facó, que ultrapassa as revivescências quixotescas expostas no capítulo anterior:

O *Grande sertão* revisionava todo o nosso modernismo. Realizava as experiências formais propostas em 22; completava a integração da arte com a realidade brasileira iniciada pela geração de 30; atingia a essência estética pretendida por 45 e realizava em 56 uma literatura total, tratando a língua como um material plástico-sonoro, transformando [...] Riobaldo que, além de brasileiro sofrido, único e universal, era também filósofo e metafísico, colocando-o ao lado de Quixote (FACÓ, 1982, p. 16).

A admiração confesa de Guimarães Rosa pelo padrao de Dom Quixote e pai da novela moderna resguarda muitas conexões entre esses autores, de espaços e tempos distantes, mas aproximados nesta tese, a qual apresenta o escritor sertanejo como herdeiro da tradição da Mancha. Tal apropinquação encontra relevo na crítica rosiana, segundo o olhar retrospectivo à fortuna crítica do autor, realizado por David Jackson, sobretudo ao voltar-se para a constituição dos heróis na obra rosiana, os quais deslocam-se entre dramas locais e o universal:

¹⁶⁸ O entrelaçamento da obra de Cervantes e Guimarães Rosa foi possível após analisar arquivos rosianos, como anotações, cadernetas de viagens, cartas, livros de memórias e estudos biográficos, o que prova que tal constatação não parte de pressupostos subjetivos.

O homem vive a topografia do mapa e do rio que divide o mundo, criando o verdadeiro e o falso, e, para se realizar, é obrigado a atravessar uma série de ritos de passagem épicos, reconhecíveis na sociedade primitiva dos cavaleiros andantes do sertão. A universalidade também funde o sertão com a literatura clássica (JACKSON, 2006, p. 334).

Os registros biográficos de Guimarães Rosa provam que o autor é um herdeiro da tradição cervantina — autor que impactara a vida e a obra de um dos literatos brasileiros de maior repercussão internacional.

Como se deu com Cervantes, Guimarães Rosa só pôde dedicar-se à literatura depois de ter seguido outras carreiras profissionais. A princípio, como exposto, foi médico rural. O menino míope do interior de Minas Gerais desejou quixotesicamente salvar as feridas do mundo com sua profissão. Começou a exercê-la, na contracorrente de seus colegas universitários que buscavam atuar nos grandes centros, por terras semidespovoadas do interior do Brasil, viajando a cavalo de lugar em lugar e, muitas vezes, por caminhos ainda não abertos. Tais experiências aprofundaram seu contato com o sertão, espaço que se tornou inspiração à sua obra como uma paisagem ora geográfica, ora humana, como é a Mancha.

Da mesma forma que o secretário do cardeal Aquaviva foi viver na Itália aos seus 22 anos de idade, Guimarães Rosa mudou-se para servir em postos militares. Participa como voluntário da revolução Constitucionalista de 1932, e depois ingressa como oficial médico do 9º Batalhão de Infantaria. Assim como o manco de Lepanto saiu de suas lutas e batalhas ferido, mas com marcas honrosas, Guimarães Rosa teve marcas simbólicas no peito, que apenas a literatura poderia curar, conforme confessa em carta datada de 20 de março 1934, enviada ao amigo Pedro Moreira Barbosa:

Não nasci para isso, penso. Não é esta, digo como dizia Don Juan, sempre ‘après avoir couché avec...’ Primeiramente, repugna-me qualquer trabalho material — só posso agir satisfeito no terreno das teorias, dos textos, do raciocínio puro, dos subjetivismos. Sou um jogador de xadrez — nunca pude, por exemplo, com o bilhar ou com o futebol (ROSA, 1934, p. 1).

Depois de ser aprovado no concurso para o Itamaraty, Guimarães Rosa viveu alguns anos de sua vida como diplomata na Europa e na América Latina. Conhecer diferentes países ampliou seu horizonte vital, pois circulou por grandes centros artísticos europeus, ao mesmo tempo que por lugares depreciados, como o interior do Brasil, onde retornou sobretudo para embrenhar-se pelas matas e fazer descobertas de pessoas, fauna e flora que seriam material para sua obra. Confessando-se um Unamuno do sertão, herdou elementos da literatura e da filosofia hispânica que lhe legaram uma marca literária vital, o descontentamento.

Tal e qual o Cativo de Árgel, Guimarães Rosa foi também preso a Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial. Por vezes expatriado, o outrora médico, soldado e diplomata encontrou no desterro seu melhor refúgio, a melhor arma contra o mundo: as letras.

“Fui médico, rebelde e soldado [...] Como médico, conheci o valor místico do sofrimento; como rebelde, o valor da consciência; como soldado, o valor da proximidade da morte” (ROSA, 1991, p. 80). Com a vasta experiência de vida, similarmente a Cervantes, na criação de uma obra genial e vanguardista, que revolucionou o português brasileiro, o escritor interiorano do vasto continente brasileiro e cidadão pelas veredas do mundo sabia muito bem que “nenhum artista tem sua significação completa sozinho” (ELIOT, 1989, p. 39). Viajante, leitor intenso e estudioso ávido de pequenas plantas e aves aos elementos da medicina e da jurisprudência, o agora autor sabia que “tudo o que vivemos serve de experiência. As lembranças misturam-se em nosso subconsciente e afloram mais tarde na obra”. (ROSA, 1965). No aflorar das árduas experiências de vida misturaram-se aspectos intrínsecos ao homem manchego e sertanejo:

Nós, os homens do sertão, somos fabulistas por natureza. Está no nosso sangue narrar estórias; já no berço recebemos esse dom para toda a vida. Desde pequenos, estamos constantemente escutando as narrativas multicoloridas dos velhos, os contos e lendas, e também nos criamos em um mundo que às vezes pode se assemelhar a uma lenda cruel. Deste modo a gente se habitua, e narra estórias que corre (*sic*) por nossas veias e penetra (*sic*) em nosso corpo, em nossa alma, porque o sertão é a alma de seus homens. Assim, não é de estranhar que a gente comece desde muito jovem. [...] Eu trazia sempre os ouvidos atentos, escutava tudo o que podia e comecei a transformar em lenda o ambiente que me rodeava, porque este, em sua essência, era e continua sendo uma lenda. Instintivamente, fiz então o que era justo, o mesmo que mais tarde eu faria deliberada e conscientemente: disse a mim mesmo que sobre o sertão não se podia fazer “literatura” do tipo corrente, mas apenas escrever lendas, contos, confissões. Não é necessário se aproximar da literatura incondicionalmente pelo lado intelectual. Isto vem por si só, com o tempo, quando o homem chega à sua maturidade, quando tudo nele se amalgama em uma personalidade própria (ROSA, 1991, p. 84).

De suas incursões pelos lugares que nasceu e andou, o encontro com o Cavaleiro da Triste Figura que influenciou autores e estudiosos diversos, de Saint-Évremond (1613-1703) — que apenas terminava de ler a obra espanhola para prontamente iniciar sua leitura — a Freud — o qual tinha um clube de leitura da obra, cujos diálogos o fascinaram ao ponto em que definia a psicanálise como ciência quixotesca; de La Fontaine (1621-1695) — cujas fábulas foram inspiradas nas aventuras quixotescas — a um Borges obsessivo que, em seu “Pierre Menart, autor de Quixote” (1944), imaginou como seria ser Cervantes

e escrever *Quixote* a luz do século XX, a dolorosa e impossível tarefa! — marcou de forma inesquecível e acastelou em sua obra conscientemente renovadora a mescla dos elementos da cavalaria medieval à jagunçagem brasileira, a língua daqui ao espanhol, configurando-se um clássico que retoma o maior de todos os clássicos ocidentais, “com seguimento e consistência, que forma conjunto e tradição, que se compõe, que se transmite e que dura” [qui a suite et consistance, qui fait ensemble et tradition, qui se compose, se transmet et qui dure] (SAINTE-BEUVE, 1946, p. 9, tradução minha). Será Riobaldo “a ponte de comunicação entre o sertão e o mundo” (MARTINS, 1968, p. 16) — o sertanejo intelectual “roído de dúvidas e preocupações metafísicas” (MARTINS, 1968, p. 16), como o tema do Destino e do Diabo, quem cumpre a tarefa que Borges em seu “Pierre Menard, autor de Quixote” reconheceu não conseguir cumprir — “Bastar-me-ia ser imortal para a levar a cabo” (BORGES, 1985, p. 12). Pela via oposta, na pena de Guimarães Rosa cria-se no Brasil um personagem que se distancia da “típica subordinação do autor à psicologia do herói” (BORGES, 1985, p. 14) e traz ao século XX um Dom Quixote sertanejo, não anacrônico, mas que vive os dramas universais quixotescos no ser-tão que é, como a Mancha, “a alma de seus homens” (ROSA, 1991, p. 84), um mundo onde “onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar” (*GS:V*, p. 27) .

Confessamente, o original *Quixote* — o romance que antecipou muitos recursos de vanguarda da literatura do século XX, por isso, o primeiro na linhagem do gênero na forma que hoje conhecemos, ao retomar e romper com as categorias anteriores de heróis — era um de livros favoritos de Guimarães Rosa e a língua espanhola uma das suas avançadas proficiências linguísticas. Defendo, todavia, que a influência de seus predecessores, muitas vezes angustiadora em tentativas de apagamento, presentifica-se na “naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado [...] não do que está morto, mas do que agora continua a viver” (ELIOT, 1989, p. 48).

A obra do gênio cervantino ganha novas cores ao misturar-se ao árido sertão mineiro e seu herói adquire novos contornos numa mesma problemática pela “boca de Riobaldo” (GALVÃO, 1972, p. 70). Contudo, a criação rosiana é uma obra *suis generis* como são as grandes obras da literatura mundial. Este é um dos pontos de contato entre os romances assinalados: a gênese literária do romance, tradição em que Cervantes foi quem abriu a porta. É ele o patriarca e o anfitrião do escritor moderno. Nessa linhagem moderna dos grandes inventores, Guimarães Rosa surge como “daqueles escritores que já nascem clássicos” (MARTINS, 1968, p. 6).

É a imagem do jagunço — um tipo sertanejo que atuava como soldado autônomo por algumas regiões do Brasil no período da República Velha (1889-1930) — que une a trajetória desses autores que seguiram caminhos de vidas que, ora em conexão com as práticas de cavaleiros medievais, ora seguindo a liberdade de práticas sociais não comumente aceitas pela sociedade, que reflete nas obras a imagem mítica de um herói manchego sertanejo, capaz de elevar, em qualquer espaço ou época, os princípios de justiça, lealdade e coragem, marcando seu próprio caminhar, encontrando ou não respaldo entre as convenções sociais que o cercaram.

Dessa feita, deixo de lado aspectos bibliográficos que iluminam minha interpretação de um Rosa manchego e um Cervantes jagunço e passo a focalizar apenas na obra de tais autores símbolos.

Leitores vorazes e contadores de histórias, nômades jagunços pelos grandes centros culturais, cavaleiros de suas línguas, literatos combatentes, corajosamente tais escritores atravessaram espaços fechados, fragmentando a crítica de suas épocas, romperam os limites nacionais ao embaralhar as fronteiras entre a ficção e a vida em uma mistura inédita e universal; construíram com suas penas um verdadeiro manifesto pela liberdade dos homens, quer sertanejos quer manchegos, pelo qual têm hoje leitores desocupados ou ilustres, quer no Brasil quer na Espanha, em diversas partes do mundo e na alma dos homens. Regozijos das Musas, que desejaram muito e que por diversas vezes com pouco se contentaram, encontram-se, com um grande salto, na outra vida, imortais das letras: esse é o poder da literatura.

5.1. As obras rosianas e o legado cervantino

O legado de Cervantes marcou as mais diversas esferas da vida cultural e da criação literária dos autores que o procederam, independentemente da nacionalidade, uma vez que seu herói mais eminente tornou-se símbolo de uma nação de homens na modernidade. Sua remitificação deixa reflexos na literatura brasileira nos mais diversos momentos. A proposta de que Cervantes influenciou a literatura rosiana será comprovada a partir de agora por um breve intercuro pelo conjunto da obra rosiana. Passo agora a analisar brevemente as muitas conexões da gênese literária de Cervantes e de Guimarães Rosa.

Em *Magma* (1936), o primeiro livro de Rosa, com poemas, ocorreu o mesmo com Cervantes com sua obra poética *Viaje del Parnaso*: tais autores não gostaram do fruto de seus

trabalhos poéticos e decidiram abandonar tão logo a poesia quando suas obras foram geradas.

Confessara Rosa a Günter Lorenz:

Não os achei totalmente maus, mas tampouco muito convincentes. Principalmente, descobri que a poesia profissional, tal como se deve manejá-la na elaboração de poemas, pode ser a morte da poesia verdadeira. Por isso, retornei à “saga”, à lenda, ao conto simples, pois quem escreve estes assuntos é a vida e não a lei das regras chamadas poéticas (ROSA, 1991, p. 1).

Apesar da rejeição paterna, na primeira obra de Guimarães Rosa, dentre o material da vida como cidadão do mundo surgiu uma das características mais revolucionárias do autor e mais um dos argumentos que me permitem ligá-lo ao gênio cervantino: a paixão pelas línguas estrangeiras, dentre elas o espanhol: “Eu quero tudo: o mineiro, o brasileiro, o português, o latim, talvez até o esquimó e o tártaro. Queria a linguagem que se falava antes de Babel” (ROSA, 1999, p. 89). Na busca incessante por abarcar e misturar intensamente o brasileiro a outras línguas e culturas, Guimarães Rosa, qual mago das palavras, que retomara a tradição manchega também pelo domínio de seu idioma, temia perder sua língua nacional, em seu efervescente experimentalismo entre línguas vivas e mortas. Para exemplificar, apresento o que disse o autor no poema “Regresso”, de *Magma*: “Quem me dera não perder a minha própria língua!” (ROSA, 1997, p. 137).

Voltando-se para a saga, em seu primeiro trabalho publicado, emulsifica ainda mais o idioma brasileiro com sua matriz europeia, o que pode ser observado já no título da próxima obra; “Saga” – um radical de origem germânica que significa “canto heróico” e “rana”, palavra indígena que quer dizer “a maneira de”: *Sagarana* (1946). Os nove contos, ou novelas, ou cantos regionais da obra são recobertos de matizes universais com ensinamentos míticos, bem aos moldes de *Novelas ejemplares*. Em diversos desses contos, os animais se apresentam como heróis, como é o caso de “O burrinho pedrês” que retoma a transformação inovadora de Cervantes em “El Coloquio de los perros”. A imaginação de Rosa motivou o poeta Carlos Drummond de Andrade a compor o poema escolhido como epígrafe desse capítulo “Um chamado João” (1967) para o Correio da Manhã no dia 22 de novembro de 1958, a fim de exaltar a memória do escritor e que serviu de epígrafe para sua obra:

João era fabulista?
Fabuloso?
Fábula?
Sertão místico disparando
No exílio da linguagem comum
[...]

Mágico sem apetrechos,
Civilmente mágico, apelador
De precipites prodígios acudindo
A chamado geral?
Embaixador do reino
Que há por trás dos reinos,
Dos poderes, das
Supostas fórmulas
De abracadabra, sésamo?
Reino cercado
Não de muros, chaves, códigos,
Mas o reino-reino? (ANDRADE, 1967).

Como os contos de *Sagarana*, em *Novelas ejemplares* já era possível encontrar, segundo o próprio Cervantes “algum mistério escondido que las levanta” [algum mistério que as erige] (1982, p. 20).

Este caráter “genial, barroco e ambíguo” (HERNÁNDEZ, 2017, p. 13) do autor se repete em *Corpo de Baile* (1956). Do mesmo modo que se deu com *La Galatea: primera parte, divide en seis libros*, as sete novelas dessa obra transformaram os campos gerais num palco em que bailam personagens ao som da raiz mítica do herói que emana de nosso imaginário coletivo, de modo que o leitor compreende que há “demasiadas coisas intraduzíveis, pensadas em sonhos, intuitivas, cujo verdadeiro significado só pode ser encontrado no som original” (LORENZ, 1971, p. 4).

As semelhanças com a escritura cervantina atingem em cheio *Primeiras estórias* (1962). A obra composta de 21 contos traz um perfil de personagens que em sua maioria são reconhecidos como excêntricos “no sentido etimológico, quer dizer, pessoas que estão fora da centralidade (GALVÃO, 2006, p. 168), como são também os personagens de *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Um dos contos dessa obra rosiana será utilizado no próximo subtópico como modelo representativo das marcas cervantinas no texto rosiano, modelo que provarei ser o “quixotismo rosiano” sobretudo pela constituição do personagem Io João-de-Barros-Diniz-Robertes em “Tarantão, meu patrão”.

Tomando a questão da doideira e da fantasiação cervantina que marcam espaços no conto modelar, ressaltado ainda que a imagem do louco cheio de intervalos lúcidos é certamente a figura mais aproximada à clave irônica utilizada por Guimarães Rosa na criação de seus personagens, como o caso do pai do conto “A terceira margem do rio” em *Primeiras estórias*, o qual, “na tristonha teima” decide viver dentro de uma canoa no meio do rio ao que será julgado como foi Dom Quixote em sua recepção inicial, conforme conta o narrador, um dos três filhos daquele homem: “todos pensaram de nosso pai a razão em que não queriam falar: doideira”.

Como o tempo, da decisão de viver à terceira margem, emerge a lição ao filho inquisidor: “Sou doido? Não. [...] Ninguém é doido. Ou, então, todos” (ROSA, 1962, p. 36). A loucura lúcida e sábia de Dom Quixote ressoa nesse e em outros personagens excêntricos da literatura rosiana, em ricos e filosóficos intervalos, conforme ver-se-á adiante.

Todavia, não posso começar a investigar o conto de *Primeiras estórias* sem antes lembrar *Tutaméia: Terceiras estórias* (1967), sobretudo quanto à “risada e meia” (ROSA, exposta na epígrafe da obra em que Rosa confessa espelhar seu humor pelos reflexos advindos do mito do Dom Quixote, ao participar das metamorfoses desse mito no Brasil:

Uma anedota é como um fósforo riscado, deflagrada, foi-se a serventia. Mas sirva talvez ainda a outro emprego a já usada, qual mão de indução ou por exemplo instrumento de análise, nos tratos da poesia e da transcendência. Nem será sem razão que a palavra “graça” guarde os sentidos de gracejo, de sobrenatural, e de atrativo. No terreno do humor, imenso em confins vários, pressentem-se mui hábeis pontos e caminhos. E que, na prática de arte, comicidade e humorismo atuem como catalisadores ou sensibilizantes ao alegórico espiritual e ao não prosaico, é verdade que se confere de modo grande. Risada e meia? Acerte-se nisso em Chaplin e em Cervantes. Não é o chiste rasa coisa ordinária; tanto seja porque escancha os planos da lógica, propondo-nos realidade superior e dimensões para mágicos novos sistemas de pensamento (ROSA, 1967, p. 3).

O recurso à autoridade das declarações de Rosa é um dos pontos que fundamenta a abordagem comparativa de Cervantes à literatura brasileira. Novas possibilidades literárias são engendradas a partir do aceso ao cômico em *Quixote*, de modo que é pela entrada atrativa no terreno do humor quixotesco que Guimarães Rosa assimila o imbricamento entre os planos da lógica com novas dimensões para a criação de mágicos sistemas de pensamento que nos propõem realidade superior. Observo que Guimarães Rosa enxerga para além da chave burlesca utilizada no primeiro horizonte de interpretação da obra e vislumbra a criação de “novos sistemas de pensamento” a partir do seu encontro com o gênio cervantino.

Outrossim, nas obras póstumas de Guimarães Rosa, *Estas estórias* (1969) e *Ave, Palavra* (1970), como a de Cervantes, *Los trabajos de Persiles y Segismunda* (1616), apresentam sagas repletas de alusões astrológicas, mais um elemento que motiva o olhar dessa tese para os reflexos míticos existentes em ambos os autores, aqui tomados mais especificamente mediante a figura do herói, mas que almeja expandir-se, em trabalhos futuros, para investigações quanto a todas as obras desses autores.

Os laços de admiração pelas línguas, culturas e literaturas da Espanha e do Brasil,

aparentemente opostas, são aqui aproximadas sobretudo porque privilegiaram o elemento humano em seu interior e voltaram a atenção aos feitos valorosos de seus heróis nacionais. Paralelamente, em 1581, quando Cervantes viaja a Portugal em busca de oportunidades na corte de Felipe II para sanar certos problemas financeiros de sua família, o escritor espanhol encanta-se com a sonoridade da língua portuguesa — “dulce y agradable” [doce e agradável] (CERVANTES, 1952, p. 317, tradução minha) — e marca sua admiração por escrito em *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, publicação que finaliza um pouco antes de sua morte.

Assim, os extensos mundos da literatura espanhola e da literatura brasileira são estreitados nesta tese pela investigação desses autores, os quais se encontram aqui a partir dos ricos caminhos de significação abertos pelo cavaleiro manchego do século XVII, que resvalam ao baldear de sua vida entre letras e armas para a vida e a obra de Guimarães Rosa. Nesta tese, impelida pela paixão que o *Quixote* injeta na modernidade brasileira, proponho-me a acompanhar a cavalgada quixotesca em suas ressonâncias na construção dos heróis rosianos.

Para tanto, decidi, metodologicamente, utilizar uma narrativa exemplar, o conto “Tarantão, meu patrão”, de *Primeiras estórias* para, após esmiuçar a retomada das marcas manchegas mais explícitas, posteriormente apresentar uma leitura alargada acerca das ressonâncias quixotescas no romance de Guimarães Rosa, seu texto considerado mais difícil, sobretudo pela extensão, sua obra magma: *Grande sertão: veredas*.

Os reflexos míticos do *Quixote* deverão, portanto, ser apresentados no cruzar de veredas sertanejas e manchegas, as quais se encontrarão quanto mais se avança na travessia pelo *Grande sertão*, esses gerais onde o homem é ser-tão quixotesco e moderno através de intervenções míticas, arquetípicas, como se evidencia pela proposição hermenêutica que se adotará de que cintilações do mito do Dom Quixote — este, por sua vez, descendente das novelas de cavalaria — podem ser retomadas quanto mais se adentra no romance *Grande sertão*, labirinto de temas épico, trágico, medieval, barroco e romanesco, cuja saída é facilitada se por suas veredas formos guiados pelo fio quixotesco.

5.2. A imagem eterna do *Quixote* na literatura rosiana

A influência do herói quixotesco é marcante na obra de Guimarães Rosa e a loucura lúcida do herói é claramente vislumbrada em uma das personagens mais excêntricas dentre os contos de *Primeiras Estórias* (1962): “Tarantão, meu patrão”.

O título do livro *Primeiras Estórias* chama atenção pelo fato de o autor preferir *estórias*

rejeitando a palavra “histórias”, demonstrando que já não interessavam os fatos registrados e sim o modo como essas narrativas foram planejadas, como Paulo Rónai diz: “num halo de maravilhosa ingenuidade, que o torna visceralmente diferentes de quaisquer outras” (RÓNAI, 1972, p. 32). A escolha de Guimarães Rosa pode ser melhor compreendida a partir do entendimento do tópico 1.2 desta tese: “O fio do mito no labirinto da história: o jogo com o Minotauro, a reabilitação do mito na história moderna”. Em concordância com o já exposto acerca do desmoronamento das fronteiras da história diante da força do mito na modernidade, Paulo Rónai ilumina o título da obra rosiana, revelando que era uma das características da criação literária de Rosa a absorção da fonte do mito e seus reflexos pela remitificação literária que desafia os limites do mito e da história pela literatura:

O epíteto não alude a trabalhos de mocidade ou anteriores aos já publicados em volumes, e sim à novidade do gênero adotado, a estória. Esse neologismo de sabor popular, adotado por número crescente de ficcionistas e críticos, embora não ainda registrado pelos dicionaristas, destina-se a absorver um dos significados de “história”, o de “conto” (RÓNAI, 1972, p. 32).

Trata-se de vinte e uma estórias, ou contos, bastante diferentes quanto à técnica narrativa, ambientes e personagens. Alguns se desenvolvem dentro de um estrato mimético, através de um processo narrativo-descritivo que omite a figura do narrador; em outros contos, o narrador se manifesta com força de personagem, chegando a constituir o elemento central da estória. As estórias passam-se, na maioria, em ambiente rural, desenhando ao leitor as espaçosas casas de fazenda, os quintais, a mata e os grandes descampados. Há também a sugestão de lugarejos ou vilas, e mesmo, de concentrações urbanas. De qualquer forma, assim como em outras obras de Guimarães Rosa, “o sertão está em toda parte” (*GS: V*, p. 10). Este é o cenário frequente na obra rosiana, que deixa em suas obras uma linguagem que num primeiro momento parece desconhecida, já que mescla elementos de diversas línguas estrangeiras, como o espanhol, mas logo começa a ganhar novas dimensões, atraindo o leitor e “envolvendo-o de forma mágica e irresistível” (BRAIT, 1982, p. 100):

Eu carrego um sertão dentro de mim, e o mundo no qual eu vivo é também o sertão. As aventuras não têm tempo, não têm princípio nem fim. E meus livros são aventuras, para mim são a minha maior aventura. Escrevendo, descubro sempre um novo pedaço de infinito. Vivo no infinito, o momento não conta (ROSA, 2006, p. 262).

Quanto às personagens de maior relevo na obra, há, por vezes, crianças, jovens enamorados, homens valentes e idosos. Mas, jovens ou idosos, as personagens de *Primeiras*

estórias se identificam pela excentricidade. Tanto pelo espaço, quanto pelas personagens, percebe-se que o ambiente de *Primeiras estórias* está embasado na existência humana, e portanto, em seus dramas, angústias e buscas. Sob esse aspecto, revela-se interessante apresentar a crítica de Maria Theresa Abelha Alves em relação a livro de estórias sertanejas:

Em *Primeiras Estórias*, infância, velhice e loucura, as abstrações que se constituem como universos de desrazão e lugares do Outro na sociedade, são privilegiadas como condicionantes da sabedoria. Os protagonistas dos contos mergulham no mundo do imaginário, deixando-o significar [...], nas muitas estórias por que se multiplicam uma única estória que recupera o mito do itinerante que viaja em busca do conhecimento e que sabe que o resultado da busca não se encontra no final da viagem, mas no tempo e espaço da travessia (ALVES, 200, p. 489).

Primeiras estórias é composta, portanto, de estórias com atmosfera emocional e espaços sertanejos em mutação, que se modificam mais de vinte vezes e que abrem uma nova perspectiva para o regionalismo, no Brasil e no mundo. Seguindo as pegadas deixadas por Guimarães nesta “viagem” de contos, é que nos deparamos, no penúltimo conto da obra, com um quixotesco patrão, “já sem o juízo na cabeça” (ROSA, 2005, p. 191).

O conto “Tarantão, meu patrão” é narrado por um narrador-personagem, que é um dos empregados do Patrão. Desenrola-se numa região nordestina e aborda o tema da loucura que se constitui em universos de desrazão. A estória inicia-se com o susto de um empregado do patrão (o narrador), que certo dia é acordado com um aviso: Aí — “*ai-te*” — e dá-se conta de que já cedo o patrão decidiu sair em fuga para cumprir algum desígnio:

Lá se ia, se fugia, o meu esmarte Patrão, solerte se levantando da cama, fazendo das dele, velozmente, o artimanhoso. Nem parecesse senhor de tanta idade, já sem o escasso juízo na cabeça, e aprazado de moribundo para daí a dia desses, ou horas ou semanas (ROSA, 2005, p. 109).

Entre os traços característicos do patrão do narrador, destaca-se o fato de que se trata de um senhor de idade, de grandes e delirantes olhos azuis, e um louco. Numa manhã, este patrão, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, decide sair em busca de algo, de um objetivo, e nesta empreitada, ele parte a cavalo.

E o homem — no curral, tragalhadaça, zureta, de afobaço — se propondo a arrear cavalo! Me encostei nele, eu às ordens [...] o velho me mandava pôr as celas. Bom desatino! Nem queria os nossos, mansos, mas o baio-queimado, cavalão alto, e em perigo apresentado, que se notava. [...] Obedeci, sem outro nenhum remédio de recurso; para maluco, maluco-e-meio, sei (ROSA, 2005,

p. 109).

Montado em seu cavalo¹⁶⁹, por sua vez, “o sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 204).

O senhor Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes parte em seu cavalo numa busca desenfreada que demonstra o desejo de participar de “um grande empreendimento”. É como se estivesse lutando por um ideal de cavalaria. Sua expressão é inabalável. Nesta cavalgada, será acompanhado por seu empregado, Vagalume, cujo nome verdadeiro é João Dosmeuspês Felizardo. O mesmo confessa, como afirma Sancho no início de suas aventuras, que não seguirá seu patrão por desejo próprio, mas por obrigação de seu ofício:

Mal pus pé em estribo, já se saía pela porteira, no que esporeava. E eu — arre a Virgem — em seguimentos. Alto, o velho, inteiro na sela, inabalável, proposto de fazer e acontecer. O que era se ser um descendente de sumas grandezas e riquezas — um Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes — encostado, em maluca velhice, para ali, pelos muitos parentes, que não queriam seus incômodos e desmandos na cidade. E eu, por precisado e pobre, tendo de agüentar o restante, já se vê, nesta desentendida cacetação, que me coisa e assusta, passo vergonhas (ROSA, 2005, p. 192).

O fato de os parentes de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes não aceitarem seus incômodos na cidade exemplifica como o discurso do louco é totalmente desconsiderado pela sociedade, de acordo com o que se depreende de algumas colocações feitas por Michel Foucault em sua obra *A ordem do Discurso*, para quem a “segregação da loucura” (FOCAULT, 2002, p. 19) é um dos grandes sistemas de exclusão.

Mas o patrão parece não se importar com a opinião da sociedade. E ele sai da fazenda determinado a cumprir seu propósito: Queria se vingar de seu sobrinho-neto, que lhe dera injeções e uma lavagem intestinal. Novamente, observo que o plano de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, bem como sua lógica e seu discurso, estão em total dissonância com a lógica da sociedade, uma vez que ele pretende vingar-se de uma pessoa que executou um procedimento médico necessário ao bem de sua própria saúde. Sua falta de consonância com a realidade revela-se em sua fala: — “E, vamos direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu

¹⁶⁹ A figura do cavalo revela-se de grande importância no conto, uma vez que o cavalo representa muito mais que um meio transporte, pois “o cavalo não é um animal como os outros. Ele é montaria, montaria, nave e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem. Entre os dois intervêm uma dialética particular, fonte de paz ou de conflito, que é a do psíquico e do mental” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 203).

acabo!” — bramou que queria se vingar. [...] — “Mato! Mato! tudo!” — esporeou, e mais bravo” (ROSA, 2005, 192).

Outro fator que evidencia a loucura de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes é a sua composição física. Como Dom Quixote, aproxima-se do cômico a análise de vestimenta e da arma que usa para desempenhar seu desejo de vingança, as quais se mostram em total dissonância com a realidade dos fatos:

Sem paletó, só o todo abotoado colete, sujas calças de brim sem cor, calçando um pé de botina amarela, no outro pé a bota preta; e mais um colete, enfiado no braço, falando que aquele era a sua toalha de se enxugar. Um de espantos! E, ao menos, desarmado, senão que só com uma faca de mesa, gastada a fino e enferrujada — pensava que era capaz, contra o sobrinho, o doutor médico: ia pôr-lhe nos peitos o punhal! — feio, fulo (ROSA, 2005, 193).

Certamente, alguém que sai com um par de botas em cores diferentes não é compreendido pela sociedade, que dita valores e obrigações. Essa é uma das ações desenvolvidas por esse personagem que cria situações tragicômicas ao apresentar-se em dissonância com a realidade efetiva.

Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes e João Dosmeuspés Felizardo saíram montados em seus respectivos cavalos. O patrão seguia confiante, “inabalável” e muito “brabo”, tendo a certeza de que essa viagem enfrentaria “riscos terríveis”; o empregado em mal-estar, temendo que maiores desordens se sucedessem, pois ele era considerado o responsável pelo patrão. Como Dom Quixote e Sancho Pança, a dupla vai encontrando pelo caminho personagens que apresentam a carga simbólica de outras classes da sociedade, interpolando suas respectivas histórias ao contar da história do aparentemente enlouquecido chefe.

No caminho pelas ruas de um sertão mítico, excêntrico, ambíguo e mui quixotesco, o dueto sertanejo encontra um rapaz que não constituía perigo, “um incerto homem, desconfioso e quase fugidivo, em incerta montada. Podia-se ver ou não ver, com um tal sujeito não se tinha nada” (ROSA, 2005, 194). Entretanto, como Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes vê as coisas segundo uma lógica diferente da realidade, ele passa a julgar o rapaz como um criminoso. O velho brabo, em sua total falta de conexão com a realidade, passa a dar ordens ao rapaz que não constituía nenhuma periculosidade:

— *“Venha comigo, vosmicê! Lhe proponho justo e bom foro, se com o sinal de meu servidor...”* E... É de se crer? Deveras. Juntou o homem seu cavaleiro, bem por bem-vindo em conosco. Meio coagido, já se vê; mas, mais meio esperançado (ROSA, 2005, 194).

O rapaz acata a ordem do patrão e segue com eles, “esperançado”. A seguir, eles veem, uma mulher, “pobrepérrima”, com uma criança de colo e um feixe de lenha. O velho patrão foi ao encontro da mulher e seu empregado temia pelo que poderia se suceder. O velho, para ir a ela, apressou macio o cavalo. João Dosmeuspés Felizardo recebeu, pasmado para tudo. O velho se safou abaixo o chapéu, fazia dessas piruetas, e outras gesticulações.

Me achei: “— *Meu, meu, mau! Está é aquela flor, de com que não se bater nem em mulher!*” [...] O velho, pasmosamente, do doidar se arrefecia. Não é que, aquela mulher, ofereceu tamanhas cortesias? Tanto mais quanto ele só insistindo, acabou ela afinal aceitando: que o meu Patrão se apeou, e a fez montar em seu cavalo (ROSA, 2005, 194).

O ajudante-de-criminoso (como o narrador se refere ao indefeso rapaz que se tornara o primeiro seguidor de Tarantão e Vagalume), que seguia com eles, passou a levar o feixe de lenha da mulher, enquanto o empregado levava a criança dela a tiracolo. Desse modo, o patrão puxava a rédea de seu cavalo a pé, e a mulher ia montada nele. O retrato da situação revela comicidade, a que o próprio narrador comenta: “já se vê? — nessas peripécias de pato” (ROSA, 2005, 194).

Ao chegarem ao povoado onde que a mulher habitava, a mesma desceu do cavalo, “menos agradecida que envergonhada” (ROSA, 2005, 194). Lá, seu filho, um rapaz chamado “Felpudo”, demonstrou gratidão pelo bom tratamento que foi destinado à sua mãe. Como forma de agradecimento, na verdade, sem muita escolha, ele junta-se a Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes na cavalgada:

Mas o velho determinou, sem lhe dar atualmente nem ensejos: — “*Arranja cavalo e vem, sob minhas ordens, para grande vingança, e com o demônio!*” [...] não foi, quê? — saiu, para se prover do dito cavalo; e vir, a muito adiante. Para vexar o pejo da gente, nessa toda trapalhada (ROSA, 2005, 195).

Assim, prosseguiram sua cavalgada. Passando pelo povoadinho de M’engano, Vagalume avistou seu primo, João Tomé Pestana — o “Curucutu” — que ali residia, e solicitou-o para seguir com eles nessa “empreitada”. O primo de Vagalume aceita o convite e sai a galopar, no encalço do velho louco. Chegam então ao arraial do Breberê, onde estava acontecendo “uma Festa de Santo”. Vendo os fogos e a fumaça,

o Patrão parou a nós todos, a gesto, levantando envaidecido: — “*Tão me saudando!*” — ele se comprouve, do *a-tchim-pum-pum* dos foguetes, que até tiros. Não se podia dele discordar. Nós: o ajudante-de-criminoso, o Felpudo filho da pobre mulher, meu primo Curucutu; e eu, por ofício (ROSA, 2005, 195).

Diante da multidão de pessoas no Breberê, o patrão não demonstra um comportamento que se harmoniza com os padrões da sociedade, conforme esta era espalhada naquela multidão). Então, o que poderia se esperar dele em meio a uma procissão? O narrador do conto responde-nos:

Ô velho! — ele veio, rente, perante, ponto em tudo, pá! p’ r’ achato, seu cavalão a se espinotear, z’ t-zás...; e nós. Aí, o povaréu fez vêvêvê: pé, p’ra l’, se esparziam. O velho desapareceu, pernas compridas, engraçadas; e nós. [...] o velho, mais, me pondo em espantos. Vem chegando, dicordando, bradou vindas ao pessoal: — “Vosmicês!” — e sacou o que teria em algibeiras. [...] Era dinheiro, muitíssimas moedas, o que no chão ele jogava (ROSA, 2005, 195).

Após demonstrar que trazia dinheiro consigo, e que inclusive poderia distribuí-lo, alguns observadores desejaram seguir com o velho Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes. Ao todo, foram treze seguidores:

O cigano Pé-de-Moleque; para possíveis patifarias? Me tive em admirações. Tantos vindo, se em seguida. Assim, mais um Gouveia “Barriga-Cheia” [...] o vagabundo “Corta-Pau”; o sem-que-fazer, por influências. A gente, com Deus: onze! [...] os cavalos, cavaleiros. Galopada. A gente: treze... e quatorze [...] (ROSA, 2005, 197).

Essa passagem do conto revela como as atitudes da sociedade são muitas vezes tendenciosas. Se alguns se juntavam ao patrão por afeto, identificação ou gratidão, como é o caso de Cheira-Céu, que explica: — “A ele não abandono, que devo passados favores à sua estimável família.” (ROSA, 2005, 197); outros, como é o caso do rapaz Jiló, participavam da cavalgada por interesse, “ganâncias de dinheiro” (ROSA, 2005, 197). Não foi essa última a primeira intenção de Sancho em seguir Dom Quixote? As ganâncias pela ilha Baratária, contudo, logo deram espaço a solidificação de laços de amizade superiores a qualquer riqueza material que poderiam manter Sancho unido a Dom Quixote.

Enquanto “a razão do mundo divide as pessoas entre o meu e o teu” (PORTER, 1991, p. 124) em Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, do conto “Tarantão, meu patrão”, observamos

que “a desrazão se sobrepõe, soberana, à árida razão mundana” (ALVES, 2000, p. 492). O desprendimento material de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes nos mostra que, muitas vezes, “a palavra (e a atitude) do louco pode enriquecer a compreensão do mundo que o circunda” (PORTER, 1991, p. 1).

Apesar de dar-se conta de que Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes estava com “um vapor na cabeça”, o padre do Brebêre abençoou o herói rosiano em sua cavalgada. Assim, partiu o ‘louco’ com seus quatorze ‘cavaleiros’ do Brebêre a caminho da cidade em que Magrinho morava, onde então realizariam juntos seu intento.

Dessa forma, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, seu empregado Vagalume e seus seguidores prosseguiram em busca de um ideal que dificilmente seria compreendido pela sociedade, que impõe constantemente regras e normas de comportamento. Mas, como diz o texto, “já era cavalaria” (ROSA, 2005, p. 197). Em paralelo à crítica de Unamuno acerca dos seguidores de Dom Quixote, que se põe em marcha, quer em vida, quer diante do sepulcro do herói, muitos eram os que queriam seguir o velho “por cima de quaisquer idéias” (ROSA, 2005, p. 198).

Eram seguidores do senhor Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes nessa louca cavalgada: “O um Vagalume, Dosmeuspés, o Sem-Medo, Curucutu, Felpudo, Cheira-Céu, Jiló, Pé-de-Moleque, Barriga-Cheia, Corta-Pau, Rapa-pé, o Bobo, o Gorro-Pintado, e o sem-nome nosso amigo” (ROSA, 2005, p. 198).

Ao prosseguir o caminho com o patrão e ver sua determinação e coragem, Vagalume passa a sentir a admiração que os outros reconhecem ter por seu patrão. É nesse momento da narrativa que Vagalume passa a, anaforicamente, repetir termos que dão luz ao tema do conto:

“...tapatrão, tapatrão...tarantão, tarantão... [...] — “João é João, meu Patrão...” Aí: e — tapatrão, tapatrão.... patrapão... tampantrão... tarantão — cá me entendo. Tarantão então... — em nome em honra, que se assumiu, já se vê. Bravos! (ROSA, 2005, p. 198).

O resultado desse jogo lexical¹⁷⁰ é o surgimento de um título para o patrão: “Tarantão”,

¹⁷⁰ Esse exemplo sublinha uma forte característica de Guimarães Rosa, cujo universo literário é repleto múltiplas intenções e forças sugestivas apontadas pela linguagem. Podemos notar isso em todo o conto e mesmo no vocábulo “Tarantão”, que nos remete a vocábulos primitivos “tan tan”, “tão, tão”, “tan tão”, “tarantão” — palavras que, aparentemente, não possuem uma estética rebuscada, passam a compor um léxico literário cuja variação fonética é tão rica e irregular quanto a da linguagem viva com que o homem se define diariamente. Apesar desta tese manter seus limites na área dos Estudos literários, julgo reconhecer a influência linguística do idioma espanhol sobre a construção literária rosiana. Desse modo, o leitor, pela aproximação do português ao espanhol, consegue perceber que muitos dos vocábulos empregados retomam a língua espanhola e fazem com que, pela obra de Rosa, o português possa finalmente caminhar em pé de igualdade com o espanhol. Ademais, este era um dos objetivos

que também é o tema de nosso conto, e que reforça a ideia da loucura no patrão. Continuando a nossa cavalgada pelo conto “Tarantão, meu patrão”, chegamos à cidade onde Magrinho, o médico procurado, morava. É este o ponto alto da narrativa, pois a cavalgada tinha por objetivo chegar até Magrinho, para matá-lo:

A cidade — catastrapes! Que acolhenças? A cidade, estupefacta, com automóveis e soldados. Aquelas ruas, aldemenos, consideraram nosso maltrupício. A gente nem um tico tendo medo, com o existido não se importava. Ah, e o Velho, estardalhão? — que jurava que matava. Pois, o demo! Vamos... O velho sabia bem, aonde era o lugar daquela casa (ROSA, 2005, p. 198).

Ao chegarem à casa, uma festa acontecia. “A casa, cheia de gente, chiquetichique, para um batizado: o da filha do magrinho, doutor!” (ROSA, 2005, p. 198). A família estava reunida e os convidados se surpreenderam ao ver Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes “em forma de mal-ressucitado” e “sua doida escolta.” O que poderia se suceder?

O Velho nosso, sozinho, alto, nos silêncios, bramou — dlão! — ergueu os grandes braços:
— “Eu pido a palavra...”[...]
Diz-se que, o que falou, eram baboseiras, nada, ideias já dissolvidas. O Velho só se crescia. Supremo sendo, as barbas secas, os históricos dessa voz: e a cara daquele homem, que eu conhecia, que desconhecia (ROSA, 2005, p. 198).

Se outrora o discurso do louco geralmente representa a segregação social, na casa de Magrinho, como nas muitas casas e vendas por onde Dom Quixote pousara, o chefe Tarantão foi ouvido até cessar onde “parou, porque quis” (ROSA, 2005, p. 198). Assim, Tarantão e “seus cavaleiros” foram bem recebidos na casa do médico, gerando surpresa ao desenlace da estória:

Os parentes se abraçavam. Festejavam o recorte do Velho, [...] Porque o velho fez questão: só comia com todos os dele em volta, numa mesa, que esses seus cavaleiros éramos, de doida escolta, já se vê, de garfo e faca. [...] Também o

máximos da recriação de linguagem em Guimarães Rosa, conforme confessara o autor ao seu tio Vicente Guimarães em carta de 1947: “A língua portuguesa, aqui no Brasil, está uma vergonha e uma miséria. Está descalça e despenteada, mesmo para andar ao lado da espanhola ela não tem roupa. Empobrecimento de vocabulário, rigidez de fórmulas e formas, estratificação de lugares-comuns, como caroços, num angu ralo, vulgaridade, falta de sentido de beleza, deficiência representativa. É preciso distendê-la, distorcê-la, obrigá-la a fazer ginástica, desenvolver-lhe músculos. Dar-lhe precisão, exatidão, agudeza, plasticidade, calado, motores. E é preciso refundi-la no tacho, mexendo muitas horas. Derretê-la e trabalhá-la, em estado líquido e gasoso” (ROSA, 1947, p. 1). Apesar de esta tese focalizar elementos da literatura comparada, toma como essencial apontar para alguns elementos linguísticos que aproximam o português do espanhol, no sentido de que estes conferem peso ao argumento estético-literário que liga a obra rosiana ao herói do *Quixote*, e portanto, à língua oficial da Mancha.

de tudo provou, tomou, manjou, manducou. — de seus próprios queixos (ROSA, 2005, p. 199).

Nesse ponto da narrativa, uma pergunta inevitavelmente ressurgiu ao leitor, a mesma do leitor que acompanha quem lê os dois tomos do *Quixote* e que aguardam seu fim: Será que Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes ainda realizaria seu objetivo, seu plano de vingança? Mataria Magrinho, após ser tão bem recebido por este? O desfecho do conto é realmente surpreendente: “Não houve demos. Não houve mortes.” (ROSA, 2005, p. 199).

Sorria definido para a gente, aprontando longes. [...] Depois, ele parou em suspensão, sozinho em si, apartado mesmo de nós, parece’que. Assaz assim encolhido, em pequenino e tão claro: quieto como um corpo vazio. [...] Aquele meu esmarte Patrão, com seu trato excelentraste — Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes. Agora, podendo daqui para sempre se ir, com direito a seu inteiro sossego. Dei um soluço, cortado. Tarantão... Aquilo é que era! (ROSA, 2005, p. 199).

É este o último sorriso do cômico e instigante Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, o Tarantão. Esse sorriso é carregado de simbologias, conforme notado pela rosiana Enelita de Sousa Freitas em seus estudos acerca do herói rosiano:

O último sorriso revela a beleza da morte assumida e a certeza de que sua memória continuará presente entre os vivos. Essa é mais uma confirmação do heroísmo, pois o verdadeiro herói não teme a morte, antes abraça na certeza a glória imortal. Se já não é possível continuar vivo, é preciso selar sua trajetória com o selo da coragem e do despojamento. [...] Elevado acima da condição humana, o herói, de forma exemplar, chega a superar-se a si mesmo, atingindo a dimensão espiritual (FREITAS, 2003, p. 208).

A morte de Tarantão representa a retomada de sua consciência. Após selar sua trajetória com o “selo da coragem”, ele pode entregar-se à morte, que aqui representa sua libertação e elevação espiritual.

Neste, bem como nos outros contos de Guimarães Rosa, a força do herói que beira a loucura gera identificações irônicas e cartáticas, de modo que não raro passa-se a compartilhar de suas sensações. Isso se dá porque “as personagens destas *Primeiras histórias* não ignoram a dor e o desamparo, mas, quando Guimarães Rosa as traz para bem perto, descobrimos, como em nós, ‘o mel do maravilhoso’ sobre o pão de cada dia.” (COSTA E SILVA, 2005, p. 14). Tarantão é modelo exemplar da imagem eterna do Dom Quixote refletida especularmente na literatura rosiana.

5.3. Doideira e fantasiação num ser-tão quixotesco

Na figura física, gestos, palavras, anseios e atitudes, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, o “Tarantão” do conto rosiano, imperam diversas similitudes ao romance cervantino, apesar de tais narrativas distanciarem-se pela forma e pelo tempo. O crítico Alberto da Costa e Silva destaca que em “Tarantão, meu patrão” encontra-se “o avesso do herói, numa paródia poética da paródia de Cervantes” (COSTA E SILVA, 2005, p.14). Em seu artigo “Estas Primeiras estórias”, ao comentar a leitura deste conto, ele afirma:

Vamos sabendo, pouco a pouco, discretamente, no desenrolar da estória, por uma indicação aqui e outra ali, que o velho era amalucado, e “descendente de sumas grandezas e riquezas”, e de “compridos alvos cabelos”, e de “pernas compridas, engraçadas”, e de “pescoço comprido, o grande gogó, respeitável” e “alto”, em tudo semelhante ao Cavaleiro da Triste Figura (COSTA E SILVA, 2005, p.12).

Marcada a similaridade com o cavaleiro manchego, eis que apresento três pontos convergentes entre as obras, que antecipam a aplicação dos postulados de Joseph Campbell acerca da vida heroica: a saída do lugar tópico, o propósito da saída do herói e o desfecho da saga.

O fidalgo da Mancha, Alonso Quijano, O Bom, no auge dos seus cinquenta anos, mergulha loucamente na fantasia como seu último sopro de vida e decide tornar-se um cavaleiro andante, restaurando ideais de uma época que já não existe, confundindo, dessa forma, realidade com fantasia.

Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, protagonista do conto “Tarantão, meu patrão”, “encostado em maluca sandice”, assim como Dom Quixote, decide também sair de seu lugar tópico, seu lar, da modorra senil para uma quixotesca cavalgada, na qual seu maior objetivo é vingar-se de Magrinho, seu sobrinho-neto, que é médico, pelo fato de o mesmo ter lhe dado injeções e uma lavagem intestinal.

Semelhantemente a Dom Quixote, uma das características mais risíveis de “Tarantão é a fusão dos planos da imaginação com os da realidade. Dessa forma, é originada uma viagem que excede os elementos estruturais das obras em questão. A viagem converge, em ambos os textos, para uma experiência de caráter existencial.

Em ambas as empreitadas, os heróis saem armados: Dom Quixote usa as armas enferrujadas de seus bisavós e remenda seu capacete com uma fita; Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes Tarantão faz uso de uma roupa desbotada, em um pé uma bota preta, no outro uma

amarela e um colete na mão que ele afirma ser uma toalha; quanto à sua arma, ele leva uma faca de mesa, “gastada a fino e enferrujada”. Esse retrato da composição física dos personagens revela traços da comicidade que permeia as obras, que se identificam também nesse aspecto. A vestimenta e as armas das quais estes heróis se utilizam para o cumprimento de seus propósitos revelam-se em total dissonância com a realidade. Assemelhando-se ao Dom Quixote, Tarântão revela-se, em aparência, um “Cavaleiro da Triste Figura”, porquanto magro e senil, com porte e ações físicas que são desconsideradas pela sociedade.

Nas lutas desses heróis por justiça, apresenta-se uma concepção de valores muito próprios e afastados das sociedades em que estão inseridos. Em “Tarântão, meu patrão” lê-se: “Aquilo tudo, já se vê, expunha a desarrazoada loucura. O velho, pronto em arrepragas e fioscas, no esbrabêjo, estrepa-e-pegas. No grito: “*Mato pobres e coitados!*” Se figurava, nos trajos, de ser ele mesmo o demo, no triste vir, na capetagem?” (ROSA, 2005, p. 192). Surge ainda um tema recorrente nas literaturas cervantina e rosiana, a temática do Diabo, a ser explorada no próximo capítulo, causando dúvida e raivas, hesitação e coragens. Qual um demo, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes é capaz, como o Cavaleiro dos Leões, dos mais inesperados atos:

— “*E, vamos direto, pegar o Magrinho, com ele hoje eu acabo!*” — bramou que queria se vingar. (...) — “*Mato! Mato! tudo!*” — esporeou, e mais bravo. Se virou para mim, aí deu o grito revelando a causa e verdade: — “*Eu ‘tou solto, então sou o demônio!*” A cara se balançava, vermelha, ele era claro demais, e os olhos, de que falei. Estava crente, pensava que tinha feito o trato com Diabo! (ROSA, 2005, p. 192).

Essa configuração coincide com o *Quixote*. Por exemplo, no episódio dos leões, Quixote afirma: “— Agora venha o que vier, pois eu aqui estou com ânimo de enfrentar o mesmíssimo Satanás em pessoa” [— Ahora venga lo que viniere, que aquí estoy com ánimo de tomarme com el mesmo Satanás en persona]” (*DQ II*, p. 213) Sem dúvida, traços do idealismo abstrato permeiam ambas as narrativas, porquanto suas ilimitadas aspirações humanas revelam-se limitadas no embate com a realidade.

Com esses e tantos disparates, Dom Quixote segue emulando o que lera nos livros de cavalaria. De igual forma, Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes tem atitudes que reforçam a sua desconexão com a realidade:

Achava que tinha feito o trato com o Diabo, se dando agora de o mor valentão, com todas as sertanejices e braburas. Ah, mas, ainda era um homem — da raça que tivera — e o meu Patrão! Nisto, apontava o dedo, para lá ou cá, e dava tiros mudos (ROSA, 2005, p. 193).

As convicções de ambos também são um fator passível de comparação: consideram-se heróis, e de fato, o são, uma vez que “o heroísmo não se afirma apenas em relação a um objetivo externo; afirma-se, ao mesmo tempo, em direção do nosso próprio ser, como um firme propósito de resguardar algo íntimo” (DANTAS, 1993, p. 50).

Com a consciência cheia de confiança, Dom Quixote fita os desafios e não desiste de seus ideais. Em vão, sobre ele desabam provas contrárias; nenhum fato o demove; nenhuma evidência o atinge; nenhuma surpresa o encontra desarmado; fatos, provas, argumentos contrários, evidências, rompem-se contra as malhas inquebráveis do seu pensamento. O herói crê na sua missão, confia em si e conserva sua alma isenta de mescla e da satisfação de apetites, mas ainda lhe falta o meio de agir, a técnica. Essa técnica é, afinal, a essência do heroísmo quixotesco; podemos defini-la: a confiança em si mesmo, e ainda no dizer de Ortega y Gasset, o querer ser ele mesmo, e não como os outros, ou a média dos homens.

A vontade e afirmação de si mesmo é elemento heroico que recorre em “Tarantão, meu patrão”. Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes também se nega a satisfazer seus apetites e concentra-se na cavalgada, acreditando piamente que seus valores têm sentido. Exemplo disso pode-se ver em sua fala durante a cavalgada: “— *Os cavalos bebem. A gente não. A gente não tenha sede*” (ROSA, 205, p. 197). Tal qual Dom Quixote, ele crê na sua missão, mas falta técnica para atingir seu objetivo. A mobilidade (pelo cavalo) e o dinamismo (por si) nas ações apresentam-se como traços característicos de Tarantão. Nessa comparação, noto o quanto esses textos dialogam, de forma que nem o gênero nem o tempo constituem barreira à essa análise literária que fluiu tal qual os enredos dos textos.

Para não deixar dúvida, Rosa reescreve na sua estória, aquele episódio do Quixote e de Sancho com as três lavradoras sobre os três burricos. Em Guimarães Rosa, é só uma mulher “pobrepérrima”, a pé, com um feixinho de lenha e uma criança escarranchada nas ancas. O velho, de chapéu na mão e com todas as demais cortesias, “a fez montar em seu cavalo”, “cuja rédea ele veio, galante, a pé, puxando”. E assim a levou até o seu destino, um povoado, onde a “pobre e festejada mulher” se apeou, “menos agradecida que envergonhada” (2005, p. 12).

Ainda, a figura da mulher revela-se outro fator de aproximação entre os textos. Em *Quixote*, é clara a concepção do amor espiritual que se contrapõe ao amor sensual. Dulcineia é idealizada sempre como “senhora dos pensamentos” de Dom Quixote, apesar de nem mesmo ter sua existência confirmada. Ainda que o fidalgo passe por uma perda total de ilusão, como foi o caso de seu encontro com Dulcineia, armado por Sancho, na figura de uma moça

camponesa vulgar e rude, ele consegue reverter a situação. A fantasia salva-o da realidade insuportável, pois acredita que sua amada fora vítima de encantamento por pessoas malvadas. Assim, a rústica camponesa elevada à princesa troiana da Mancha continua sendo idealizada em seu pensamento. Em “Tarantão, meu patrão”, é apenas nesse momento citado por Alberto da Costa e Silva que a figura da mulher aparece, mas notamos com a mesma intensidade de Quixote que ela é idealizada, tratada de forma pura e de acordo com os ideais da cavalaria. Tarantão reforça esse pensamento: — “*Meu, meu, mau! Está é aquela flor, de com que não se bater nem em mulher!*” (ROSA, 2005, p. 194).

Nesse sentido, constato também que ambos os personagens apresentam valores morais e buscam valores autênticos, tais como a efetivação da justiça — embora esta siga seus próprios padrões, que são dissonantes da realidade da época. A cavalaria, tanto quixotesca quanto rosiana, revela-se um compromisso, humano e místico, que, ao invés de prender, como são os valores da sociedade, liberta.

A força da cavalaria que tanto agregara é motriz no ponto pelo qual Dom Quixote e Tarantão encontram seguidores fiéis. No caso de Dom Quixote, este é Sancho Pança. A princípio, ele segue Dom Quixote, aparentemente, por interesse, já que este lhe prometeu dar uma ilha assim que tivesse condições, como faziam os cavaleiros. Mas na segunda parte da obra, quando Dom Quixote, após ser derrotado pelo Cavaleiro da Lua Branca, tenciona desistir de seu plano, é em Sancho que ele encontra a admiração e a fé. Sancho revela que crê em Dom Quixote e que não deseja que ele abandone os ideais da cavalaria. Tanto que, neste momento da narrativa, ao ver o caráter de Dom Quixote questionado, Sancho replica:

O verdadeiro Quixote de la Mancha, o famoso, o valente e discreto, o enamorado, o desfazedor de agravos, o tutor de pupilos e órfãos, o amparo das viúvas, o matador das donzelas, e que tem por única dama a Dulcineia Del Toboso, é este [...] que é meu amo (*DQ II*, p. 457?)¹⁷¹

Assim também em “Tarantão, meu patrão”, a princípio, quando Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes sai para sua empreitada, a atitude de Vagalume, seu ajudante, não é das melhores e mais simpáticas em relação à execução de seu objetivo:

Oi, tenho de sair também por ele, já se vê, lhe corro todo atrás. Ao que, trancei tudo, assungo as tripas do ventre, viro que me viro, que a mesmo esmo, se me

¹⁷¹ No espanhol “El verdadero Don Quijote de la Mancha, el famoso, el valiente y el discreto, el enamorado, el desfacedor de agravios, el tutor de pupilos y huérfanos, el amparo de las viudas, el matador de las doncellas, el que tiene por única señora a la sin par Dulcineia Del Toboso, es este señor [...] que es mi amo” (*DQ II*, p. 457.)

esmolanbo, se me despenco, se me esbandalho: obrigações de meu ofício (ROSA, 2005, p. 1919).

Na fala de Vagalume, puxa-se pelo fio da comparação a imagem de Sancho Pança, o escudeiro leal de Dom Quixote, que por seu ofício também se vê em situações tão engraçadas quanto esquisitas, ao seguir seu patrão.

Entretanto, como se dá a quixotização de Sancho, também ocorre a interpenetração da personalidade do chefe e do escudeiro sertanejo. Contemplamos, com o tempo, que a atitude de Vagalume, diante da coragem e do desprendimento do seu patrão, muda drasticamente. A fusão da personalidade de um no outro vem em “desembaraçamento” e resguarda traços da sanchificação de Dom Quixote e da quixotização de Sancho, conforme exposta no terceiro capítulo desta tese:

O Patrão, pescoço comprido, o grande gogó, respeitável. O rei! Guerreiro. Posso faltar de suar; mas aquilo tinha para grandezas. [...] Todos vindo, entes, contentes, por algum calor de amor a esse velho. A gente retumbava, avantes, a queria façanhas, na espraiança, nós assombrados. A gente queria seguir o velho, por cima de quaisquer ideias. Era um desembaraçamento (ROSA, 2005, p. 197).

De fato, ambos os padrões passaram a ser considerados dignos de admiração e tidos como exemplo por outros. O heroísmo quixotesco que se revela nesses trechos das obras direciona o olhar para o homem heroico, não no sentido aristocrático, de homem privilegiado, mais poderoso do que os outros e realizador de grandes feitos, como concebia a antiguidade, mas no sentido do homem que dá testemunho, que vai de encontro ao mundo porque confia no seu interior, cujas ações frutificam pelo exemplo e pela força espiritual que irradiam. Afinal, “herói é que quer ser ele mesmo. A raiz do heroico reside, pois, em um ato de real vontade. Nada parecido com a épica. Por isso, Quixote não é uma figura épica, mas sim um herói” [héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto de real voluntad. Nada parecido en la épica. Por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí un héroe] (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190, tradução minha).

Não é à toa que Sancho não abandona Dom Quixote, apesar de não ver a concretização de suas promessas. Assim também, em “Tarantão, meu patrão”, uma multidão magnetizada segue Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes, em total “desembaraçamento” de personalidades e ideais. Por certo, a loucura destes heróis atrai, sobretudo ao divulgar o ideal da liberdade. Como bem notou Foucault, a loucura “governa tudo o que há de fácil, de alegre, de ligeiro no mundo.

É ela que faz os homens se agitarem e gozarem, assim como os deuses (FOCAULT, 1978, p. 32). Desse modo, leio a loucura na literatura cervantina e rosiana como a manifestação de uma sabedoria superior.

O gênio cervantino, que se revelou particularmente dotado para compreender e exprimir este heroísmo e essa espécie de loucura lúcida e visionária passou ao Ocidente, e suas ressonâncias são notadas no cavaleiro sertanejo em questão. Com *Quixote* e “Tarantão, meu patrão” podemos enfim contemplar o heroísmo isento de todo êxito, e elevar a nossa reflexão até a eficácia da ação heroica, não pelo resultado imediato alcançado, mas pela repercussão do exemplo e pela reversibilidade, que recolhe no tesouro comum o valor aparentemente perdido das boas ações.

Ao notar as características predominantes em seus padrões, Sancho, bem como Vagalume, designam alcunhas para eles: no caso de Dom Quixote, Sancho o concebe como Cavaleiro da Triste Figura; no caso de Vagalume, este passa a chamar seu patrão Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes de Tarantão. Como sabemos, o “nome está estreitamente ligado à função. [...] Nome e forma são a essência e a substância da manifestação individual: esta é determinada por elas” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 642). Além disso, a mudança de nome revela a evolução da personalidade, ou mesmo podem ser lidas como mortes simbólicas, dessas personagens em clave comparativa.

Ademais, ambos os heróis almejam alcançar a fama em suas vidas. No conto “Tarantão, meu patrão”, essa ideia fica evidente conforme foi propagada no discurso de Dom Quixote perante o bacharel Sansão Carrasco, revelando ainda a temática da monomania: “Uma das coisas [...] que maior contento devem de dar a um homem virtuoso e eminente é ver-se, em vida, andar com bom nome nas línguas das gentes” [una de las cosas [...] que más debe de dar contento a un hombre virtuoso y eminente es verse, viviendo, andar con buen nombre por las lenguas de las gentes] (*DQ II*, p. 73).

Em “Tarantão, meu patrão”, fica evidente que João-de-Barros-Diniz-Robertes almeja fama e reconhecimento. Ao passar pelo arraial do Breberê, “uns foguetes pipoquearam, nesse interintintim, com no ar azuis e fumaças. O Patrão parou a nós todos, a gesto, levantado envaidecido: “*Tão me saudando!*” — ele se comprouve, do a-tchim-pum-pum dos foguetes.” (ROSA, 2005, p. 195). O desejo de ter seu nome imortalizado pelas obras de fama é um dos elementos que justificam o herói mítico e todos os seus desdobramentos. Essa é a realização do herói e ambos, Dom Quixote e Tarantão, a executaram.

Cabe agora avançar ao último ponto que me propus a analisar comparativamente: o fim

da saga dos heróis, ponto que reforçará os laços existentes entre eles.

Ao sofrer a derrota pelas mãos do cavaleiro da Lua Branca sobre ele e retornar ao seu lugar típico, o lar, Dom Quixote dá-se conta de que os ideais pelos quais lutava são dissonantes da realidade efetiva. “É também no confronto com a morte que Dom Quixote recobra o juízo” (SOUZA, 2003, p. 216). De volta à sua aldeia, o imortal Dom Quixote, em seu leito de morte, rodeado de parentes e pessoas da comunidade, despede-se de seus entes queridos e afirma não ser mais Dom Quixote e sim Alonso Quijano, o Bom. Fica a dúvida, morrerá Alonso Quijano ou Dom Quixote, o homem ou o herói? A aventura quixotesca interroga a morte e a vida. Ela é considerada um despertar da consciência de sua existência e um desafio aos seus limites através de uma busca de transcendência. Compreendo a luta no *Quixote* como um elo entre a imortalidade e a transcendência frente aos limites da experiência humana, ao que o novelista Miguel de Unamuno chamou de uma “cruzada contra a morte” (UNAMUNO, 1987, p. 69). Portanto, vive o homem humano no herói. Esta é a afirmação de vida em um mundo transcendente. Os fatos que conduziram Dom Quixote à descoberta e à entrada na realidade são “insinuantes da luta incessante para sorver o néctar da imortalidade que arrebatava” (PERELLÓ, 2000, p. 304).

Em “Tarantão, meu patrão”, o fim da saga de Iô João-de-Barros-Diniz-Robertes apresenta claras marcas quixotescas. Após chegar à casa que era seu objetivo, em que poderia matar Magrinho, Tarantão “parou em suspensão, sozinho em si [...] podendo para sempre se ir, com direito a seu inteiro sossego” (ROSA, 2005, p. 199). Ao fim da saga, rodeado de seus parentes e conhecidos, Tarantão não executa seu propósito. Sua alma entrega-se à morte. Segundo o *Dicionário de Símbolos*, de Juan-Eduardo Cirlot, a morte pode representar “a suprema libertação” (CIRLOT, 2005, p. 389): das amarras do humano, atingiu a glória do heroísmo. Mas não pode ser o heroísmo uma das marcas do homem humano?

Portanto, a morte de Tarantão representa o começo de uma nova história e de uma nova vida: o homem humano heroico. Nesse sentido, essa análise finda sua saga apresentando a iluminação crítica ao conto e, por extensão, ao conjunto da obra de Rosa, pelas observações de Enivalda Nunes Freitas e Souza:

O fim da história é o começo de travessia para o leitor, obrigado a perfazer o caminho de volta para saber de onde procede ou em que assenta a complexidade dessa tessitura que é o engenho de Rosa. (SOUZA, 2003, p. 217).

Tanto em *Quixote* quanto em “Tarantão, meu patrão”, a morte revela-se a última derrota

quanto ao choque de ambos os heróis homens humanos com o mundo, mas, ao mesmo tempo, revela-se a suprema libertação, pois se trata de uma batalha: a interioridade heroica sobrepõe-se ao mundo exterior. Tais mortes emblemáticas são, portanto, um despertar da consciência de suas existências e um desafio aos seus limites através da sua busca de uma transcendência; ao alcançá-la, atinge-se a libertação.

Assim, morrem os heróis, que, na loucura, demonstraram-se tão corajosos e magnéticos quanto os verdadeiros heróis da cavalaria, pois se empenharam em tornar real sua fantasia, dar fôlego aos seus ideais. Dessa forma, suas almas contemplam “a perfeição no silêncio da eternidade” (DOREN, 1975, p. 108). Quanto a esse aspecto emblemático da morte dos heróis, o comentário de Joseph Campbell revela-se elucidativo: “O herói, que em vida representava a perspectiva dual, ainda é, depois de sua morte, uma imagem-síntese: [...] ele apenas dorme e se levantará na hora que o destino o determinar, ou está entre nós sob outra forma.” (CAMPBELL, 1949, p. 342).

Esta análise que propõe o padrão comparativo do romance *Quixote* à obra rosiana em finas camadas, ou seja, a partir do conto “Tarantão, meu patrão”, para então adentrar às páginas do complexo *Grande sertão*, é uma leitura e não se filia exclusivamente a uma das formulações expostas por Maria Augusta acerca das maneiras de ler o romance cervantino no Brasil. Esta análise rompe com o padrão imposto e mostra que é possível misturar as recepções, branda e dura, a partir das múltiplas interpretações do mito de Dom Quixote no Brasil.

Guimarães Rosa, como Cervantes, revela-se mestre na arte de penetrar a fundo na alma do homem humano. Portanto, essa leitura comparatista ratifica que Guimarães Rosa é “expressivo, perscrutador e lúdico” (COSTA E SILVA, 2005, p. 9), enquanto Cervantes é “divertido, rápido e estranho, como a vida” (DOREN, 1975, p. 108). A travessia rosiana é aprendizagem do próprio viver e da relação do homem com sua essência. A jornada prossegue agora adentrando o romance monumental de Rosa, onde muitas outras ressonâncias do *Quixote* poderão ser encontradas.

5.4. A travessia mito-histórica do Quixote no *Grande sertão*: “o senhor crê a minha narração?”

“Mire e veja o senhor” (*GS:V*, p. 166): uma travessia iniciática de dimensão universal no sertão brasileiro — lugar onde “quem mais abre, mais acha!” (*GS:V*, p. 447). No sertão adentro, sob a aparência regionalista de uma cavalgada sertaneja, um herói rosiano revisita e

revive grandes mitos, num universo no qual a realidade brasileira aparece contaminada pelo comportamento exótico do mensageiro portador de um dos mais belos mitos do individualismo moderno¹⁷²: Dom Quixote.

Tendo o herói homem humano Dom Quixote transfigurado em um mito literário que fala a todos na modernidade, não surpreende que teóricos como Harold Bloom atribuam a ele o título de *persona* da obra mais importante do Cânone ocidental. Em sua tradicional obra, o professor iguala a importância do escritor manchego à de Shakespeare e reverencia “a mais alta eminência num determinado pormenor: nunca poderemos passar à frente deles, pois eles já estão sempre à nossa frente” (1930, p. 19) Nesse respeito, Milan Kundera (1929) em seu texto “L’héritage décrié de Cervantes” [A herança depreciada de Cervantes], capítulo que abre sua obra *L’art du Roman* [A arte do romance] (1987), apresenta o *Quixote* como o primeiro unificador das forças literárias que apelam inovativamente para o jogo, o sonho, o pensamento e o tempo no romance. Ao recordar que “o espírito do romance é o espírito da continuidade” [l’esprit du roman est l’esprit de continuité] (KUNDERA, 1987, p. 34, tradução minha), o escritor checo questiona quem poderá trazer ao mundo a representação do legado de Cervantes?

É em meio à civilização “Nescafé” latino-americana (FUENTES, 2001, p. 11), a qual instantaneamente nomeou-se moderna ao excluir o passado e a tradição, que as forças do gênio cervantino ressurgem para muito além das explícitas referências em obras como a de Machado de Assis, conforme assinalado por Carlos Fuentes em seu *Machado de La Mancha*. Efetivamente, as claras marcas da tradição do heroísmo quixotesco são rastreadas no interior

¹⁷² Ian Watt, ao apresentar os quatro mitos literários que erigiram seu *Mitos do individualismo moderno* (1997), corrobora a proposta aqui defendida: de uma reelaboração mítica que ao votar-se ao passado, às fontes míticas clássicas, constrói um novo mito que se adequa e explica uma nova realidade. O autor deixa claro que sua eleição pelos quatro mitos não são propriamente ‘sagrados’, mas derivam da transição do sistema social e intelectual da Idade Média para o sistema dominado pelo pensamento individualista moderno, e essa transição foi ela própria marcada pelo notável desenvolvimento de seus significados originalmente renascentistas para os seus significados românticos (WATT, 1997, p.16). No intuito de recordar os aspectos do mito do herói abordados neste trabalho, acrescento que Watt recorre ao antropólogo britânico Percy Cohen para sustentar que “uma das funções mais importantes do mito é ancorar o presente no passado” (WATT, 1997, p. 232). Em suas *Theories of myth* [Teorias do mito], Cohen afirma: “O que há no mito que exerce um apelo tão forte sobre os homens a ponto de fazer com que eles o tratem como algo sagrado? Acredito que a resposta para essa pergunta é porque os mitos exercem diversas funções interligadas e porque eles contêm níveis de significado que alcançam uma correspondência percebida de modo intuitivo, porque mitos são narrativas com uma estrutura ancorada no tempo, porque eles operam simultaneamente com significantes sociais e psicológicos, porque recorrem ao que é experienciado e acessível e o ligam ao sentido primordial de uma realidade mais profunda, eles têm o poder que nós acertadamente lhes atribuímos em algumas sociedades” (COHEN, *apud* GOSSELIN, 2007, p. 90). Isso posto, ratifico que os protagonistas dos mitos literários que Watt define como representativos do individualismo moderno (Fausto, Don Juan, Robinson Crusoe e Dom Quixote) nada têm de divinos. Todos os quatro são personagens situados num mundo em transformação, num tempo de rupturas. Transitam, portanto, num meio terreno, mundano. Importa destacar que se embatem contra imposições do meio, da sociedade ou da história, afirmando sua individualidade, sua liberdade e seu livre-arbítrio. Assim, ainda que possam se ancorar no passado, os mitos modernos inscrevem sua história num presente que é, então, transformado pela ação de seus protagonistas.

do Brasil, mais especificamente em territórios pelos quais um grupo de jagunços rosianos marcou a travessia em busca de tão nobres ideais quixotescos, tais como os de desfazer agravos, endireitar tortos e corrigir abusos.

Essa é a busca heroica num Brasil árido e esquecido — como a Mancha na Espanha, lugares que coincidem em *coincidentia oppositorum* — que visava a que depois de alterar o sertão, microcosmo, se pudesse, por extensão, salvar o mundo: “relimpar o mundo da jagunçada braba” (*GS:V*, p. 130) nos Gerais, bem como estados próximos da Bahia e de Goiás, na obra de Guimarães Rosa, pela saga do jagunço Riobaldo pelo *Grande sertão: veredas*¹⁷³.

Tais feitos quixotescos surgem na obra de Guimarães Rosa, pela saga do jagunço peregrino Riobaldo pelo *Grande sertão: veredas*¹⁷⁴. Obra, como *Quixote*, repleta de muitas máximas, dentre as quais emerge a (in)certeza riobaldiana: “só o mêdo da guerra é que vira valentia” (*GS:V*, p. 454).

“*Sertão: êstes seus vazios. O senhor vá. Alguma coisa, ainda encontra*” (*GS:V*, p. 32). As palavras do jagunço Riobaldo soam como um convite irresistível para enveredar-nos por vias complexas na travessia do livro telúrico e metafísico em que ele habita. Tal livro constitui-se em uma das obras de maior impacto na literatura brasileira, capaz de revelar como “no mundo cabe mundo” (*GS:V*, p. 522), por reconhecer que estamos diante de inúmeras veredas para nele trilhar caminhos comparativos, já que “no sertão tem de tudo” (*GS:V*, p. 517). O título deste

¹⁷³ Obviamente, há diferenças, sobretudo estilísticas, entre as obras literárias que passarei a comparar neste ponto do trabalho. Todavia, a princípio, trabalharei com as semelhanças entre estas. Uma vez tratadas e compreendidas as semelhanças, perceberemos que as diferenças entre *Quixote* e *Grande sertão: veredas* são, de forma surpreendente, muito menos amplas do que se supõe popularmente, sobretudo pela leitura interpretativa e crítica superficial realizada de tais obras no Brasil, conforme apontado pela cervantina Maria Augusta Vieira, a qual atenta ao fato de existirem muitos comentaristas que tratam das obras de forma rasa, tornando *Quixote* obra muito comentada, mas pouco lida em sua integralidade. Esse fenômeno recepcional pode ser explicado “pelo fato de não dispormos de uma tradição de estudos hispânicos e, muito menos, de estudos cervantinos. Desse modo, o inusitado cavaleiro esteve predominantemente ajustado às nossas ideias e ao nosso modo de interpretá-lo, envolvido, muitas vezes, nas questões mais cadentes do nosso tempo” (VIEIRA, 2012, p. 14). Nesta tese, após imergir nos estudos cervantino e rosiano, afasto-me da visão perfunctória acerca de tais romances e ponteio semelhanças que se espalham a partir da figura do herói em tais literaturas, contribuindo para a abertura de novas perspectivas comparativas acerca de tais obras, trabalho que pretendo dar continuidade e profundidade.

¹⁷⁴ Obviamente, há diferenças, sobretudo estilísticas, entre as obras literárias que passaremos a comparar neste ponto do trabalho. Todavia, a princípio, trabalharemos as semelhanças entre estas. Uma vez tratadas e compreendidas as semelhanças, perceberemos que as diferenças entre *Quixote* e *Grande sertão: veredas* são muito menos amplas do que se supõe popularmente, sobretudo pela leitura interpretativa e crítica superficial realizada de tais obras no Brasil, conforme apontado pela cervantina Maria Augusta Vieira, a qual atenta ao fato de existirem muitos comentaristas que tratam das obras de forma superficial, tornando *Quixote* obra muito comentada, mas pouco lida em sua integralidade. Esse fenômeno recepcional pode ser explicado “pelo fato de não dispormos de uma tradição de estudos hispânicos e, muito menos, de estudos cervantinos. Desse modo, o inusitado cavaleiro esteve predominantemente ajustado às nossas ideias e ao nosso modo de interpretá-lo, envolvido, muitas vezes, nas questões mais cadentes do nosso tempo” (VIEIRA, 2012, p. 14). Nesta tese, após imergir nos estudos cervantino e rosiano, afastamo-nos da visão superficial acerca de tais romances e ponteamos as semelhanças que se dão a partir da figura do herói em tais literaturas, contribuindo para a abertura de novas perspectivas comparativas acerca de tais obras.

capítulo evidencia a curiosidade de buscar as múltiplas referências existentes no romance múltiplo de Guimarães Rosa, mantendo a seguinte perspectiva apresentada por Antonio Candido:

Na extraordinária obra-prima *Grande Sertão: Veredas* há tudo para quem souber ler, e nela tudo é forte e belo, impecavelmente realizado. Cada um poderá abordá-la a seu gosto, conforme o seu ofício, mas em cada aspecto aparecerá o traço fundamental do autor: a absoluta confiança na arte de inventar” (CANDIDO, 1964, p. 21).

A leitura do romance que apresentarei diferencia-se pela abordagem comparada da obra com o herói ícone e imagem eterna, Quixote. Antes de começar a aventura de tempo e história circular, guiados pelo herói, convém advertir os que me acompanharão: Nesta travessia arriscada, muitos são os perigos. “A arte de Rosa é terrivelmente difícil” (RAMOS, 1988, p. 45) não só pela linguagem experimentalista que revolucionou uma época, mas principalmente pelo fato de que conjugada a essa linguagem está a magia e o mistério da própria vida, pois se “no sertão tem de tudo” (*GS:V*, p. 517) e “o sertão está em toda parte” (*GS:V*, p. 11), onde houver humanidade haverá a travessia. Mas, para empreender essa travessia, é vital reconhecer que nesse mundo-sertão, ler/“viver é muito perigoso” (*GS:V*, p. 18), já que “o sertão é o terreno da eternidade, [...] onde o homem é o **eu** que ainda não encontrou um **tu**” (BRAIT, 1982, p. 104). Se o texto íngreme inicial consegue atrair e envolver o leitor que adentra nos meados de seus espaços de forma “mágica e irresistível” (BRAIT, 1982, p. 100) é porque o sertão está mesmo muito além dos limites geográficos impostos. O sertão aparece, então, “como uma forma de aprendizagem sobre a vida, sobre a existência [...] do homem” (BRAIT, 1982, p. 106).

Desse modo, observo que a experiência do texto converge com a experiência do mundo, a experiência da própria vida — fator este que torna a obra, apesar de dificultosa, fascinante para o leitor e para o ouvinte, de forma que, apesar de já se terem passado mais de 60 anos de sua escrita, a interpretação de *Grande sertão: veredas* continua em aberto, constituindo um desafio constante para seus leitores, em uma travessia sem fim. Obra multifacetada, de múltiplas dimensões, *Grande sertão: veredas* é um livro que “provoca incessantemente uma nuvem de discursos críticos sobre si, mas continuamente a repele para longe” (CALVINO, 1993, p. 12), configurando-se, agora muito mais que no passado, um clássico, e talvez no futuro (mas apenas o futuro poderá revelar), trans-histórico.

Na incessante nuvem de discursos que planam sobre a obra de Guimarães Rosa, muitos são polarizados em eixos históricos, sociológicos, políticos, filosóficos, psicológicos,

geográficos, científicos, religiosos, e até mesmo esotérico-metafísicos, ultrapassando em muito o campo literário. Esses discursos revestem-se, pois, de um caráter interdisciplinar, podendo dialogar também com discursos de diversos outros campos artísticos, tais como o do cinema, o da música e o das artes plásticas, sem nunca esgotar suas potencialidades. Tem-se, portanto, uma obra como “equivalente do universo” (CALVINO, 1993, p. 13), que não pode ser reduzida em suas possibilidades criativas, críticas e interpretativas.

Nas mais diversas análises sobre o romance rosiano, mesmo as que não são fixadas em um plano estritamente literário, o elemento estético do herói ganha fôlego e revela-se ponto de maior especulação, cujos limites parecem extrapolar o texto literário, de forma que não raramente os críticos literários convergem na opinião de Adonias Filho em “A ficção de Guimarães Rosa”: “As estórias que se abrem, os episódios que se acionam, as passagens e as situações surgem a serviço da personagem — Riobaldo” (ADONIAS FILHO, 1969, p. 20). É o estudo da figura do herói a força motriz deste trabalho. O fato de a recepção crítica de *Grande sertão: veredas* voltar-se, por mais de seis décadas, para a questão do herói, impulsionou este trabalho.

Esta cavalgada comparativa propõe que os ricos caminhos de significação abertos pelo cavaleiro manchego no século XVII resvalam na obra-prima da literatura brasileira *Grande sertão: veredas* (1956) com seu herói-narrador Riobaldo, ao baldear sua vida entre letras e armas, tal qual Dom Quixote. A natureza dinâmica, conflituosa e mutável, tendo em vista a própria problemática da vida moderna, em sua tensão e pulsão, se expressa na natureza de Riobaldo, cuja ambivalência permite aproximá-lo de Dom Quixote, e ainda inseri-lo na linhagem dos clássicos que se desenvolveram a partir das novelas de cavalaria e, conseqüentemente, que resguardam traços do herói mítico. Portanto, o caráter de herói mítico explorado de forma emblemática no *Quixote* também pode ser rastreado em *Grande sertão*, em relações de espelhamento quanto à dimensão ambivalente que apresenta Riobaldo.

Nessa travessia de ressonâncias quixotescas, onde “tudo é e não é” (*GS:V*, p. 13), Riobaldo inicia sua narração por um começo que já se passou, deusas, o sertão contado se modificou, já fluiu. Essa é uma das muitas similitudes entre Riobaldo e Quixote, uma vez que ambos estão em espaços que já não existem mais, bem como, em momentos diversos, refletem, entre dúvidas e certezas, sobre o que viveram. Desse modo, adentramos o texto não mais pelo começo, mas pelo extremo do fim, para trazer pela memória o fato vivido. Riobaldo vai além, podendo ainda manipular o vivido, gerando fortes complicações pela memória. Entre as letras

e as armas, tal qual Quixote, ele, anteriormente mestre, agora jagunço, revela em sua natureza traços marcantes de um contador de histórias.

Além disso, ambos buscam evadir-se de suas realidades nas fugas que fazem do lar. A opressão de uma condição social que não agrada a Dom Quixote faz com que busque a evasão através da leitura voraz das novelas de cavalaria. É na inteira dúvida sobre sua verdadeira filiação que Riobaldo foge e embrenha-se pelo sertão.

Pelos *leitmotifs* da obra rosiana, “viver é muito perigoso” (*GS:V*, p. 234) e “tudo é e não é” (*GS:V*, p. 13) ecoam dizeres do escudeiro Sancho Pança, temeroso em meio aos perigos que a vida de cavaleiro andante exige da dupla e que influirão na sanchificação de Dom Quixote. Cito ainda a apropriação explícita que estilizou a epígrafe que ressurgiu nos momentos de maior dúvida da narrativa: “O diabo na rua no meio do redemunho”, tão aproximada do falar quixotesco: “E o diabo, que não dorme, sempre amigo de semear e espalhar rixas e discórdia por toda a parte, armando motins de vento e grandes quimera de nonada” (CERVANTES, 2012, p. 318), dentre tantas outras referências.

Em espaços onde “tudo é engano” (*DQ II*, p. 774), e desengano, “tudo é e não é” (*GS:V*, p. 13), os ponteadores de opostos, Dom Quixote e Riobaldo dão tom e cor ao vivido em espaços mágicos e cruéis, a saber, a representação da Espanha na Idade de ferro — a fase mais desesperada da luta entre a Idade Média e o Renascimento” (UNAMUNO, 1912, p. 322), no século XVII — e o sertão mineiro cuja luta metafórica entre o Bem/Mal espelha um Brasil entre o arcaico e a modernidade. Desse modo, tais heróis acabam por revelar, em suas glosas, histórias estribadas nas tradições sociais forjadas nas literaturas em questão, exemplificando que a figura dos heróis ascende às estruturas literárias e amalgama-se à nossa construção histórica ocidental.

Envolto no cerrado de memórias pelas veredas de um sertão que encanta e assusta, Riobaldo encontra forças para narrar a história de amor e ódio que viveu. Mas para quem contar? A um senhor. Que senhor? Essa leitura concebe o senhor imaginário e imagético a própria imagem de Riobaldo, um duplo, um lunático, um especular, Cavaleiro dos Espelhos, tal qual ele mesmo. Não é seu ato de contar a uma figura que em nenhum momento da narrativa afirma sua posição pela fala, o mesmo que contar a si mesmo? Não é esse um ato de um louco? Seria Riobaldo como Dom Quixote, “um são louco e um louco tirante a são”? Defendo a tese de que, o narrar de Riobaldo é quixotesco, “cheio de lúcidos intervalos” (*DQ II*, p. 232) que expressam sabedoria no recontar da travessia pelo sertão brasileiro entre vazios e emboscadas.

Fiel ao propósito do trabalho, passo ao último capítulo da tese, no qual apresentarei, em

concordância aos pressupostos teóricos e à análise histórico-literária e interpretativa do *Quixote* no Brasil, em que medida é o fio do mito do herói que enlaça a tradição da Mancha no romance rosiano. Ratifico que é fato extensamente aceito pela crítica rosiana que “Rosa aproxima-se do mito, que tem malhas para captar o incognoscível, recriando orfeus, sereias, musas, remodelados e misturados à matéria sertaneja” (REINALDO, 2005, p. 12).

Antecipo que esta tese objetiva expandir, pois a fortuna crítica rosiana, ao mesmo tempo que pretende fortalecer a tradição da Mancha no Brasil, sobremaneira por apresentar como o mito do Quixote aliado a outras figuras e elementos míticos na obra de Cervantes que transformaram o herói *everyman*, homem humano em um mito moderno, pela reabilitação da remitificação literária, o qual apresenta parentesco na obra de Guimarães Rosa — o mago remitificador do sertão como espaço do mundo pela imagem de Riobaldo que convida a esse estudo por veredas mítico-históricas: “ O sertão me produz, depois me enguliu, depois me cuspiu do quente da boca... O senhor crê minha narração?” (GS:V, p. 572).

DOM QUIXOTE E RIOBALDO: A TRAVESSIA MÍTICA DO HERÓI NAS NARRATIVAS CERVANTINA E ROSIANA

Yo sé quien soy y sé que puedo ser.
(Quixote, 2002, p. 97).

Quero é armar o ponto dum fato, para depois lhe pedir um conselho. Por daí, então, careço de que o senhor escute bem essas passagens: da vida de Riobaldo, o jagunço. Narrei miúdo, dêsse dia, dessa noite, que dela nunca posso achar o esquecimento. O jagunço Riobaldo. Fui eu? Fui e não fui. Não fui! — porque não sou, não quero ser. Deus esteja!
(Riobaldo, 1956, p. 533).

Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. (GS:V, p. 286). Ao assistir o nascimento dos herói Dom Quixote da Mancha e do jagunço do sertão mineiro Riobaldo, ou conforme repenso pelo processo do “quixotismo rosiano”, do chefe sertanejo Quixote e de Dom Riobaldo manchego¹⁷⁵, emerge a primeira marca do herói mítico em processo de metamorfose livresca: o nascer para ser, pelo qual não se requer saber da linhagem do herói, tampouco se torna necessário demarcar o espaço de seu nascimento, já que suas linhagens têm início em si próprios e mais importante que os espaços de saída ou chegada, é na jornada do herói que se perfaz a travessia. Desse modo, mergulhar na profundidade interior destes heróis, requer atentar ao saber riobaldiano:

Ah, tem uma repetição, que sempre outras vezes em minha vida acontece. Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (GS:V, p. 37).

A lição heroica riobaldina baldeará por este trabalho demarcando a travessia da qual emergirão as maiores lições da remitificação heroica do *Quixote* na obra rosiana — a conceituação teórica desenvolvida neste trabalho que agora adentra seus meandros interpretativos.

¹⁷⁵ Neste capítulo, decido grafar o termo “Dom Quixote”, ora apenas como Quixote, ora pelo pronome de tratamento espanhol, que simboliza sua conversão em mito, todavia, também utilizo o pronome espanhol “Dom”, em determinados momentos, para referir-me à Riobaldo, como “Dom Riobaldo”. Ratifico que não há falta de concordância com o restante da tese que, até aqui, a qual grafou Dom Quixote para fazer referência à personagem cervantina. Pelo contrário, a liberdade de emprego do termo, deste momento em diante no texto, é um dos resultados previstos: o desmoronamento de fronteiras linguístico-culturais entre as obras espanhola e brasileira.

Convém, todavia, expor nesta introdução ao último capítulo da tese, à propósito da comparação entre o genial *Quixote*, obra que resguarda o *ethos* europeu, bem como do renovador *Grande sertão: veredas* que, ao encarnar a tradição da Mancha, Riobaldo a atualiza de forma original.

Grande sertão: veredas é, em suma, a autobiografia de Riobaldo, uma narrativa de sua mocidade no sertão, a sua conversão em jagunço, e sua elevação ao posto de chefe; mais amplamente, é um romance telúrico referente ao jagunço no interior de Minas Gerais. Conquanto personagens típicos, ação, etc., possam ser vinculados a elementos tradicionalmente regionalistas da literatura brasileira, há neste romance aspectos filosóficos e estilísticos que lhe outorgam uma feição universal, sem se falar em certo paralelismo com a novela medieval de cavalaria, tal como o senso da missão, a moralística dos líderes, seu relacionamento individual com as pessoas de menor posição na ordem social, etc. (FAGAN, *apud* MARTINS, p. 14).

Do exposto, sobressai neste capítulo não apenas a importância tópica ou propriamente literária, mas sobretudo o alcance e a influência filosófica do *Quixote* para a construção social e cultural brasileira, na qual a figura do cavaleiro sempre esteve ligada, de forma afetiva, inclusive, ao imaginário e à cultura popular e histórica, sobretudo em sua significação e linguagem.

No “sertão [que] tem de tudo (*GS:V*, p. 517), há que se fazer um esforço para encontrar as marcas cervantinas no texto, já que, conforme bem explicado anteriormente, algumas dessas marcas estão recobertas em um caráter esfíngico, bem ao modo rosiano e ao gosto da remitificação literária. Mas se “tudo aqui é perdido, tudo aqui é achado...” (*GS:V*, p. 445), aproximar-se de Cervantes e Guimarães Rosa pela travessia no *Grande sertão* converte essa travessia comparativa em toda uma experiência de vida, pois nessa jornada, reconheço: “A gente tem de sair do sertão! Mas só se sai do sertão é tomando conta dêle a dentro... Agora perdi. Estou prêso. Mudei para adiante!” (*GS:V*, p. 275).

Como a Mancha — região na Espanha Central que inclui as províncias de Toledo, Ciudad Real, Cuenca e Albacete — expressão que tem origem no árabe “la’a Ma-anxa”, que significa “terra seca, sem água”, o sertão mineiro é uma das paisagens mais exóticas e cruéis do mundo. A *Enciclopedia cervantina*, de Howard Mancing (2004), explica como, ao tempo de escrita de *Quixote*, a região era pobre e com uma população esparsa devido a muitas áreas inférteis¹⁷⁶. Assim também é o sertão de Rosa, árido e cruel. Nesses espaços, de difícil

¹⁷⁶ Na atualidade, técnicas modernas de agricultura transformaram a região que se transformou em uma área produtiva, irrigada por vinhedos e turistas ávidos por acompanhar a rota DQ, conforme nos mostra Diego Perona

permanência, a natureza livre e salvadora dos nossos heróis se manifesta de modo muito ambíguo em suas raízes épicas, trágicas, medievais e barrocas em meio às planícies desérticas do sertão, estendidas às fronteiras com Mato Grosso, Bahia e Amazonas, na busca de um mundo mais justo.

Segundo o estudo de Rosa Navarro Durán, “Los modelos de Don Quijote, caballero andante”, La Mancha “se converte em “uma agulha para navegar as páginas do livro” [una aguja para navegar por las páginas del libro] (DURÁN, 2006, p. 160), como são as veredas, caminhos de água que desembocam no *Grande sertão*. É desse modo que a força da expressão de La Mancha, terra seca cheia de veredas e ambiguidades, é evocada por uma das paisagens mais exóticas e cruéis do mundo, o sertão brasileiro:

O senhor tolere, isto é o sertão. Uns querem que não seja: que situado sertão é por os campos-gerais a fora a dentro, êles dizem, fim de rumo, terras altas, demais do Urucúia. Toleima. Para os de Corinto e do Curvelo, então, o aqui não é dito sertão? Ah, que tem maior! Lugar sertão se divulga: é onde os pastos carecem de fechos; onde um pode torar dez, quinze léguas, sem topar com casa de morador; e onde criminoso vive seu cristo-jesus, arredado do arrôcho de autoridade. O Urucúia vem dos montões oestes. Mas, hoje, que na beira dêle, tudo dá — fazendões de fazendas, almargem de vargens de bom render, as vazantes; culturas que vão de mata em mata, madeiras de grossura, até ainda virgens dessas lá há. O *gerais* corre em volta. Êsses gerais são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O sertão está em tôda a parte (GS:V, p. 9-100).

Já na primeira mirada, travessia, muitos dos temas principais da comparação entre as escritas do sertão e da Mancha afluem: o estilo “escribo como hablo”, os provérbios e refrões, as histórias que dão espaço às narrativas interpoladas.

Todos esses elementos fazem parte da intensa mescla do erudito e do popular e é motivo de admiração pelo Cavaleiro da Triste Figura, como pode-se depreender de seu encontro com o cabreiro no final da primeira parte de sua obra mestra:

— [...] Rústico sou, mas não tanto que não entenda como se há de tratar com os homens e com as bestas.

— Disto não tenho dúvida — disse o padre — pois sei por experiência que os montes criam letrados e as cabanas dos pastores encerram filósofos.

— Pelo menos, senhor — replicou o cabreiro —, abrigam homens escarmentados; e para que possais crer nesta verdade e tocá-la com as mãos, se bem pareça que sem ser rogado me convindo, se tal não vos fatigar e quiserdes, senhores, um breve espaço prestar-me atento ouvido, vos contarei

Villareal em Geografía cervantina (1988) e Luís Ruiz de Vargas em Tierras y lugares de la ruta de “*Quijote de La Mancha*” (1983).

uma verdade que confirme a esse senhor que disse — apontando para o padre —, e a minha própria.

Ao ver o que D. Quixote respondeu:

— Por ver que tem este caso um não sei quê de sombra de aventura de cavalaria, eu, da minha parte, vos ouvirei irmão, de muito bom grado, e assim farão todos estes senhores, pelo muito que têm de discretos e por serem amigos de curiosas novidades que suspendam, alegrem e entretenham os sentidos, como sem dúvida penso que o há de fazer o vosso conto. Começai, pois, amigo, que todos escutaremos. [...] Só me falta dar refeição à alma, como darei escutando o conto deste bom homem (*DQ I*, p. 713-714)¹⁷⁷.

É o saber rústico e universal o conhecimento que mais fascina a Riobaldo, jagunço culto no falar e no pensar, o qual alimenta-se do contato com a natureza selvagem do sertão, sua fauna, flora e o elemento humano. Um saber prático-filosófico. O gosto de ouvir causos e “especular” sobre a vida move Riobaldo em busca de *savoir-faire*:

De primeiro, eu fazia e mexia, e pensar não pensava. Não possuía os prazos. Vivi puxando difícil de difícil, peixe vivo no moquém: quem mói no asp’ro, não fantasêia. Mas, agora, feita a folga que me vem, e sem pequenos dessossêgos, estou de range rêde. E me inventei neste gôsto, de especular idéia (*GS:V*, p. 11).

A absorção dos motivos humanísticos apresentados na obra cervantina ganha relevo especial na fala do sertanejo Riobaldo, o herói rosiano, que busca no passado a compreensão do que poderia transformar-se em seu futuro, à revelia do presente. É no “range rêde” (*GS:V*, p. 11) que Riobaldo inicia seu contar, “falando às flautas” (*GS:V*, p. 61) sobre “fatos passados”, a “bobéia” (*GS:V*, p. 339), começando do extremo fim ao princípio, recordando, relembando, tudo misturando... “quando é que a velhice começa, surgindo de dentro da mocidade” (*GS:V*, p. 244), agora em um tempo não marcado cronologicamente e a um interlocutor sem nome, identificado apenas como um senhor “com tôda leitura e suma doutoração” (*GS:V*, p. 16). Seria o tempo do mito? Navegando nas ideias, Riobaldo passa a apresentar o grande sertão a partir

¹⁷⁷ No espanhol “Rústico soy, pero no tanto, que no entienda cómo se ha de tratar con los hombres y con las bestias. — Eso creo yo muy bien — dijo el cura —, que ya yo sé de experiencia que los montes crían letrados y las cabañas de los pastores encierran filósofos.

— A lo menos, señor — replicó el cabrero —, acogen hombres escarmentados; y para que creáis esta verdad y la toquéis con la mano, aunque parezca que sin ser rogado me convido, si no os enfadáis dello y queréis, señores, un breve espacio prestarme oído atento, os contaré una verdad que acredite lo que ese señor — señalando al cura — ha dicho, y la mía.

A esto respondió don Quijote:

— Por ver que tiene este caso un no sé qué de sombra de aventura de caballería, yo por mi parte os oiré, hermano, de muy buena gana, y así lo harán todos estos señores por lo mucho que tienen de discretos y de ser amigos de curiosas novedades que suspendan, alegren y entretengan los sentidos, como sin duda pienso que lo ha de hacer vuestro cuento. Comenzad, pues, amigo, que todos escucharemos [...] solo me falta dar al alma su refacción, como se la daré escuchando el cuento deste buen hombre” (*DQ I*, p. 713-714).

das veredas, “veredazinhas” (*GS:V*, p. 101)... os caminhos que o levaram a conhecer, a viver e a separar-se do seu duplo, Reinaldo Diadorim, em meio a um grupo de jagunços cujo anseio maior era limpar o sertão do ódio pela aplicação das regras de uma cavalaria andante arbitrária, o que nos faz recordar dos princípios da cavalaria medieval, aqueles pelos quais o Quixote lutou para resgatar. Acompanhar o contar de Riobaldo faz recordar a influência hispânica do tempo que se faz criativo e criador quanto mais livre seja:

A gente se encostava no frio, escutava o orvalho, o mato cheio de cheiroso, estalinho de estrêlas, o deduzir dos grilos e a cavallhada a pêso. Dava o raiair, entreluz da aurora, quando o céu branquece. Ao o ar indo ficando cinzento, o formar daqueles cavaleiros, escorrido, se divisava. E o senhor me desculpe, de estar retrasando em tantas minudências. Mas até hoje eu represento em meus olhos aquela hora, tudo tão bom; e, o que é, é saudade (*GS:V*, p. 119).

Nesse respeito, a palavra “saudades”, com 40 recorrências no romance rosiano, que provém do étimo latino “solitas”, termo que foi produtivo em várias línguas românicas, como por exemplo no castelhano “*soledad*”, mas em nenhuma delas adquiriu o mesmo significado que na língua lusa, que é, segundo Carolina Michaëlis, em “A Saudade portuguesa”: “a lembrança de se haver gozado em tempos passados, que não voltam mais; a pena de não gozar no presente, ou de só gozar na lembrança; e o desejo e a esperança de no futuro tornar ao estado antigo de felicidade”.

Recorde-se também que a aproximação deste trabalho se afilia ao pensamento de Gilberto Freire, segundo o qual, o Brasil, como nação americana espanhola, seria um país de gente e de cultura hispânica, uma vez que o espanhol se constitui em um dos pilares que fundamentaram sua construção como nação:

O Brasil, embora de origem principalmente portuguesa, [é] duplamente hispânico, tendo sua formação se processado, durante os dias coloniais, não só sob influência portuguesa como sob uma considerável orientação da Espanha que, senhora do Brasil, tanto quanto de Portugal, esmerou-se, durante seu primado, em favorecer a futura nação brasileira. Sabe-se quanto o direito, as letras, o folclore espanhóis marcaram então o Brasil para onde também se transferiram da Espanha, como colonos, não poucos espanhóis que aqui fundaram famílias e se prolongaram — e com eles, valores intimamente espanhóis — em descendentes numerosos. Daí poder-se afirmar que se trata de nação — a brasileira — duplamente hispânica: a única a se caracterizar por uma singularidade que nela reforça, em vez de prejudicar, sua condição direta tanto de valores espanhóis como de valores portugueses. Não é assim um intruso na comunidade hispânica [...] é uma cultura ao mesmo tempo una e plural (FREIRE, 1975, p. 49-50).

Escolhi adotar a tese de intelectualidade independente de Gilberto Freire para justificar a abordagem comparativa da tese, pois a mesma, não pressupõe, em momento algum, subordinação cultural aos moldes europeus, pois como extensamente exposto, é a literatura brasileira, a um só tempo, una, diversa e original. “Ao que, êste mundo é muito misturado...” (GS:V, p. 220).

Do jogo de especular ideia, nascem as histórias interpoladas¹⁷⁸ em ambos os romances. Não desconsidero as diferenças entre tais romances, como o cômico em *Quixote*, quando recordei, no terceiro capítulo, a série de episódios pitorescos do herói que toma uma bacia como o Elmo de Mambrino e nos remete à tradição épica, trágica e barroca pela via do cômico, ao mesmo tempo que remete ao tópico do perspectivismo do romance. Desse modo, a confusão em torno da dupla função do objeto sugere que quando as coisas não estão sendo usadas para o que foram feitas, mudam-se as suas funções. Nesse substrato de realidade, parece que a realidade conspira para confundir Quixote, ao mesmo tempo em que o texto literário interfere na realidade extraliterária do leitor. Além disso, há a valorização da tradição oral nas obras, como no contar de causos de Sancho:

— Aconteceu, senhor meu da minha alma — prosseguiu Sancho —, que como tenho dito, este pastor andava enamorado da Torralba, a pastora, que era uma moça roliça, arisca e puxando um pouco a machona, pois tinha um tantico de bigode, que parece que a estou vendo.

¹⁷⁸ Ao acompanhar as sagas do herói cervantino e seu fiel escudeiro, diversos outros personagens ganham relevo em histórias que não têm o cavaleiro manchego em seu centro, mas abrem espaços, intervalos na narrativa romanesca para apresentar essas novelas, relatos, causos ao modo sertanejo de contar. Essa é a justificativa para a consideração da obra como romance multigênero. No primeiro *Quixote*, encontra-se nos capítulos XII-XVI a história de Crisóstomo e Marcela; nos capítulos XXIV e XXVII, o leitor depara-se com a história dos amores de Cardênio e Luscinda; no capítulo XXVIII, lê-se o relato de Dorotéia sobre seus amores com Fernando; nos capítulos XXIX-XLVI, faz-se a leitura do Curioso Impertinente e relatam-se as histórias de Fernando e Luscinda, do Capitão Cativo e Zoraida, do Ouvidor e sua filha Clara e de Luís. Ainda nos capítulos XLVII-LII, descobrimos o relato da história de Eugênio, Anselmo e Leandro. Quanto à segunda parte da obra, acompanhamos causos de diversas mulheres, tais como nos capítulos XXX-LVII com a história de Dona Rodriguez, no capítulo LX com a história de Cláudia Jerônima e nos capítulos LXI-LXV, participamos como ouvintes da história de Ana Félix. Paralelamente, temos em *Grande sertão: veredas*, conforme reconhecido pelas pesquisadoras Brenda Gomes e Telma Borges no texto “Pecado e Redenção pela fala: o caso de Maria Mutema”, “uma grande narrativa, intercalada de historietas” (2014, p. 408). O romance que engloba formas menores, quer sejam narrativas em forma de contos orais passados de geração a geração, quer em formas de poemas e canções, justificando também minha escolha pela definição da obra como romance de múltiplas dimensões. As autoras supracitadas rememoram três causos no romance que surgem como as histórias intercaladas tecidas no texto cervantino: a história de Aleixo; de Pedro Pindó e com maior atenção, o caso de Maria Mutema, mulher que mata o marido com chumbo no ouvido enquanto este dormia, e ao confessar o crime ao padre Ponte, levando-o a acreditar que assim agiu por amor ao eclesiástico, o falso testemunho de Mutema pesou-lhe os ouvidos tanto quanto o chumbo que matara o marido, e este também morre. Após confessar seus atos diante da igreja, a graça do perdão pode ser alcançada pela expiação dos pecados lavados pela verdade. Causos como esses, tomados de “andanças pelos gerais de Minas, Rosa e sua caderneta passaram três meses guiando gado, acompanhando sertanejos, dormindo em fazendas, e ao relento. Ouvindo histórias de um sertão que disseram por aí não estar munido só de arma da jagunçagem, mas de Deus e do Diabo” (GOMES; BORGES, 2014, p. 407) são chaves para melhor compreensão do padrão ambíguo entre tantos temas duais no romance, quais sejam, o bem e o mal; Deus e o Diabo.

— Então, tu a conheceste? — disse D. Quixote.

— Conhecer, não conheci — respondeu Sancho. — Mas quem me contou esse conto me disse que era coisa tão certa e verdadeira que podia muito bem, quando o contasse a outro, afirmar e jurar que vi tudo com meus próprios olhos (*DQ I*, p. 263)¹⁷⁹.

Desse modo, observo como a narrativa brasileira resguarda a influência de um mundo pan-hispânico em traços essenciais, sobretudo pelo sentido europeu de vida e de tempo social que se distancia do ritmo acelerado de produtividade que permeia outros povos da Europa e vêm, “requentando pela saudade a experiência de ontem” (p. 36), desenvolver uma criação de compreensividade mais humanista por meio do que o autor concebe como um ritmo de lazer criador proveniente

[...] daquela ciência de viver-se a vida devagar, saboreando-se o dia de hoje, adiando-se por vezes para amanhã, cuidados e preocupações adiáveis, prolongando-se pela saudade experiências já vividas, vivendo-se pela esperança futuros tornados pelo esperar quase presentes (FREIRE, 1975, p. 39).

Assim, nas narrativas cervantina e rosiana, observo *mythos* e *logos* a convergirem ora pela experiência lógica dos heróis, ora pelo narrar filosófico, nos quais suas personagens rememoram o vivido e refletem sobre suas dúvidas e certezas.

De face ao exposto, compreendo que Riobaldo atravessa o *Grande sertão* duas vezes. A primeira travessia se dá pela experiência concreta, lógica e temporal. A segunda acontece ao contar, ao narrar e ao rememorar o que se viveu, bem ao estilo pan-hispânico brasileiro. Essa segunda travessia faz lembrar Édipo, herói trágico diante da esfinge de Delfos: “Conhece-te a ti mesmo”, uma vez que, no contar, fica evidente que Riobaldo busca, nessa segunda viagem, o autoconhecimento: “Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se fôr jagunço, mas a matéria vertente” (*GS:V*, p. 100-101).

¹⁷⁹ No espanhol “— Así que, señor mío de mi ánima — prosiguió Sancho —, que, como ya tengo dicho, este pastor andaba enamorado de Torralba la pastora, que era una moza rolliza, zahareña, y tiraba algo a hombruna, porque tenía unos pocos de bigotes, que parece que ahora la veo.

— Luego ¿conocístela tú? —dijo don Quijote.

— No la conocí yo —respondió Sancho—, pero quien me contó este cuento me dijo que era tan cierto y verdadero, que podía bien, cuando lo contase a otro, afirmar y jurar que lo había visto todo. Así que, yendo días y viniendo días, el diablo, que no duerme y que todo lo añasca, hizo de manera, que el amor que el pastor tenía a la pastora se volviese en omecillo y mala voluntad; y la causa fue, según malas lenguas, una cierta cantidad de celillos que ella le dio, tales, que pasaban de la raya y llegaban a lo vedado; y fue tanto lo que el pastor la aborreció de allí adelante, que, por no verla, se quiso ausentar de aquella tierra e irse donde sus ojos no la viesan jamás. La Torralba, que se vio desdénada del Lope, luego le quiso bien, más que nunca le había querido” (*DQ I*, p. 263).

Assemelhando-se a um Édipo barroco, resguardando traços épico-medievais, Riobaldo revela várias facetas de seu eu ao leitor. Conforme comentado por Walnice Nogueira Galvão, em seu texto “Riobaldo de muitas faces”, “o protagonista de *Grande sertão: veredas* é um vivente de avatares, mostrando diferentes faces, conforme às etapas de sua vida” (GALVÃO, 2000, p. 26), em muitas destas identificando-se com Quixote. Para facilitar a compreensão das aproximações dos heróis, considero importante apresentar, nesta introdução capitular, a travessia concreta, história de Riobaldo em breve enredo.

Riobaldo, sertanejo comum, após a descoberta de que seu padrinho Selorico Mendes era seu verdadeiro pai, sai do seu lugar tópico e lança-se no mundo, na tentativa de guiar sua própria vida, em um sertão que se apresenta de forma mítica, sendo transformado de acordo com a forma de compreender/ver de Riobaldo. A princípio, Riobaldo foi professor de letras de Zé Bebelo, um fazendeiro ambicioso que desejava livrar o sertão da jagunçagem e depois se torna deputado. Por não se identificar com os ideais de Zé Bebelo, Riobaldo parte da fazenda. Na segunda fuga, agora da casa de Zé Bebelo, Riobaldo reencontra um jagunço que conheceu em sua infância, em uma manhã que atravessaram juntos o Rio de-Janeiro em uma canoa. Nesse segundo encontro, fica evidente que o Menino, agora guerreiro, Reinaldo, ainda exerce um forte poder de atração em Riobaldo. Riobaldo une-se ao grupo de jagunços do qual Reinaldo faz parte, cujo líder é o admirado Joca Ramiro. Num ato de traição do Hermógenes, Joca Ramiro é assassinado e, a partir de então, Riobaldo passa a ter como propósito vital vingar a morte vil do que era o pai de Reinaldo, agora metamorfoseado secretamente em Diadorim, Joca Ramiro, chefe leal do grupo jagunços, as mãos de Hermógenes. Para tanto, ele, que era Riobaldo, passa a ser Tatarana¹⁸⁰, o Cerzidor, a Lagarta-de-fogo (pela mira em atirar), e, mais tarde, o Urutú-Branco¹⁸¹, chefe do grupo, que por fim ataca os “hermógenes” e vinga o assassino de Joca Ramiro, livrando o sertão da maldade. Por fim, Riobaldo herda uma fazenda, ponto onde inicia a narração no romance, que segue não a lógica concreta desenvolvida neste enredo, mas a de um passado a ser construído na memória.

Após apresentar a vida de Quixote e Riobaldo, as diferenças entre tais heróis, cuja interioridade sobrepassa o tempo e o ambiente nos quais estão inseridos, chega o momento de buscar os pontos de interseção para a análise comparativa que seguirá daqui em diante, por uma escudeira fiel de tais heróis.

¹⁸⁰ — “Riobaldo, *Tatarana*, eu sei...” — êle falou — “Tu atira bem, tem o adestro d’armas...” (GS: V, p. 241)

¹⁸¹ Zé Bebelo, revindo, me gabou: — “Tu é tudo, Riobaldo *Tatarana*! Cobra voadeira...” [...] — “Ah: o *Urutú Branco*: assim é que você devia de se chamar...” (GS: V, p. 333).

Sábio, visionário e exótico, num caso; noutro, contraditório, problemático e universalizante, a imagem de Quixote na constituição de Riobaldo, de distintos espaços e sortes, revela-se um meio provocativo de analisar, em cada obra, noções duais, tais como local/universal; erudito/popular; narrador/interlocutor; Deus/Diabo; amor/ódio e realidade/ficção, bem como as soluções narrativas encontradas por Cervantes e Rosa, distintas, porém curiosamente semelhantes. Ponteadores de opostos, Quixote e Riobaldo dão tom e cor ao vivido em espaços mágicos e cruéis, a saber: a representação da Espanha na Idade de ferro — a fase mais desesperada da luta entre a Idade Média e o Renascimento” (UNAMUNO, 1912, p. 322), no século XVII — e o sertão mineiro cuja luta metafórica entre o Bem/Mal espelha um Brasil entre o arcaico e a modernidade.

Desse modo, tais heróis acabam por revelar, em suas glosas, histórias estribadas nas tradições sociais forjadas nas literaturas em questão, exemplificando que suas figuras humanas, entre letras e armas, convertem-se em símbolos remitificados do herói por excelência em sua jornada mítica, conforme avancei em apresentar 10 pontos de contatos entre tais heróis: 1) o nascimento maduro; 2) os ciclos e sagas resultantes da busca pela aventura; 3) a evolução psicológica; 4) o mito do duplo; 5) a admiração pela donzela guerreira; 6) o amor como fantasiação; 7) as ambivalentes batalhas marcadas por rituais; 8) o retorno dos heróis; 9) o contar às loucas e 10) o claro-escuro desengano. Desse modo, busco fundamentar o “quixotismo rosiano” no *Grande sertão: veredas* — embate inovador à crítica rosiana a partir da leitura quixotesca do romance, pelo processo de remitificação literária.

6.1. No “contar às loucas, as gargalhadas muitas, o senhor ri certas risadas”: a narrativa rosiana quixotesca cheia de lúcidos intervalos

O romance *Grande sertão: veredas* começa em plena ação: “— Nonada. Tiros que o senhor ouviu foram de briga de homem não, Deus esteja” (*GS:V*, p. 9). O travessão que inicia o romance, com a fala do narrador-personagem, Riobaldo, é um dado semiótico de grande importância para a compreensão do romance, pois indica que houve um questionamento anterior que desencadeou toda a narrativa. Assim, inicia-se o diálogo monologado em que Riobaldo narra sua vida no *Grande sertão* e as lições que deste depreendeu a um senhor desconhecido:

Sendo isto. Ao dôido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me

ajuda. Assim, é como conto. Antes conto as coisas que formaram passado para mim com mais pertença. Vou lhe falar. Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas (GS:V, p. 100).

No contar “muito, muito dificultoso” (GS:V, p. 183), o travessão e a palavra inicial “Nonada”, termo de recorrências diversas no *Quixote*, bem como o símbolo final do romance, a leminiscata — símbolo do infinito — ganham forte significação, possibilitando a colocação de novos travessões e de várias respostas no decorrer da travessia, por parte do leitor.

Iniciada a narração, Riobaldo parece mostrar sua única identidade, a derradeira face, como sertanejo idoso, casado e que leva uma vida pacata em sua fazenda herdada, no interior de Minas, mas é no prosseguir da narração que o leitor fica sabendo de seu passado como jagunço e líder do bando cuja reputação está marcada no sertão mineiro. Assim, a história de Riobaldo, jagunço sertanejo, protagonista e narrador a um só tempo, é revelada em tom de relato autobiográfico ao seu interlocutor, *ele próprio*, primeiro elemento que me permite aproximar o herói rosiano do mito do Quixote.

Apesar da extensa intelectualidade proveniente da leitura de muitos livros de cavalaria, a loucura de Quixote advinda do hábito “do pouco dormir e do muito ler [que] se lhe secaram os miolos, de modo que veio a perder o juízo” [del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio] (DQ I, p. 59) é um dos elementos que mais incitaram o riso logo de sua publicação, apesar de recorrer a identificação solidária do público leitor por trazer o tema da literatura em movimento metaliterário, posto que o exagero no modo de viver e narrar, da e na literatura, engendraram um jogo e original irônico até então sem precedentes na literatura:

Então, já rematado seu juízo, veio a dar com o mais estranho pensamento com que jamais deu algum louco neste mundo, e foi que lhe pareceu conveniente e necessário, tanto para o aumento da sua honra como para o serviço de sua república, fazer-se cavaleiro andante e sair pelo mundo com suas armas e seu cavalo em busca de aventuras e do exercício em tudo aquilo que lera que os cavaleiros andantes se exercitavam, desfazendo todo gênero de agravos e pondo-se em transe e perigos que, vencidos, lhe rendessem eterno nome e fama. Imaginava-se o pobre homem já coroado pelo valor do seu braço, quando menos do império de Trebizonda; e assim, com tais e tão gratos pensamentos, movido pelo estranho prazer que deles tirava, se deu pressa em pôr em efeito aquilo que desejava (DQ I, p. 60)¹⁸².

¹⁸² No espanhol “En efeto, rematado ya su juicio, vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el mundo, y fue que le pareció conveniente y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género

A loucura advinda dos tempos da cavalaria faz com que Quixote siga um padrão de pensamento e modo de vida de uma época que não existe mais, de um tempo que já fluiu. Esse desencontro constante de uma época dourada que não encontra espaço na realidade de seu tempo conduz a situações tragicômicas e o próprio personagem demonstra tal reconhecimento, por exemplo, no episódio “Da jamais vista nem ouvida aventura que com menos perigo foi acabada por famoso cavaleiro no mundo como a que acabou o valoroso D. Quixote de La Mancha” (Cap. XX).

De maneira análoga, Dom Riobaldo inicia sua narração por um começo que já se passou, de fato, o sertão contado se modificou, já fluiu. Essa é uma das muitas similitudes entre Dom Riobaldo e Quixote, uma vez que ambos estão em espaços que já não existem mais, bem como, em momentos diversos, refletem, entre dúvidas e certezas, sobre o que viveram. Ademais, muitas são as similitudes entre a forma de contar de Quixote e Riobaldo: “— Não nego — respondeu D. Quixote — que o que nos sucedeu seja coisa digna de riso, mas não é digna de ser contada, pois nem todas as pessoas têm discrição bastante para pôr as coisas em seu ponto” (*DQ I*, p. 271).

Riobaldo está tão louco quanto Quixote quando vive no presente um passado sobre o qual pairam ora dúvidas acerca da existência, ora incertezas. Ambos reconhecem a estranheza de suas falas. No episódio do Cavaleiro do Verde Gabão, por exemplo, Quixote apercebe-se de alguém que ele poderia ter sido e não foi: um senhor de família com livros cristãos em sua casa, como é o caso deste cavaleiro discreto, sério e respeitado.

O encontro com o *bom bourgeois*, *Diego de Miranda*, cuja idade e paixão por livros aproxima a figura de Quixote, em algumas simetrias, gera admiração mútua, ponto em que iniciam uma elegante e larga conversa que mais parece um diálogo monologado.

O interlocutor e sua família observam que Quixote se aproxima da figura de um louco na ação, porém discreto no pensamento, de modo que concluem que “era un cuerdo loco y un loco que tiraba a cuerdo” [um são louco e um louco que tirava a são] (*DQ II*, p. 222), de fato como bem notara o filho poeta de D. Diego, tão incentivado pelo herói a seguir sua vocação, ao mesmo tempo em que não deveria desconsiderar os valores familiares, há, na imagem de Quixote e, por extensão em Riobaldo, “um louco entressachado, cheio de lúcidos intervalos”

de agravio y poniéndose en ocasiones y peligros donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama. Imaginábase el pobre ya coronado por el valor de su brazo, por lo menos del imperio de Trapisonda; y así, con estos tan agradables pensamientos, llevado del extraño gusto que en ellos sentía, se dio prisa a poner en efecto lo que deseaba” (*DQ I*, p. 60).

(*DQ II*, p. 232).

Todavia, Quixote, apesar dos intervalos lúcidos, sabe que muitas de suas aventuras quando narradas soam cômicas, tão estranhas que nem mesmo devem ser contadas, apenas para pessoas cujos discernimento e discrição as façam dignas. Esse pormenor fica explícito no episódio do Palácio dos Duques, no qual Quixote sente vergonha em expor o que pensa, mesmo após ter convencido a tantas pessoas que acreditam em seu contar, como é o caso de dona Rodríguez, que busca a ajuda de Quixote no palácio para recuperar a honra de sua filha.

Em paralelo, Riobaldo guarda para si, mesmo quando esteve envolto a tantos jagunços de seu grupo, muitas das suas ideias, que ora soam cômicas, ora adquirem caráter metafísico, a depender de seu ouvinte, e decide falar sobre sua vida de jagunço e as reflexões do tempo de sua vida no tempo da jagunçagem já idoso, no range-rede.

Em minha leitura, considero que a maior estranheza no narrar de Riobaldo reside no fato de que quando conta sua vida a uma pessoa, seu ouvinte apresenta transformações movediças em sua identificação, pois ora é um senhor fiel, sobrevivendo, ora é môço, ora é estrangeiro, ora é nativo sertanejo. Perceba-se que o nome, as características físicas do seu interlocutor não são reveladas em momento algum da narrativa, o que dá peso a interpretação: este não existe além dele próprio, já que não é identificado. Usando a psicanálise e a mitologia, defendo a proposição de que Riobaldo quando fala, quando narra, pisa e repisa seu passado, fala consigo mesmo. E sabe disso, bem como o leitor toma, por muitas pistas, sua confirmação:

O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (*GS: V*, p. 40-41).

Quanto mais Riobaldo fala, na tentativa de afastar-se do que viveu, seu passado, suas reminiscências adquirem mais vida e força na narrativa, de modo que ele já não pode se desvencilhar de si mesmo, ou do seu outro eu, um senhor que é ele próprio, um D. Diego que poderia ter existido caso tivesse optado por outro caminho de vida, a carreira a partir das letras, sua primeira profissão, a escuta de sua canção, de seu imaginário mítico e coletivo.

Como Quixote na Cova dos Montesinos e no episódio da Cabeça falante, e mesmo quando reconhece que quase não lera livros cristãos, Dom Riobaldo era atraído para narrativas de mistério, tanto que buscou aprendizagem no espiritismo explicado por seu Compadre Quelemém, que o ajudou a compreender temas acerca do mal, do Diabo e do destino:

Bem, mas o senhor dirá, deve de: e no comêço — para pecados e artes, as pessoas — como por que foi que tanto emendado se começou? Ei, ei, aí todos esbarram. Compadre meu Quelemém, também. Sou só um sertanejo, nessas altas idéias navego mal. Sou muito pobre coitado. Inveja minha pura é de uns conforme o senhor, com tôda leitura e suma doutoração. Não é que eu esteja analfabeto, Soletrei, anos e meio, meante cartilha, memória e palmatória. Tive mestre, Mestre Lucas, no Currallinho, decorei gramática, as operações, regra-de-três, até geografia e estudo pátrio. Em fôlhas grandes de papel, com capricho tracei bonitos mapas. Ah, não é por falar: mas, desde do comêço, me achavam sofismado de ladino. E que eu merecia de ir para cursar latim, em Aula Régia — que também diziam. Tempo saudoso! Inda hoje, apreço um bom livro, despaçado. Na fazenda O Limãozinho, de um meu amigo Vito Soziano, se assina dêsse almanaque grosso, de logogrifos e charadas e outras divididas matérias, todo ano vem. Em tanto, ponho primazia é na leitura proveitosa, vida de santo, virtudes e exemplos — missionário esperto engambelando os índios, ou São Francisco de Assis, Santo Antônio, São Geraldo... Eu gosto muito de moral. Raciocinar, exortar os outros para o bom caminho, aconselhar a justo. Minha mulher, que o senhor sabe, zela por mim: muito reza. Ela é uma abençoável. Compadre meu Quelemém sempre diz que eu posso aquietar meu temer de consciência, que sendo bem-assistido, terríveis bons-espíritos me protegem. Ipe! Com gôsto... Como é de são efeito, ajudo com meu querer acreditar. Mas nem sempre posso. O senhor saiba: eu tôda a minha vida pensei por mim, fôrro, sou nascido diferente. Eu sou é eu mesmo. Divêrjo de todo o mundo... Eu quase que nada não sei. Mas desconfio de muita coisa (*GS:V*, p. 16).

Ademais, quando se narra a um senhor estrangeiro que conhece os territórios e até mesmo os tempos por ele narrados, acerca de um momento histórico ainda não tão conhecido nem mesmo no Brasil, reforço: não seria ele próprio, Riobado, o estrangeiro, o possível homem letrado, o senhor discreto, sobrevivendo, do tempo já vivido?

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso êste mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram. [...] Não fôsse meu despoder, por azias e reumatismo, aí eu ia. Eu guiava o senhor até tudo.

Lhe mostrar os altos claros das Almas: rio despenha de lá, num afã, espuma próspero, gruge; cada cachoeira, só tombos. [...] O senhor sabe? Já tenteou sofrido o ar que é saudade? Diz-se que tem saudade de idéia e saudade de coração... Ah. Diz-se que o Govêrno está mandando abrir boa estrada rodageira, de Pirapora a Paracatú, por aí...

Na Serra do Cafundó — ouvir trovão de lá, e retrovão, o senhor tapa os ouvidos, pode ser até que chore, de mêdo mau em ilusão, como quando foi menino. O senhor vê vaca parindo na tempestade... De em de, sempre, Urucúia acima, o Urucúia — tão a brabas vai... Tanta serra, esconde a lua. A Serra ali corre torta. A serra faz ponta. Em um lugar, na encosta, brota do chão um vapor de enxôfre, com estúrdio barulhão, o gado foge de lá. por pavor. Semêlha com as serras do Estrondo e do Roncador — donde dão retumbos, vez em quando. Hem? O senhor? Olhe: o rio Carinhonha é prêto, o Paracatú

moreno; meu, em belo, é o Urucúia — paz das águas... É vida!... Passado o Pôrto das Onças, tem um fazendol. Ficamos lá umas semanas, se descansou. Carecia. Porque a gente vinha no caminhar a pé, para não acabar os cavalos, mazelados. Medeiro Vaz, em lugares assim, fora de guerra, prazer dêle era dormir com camisolão e barrete; antes de se deitar, ajoelhava e rezava o têrço. Aquêles foram meus dias. Se caçava, cada um esquecia o que queria, de de-comer não faltava, pescar peixe nas veredas... O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar (*GS:V*, p. 27-29).

Nos momentos do fluxo da fala percebo a loucura no contar pelo rodear, avizinhando, circunvizinhando-se, toma-se os espaços da narrativa: “Há-de que eu certo não regulasse, ôxe? Não sei, não sei. Não devia de estar relembando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de” (*GS:V*, p. 40).

A loucura, assim como a sabedoria, vem também pela indecisão. Como Quixote, Riobaldo é visto ora como são, ora como louco, em seus muitos intervalos lúcidos de sabedoria e discrição. Apesar de pesar sobre Riobaldo o tempo da vida de sertanejo, o considero um filósofo sertanejo que navega em ideias, buscando respostas de forma poética, letrada e erudita. É por isso que a maior parte das temáticas levantadas nas conversas são complexas, de fatos passados e presentes, ainda lançando a narrativa para o futuro, tudo miúdo recruzado:

Ah, mas falo falso. O senhor sente? Desmente? Eu desminto. Contar é muito, muito dificultoso. Não pelos anos que se já passaram. Mas pela astúcia que têm certas coisas passadas — de fazer balancê, de se remexerem dos lugares. O que eu falei foi exato? Foi. Mas teria sido? Agora, acho que nem não. São tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado. Se eu fôsse filho de mais ação, e menos idéia, isso sim, tinha escapulido, calado, no estar, da noite, varava dez léguas, madrugava, me escondia do largo do sol, varava mais dez, passava o São Felipe, as serras, as Vinte-e-Uma-Lagoas, encostava no São Francisco bem de frente da Januária, passava, chegava em terra cidadã, estava no pique. Ou me pegassem no caminho, bebelos ou hermógenes, me matassem? Morria com um bé de carneiro ou um áu de cão; mas tinha sido um mais destino e uma mor coragem. Não valia? Não fiz. Quem sabe nem pensei sério em Diadorim, ou, pensei algum, foi em vez de desculpa. Desculpa para meu preceito, mesmo. Quanto pior mais baixo se caiu, maismente um carece próprio de se respeitar. De mim, tôda mentira aceito. O senhor não é igual? Nós todos. Mas eu fui sempre um fugidor. Ao que fugi até da precisão de fuga (*GS:V*, p. 183-184).

Apesar dos assuntos tratados por Riobaldo revelarem importância metafísica, não raro ele aprecede-se de que o outro, ele mesmo, ri das sérias narrativas. A título de exemplo, quando Riobaldo conta sobre sua vontade de matar o Hérmogenes, diz: “O senhor pode rir: seu riso tem siso. Eu sei. Eu quero é que o senhor repense as minhas tôlas palavras. E, olhe: tudo quanto há é aviso” (*GS:V*, p. 169). A loucura adquire matizes diversos pela indecisão movediça da

narrativa, a qual se repete numa narrativa cada vez mais movediça conforme mais se adentra por suas veredas da fala do sertanejo discreto e comum:

Tudo isto, para o senhor, meu senhor, não faz razão, nem adianta. Mas eu estou repetindo muito miudamente, vivendo o que me faltava. Tão mixas coisas, eu sei. Morreu a lua? Mas eu sou do sentido e reperdido. Sou do deslembado. Como vago vou. E muitos fatos miúdos aconteceram. Conforme foi. Eu conto; o senhor me ponha ponto (*GS:V*, p. 519).

Como em Riobaldo, há no Quixote momentos de desespero, mesmo quando se busca a verdade de determinados acontecimentos relacionados à sua vida e ao seu redor. Quanto mais se aproxima o final do *Quixote*, sentimos o retroceder da esperança e o avançar de dúvidas e tristezas. É quando se aproxima o desfecho de um teatro barroco em que tudo pode ter sido farsa, até mesmo a existência do Diabo, conforme exposto no episódio XXV, “Onde reponta a aventura do zurro e a engraçada do titereiro, mais as memoráveis adivinhações do macaco advinho”, no qual mestre Pedro recebe adivinhações do macaco e o apresenta em um retábulo, o qual, por sua vez, fazia crer que “tem o diabo no corpo” [*tiene el diablo em el cuerpo*] (*DQ II*, p. 320) e é de onde surge o questionamento barroco e metafísico acerca da existência do diabo, ainda associado à questão da escuridão:

— Olha, Sancho, muito considereei estranha a habilidade desse macaco e por minha conclusão tirei que, sem dúvida, esse mestre Pedro seu amo decerto fez pacto tácito com o demônio

— Se o pátio é espesso e do demônio — disse Sancho —, sem deve de ser um pátio muito sujo. Mas que proveito o tal mestre Pedro tiraria de ter esses pátios?

— Não me entendes, Sancho. Quero dizer que ele deve de haver feito algum concerto com o demônio para que infunda essa habilidade no macaco, a qual lhe dá de comer, e em chegando a ser rico lhe dará a sua alma, que é o que esse universal inimigo cobiça. E o que me leva a crer nisso é ver que o macaco não responde senão coisas passadas ou presentes, pois a sabedoria do diabo não pode se estender a mais, e as por vir não as abe senão por conjecturas, e ainda isso nem sempre, pois só a Deus está reservado conhecer os tempos e os momentos, e para Ele não há passado nem povir, pois tudo é presente. E sendo isto assim, como o é, está claro que esse macaco fala com o estilo do diabo, e estou maravilhado como ainda não foi denunciado ao Santo Ofício (*DQ II*, p. 324)¹⁸³.

¹⁸³ No espanhol “— Mira, Sancho, yo he considerado bien la estraña habilidad deste mono, y hallo por mi cuenta que sin duda este maese Pedro su amo debe de tener hecho pacto tácito o espreso con el demonio.

— Si el patio es espeso y del demonio — dijo Sancho —, sin duda debe de ser muy sucio patio; pero ¿de qué provecho le es al tal maese Pedro tener esos patios?

— No me entiendes, Sancho: no quiero decir sino que debe de tener hecho algún concierto con el demonio de que infunda esa habilidad en el mono, con que gane de comer, y después que esté rico le dará su alma, que es lo que este universal enemigo pretende. Y háceme creer esto el ver que el mono no responde sino a las cosas pasadas o

Entre a dúvida e a certeza da existência do diabo, observo que a imagem do diabo “armando motins de vento e grandes quimeras de nonada” [levantando caramillos em el viento y grandes quimeras de nonada] (*DQ II*, p. 318), levantando conjecturas, influenciando o momento presente por saber do passado de cada homem, é a mesma presente na estória de Riobaldo, é uma representação que se estende por todo o *Grande sertão*, gerando indagações e dúvidas do início ao fim da travessia narrativa de Riobaldo, tornando-a labiríntica e legando ar de mistério às decisões tomadas, da primeira à última página da obra, na qual o herói sob a sombra do bem e do mal, entre a negação e a certeza, conclui em seu relato repleto de doideira, fantasiação e *insight* de lucidez:

Cerro. O senhor vê. Conteí tudo. Agora estou aqui, quase, barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia (*GS:V*, p. 594).

Recordo ainda que nesses atos de fala, aparecem os diversos causos, em todos estes vêm a perturbação pelo enigma do Diabo. A questão acerca da existência do Diabo, que surge no *Quixote*, é epígrafe e questão recorrente no *Grande sertão*, a inteira dúvida que embaçava o real. Na temática do Tinhoso (*GS:V*, p. 16), que se converte em vários nomes profusos instalando a dúvida na narrativa:

O Arrenegado, o Cão, o Cramulhão, o Indivíduo, o Galhardo, o Pé-de-Pato, o Sujo, o Homem, o Tisnado, o Côxo, o Temba, o Azarape, o Coisa-Ruim, o Mafarro, o Pé-Prêto, o Canho, o Duba-Dubá, o Rapaz, o Tristonho, o Não-sei-que-diga. O-que-nunca-se-ri, o Sem-Gracejos... Pois, não existe! E, se não existe, como é que se pode se contratar pacto com êle? E a idéia me retorna (*GS:V*, p. 41).

Tudo isso põe em xeque a versão do Diabo difundida no medievo, ao mesmo tempo em que apresenta uma existência vazia por não saber delimitar seu poderio na modernidade,

presentes, y la sabiduría del diablo no se puede estender a más, que las por venir no las sabe si no es por conjeturas, y no todas veces, que a solo Dios está reservado conocer los tiempos y los momentos, y para Él no hay pasado ni porvenir, que todo es presente. Y siendo esto así, como lo es, está claro que este mono habla con el estilo del diablo, y estoy maravillado cómo no le han acusado al Santo Oficio, y examinádole y sacádole de cuajo en virtud de quién adivina” (*DQ II*, p. 324).

fazendo do narrar de Riobaldo uma epopeia em que tudo pode ser farsa, como notou Mario Vargas Llosa em seu texto crítico “Epopeia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo?”:

A odisseia de Riobaldo, carrega em si, implícita, como um fio secreto que a guia e a justifica, uma interrogação metafísica sobre o bem e o mal. É uma máscara detrás da qual está emboscada uma demonstração dos poderes de Satã sobre a Terra e sobre o homem (LLOSA, 1996, p. 3).

Além disso, fica evidente o fluxo do pensamento acompanhando o fluxo da narração, às loucas, às cegas, às gargalhadas muitas, já que a imagem do Diabo leva muitas vezes ao riso, também ao nervosismo de lembrar/narrar/contar. A doideira e a fantasiação.

Agora, bem: não queria tocar nisso mais — de o Tinhoso; chega. Mas tem um porém: pergunto: o senhor acredita, acha fio de verdade nessa parlanda, de com o demônio se poder tratar pacto? Não, não é não? Sei que não há. Falava das favas. Mas gosto de toda boa confirmação. Vender sua própria alma... invencionice falsa! E, alma, o que é? Alma tem de ser coisa interna supremada, muito mais do de dentro, e é só, do que um se pensa: ah, alma absoluta! Decisão de vender alma é afoitez vadia, fantasiado de momento, não tem a obediência legal. Posso vender essas boas terras, daí de entre as Veredas-Quatro — que são dum senhor Almirante, que reside na capital federal? Posso algum!? Então, se um menino menino é, e por isso não se autoriza de negociar... E a gente, isso sei? às vezes é só feito menino. Mal que em minha vida aprontei, foi numa certa meninice em sonhos — tudo corre e chega tão ligeiro —; será que se há lume de responsabilidades? Se sonha; já se fez... Dei rapadura ao jumento! Ahã. Pois. Se tem alma, e tem, ela é de Deus estabelecida, nem que a pessoa queira ou não queira. Não é vendível. O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres (GS: V, p. 26-27).

Na tentativa de desembaçar a questão do pacto, de definir-se pactário ou santificado, Riobaldo apresenta as mesmas angústias quixotescas, uma vez que elas são questões d'alma. Já no início da narrativa cervantina, temos uma história contada sem pausas, de algumas “desventuradas aventuras” (*DQ II*, p. 238) quase como a fala de um louco. Desse modo, tomando a loucura a partir do pensamento aristotélico e erasmiano, determino a loucura desses heróis como a possibilidade de escapar à medianidade das coisas e buscar suas paixões. É pelo narrar, pelo contar, que o herói pode apreender a vida louca, cheia de lúcidos intervalos, como é a real natureza do homem, ambígua, sobretudo no anseio de revelar-se heroica.

Não seria o heroísmo um desdobramento da loucura erasmiana? Comprovo assim que a fala ao senhor sobrevivendo é a fala de Riobaldo com seu heroísmo, na tentativa de entendê-lo e abarcá-lo numa fase em que os ecos do heroísmo épicos se esvaíram.

O senhor não acha? Me declare, franco, peço. Ah, lhe agradeço. Se vê que o senhor sabe muito, em idéia firme, além de ter carta de doutor. Lhe agradeço, por tanto. Sua companhia me dá altos prazeres.

Em termos, gostava que morasse aqui, ou perto, era uma ajuda. Aqui não se tem convívio que instruir. Sertão. Sabe o senhor: sertão é onde o pensamento da gente se forma mais forte do que o poder do lugar. Viver é muito perigoso... Eh, que se vai? Já já? É que não. Hoje, não. Amanhã, não. Não consinto. O senhor me desculpe, mas em empenho de minha amizade aceite: o senhor fica. Depois, quinta de-manhã-cedo, o senhor querendo ir, então vai, mesmo me deixa sentindo sua falta. Mas, hoje ou amanhã, não. Visita, aqui em casa, comigo, é por três dias!

Mas, o senhor sério tenciona devassar a raso este mar de territórios, para sortimento de conferir o que existe? Tem seus motivos. Agora — digo por mim — o senhor vem, veio tarde. Tempos foram, os costumes demudaram.

[...] Eu guiava o senhor até tudo.

[...] O senhor vá lá, verá. Os lugares sempre estão aí em si, para confirmar (GS:V, p. 26-29).

As incertezas de Riobaldo quixotesco podem ser iluminadas pelo estudo de Walnice Galvão, em *As formas do falso*, no qual a arguta crítica observa que “a carreira de Riobaldo, “jagunço a contragosto” (GALVÃO, 1972, p. 93) é resultado de acontecimentos decisivos que apresentam tom ambíguo e que o elevam à “condição jagunça” (GALVÃO, 1972, p. 15), cuja condição psicológica é “de um homem sem certezas” (GALVÃO, 1972, p. 131). Logo,

É possível, e fácil, ver no jagunço uma força do mal, um delinquente aquém dos requisitos de humanidade. Também é possível, e sedutor, ver nele um herói, um revolucionário, um Robin Hood caboclo. O problema é que essas duas visões são contraditórias e erigem-se em impasse (GALVÃO, 1972, p. 18).

Riobaldo, louco e lúcido, na mesma medida do Quixote que vai perdendo suas forças de certeza, conforme chega ao final da obra, traz, assim como um fez por meio da leitura de livros de cavalaria, outro por meio da leitura que faz do que foi a vida como cavaleiro andante nos gerais brasileiros, a concepção de heroísmo na modernidade, ao explicar a si e ao senhor, que é ele e pela leitura, converte-se em mim, sua leitora e interlocutora silenciosa, tão louca na escuta do mito do diabo quanto aquele que o pronuncia. Dançamos ao som do mito do diabo ao prosseguir a escuta do relato labiríntico que ora questiona ora me convence da existência do Diabo e ainda, loucamente, me faz crer que a alma humana supera a existência vazia do tihoso:

Não sei, não sei. Não devia de estar relembrando isto, contando assim o sombrio das coisas. Lenga-lenga! Não devia de. O senhor é de fora, meu amigo mas meu estranho. Mas, talvez por isto mesmo. Falar com o estranho

assim, que bem ouve e logo longe se vai embora, é um segundo proveito: faz do jeito que eu falasse mais mesmo comigo. Mire veja: o que é ruim, dentro da gente, a gente perverte sempre por arredar mais de si. Para isso é que o muito se fala? (GS:V, p. 40-41).

Ressalte-se ainda o estudo de Rafael Salillas y Panzano (1854-1923) em “Um gran inspirador de Cervantes: el doctor Juan Huarte” (1905), o qual defende a ideia de que a delinquência é consequência da pobreza. Assinalo o fato de que, tanto na obra de Cervantes quanto na de Rosa, as pessoas humildes ganham relevo especial pelo detalhismo.

Como exemplo, observo nas galeras que levam os prisioneiros em *Quixote*, gente comum de classe baixa, ínfima, criminais, párias. O interesse de Cervantes pelas pessoas de classe popular pode ser explicado pelo Humanismo. Ao analisar tais pessoas pela lente do Humanismo, o humano se revela em sua forma mais primitiva e selvagem.

Em *Grande sertão: veredas*, bem como no conjunto da obra de Guimarães Rosa, são os seres excêntricos que estão no cerne das histórias. Muitas vezes, as crianças também adquirem maior importância. No sertão de Minas, temos na literatura de Rosa não uma missão política, mas humana. Ele sempre esteve comprometido com o homem humano.

Sabe, uma vez: no Tamanduá-tão, no barulho da guerra, eu vencendo, aí estremei num relance claro de medo — medo só de mim, que eu mais não me reconhecia. Eu era alto, maior do que eu mesmo; e, de mim mesmo eu rindo, gargalhadas dava. Que eu de repente me perguntei, para não me responder: — “Você é o rei-dos-homens?...” Falei e ri. Rinchei, feito um cavalo bravo. Desfechei. Ventava em todas as árvores. Mas meus olhos viam só o alto tremer da poeira. E mais não digo; chus! Nem o senhor, nem eu, ninguém não sabe (GS:V, p. 139-140).

O Quixote rosiano faz assim de seu contar uma missão humanística, pela qual trata de temas humanos e para o homem. Temos em ambas as narrativas os grandes conflitos da alma humana sendo tratados de forma irregular, conforme o fluxo do pensamento. Polos opostos se fundem, claridade-mistério, bem-mal, alegria-tristeza de forma tão enganosa quanto o espírito humano.

Assim, após escrever esse subtópico também sendo movida pelo fluxo da consciência, conforme as reminiscências do contar destes cavaleiros sertanejos, que foram “remexendo o vivido longe alto, com pouco caroço, querendo esquentar, demear, de feito, meu coração, naquelas lembranças” (GS:V, p. 175) e tocaram minha alma, concluo que, quando Riobaldo conta às loucas e, nos adverte de que o riso há de ser ouvido na narrativa, age como Quixote, e sabem que algumas pessoas ouvem e acreditam nele, mas sempre haverá a discordância, a inteira

dúvida, o riso e o siso. No fundo, conta-se algo do imaginário coletivo, pois a jornada do herói é a jornada de cada homem humano e assim, mexe com todos à volta: “Então? *Que-Diga?* Doideira. A fantasiação” (*GS:V*, p. 10-11).

6.2. O mito “corre em volta”: os arquétipos de ressonâncias quixotescas em fluxo no *Grande sertão*

À primeira mirada da fortuna crítica rosiana até o momento, uma comparação entre as *magnum opus* dos autores selecionados pode parecer distanciada, sobretudo pelo ponto de vista da forma, uma vez que a composição dos romances em questão se apresenta de maneira diversa: *Quixote* é um romance dividido em duas partes e, por sua vez, cada parte é dividida em inúmeros capítulos, o que supõe uma magistral organização; enquanto o romance de Guimarães Rosa apresenta-se como um rio sem paragens, nenhum capítulo, nenhuma divisão, o que muitas vezes desanima o leitor comum a aventurar-se por um sertão que parece difícil de ser dominado pela compreensão, já que ele não tem fronteiras bem demarcadas. A crítica rosiana, desde o lançamento da obra, considerou mais sensato comparar o romance do baldear a vida no sertão com os romances de James Joyce, os quais que seguem o fluxo da consciência, sem fronteiras e paragens.

Todavia, o próprio Guimarães Rosa afirmara que seu romance, apesar do estilo de invenção lexical, nada tem de inspiração joyceana, já que o importante, para o escritor, não é a tarefa da mente, mas do espírito. Assim, já pela posição adotada por Guimarães Rosa diante da crítica a aparente distância entre os romances em comparação aqui se dissolvem.

A aproximação do romance rosiano à obra multigênero de Cervantes torna-se assim mais clara agora pelo ponto de vista da forma, quando se considera que ambos incrementam seus romances com poesias, causos, canções e novelas interpoladas. “O senhor se alembra da canção de Siruiz?” (*GS:V*, p. 307) que nos faz lembrar que música e poesia têm espaço na obra multigênero que revolucionou a literatura ocidental na “Canção de Grisóstomo”, o pastor que morre pelo amor não concretizado à pastora Marcela no capítulo XIV da primeira parte da obra: “Onde se põem os versos desesperados do finado pastor, mais outros não esperados sucessos” (*DQ II*, p. 183). São canções que ecoam no imaginário coletivo e fincam-se como sinônimo da identidade de suas respectivas nações, as quais podem ser aproximadas pelo conceito de um Brasil pan-hispânico, conforme defende-se nesta tese:

Aí sendo que eu completei outros versos, para ajuntar com os antigos, porque num homem que eu nem conheci — aquêlê Siruiz — eu estava pensando. Versos ditos que foram êstes, conforme na memória ainda guardo, descontente de que sejam sem razoável valor:

*Trouxe tanto êste dinheiro
o quanto no meu surrão,
p'ra comprar o fim do mundo
no meio do Chapadão.*

*Urucúia — rio bravo
cantando à minha feição:
é o dizer das claras águas
que turvam na perdição.*

*Vida é sorte perigosa
passada na obrigação:
tôda noite é rio-abaixo,
todo dia é escuridão...*

Mas êstes versos não cantei para ninguém ouvir, não valesse a pena. Nem êles me deram refrigério. Acho que porque eu mesmo tinha inventado o inteiro dêles (GS:V, p. 313-314).

Além das canções poéticas de desespero, esperança, amargor e refrigério, as quais permitem ligar elementos formais da obra, evaporando as fronteiras críticas que entre estas existiam, esse subtópico aprofunda-se nas veredas da Mancha para propor uma engenhosa aproximação que as enlaça.

Para tanto, atento ao fato apresentado pelo professor R. S. Willis Jr. que em seu arguto e persuasivo estudo *The Phantom Chapters of the Quijote* (1953), centrado nos princípios e finais dos capítulos da obra, revela que os capítulos convencionais são incompatíveis com a visão cervantina da vida como um contínuo fluir, e, por conta disso, o início e o fim de muitos capítulos parecem absurdos, comportando-se em verdade como pseudo-interrupções, e não centrados na temática do capítulo. Segundo o autor, há uma série de recursos estilísticos aos quais o autor lança mão para anular a maior parte das divisões capitulares e, assim, conservar o fluxo narrativo de seu texto.

Defende Willis Jr. que os recursos utilizados como cortes capitulares que dividem a história do fluir do texto vêm pelas variações da expressão: “Diz a história” [*“Dice la historia...”*] (DQ I, p. 321) — que surge pela primeira vez na primeira parte do Cap XXIV na Aventura da Serra Morena e ressurge em variações ao longo da obra, sobretudo na segunda parte, quando lê-se, por exemplo, no fechamento do cap. LXI que se passa na entrada de Barcelona: “onde o deixamos por ora, porque assim o quer Cide Hamete” [*“donde le dejaremos*

ahora, porque así lo quiere Cide Hamete”] (*DQ II*, p. 719) — o qual remete à figura do historiador Cide Hamete Benengeli, ora discreto, ora fora dos bastidores desempenhando o papel de “narrador intruso” (PREDMORE, 1958, p. 18) e a cada vez que a história é evocada o baldear do texto é cortado, mas logo depois retomado, sendo assim cerzido, deixando claro que o sentido do texto cervantino é, tal qual o rosiano, o baldear da vida do homem humano:

De onde se interrompe o fluir do texto cervantino [...] se corta o fio do texto, e ademais com considerável ostentação, mas a cada vez isso ocorre, as mesmas palavras que serviram para o corte se convertem nos fios que unem as pontas do tecido rasgado com a trama do texto transcendente, o qual é mítico, perfeito, inteiro. Ou, em termos psicológicos, a cada interrupção, se recorda ao leitor, por meio das palavras interruptoras, que existe uma história de Quixote cuja inabalável estrutura não pode ser dividida em segmentos. Ademais não é mero acidente o fato de que justamente nos pontos em que se fragmentam o texto, a substância do romance transborda sob as fissuras, pois, como fica indicado, não existe corte algum no fazer ou no ser dos personagens do romance nos ilógicos pontos eleitos por Cervantes para dividir o texto em unidades formais (WILLIS JR., 1953, p. 100, tradução minha)¹⁸⁴.

Portanto, apesar da divisão capitular em *Quixote* aparentar interrupção, assim como as novelas que surgem interpoladas ao romance, estes elementos agem como pontes que acabam por simultaneamente destruir e recriar o movimento textual. Expressão e síntese da estética cervantina, as formas rudimentares de texto com muitas fissuras, que ora encerram um capítulo com a história não resolvida, ora por iniciar um capítulo pelo corpo de texto e não pela introdução, acabam por gerar interrupções tantas e tamanhas, de diferentes ordens e magnitudes, de forma que o baldear da narrativa flui ainda mais tanto mais assemelha-se ao correr da vida — repleta de “tantas horas de pessoas, tantas coisas em tantos tempos, tudo miúdo recruzado” (*GS.V*, p. 183). Trata-se de uma técnica identificada por Joseph Gillet como “*Trompe-l’oeil*” (GILLET, 1955, p. 244) — que ao criar a ilusão de três dimensões em duas, seu perspectivismo acaba por realçar extraordinariamente o caminhar da narrativa: “a vida como um fluxo constante” [life as a constant flow] (GILLET, 1995, p. 244).

¹⁸⁴ No original “Where the Cervantine text is interrupted in its flow [...] the web of the text is cut, and with considerable display, too; but simultaneously the very words that did the cutting turn into threads that conjoin both termini of the severed fabric with the web of the transcendent Text, that is mythical, perfect and whole. Or, in psychological terms, the reader is reminded at each interruption, by the interrupting words, that there exists a History of Don Quixote which formal devices cannot divide into segments. Furthermore, it is not by accident that at the very same points of textual fragmentation, the substance of the novel spans the fissures from beneath, since, as was pointed out, there is no break whatsoever in the doing or the being of the novelistic personages at the illogical points where Cervantes elected to effect a division of the text into formal units (WILLIS JR, 1953, p. 100).

Uma vida nesse sentido é um fluxo constante. O fluxo, naturalmente, é sujeito à aceleração e a desaceleração; ele pode até ser coberto por um fluxo mais turbulento, mas ele nunca cessa completamente e é subsequentemente retomado (WILLIS JR., 1953, p. 15, tradução minha)¹⁸⁵.

É pelo fluxo da vida, da “matéria vertente” (*GS:V*, p. 100) que a forma narrativa escolhida por Guimarães Rosa apresenta cor, tom e forma de correr um rio, quer pelo nome do narrador, pela boca do qual todos os personagens falam, cuja fala cortada ganha as notas perspectivas comparáveis ao narrar de Benengeli, quer à simbologia da travessia do rio recorrente na obra. Afinal: “Êstes rios têm de correr bem! — eu de mim dei. Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (*GS:V*, p. 156). E ainda, obviamente o caráter “mítico, perfeito e inteiro” da narrativa rosiana tão aberto quanto a segunda parte de *Quixote* está ligado e sempre retomando a primeira, e jamais fechada pelo ligar das suas pontas do princípio e do fim: o travessão e a leminiscata.

Quixote, no final da segunda parte de seu livro, não é mais o mesmo do início de sua travessia. Foi transformado de fidalgo em cavaleiro, ora em vitórias, ora em derrotas, ora como o Cavaleiro da Triste Figura, ora como o Cavaleiro dos Leões, essa metamorfose é também o marco da categoria de herói do romance e essa conversão marca constitutiva da natureza híbrida, múltipla e ambivalente de Riobaldo. No final da sua jornada, ele não é mais o mesmo, suas angústias, sua existência, suas dúvidas e seus medos — tudo foi transformado. Se o fidalgo Alonso Quijana iniciou sua jornada heroica tão cheio de certezas, é este quem morre em um leito de dúvidas, remorsos e arrependimentos para fazer nascer o cavaleiro eterno, símbolo do homem moderno. Essa é a herança mítica lançada à Riobaldo, cuja travessia, aqui tão aproximada e contrastada por esses ponteadores de opostos, se dá de modo inverso. São as incertezas iniciais transmutadas num homem que, ao reviver sua luta na viagem do contar, tem a suprema revelação, a certeza absoluta: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (*GS:V*, p. 594). Este é o herói moderno, eterno herdeiro da tradição mítica.

Quixote torna-se assim um arquétipo mítico que permeia todo o *Grande sertão*. Para melhor identificar como o mito do Quixote corre em volta nessas veredas, cito o estudo de Walnice Nogueira Galvão, crítica que adentra o texto “armada” (GALVÃO, 1972, p. 11), seguindo a advertência de Riobaldo: “O senhor sabe: sertão é onde manda quem é forte, com

¹⁸⁵ No original “A life in this sense is a constant flow. The flow, naturally, is subject to acceleration and deceleration; it may even be buried under some turbulent flow; but it may never cease altogether and subsequently resume” (WILLIS JR., 1953, p. 15).

as astúcias. Deus mesmo, quando vier, que venha armado” (*GS:V*, p. 20) e penetrar a trama psicológica do romance por meio de uma abordagem sociológica do elemento jagunço, o qual liga-se à tradição mítica do herói e da remitificação do cavaleiro moderno medieval, barroco épico Quixote. A pedra de toque utilizada pela autora para analisar a obra rosiana é a *ambiguidade* — “princípio organizador deste romance, [que] atravessa todos os seus níveis; tudo se passa como se ora fosse ora não fosse, as coisas às vezes são e às vezes não são” (GALVÃO, 1972, p. 13).

Entre a valentia como condição comum dos elementos vitais e sociais do jagunço, e que a transfiguração do jagunço Riobaldo em herói realiza, reside a nota ambígua de um jagunço que é também “membro de um grupo armado a serviço de senhores em oposição ao governo no momento” (GALVÃO, 1972, p. 47), de modo que da “matéria” real, histórica e socialmente dada do romance, o primeiro nível de interpretação surge “entranhad[o] na própria matéria contida pelos limites desta” (GALVÃO, 1972, p. 61), “a analogia entre jagunço e cavaleiro andante, latifúndio e feudo, coronel e senhor feudal, sertão e mundo medieval” (GALVÃO, 1972, p. 52), trazendo a matéria imaginada do mito, que se constrói pelo arquétipo do herói¹⁸⁶.

Na parte final do romance, interpenetram-se as duas matérias do romance: o mito e a história pelo processo de remitificação literária que gera a estória de Dom Riobaldo e do jagunço Quixote. Não restam dúvidas de que o mito corre em volta pela construção narrativa, a forma de contar e pela própria construção do herói Riobaldo quixotesco. Nessa leitura interpretativa profícua, em que é a matéria vertente do herói homem humano que se sobressai, do mito ao romance. Desse modo, a dimensão psicológica, a singularidade do jagunço, a matéria imaginária e a totalidade literária e sociológica do romance se interpenetram “num processo dinâmico [...] constante na sua inconstância” (GALVÃO, 1972, p. 130), por meio do “fluxo de fala” (GALVÃO, 1972, p. 72), conforme exposto no subtópico anterior, que “o que determina o texto é a vida, mas o que explica a vida é o texto” (GALVÃO, 1972, p. 86). Vida-texto, portanto, marcam a natureza do herói ambíguo, tão ambíguo quanto o leitor e como a própria vida, como o herói mítico, o Quixote *everyman* e o homem humano.

¹⁸⁶ A oscilação da personagem-base é bem enfocada na segunda parte da crítica de Walnice Nogueira Galvão, intitulada “A forjadura das formas do falso” — em que o jagunço ganha comparação com formas remotas da existência medieval, bem como com romances portugueses, com a historiografia brasileira, suas crônicas, seus memoriais, seus estudos folclóricos, seus cantares sertanejos e sua ficção.

6.3. Nasci para ser”: o nascimento dos heróis “jagunços, galopando, saindo para distâncias marcadas”, ou sobre destino e missão

Conforme analisado nos capítulos iniciais desta tese, todas as proeminentes nações e civilizações glorificam seus heróis míticos e nacionais. Segundo Otto Rank, que dedicou seu estudo *O mito do nascimento do herói* a uma pesquisa de interpretação psicológica da mitologia acerca da história do nascimento dos heróis, o nascimento e os estágios iniciais e formativos de sua personalidade ocupa um papel de importância no estudo da mitologia. Seu estudo que deslinda o nascimento dos heróis das civilizações babilônica, egípcia, hebreia, persa, grega e romana, entre outras, concluindo que mesmo nações consideravelmente distanciadas pelo tempo e pelo espaço, apresentam chocantes similitudes ou até mesmo, correspondências literais. As extensas analogias que contornam esses contos míticos são até mesmo agrupadas por estudiosos ao perceberem como um ponto singular na característica de um herói que irradia para lugares diversos do globo; e nessa projeção, é reabilitado em diferentes eras. Dentre as correspondências e protótipos míticos buscados pelo estudioso em questão, foquei a atenção para alguns motivos que destaquei como principais: a predestinação do nascimento desses heróis (Karna, Jesus) com tentativas frustradas de impedimentos (Sargão, Édipo, Judas Iscariotes, Paris, Perseu, Gilgamesh, Kyros, Tristão), a fuga (Teléfos), as provas (Siegfried), a força (Perseu, Hércules) para um objetivo de caráter superior, muitas vezes para libertar pessoas ou mesmo salvar uma nação (Jesus, Rômulo, Lohengrin) e a volta para suas famílias (Moisés).

Com base nas teorias psicanalíticas acerca do mito do nascimento do herói, que remontam aos escritos de Gustav Jung, Joseph Campbell e Otto Rank, observo e aplico seus pressupostos ao nascimento de nossos heróis aqui contemplados: Quixote e Riobaldo. São heróis de nascimento maduro, mas que revelam em sua fala características que possuem os mesmos traços distintivos dos heróis míticos, sobretudo por serem diferentes de sua família e sociedade. Assim, Quixote apresenta seu nascimento de caráter mítico, individual e milagroso:

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. Eu sou, torno a dizer, quem há de ressuscitar os da Távola Redonda, os Doze de França e os Nove da Fama, e quem há de pôr em esquecimento os Platires, os Tablantes, Olivantes e Tirantes, os Febos e Belianises, com toda a caterva dos famosos cavaleiros andantes dos passados tempos, fazendo neste em que me acho tais grandezas, estranhezas e feitos de armas que ofusquem as mais claras que eles fizeram

(*DQ I*, p. 258)¹⁸⁷.

Nasce assim o cinquentenário leitor de novelas de cavalaria convertido em um destes, o qual desafia as estruturas familiares, históricas e literárias, inclinando-se para influenciar o futuro de sua nação e tempo. Miguel de Unamuno, seguidor do herói da Mancha, em sua *Vida de Don Quijote y Sancho*, ao comentar apaixonadamente o nascimento do herói, ratifica tais pormenores expondo como sua linhagem heroica encontra raiz nele próprio:

Não sabemos nada do nascimento do Quixote, nada de sua infância e juventude, nem de como enlouquecera o cavaleiro da fé, de como nos faz são em sua loucura. Não sabemos nada de seus pais, linhagem e tradição, nem como se foram fundamentando em seu espírito as visões da planície da Mancha onde apenas costumava caçar; nada que sabemos sobre a obra que se fez em sua alma da contemplação dos campos de trigo pontilhados com papoula e cravos; nada sabemos de sua mocidade [...] Sua linhagem começa nele (UNAMUNO, 1988, p. 157-158, tradução minha)¹⁸⁸.

O nascimento do herói moderno funda assim uma nova tradição heroica, da qual nasce Riobaldo. Como o cavaleiro da fé, Riobaldo se reconhece diferente de todos, também é de um nascimento tardio que vem o descobrimento de sua obra, nas planícies desérticas e sombrias do sertão mineiro surge sua clara missão no mundo:

Por perigos, que por diante estivessem, eu aumentava os quilates de meu regozijo. À fé, quando eu mandasse uma coisa, ah, então tinha de se cumprir, de qualquer jeito. — “Tenho resoluto que!” — e montei, com a vontade muito confiada [...] eu era Riobaldo, com meus homens, trazendo glória e justiça em território dos Gerais de todos êsses grandes rios que do poente para o nascente vão, desde que o mundo mundo é, enquanto Deus dura! (*GS:V*, p. 431;434).

A transmissão de características míticas especiais similares é recorrente nos heróis

¹⁸⁷ No espanhol “yo nací por querer del cielo en esta nuestra edad de hierro para resucitar en ella la de oro, o la dorada, como suele llamarse. Yo soy aquel para quien están guardados los peligros, las grandes hazañas, los valerosos hechos. Yo soy, digo otra vez, quien ha de resucitar los de la Tabla Redonda, los Doce de Francia y los Nueve de la Fama, y el que ha de poner en olvido los Platires, los Tablantes, Olivantes y Tirantes, los Febos y Belianises, con toda la caterva de los famosos caballeros andantes del pasado tiempo, haciendo en este en que me hallo tales grandezas, estrañezas y fechos de armas, que escurezcan las más claras que ellos ficieron” (*DQ I*, p. 262).

¹⁸⁸ No original “Nada sabemos del nacimiento de Don Quijote, nada de su infancia y juventud, ni de cómo se fraguara el ánimo del Caballero de la Fe, del como nos hace con su locura cuerdos. Nada sabemos de sus padres, linaje y abolengo, ni de cómo hubieran ido asentándose en el espíritu las visiones de la asentada llanura manchega en que solía cazar; nada sabemos de a obra que hiciese en su alma la contemplación de los trigales salpicados de amapolas y clavellinas; nada sabemos de sus mocedades. [...] Su linaje empieza en él” (UNAMUNO, 1988, p. 157-158).

manchegos sertanejos. Deveras, nos dois casos, o nascimento dos heróis em questão se dá de forma esfíngica. Observo a correspondência de traços individuais com os heróis mencionados por Otto Rank, de modo que muitas das peculiaridades ali mencionadas podem ser deslindadas na vida desses heróis, conforme se verá neste estudo comparativo de suas sagas, começando pelos traços da cavalaria andante que são visíveis em ambas as obras.

Como um paralelo ao nascimento dos heróis modernos, quando Quixote e Riobaldo se afirmam filhos de suas próprias obras, depreendo, em concordância ao pensamento unamuniano:

E assim é que minha humanidade começa em mim e serve a cada um de nós, mais do que pensar que é descendente de avós e parado a que pelo acaso se tenham juntado tantas e diversas águas, em que ascendente de seus netos e fonte de fontes e rios que devem brotar no futuro. Observamos a frente que todos somos pais do nosso futuro e não filhos do nosso passado, e em todo caso sementes que concentram toda a sua força no que foi para irradiar no que será, e quanto à linhagem, todos somos netos de reis destronados (UNAMUNO, 1988, p. 249)¹⁸⁹.

Se o nascimento de Quixote representa o nascimento de uma nação de heróis *everyman*, pais de seus futuros e não filhos de seu passado, é Riobaldo o último nessa linhagem clássica qual “homem dos avessos” (CANDIDO, 1964), para usar a expressão do mestre Candido, que justifica seu nascimento tardio a transformação em um “avatar sertanejo de Cavalaria” (CANDIDO, 1964, p. 129), o qual que enxarca a constituição dos heróis brasileiros a posteriori. Assim, na carreira de Riobaldo, tal qual a de Quixote, que visivelmente passa por rituais de iniciação e seu comportamento leal, de modo que encontra-se no *Grande sertão* riobaldiano “não apenas elementos medievais, mas certas constantes mais profundas, que estão por baixo das lendas e práticas da Cavalaria e vão tocar no lençol do mito e do rito” (CANDIDO, 1964, p. 131). Dessa maneira, Candido defende a ideia de que nesta obra, combinam-se, pelo nascimento do herói a partir dos temas da luta, do homem e da terra *mito* e *logos*, “o mundo da fabulação lendária e o da interpretação racional, que disputam a mente de Riobaldo, nutrem a sua introspecção tateante e extravasam sobre o Sertão” (CANDIDO, 1964, p. 139).

A esse respeito, no ensaio “Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa”, Antonio Candido afirma sobre a obra rosiana, o escritor e seu herói:

¹⁸⁹ No original “Y así es que mi humanidad empieza en mí y debe cada uno de nosotros, más que pensar en que es descendiente de sus abuelos y estanque a que han venido acaso a juntarse tantas y tan diversas aguas, en que es ascendente de sus nietos y fuente de los arroyos y ríos que de él han de brotar al povenir. Miremos más que somos padres de nuestro povenir que no hijos de nuestro pasado, y en todo caso nodos en que se recojen las fuerzas todas de lo que fue para irradiar a lo que será, y en cuanto al linaje, todos somos nietos de reyes destronados” (UNAMUNO, 1988, p. 249).

Escritor genial, dos poucos que aguentam esse qualificativo em nossa literatura, Guimarães Rosa supera e refina o documento [na medida em que] o comportamento do jagunço aparece como um modo de existência, como forma de ser no mundo, enxarcando a realidade social de preocupações metafísicas. [...] [Nesse ponto,] todos nós *somos* Riobaldo, que transcende o cunho particular do documento para encarnar os problemas comuns da nossa humanidade, num sertão que também é o nosso espaço de vida. Se “o sertão é o mundo”, como ele diz a certa altura do livro, não é menos certo que o jagunço somos nós [os leitores] (CANDIDO, 1970, p. 171).

Ao “transcender o regional” e pela “incorporação em valores universais da humanidade” (CANDIDO, 2002, p. 190), todos nascemos a partir da linhagem de Quixote. Somos hoje Quixotes e Riobaldos, capazes de construir nosso futuro em liberdade, independentemente do tempo e do espaço no qual nos fazemos leitores e heróis.

Desse modo, mais importante do que observar a linhagem dos personagens em questão, se apresenta a questão de como estes seguem veredas que os encaminham para o cumprimento de uma missão de vida, a qual não se relaciona mais ao futuro e suas realizações — ponto de conexão vital que será perseguido a seguir.

6.4. “Irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar aventuras”: sagas e ciclos heroicos

Seguindo a proposta de Joseph Campbell acerca da jornada do herói em *O herói de mil faces*, compreendida na partida, na realização e no retorno, ponteearei as semelhanças entre os heróis rosiano e o cervantino, que marcam suas sagas e ciclos heroicos, sobretudo quanto aos motivos míticos, medievais e barrocos que estes convergem.

Quanto à partida, o “chamado da aventura” (CAMPBELL, 2007, p. 59) propõe a quebra com a realidade anterior e apresenta um novo horizonte, com a possibilidade de se vislumbrar um novo mundo, no qual imagens arquetípicas serão ativadas pela proposta de um novo nascimento.

O chamado de Quixote vem dos livros de cavalaria, enquanto o de Riobaldo vem pela leitura dos olhos de Reinaldo que, de uma forma inexplicável, apresentam a transformação na vida de Riobaldo. Essa separação da vida anterior às novas perspectivas cria a ansiedade que, segundo Freud, “reproduz as sensações de sofrimento advindas da primeira separação da mãe” (CAMPBELL, 2007, p. 61).

Apesar de não encontrarmos informações acerca da família materna de Quixote, o mesmo

recebe um tratamento maternal de sua ama e sobrinha, as quais sofrem com a possibilidade de sua loucura e ausência, e, congruentemente, temos ainda mais forte o sentimento de ansiedade causado pela separação da mãe com a proposta de um novo nascimento na vivência de Riobaldo. É a mãe que o conduz ao porto, para pedir esmolas como pagamento pela promessa de ter ficado curado de uma doença, até que com os valores se pudesse pagar uma missa e pôr o resto em uma cabaça enviando pelo Rio São Francisco uma oferta ao Santuário do Santo Senhor Bom-Jesus da Lapa.

A necessidade de arrecadação dos fundos causa em Riobaldo vergonha e ansiedade, mas ao mesmo tempo, sente curiosidade diante da observação de muitas pessoas cujas vidas são transformadas pela possibilidade da viagem, da travessia. Diante do trânsito de pessoas e mesmo da transitoriedade da vida, em meio a encontros e (des)encontros, é no encontro com os olhos de Reinaldo, que Riobaldo sente sua vida dividir-se em dois lados ao atravessar o rio de Janeiro de águas claras e ser atravessado por “aquêles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse” (*GS:V*, p. 104). O episódio da travessia do Rio De-Janeiro revela o simbolismo de atravessar para a outra margem da vida ao reconhecer e aceitar o chamado para a aventura. No meio da travessia está o medo diante das possibilidades muitas:

Foi um fato que se deu, um dia, se abriu [...] Ora, lugar de tirar esmola era no pôrto. Mãe me deu uma sacola. Eu ia, todos os dias. E esperava por lá, naquele parado, raro que alguém vinha. Mas eu gostava, queria novidade quieta para meus olhos. De descer o barranco, me dava receio [...] Ai pois, de repente, vi um menino, encostado numa árvore, pitando cigarro. Menino mocinho, pouco menos do que eu, ou devia de regular minha idade. Ali estava, com um chapéu-de-couro, de sujigola baixada, e se ria para mim. Não se mexeu. Antes fui eu que vim para perto dêle. Então êle foi me dizendo, com voz muito natural, que aquêle comprador era o tio dêle, e que moravam num lugar chamado Os-Porcos, meio-mundo diverso, onde não tinha nascido. Aquilo ia dizendo, e era um menino bonito, claro, com a testa alta e os olhos aos-grandes, verdes. Muito tempo mais tarde foi que eu soube; que êsse lugarim Os-Porcos existe de se ver, menos longe daqui, nos *gerais* de Lassance [...] Mas eu olhava êsse menino, com um prazer de companhia, como nunca por ninguém eu não tinha sentido. Achava que êle era muito diferente, gostei daquelas finas feições, a voz mesma, muito leve, muito apazível. [...] Fui recebendo em mim um desejo de que êle não fôsse mais embora, mas ficasse, sôbre as horas, e assim como estava sendo, sem parolagem miúda, sem brincadeira — só meu companheiro amigo desconhecido. [...] Senti, modo meu de menino, que êle também se simpatizava a já comigo. [...] Disse que ia passear em canoa. Não pediu licença ao tio dêle. Me perguntou se eu vinha. Tudo fazia com um realce de simplicidade, tanto desmentindo pressa, que a gente só podia responder que sim. Êle me deu a mão, para me ajudar a descer o barranco. [...] Olhei: aquêles esmerados esmartes olhos, botados verdes, de folhudas pestanas, luziam um efeito de calma, que até me repassasse. Eu não

sabia nadar. O remador, um menino também, da laia da gente, foi remando. Bom aquilo não era, tão pouca firmeza. Resolvi ter brío. Só era bom por estar perto do menino. Nem em minha mãe eu não pensava. Eu estava indo a meu esmo. [...] Não me esqueci de nada, o senhor vê. Aquêlê menino, como eu ia poder deslembrar? [...] Tive mêdo. Sabe? Tudo foi isso: tive mêdo! Enxerguei os confins do rio, do outro lado. Longe, longe, com que prazo se ir até lá? Mêdo e vergonha. “Carece de ter coragem...” — êle me disse. Visse que vinham minhas lágrimas? Doí de responder: — “Eu não sei nadar...” O menino sorriu bonito. Afiançou: — “Eu também não sei.” Sereno, sereno. Eu vi o rio. Via os olhos dêle, produziam uma luz. [...] Mas eu aguentei o aquele do olhar dêle. Aquêles olhos então foram ficando bons, retomando brilho. E o menino pôs a mão na minha. Encostava e ficava fazendo parte melhor da minha pele, no profundo, dêsse a minhas carnes alguma coisa. Era uma mão branca, com os dedos dela delicados. [...] Aí, o desejado, arribamos na outra beira, a de lá-[...] E eu não tinha mêdo mais. Eu? O sério pontual é isto, o senhor escute, me escute mais do que eu estou dizendo; e escute desarmado. O sério é isto, da estória tôda — por isto foi que a estória eu lhe contei —: eu não sentia nada. Só uma transformação, pesável (*GS:V*, p. 101-110).

É o encontro com Reinaldo, “no portal da porta” (*GS:V*, p. 140) que traz a transformação pela escuta do chamado à aventura, o qual vem pela voz de Diadorim, donzela de alma e corpo de guerreira. A travessia do De-Janeiro ao São Francisco também divide a alma de Riobaldo. Todavia, ainda não se sabe se ele irá atender ao chamado. Haverá, portanto, um período de gestação, fundamental aos heróis míticos.

Para Quixote, esse chamado vem de seu encontro interno com sua própria alma e interioridade, a saber, com seu inconsciente coletivo. Observamos assim que ambos os heróis convergem para a primeira identificação arquetípica do herói primitivo que finca parentesco com todas as categorias heroicas deslindadas até esse ponto. Esta é a primeira aproximação que faz emergir o herói por excelência nas figuras de Alonso Quijano e Riobaldo:

Esse primeiro estágio da jornada mitológica que denominamos aqui “o chamado da aventura” significa que o destino convocou o herói e transferiu-lhe o centro de gravidade do seio da sociedade para uma região desconhecida. Essa fatídica região dos tesouros e dos perigos pode ser representada sob várias formas: como uma terra distante, uma floresta, um reino subterrâneo, a parte inferior das ondas, a parte superior do céu, uma ilha secreta, o topo de uma elevada montanha ou um profundo estado onírico. Mas sempre é um lugar habitado por seres estranhamente fluidos e polimorfos, tormentos inimagináveis, façanhas sobre-humanas e delícias impossíveis. O herói pode agir por vontade própria na realização da aventura, como fez Teseu ao chegar à cidade do seu pai, Atenas, e ouvir a horrível história do Minotauro; da mesma forma, pode ser levado ou enviado para longe por algum agente benigno ou maligno, como ocorreu com Ulisses, levado Mediterrâneo afora pelos ventos de um deus enfurecido, Posêidon. A aventura pode começar como um mero erro, como ocorreu com a aventura da princesa do conto de fadas; igualmente, o herói pode estar simplesmente caminhando a esmo, quando algum fenômeno passageiro atrai seu olhar errante e leva o herói para

longe dos caminhos comuns do homem. Os exemplos podem ser multiplicados, *ad infinitum*, vindos de todos os cantos do planeta (CAMPBELL, 2007, p. 66).

Joseph Campbell sugere que, no primeiro estágio da jornada mitológica, do encontro do herói com seu chamado ressurgem imagens arquetípicas de contos de fadas, como a fera “representativa da fecundidade instintiva reprimida por nós mesmos, ou ainda uma figura misteriosa coberta por um véu — o desconhecido” (CAMPBELL, 2007, p. 62). O sentimento de transformação após o recebimento do chamado não será negado pelos heróis, como ocorre com Arthur, o fidalgo Alonso Quijano e o sertanejo Riobaldo, bem como em uma multitude de contos apresentados por Sir James George Frazer n’*O ramo de Ouro* (1890) acerca das representativas tradições que revisitam o chamado do herói, conforme explanado no arcabouço teórico deste trabalho.

Ainda no momento da partida, ocorre a negação, ou a “recusa do chamado” (CAMPBELL, 2007, p. 66), quando o herói desvia sua atenção para outros interesses. Este é mais um ponto que liga os heróis aqui contemplados, sob a ótica da literatura comparada, através da hesitação inicial entre seguir ou não ao seu chamado, o qual se dá não pelo medo mórbido, mas por um compreensível temor assemelhado e exemplificado ao piedoso bíblico registrado na *Bíblia Sagrada*:

Pois eu vos chamei e vós não quisestes ouvir-me... Pois eu também me riirei na vossa morte; e zombarei de vós quando vossos temores se realizarem; quando vos assaltar a calamidade repentina e a morte vos colher como um temporal; quando vier sobre vós a tribulação e a angústia. A aversão dos simples os matará e a prosperidade dos insensatos os destruirá (Provérbios, 1:24-27).

Essa hesitação em falhar assume força na figura de Jesus Cristo, quando pede a seus seguidores que não olhem para trás e ainda na mensagem que há muitos aterrorizara, de que ele poderá não retornar: “Time Jesum transeuntem et non revertentem” [Temei a passagem de Jesus, pois ele não retorna] (DIMNET, 1929, p. 203).

Isso posto, compreendemos como o tempo de maturação no desejo de incorrer em aventuras resulta em momentânea desorientação quando o herói é perseguido pela energia de um ser divino preso no labirinto de nossa psique desorientada. Para a saída, há dois caminhos: ou nos apegamos à nós mesmos e permanecemos no inferno, ou nos soltamos na certeza do aniquilamento. É a decisão que o herói *everyman* deve tomar.

Quanto à recusa do chamado, observamos, em paralelo à literatura psicanalítica

apresentada por Gustav Jung, conforme sua teoria contemplada na parte teórica desta tese, que este revela como a “psique reserva muitos segredos, que só são revelados quando necessário. E assim, às vezes, o castigo que se segue a uma recusa obstinada ao chamado mostra ser a ocasião da providencial revelação de algum princípio insuspeitado de liberação” (CAMPBELL, 2007, p. 70).

Desse modo, Joseph Campbell apresenta a clarificação, após evocar relatos mitológicos diversos, que nem todos os que refutam ao chamado perdem a chance da aventura. Pelo contrário, a recusa tem muitos segredos em reserva. Representa a energia a ser liberada pela revelação de um princípio não suspeito, uma resposta a um elemento íntimo, desconhecido aos demais, porém que, ao ser reconhecido, resulta num poder de transformação de nova magnitude, o qual repentinamente resolve um problema interno dos heróis.

No caso de Quixote, essa hesitação pode ser vista no tempo de gestação de seu desejo de incorrer em aventuras, pois apesar do leitor não conhecer com exatidão o tempo cronológico que passou entre a leitura dos livros de cavalaria até a loucura de Alonso Quijano, sabemos que é quando este, magro e cinquentenário, aparentando pouco vigor físico, afirma nos capítulos iniciais estar ciente da falta que sua tardança em sair, à cata de aventuras, fazia no mundo. A afirmação do então fidalgo pressupõe um tempo de hesitação, que apesar de não receber atenção especial na narrativa, é elemento perfeitamente compreendido como um momento crucial na partida do herói, tal como ocorre nas mais diversas narrativas que conservam o mito em sua armadura, a saber, os mitos clássicos, como o de Apolo e Dafne, ainda nos contos de fada, como na Bela Adormecida, e até mesmo em imagens oníricas, conforme as investigações de Gustav Jung.

Assim também, em Riobaldo, a resolução de seus problemas interiores para atender ao chamado compreende o primeiro encontro com Reinaldo até o encontro com o grupo de jagunços comandado por Joca Ramiro e daí a entrada no grupo da jagunçagem com missão de livrar o sertão da guerra. Após incursionar-se pela primeira vez no mundo da cavalaria jagunça pelas mãos de Zé Bebelô, Riobaldo decide fugir numa “ação escorregada e aflita, mas sem substância narrável” (*GS:V*, p. 136), depois do qual passa vinte dias de “remanchear” (*GS:V*, p. 136), perambulando pelo Rio das Velhas, à vista da barra do Córrego Batistério, tendo noites abraçado com uma mulher casada e outra com suas armas, em hesitações e recusas ao seu chamado, até o momento em que encontra o grupo de Joca Ramiro — período que depois reconhece ter sido de recusa e ponderação: “Quem desconfia., fica sábio: dizendo como pude, muito confirmei; mas confirmei acrescentando que chegara até ali por dar volta cautelosa, e

mesmo para sôbre ter a calma de resolver os projetos em meu espírito” (*GS:V*, p. 138).

Os que recusam o chamado, quer pelo temor, pela idade, quer para resolver os projetos de seu espírito, têm um encontro com uma figura protetora que provê ao aventureiro elementos de força para ultrapassar o que lhe impede e os desafios que se apresentarão na travessia de sua jornada heroica. Chegamos assim ao terceiro subestágio da partida, “o auxílio sobrenatural” (CAMPBELL, 1989, p. 39). Após a recusa inicial de cada herói, o suficiente para a gestação das ideias de Alonso Quijano de converter-se em um herói de cavalaria, assim como de Riobaldo, que se torna professor de letras, até tomar a decisão da jagunçagem, mediante o dilema do descobrimento de sua verdadeira filiação, é a gestação mediante o mundo das letras que irá revelar um período de introversão no qual a proposta de Campbell emerge e faz sentido:

A introversão voluntária, na realidade, é uma das marcas clássicas do gênio criador e pode ser empregada deliberadamente. Ela impulsiona as energias psíquicas para as camadas profundas e ativa o continente perdido das imagens inconscientes infantis e arquetípicas. O resultado, com efeito, pode ser uma desintegração mais ou menos completa da consciência (neurose, psicose: o destino de Dafne enfeitiçada); mas, por outro lado, se a personalidade for capaz de absorver e integrar as novas forças, experimentará um grau quase sobre-humano de autoconsciência e de autocontrole superiores. [...] Ela não pode ser descrita, na verdade, como resposta a nenhum chamado específico. Trata-se antes de uma deliberada e extraordinária determinação de só dar a mais profunda, elevada e rica resposta à exigência, ainda desconhecida, de algum vazio interior expectante; uma espécie de recusa total, ou rejeição dos termos de vida oferecidos. Como resultado, algum poder de transformação leva o problema a um plano de novas magnitudes, onde ele é súbita e finalmente resolvido (CAMPBELL, 1989, p. 65).

Os que não recusam mais o chamado, como é o caso de Riobaldo e Alonso Quijano, passam a lançar-se na aventura de seus anseios. Para tanto, eles irão receber, de acordo com a teoria de Campbell, uma “ajuda sobrenatural” (CAMPBELL, 2007, p. 74), com a qual seu destino começa a cumprir-se, muitas vezes sem uma percepção consciente de tal fato. Ainda de acordo com Campbell, essa força pode ser reconhecida em diversas formas:

As mitologias mais elevadas desenvolvem o papel na grande figura do guia, do mestre, do barqueiro, do condutor de almas para o além. No mito clássico, esse guia é Hermes-Mercúrio; no mito egípcio, costuma ser Tot (o deus em forma de íbis, o deus em forma de babuíno); e, na mitologia cristã, o Espírito Santo. Goethe apresenta o guia masculino, no Fausto, como Mefistófeles e não é incomum que o aspecto perigoso da figura “mercurial” seja enfatizado; pois ele é o condutor do espírito inocente para os reinos da provação. Na visão de Dante, o papel é desempenhado por Virgílio, que o passa para Beatriz no limiar do Paraíso. Protetor e perigoso, maternal e paternal, a um só tempo, esse princípio sobrenatural do agente de proteção e orientação reúne em si

todas as ambiguidades do inconsciente e por isso significa o apoio dado à nossa personalidade consciente por parte deste sistema mais amplo e, ao mesmo tempo, o caráter inescrutável do guia que seguimos, o que representa um perigo para todos os nossos fins racionais (CAMPBELL, 2007, p. 77).

Sendo Quixote um herói cristão, fica clara a sua fé de ter como seu ajudador principal as forças sobrenaturais do Deus cristão. Essa certeza aparece marcada, inclusive, em muitos ensinamentos e causos pelos quais o pretense restaurador da cavalaria andante na Espanha do Século de Ouro adverte, como ao admoestar Sancho Pança a aguardar pelo momento de Deus para dar-lhe a sua ínsula: “Encomendai-o a Deus, Sancho — disse D. Quixote — que tudo há de sair bem, e até melhor do que pensais, pois se não move a folha da árvore sem a vontade de Deus” [— Encomendadlo a Dios, Sancho — dijo don Quijote —, que todo se hará bien, y quizá mejor de lo que vos pensáis, que no se mueve la hoja en el árbol sin la voluntad de Dios] (*DQ II*, p. 76). Ao encomendar suas vinte vitórias e conquistas a Deus, Quixote revela a crença de assim como os cavaleiros medievais, ao cumprir sua missão, estar ligado a uma vontade e ajuda superior, de caráter, como ocorre com o milhar de faces de heróis, sobrenatural.

Sob o influxo dos preceitos cristão, à semelhança dos livros de cavalaria medieval, nos quais a luta entre as forças do bem e do mal emergem pela imagem dos homens, Riobaldo demonstra fé ao acreditar na força superior de Deus quando em provas e combates. Ao relembrar sua vida na jagunçagem no começo de sua narração, surge a certeza da existência em Deus, ao mesmo tempo que o temor da existência do seu contrário:

Deus que roda tudo! Diga o senhor, sôbre mim diga. Até podendo ser, de alguém algum dia ouvir e entender assim: quem-sabe, a gente criatura ainda é tão ruim, tão, que Deus só pode às vezes manobrar com os homens é mandando por intermédio do *diá*? Ou que Deus — quando o projeto que êle começa é para muito adiante, a ruindade nativa do homem só é capaz de ver o aproximo de Deus é em figura do *Outro*? Que é que de verdade a gente pressente? Duvido dez anos. Os pobres ventos no burro da noite. Deixa o mundo dar seus giros! Estou de costas guardadas, a poder de minhas rezas. Ahã. Deamar, deamo... (*GS:V*, p. 41).

Em diversos momentos da narrativa, Riobaldo demonstra a confiança de ter sido conduzido por um poder superior, sobrenatural, que por vezes é reconhecido como sendo o próprio Deus — o transformador do rumo das almas: “Datado que Deus, que me livrou, livrava também meu amigo de todo comezinho perigo” (*GS:V*, p. 334). Com a ajuda do Compadre Quelemém, um mentor, Riobaldo reconhece que a força que o move a dominar o sertão em guerra é a mesma força superior e sobrenatural que move Quixote, despertado pela história de

Amadis:

O demônio na rua... Viver é muito perigoso: e não é não. Nem sei explicar estas coisas. Um sentir é o do sentente, mas outro é o do sentidor. O que eu quero, é na palma da minha mão. Igual aquela pedra que eu trouxe do Jequitinhonha. Ah, pacto não houve. Pacto? Imagine o senhor que eu fôsse sacerdote, e um dia tivesse de ouvir os horrores do Hermógenes em confissão. O pacto de um morrer em vez do outro — e o de um viver em vez do outro, então?! Arrenego. E se eu quiser fazer outro pacto, com Deus mesmo — posso? — então não desmancha na rás tudo o que em antes se passou? Digo ao senhor: remorso? Como no homem que a onça comeu, cuja perna. Que culpa tem a onça, e que culpa tem o homem? Às vezes não aceito nem a explicação do Compadre meu Quelemém; que acho que alguma coisa falta. Mas, medo, tenho; mediano. Medo tenho é porém por todos. É preciso de Deus existir a gente, mais; e do diabo divertir a gente com sua dêle nenhuma existência. O que há é uma certa coisa — uma só, diversa para cada um — que Deus está esperando que êsse faça. Neste mundo tem maus e bons — todo grau de pessoa. Mas, então, todos são maus. Mas, mais então, todos não serão bons? Ah, para o prazer e para ser feliz, é que é preciso a gente saber tudo, formar alma, na consciência; para penar, não se carece: bicho tem dôr, e sofre sem saber mais porque. Digo ao senhor: tudo é pacto. Todo caminho da gente é resvaloso. Mas, também, cair não prejudica demais — a gente levanta, a gente sobe, a gente volta! Deus resvala? Mire e veja. Tenho medo? Não. Estou dando batalha. É preciso negar que o “Que-Diga” existe. Que é que diz o farfal das fôlhas? Êstes gerais enormes, em ventos, danando em raios, e fúria, o armar do trovão, as feias onças. O sertão tem medo de tudo. Mas eu hoje em dia acho que Deus é alegria e coragem — que Êle é bondade adiante, quero dizer. O senhor escute o bunital. E meu coração vem comigo. Agora, no que eu tive culpa e errei, o senhor vai me ouvir (*GS:V*, p. 308-309).

Ao mesmo tempo que Riobaldo demonstra saber da proteção divina advinda do poder das “chagas de Cristo” (p. 18), é a dúvida em saber-se pactário com o diabo o que gera incômodo e desespero em sua vida. Mesmo assim sabe que ao fazer-se jagunço está como Quixote, cumprindo uma missão divina, a qual “que Deus está esperando que êsse faça” (*GS:V*, p. 308). Assim, com a certeza de Deus vem também o reconhecimento do Seu oposto, o Diabo. Dessa feita, bem ao modo quixotesco de falar, Riobaldo especula:

Môço!: Deus é paciência. O contrário, é o diabo. (*GS:V*, p. 19).

E, outra coisa: o diabo, é às brutas; mas Deus é traiçoeiro! Ah, uma beleza de traiçoeiro — dá gôsto! A fôrça dêle, quando quer — môço! — me dá o medo pavor! Deus vem vindo: ninguém não vê. Êle faz é na lei do mansinho — assim é o milagre. E Deus ataca bonito, se divertindo, se economiza (*GS:V*, p. 24).

Deus é definitivamente; o demo é o contrário Dêle... (*GS:V*, p. 44).

Olhe: Deus come escondido, e o diabo sai por tôda parte lambendo o prato...

(GS:V, p. 58).

Deus vem, guia a gente por uma légua, depois larga. Então, tudo resta pior do que era antes. Esta vida é de cabeça-para-baixo, ninguém pode medir suas perdas e colheitas. (GS:V, p. 145).

Deus é que deixa se afinar à vontade o instrumento, até que chegue a hora de se dançar. Travessia, Deus no meio (GS:V, p. 305).

Deus está em tudo — conforme a crença? Mas tudo vai vivendo demais, se remexendo. Deus estava mesmo vislumbrante era se tudo esbarrasse, por uma vez. (GS:V, p. 308).

O que Deus quer é ver a gente aprendendo a ser capaz de ficar alegre a mais, no meio da alegria, e inda mais alegre ainda no meio da tristeza! (GS:V, p. 314).

Então, onde é que está a verdadeira lâmpada de Deus, a lisa e real verdade? (GS:V, p. 339).

Deus escritura só os livros-mestres. (GS:V, 344).

Deus deixou. Deus é urgente sem pressa. O sertão é dêle. (GS:V, p. 492).

Observamos em Riobaldo, em concordância com Harold Bloom, um cristianismo de matizes niilistas, semelhante ao que se apresenta em Quixote, heróis que levam seus ouvintes à percepção derradeira do tema do destino, todavia ao nos levar a “entender que a aniquilação é o destino final da alma” (BLOOM, 2005).

As estranhas dúvidas sobre a existência de Deus e do Diabo ganham força na narrativa rosiana a partir do episódio dos cavalos mediante as atitudes malignas dos Hermógenes, cujos feitos se revelam à imagem e semelhança do Diabo. Os gritos dos cavalos ganham proporção desesperadora na narrativa, assemelhada ao sofrimento eterno em um inferno de fogo:

Arre e era. Aí lá cheio o curralão, com a boa animalada nossa, os pobres dos cavalos ali presos, tão sadios todos, que não tinham culpa de nada; e êles, cães aquêles, sem temor de Deus nem justiça de coração, se viravam para judiar e estragar, o rasgável da alma da gente — no vivo dos cavalos, a tôrto e direito, fazendo fogo! Ânias, ver aquilo. Alt'-e-baixos — entendendo, sem saber, que era o destapar do demônio — os cavalos desesperaram em roda, sacolejados esgalopeando, uns saltavam erguidos em chaça, as mãos cascantes, se deitando uns nos outros, retombados no enrolar dum bôlo, que reboleou, batendo com uma porção de cabeças no ar, os pescoços, e as crinas sacudidas esticadas, espinhosas: êles eram só umas curvas retorcidas! [...] Iam caindo, quase todos, e todos; agora, os de tardar no morrer, rinchavam de dôr — o que era um gemido alto, roncado, de uns como se estivessem quase falando, de outros zunido estrito nos dentes, ou saído com custo, aquêle rincho não respirava, o bicho largando as fôrças, vinha de apêrtos, de sufocados. — “Os mais malditos! Os desgraçados!”

[...] Aquilo pedia que Deus mesmo viesse, carnal, em seus avêssos, os olhos formados. Nós rogávamos as pragas. Ah, mas a fé nem vê a desordem ao redor.

[...] E nisto, que conto ao senhor, se vê o sertão do mundo. Que Deus existe, sim, devagarinho, depressa. Êle existe — mas quase só por intermédio da ação das pessoas: de bons e maus. Coisas imensas no mundo. O grande-sertão é a forte arma. Deus é um gatilho? (*GS:V*, p. 334-338).

Como para Quixote era inconcebível assitir a injustiças por ele julgadas assim, Riobaldo não consegue aceitar que a maldade dos Hermógenes causem mais desesperança no sertão. Assim, contrariamente contrariado, Riobaldo irá busca ajuda ao entremear o mito do Diabo em seu desejo de vencer a guerra qual jagunço, mas seu anseio final é cristão. Ambos os heróis reconhecem a necessidade de uma força superior no cumprimento de seus desígnios, mas na aventura como “razão de viver” (ENDRESS, 2000, p. 29), suas jornadas míticas apresentam cada vez mais fulgências do herói *everyman* desde a saída do lugar tópico, no qual se reconhecem qual peregrinos solitários, e vida a lição ensinada pelo compadre Quelemém: “A colheita é comum, mas o capinar é sozinho...” (ROSA, 1956, p. 59).

Isso posto, o primeiro passo para a entrada do herói mítico na “sagrada área da fonte universal” (CAMPBELL, 2007, p. 81) se dá quando essa arrisca seu passo fora da tradição, do fazer das pessoas comuns que o cercam. A passagem pelo primeiro limiar é o quarto subestágio da partida do herói. Do mesmo modo que os grandes navios de Colombo navegaram para o “oceano sem limites do ser imortal que cerca o cosmos, tal como uma interminável serpente mitológica que morde a própria cauda” (CAMPBELL, 2007, p. 78), a passagem para as regiões do desconhecido — “deserto, selva, fundo do mar, terra estranha” (CAMPBELL, 2007, p. 78), acrescento: La Mancha ou o sertão, a passagem pelas regiões do desconhecido traz muitos terrores, mas traz também o atrevimento heroico. Quando Quixote vence a primeira parte da obra, e volta para casa depois de ser alertado pelo vendeiro da necessidade de dinheiro e remédios para sua vida peregrina, ele pode atravessar agora sem temer que nada o obrigue a volta. Ele encara a possibilidade que poderia aterrorizá-lo anteriormente e, como Riobaldo, depois da entrada experimental no primeiro grupo da jagunçagem, estes heróis sentem que cruzaram uma linha da qual não podem mais voltar, o que pode ser condensado em suas palavras: “Como ia poder me distanciar dali, daquele êrmo jaibão, em enormes voltas e caminhadas, aventurando, aventurando?” (*GS:V*, p. 184).

É o momento de cruzar o próximo estágio da partida heroica, a saber, aquele nomeado por Campbell como “o ventre da baleia” (CAMPBELL, 2007, p. 90), o qual condensa a ideia universal do útero materno e pressupõe a necessidade de autoaniquilação para o renascimento.

Tal motivo popular foi rastreado por Joseph Campbell tanto nos contos de fadas quanto em narrativas míticas gregas:

A pequena garota alemã, Chapeuzinho Vermelho, foi engolida por um lobo. O favorito polinésio, Maui, foi engolido por sua tataravó, Hine-nuite-po. E todo o panteão grego, exceção feita a Zeus, foi engolido pelo seu pai, Crono. O herói grego Hércules, fazendo uma pausa em Tróia, no seu caminho para casa, portando o cinturão da rainha das amazonas, soube que a cidade estava sendo assolada por um monstro que fora enviado contra ela pelo deus do mar, Posêidon. A fera vinha à tona e devorava as pessoas que passavam pela praia. A bela Hesíone, filha do rei, acabara de ser presa pelo pai às rochas marítimas, como sacrifício propiciatório, e o grande herói visitante concordou em salvá-la em troca de uma recompensa. O monstro, num certo momento, apareceu na superfície da água e abriu a bocarra. Hércules mergulhou por sua garganta, e arrebentou-lhe a barriga e o deixou morto (CAMPBELL, 2007, p. 91).

Desde o templo interior, o desaparecimento do mundo visível prenunciará e revivificará o herói em sua verdadeira natureza. Ao sair de seu castelo, a concentração do herói revelará que sua metamorfose foi efetuada e daí em diante, sua heroicidade, após ser fragmentada e aniquilada, configura-se imperecível. Desse modo, o herói terá cruzado o limiar rumo ao mito-aventura.

Quando o vizinho de Alonso Quijano, Pedro Alonso, recolhe o peregrino em busca de aventuras no bosque, após o desafortunado (des)encontro com os mercadores toledanos que iam comprar seda em Múrcia com seus quatro criados a cavalo e mais três moços de mulas a pé, a certeza de que o herói, mesmo com dores e sofrimentos, está pronto para cruzar o limiar e iniciar sua vida de aventuras, é condensada em sua afirmação:

— Eu sei quem sou — respondeu D. Quixote —, e sei que posso ser, não só os tenho dito, mas todos os Doze Pares da França, e ainda todos os nove da Fama, pois a todas as façanhas que eles todos juntos e cada um por si fizeram hão de avantajá-las as minhas (*DQ I*, p. 96)¹⁹⁰.

A certeza heroica apresentada nessa frase restaura a identidade mítica e reacende a energia de Quixote para fazer-se herói capaz de criar sua própria história e trilhar seu caminho de liberdade. A força de seu falar é condensada nos atos procedentes. Tendo sido conduzido ao lar, todos aqueles que o aguardavam — o cura Pero Pérez, o barbeiro Nicolás, a ama e a sobrinha — notam a mudança comportamental do leitor/cavaleiro e atribuem a loucura risível aos

¹⁹⁰ No espanhol “— Yo sé quién soy — respondió don Quijote —, y sé que puedo ser, no solo los que he dicho, sino todos los Doce Pares de Francia, y aun todos los nueve de la Fama, pues a todas las hazañas que ellos todos juntos y cada uno por sí hicieron se aventajarán las mías” (*DQ I*, p. 96).

disparates que lera fartamente nos livros de cavalaria, de modo que decidem condenar tais obras à fogueira, aos moldes inquisitórios — episódio comentado no capítulo terceiro da presente tese.

Nesse meio-tempo, Quixote remanesce em seu leito, simbolicamente guardado no útero materno, ou ainda conforme os moldes míticos, no ventre da baleia, ao qual reconhece como sendo um período mítico necessário para o início real às aventuras que virão a cabo na segunda parte de seu primeiro livro.

— Detenham-se todos, pois venho malferido, por culpa do meu cavalo. Levem-me ao meu leito, e chamem, se for possível, a sábia Urganda para que cure e cuide de meus ferimentos (*DQ I*, p. 98)¹⁹¹.

Do mesmo modo, Riobaldo, após o primeiro contato com a jagunçagem, reconhecia que estava pronto para seguir sua travessia no sertão, a travessia da vida: “Travessia perigosa, mas é a da vida. Sertão que se alteia e se abaixa. Mas que as curvas dos campos estendem sempre para mais longe. Ali envelhece vento. E os brabos bichos, do fundo dêle...” (*GS: V*, p. 530).

Após completar todos os estágios da partida, a alma dos heróis revela-se pronta para o cumprimento de seus destinos, muito embora estes não se apercebam da verdade acerca da viagem heroica:

Eu atravesso as coisas — e no meio da travessia não vejo! — só estava era entretido na idéia dos lugares de saída e de chegada. Assaz o senhor sabe: a gente quer passar um rio a nado, e passa; mas vai dar na outra banda é num ponto muito mais em baixo, bem diverso do em que primeiro se pensou. Viver nem não é muito perigoso? (*GS: V*, p. 37).

Chegamos assim ao momento da iniciação heroica, cujo primeiro estágio é o caminho de provas, assim definido por Campbell:

Tendo cruzado o limiar, o herói caminha por uma paisagem onírica povoada por formas curiosamente fluidas e ambíguas, na qual deve sobreviver a uma sucessão de provas. Essa é a fase favorita do mito-aventura. Ela produziu uma literatura mundial plena de testes e provas miraculosas. O herói é auxiliado, de forma encoberta, pelo conselho, pelos amuletos e pelos agentes secretos do auxiliar sobrenatural que havia encontrado antes de penetrar nessa região. Ou, talvez, ele aqui descubra, pela primeira vez, que existe um poder benigno, em toda parte, que o sustenta em sua passagem sobre-humana (CAMPBELL, 1989, p. 57).

¹⁹¹ No espanhol “— Ténganse todos, que vengo malferido, por la culpa de mi caballo. Llénenme a mi lecho, y llámese, si fuere posible, a la sabia Urganda, que cure y cate de mis heridas” (*DQ I*, p. 98).

As provações que o herói passará a viver nesse estágio da aventura são aprofundamentos dos problemas vividos na passagem pelo primeiro limiar, tendo sido o de Quixote a entrada nos campos da Mancha, que cobriram a primeira parte do primeiro livro, e a de Riobaldo seu primeiro contato com um grupo da jagunçagem do qual fugira. A partida original para as provas revela-se dessa forma tão-somente o início da trilha, a qual adentramos agora cientes de seu complexo sentido:

Longa e verdadeiramente perigosa, das conquistas da iniciação e dos momentos de iluminação. Cumpre agora matar dragões e ultrapassar surpreendentes barreiras repetidas vezes. Enquanto isso, haverá uma multiplicidade de vitórias preliminares, êxtases que não se podem reter e relances momentâneos da terra das maravilhas (CAMPBELL, 1989, p. 62).

Nesse momento da iniciação, o herói descobre e assimila seu oposto, que será seu próprio eu insuspeitado, de modo que suas resistências, tais como o orgulho, são gradativamente quebradas.

As provações de Riobaldo vem pela consciência de seu natural desejo por mulheres. Na casa de Manoel Inácio, o dito Malinácio, após a fuga do grupo dos bebelos, há o encontro com o seu oposto, com aquele que também estivera presente na passagem do limiar, na travessia do de-Janeiro, e que ressurge na iniciação: Reinaldo, atraindo, mais uma vez Riobaldo para a verdade — *“Carece de ter coragem... Carece de ter muita coragem...”* (GS:V, p. 384) para encarar seus desejos, seu oposto, suas provas e aventuras de caráter iniciático, as quais provarão seu verdadeiro caráter heroico a partir de sua entrada no grupo de Joca Ramiro, considerado o Rei dos jagunços.

Mais um homem, tropeiro também, vinha entrando, na soleira da porta. Aguentei aquêles nos meus olhos, e recebi um estremecer, em susto desfechado. Mas era um susto de coração alto, parecia a maior alegria. Soflagrante, conheci. O môço, tão variado e vistoso, era, pois sabe o senhor quem, mas quem, mesmo? Era o Menino! O Menino, senhor sim, aquêles do pôrto do de-Janeiro, daquilo que lhe contei, o que atravessou o rio comigo, numa bamba canoa, tôda a vida. E êle se chegou, eu do banco me levantei. Os olhos verdes, semelhantes grandes, o lembrável das compridas pestanas, a bôca melhor bonita, o nariz fino, afiladinho. Arvoamento dêsses, a gente estatela e não entende; que dirá o senhor, eu contando só assim? Eu queria ir para êle, para abraço, mas minhas coragens não deram. Porque êle faltou com o passo, num rejeito, de acanhamento. Mas me reconheceu, visual. Os olhos nossos donos de nós dois. Sei que deve de ter sido um estabelecimento forte, porque as outras pessoas o novo notaram — isso no estado de tudo percebi. O Menino me deu a mão: e o que mão a mão diz é o curto; às vêzes pode ser o mais

adivinhado e conteúdo; isto também. E êle como sorriu. Digo ao senhor: até hoje para mim está sorrindo. Digo. Êle se chamava o Reinaldo (*GS:V*, p. 138-139).

A força do sentimento da primeira travessia ao lado do Menino aflora pelo susto no reconhecimento do coração alto que conduzirá à familiaridade e intimidade com o “mano meu mano” (*GS:V*, p. 494), que é estendida pelo encontro das mãos¹⁹² até limites não imagináveis pela fascinação de Riobaldo diante dos meigos olhos de coragem de Reinaldo. Após Riobaldo inclinar-se e submeter-se aos desígnios do intolerável, descobrirá que ele e seu oposto residem na mesma carne. Adquire assim a consciência de seu desejo por Reinaldo, o quel irá iluminar e sombrear suas provas diversas, ora pela luz do amor, ora pelas trevas do Diabo:

Diz-que-direi ao senhor o que nem tanto é sabido: sempre que se começa a ter amor a alguém, no ramerrão, o amor pega e cresce é porque, de certo jeito, a gente quer que isso seja, e vai, na idéia, querendo e ajudando; mas, quando é destino dado, maior que o miúdo, a gente ama inteiriço fatal, carecendo de querer, e é um só facear com as surpresas. Amor dêsse, cresce primeiro; brota é depois. Muito falo, sei; caceteio. Mas porém é preciso. [...] Conto. *Reinaldo* — êle se chamava. Era o Menino do Pôrto, já expliquei. E desde que êle apareceu, môço e igual, no portal da porta, eu não podia mais, por meu próprio querer, ir me separar da companhia dêle, por lei nenhuma: podia? O que entendi em mim: direito como se, no reencontrando aquela hora aquêlê Menino-Môço, eu tivesse acertado de encontrar, para o todo sempre, as regências de uma alguma a minha família. Se sem pêso e sem paz, sei, sim. Mas, assim como sendo, o amor podia vir mandado do Dê? Desminto (*GS:V*, p. 139-140).

O reconhecimento do duplo merece um tópico a parte e será estudado neste capítulo mais adiante. É justamente essa temática que nos conduz à iniciação de Quixote, ponto em que, de volta à sua aldeia, encontra não só os mantimentos recomendados pelo vendeiro que o sagrara cavaleiro, mas também, o principal elemento para que possa incursionar-se por aventuras épico-medievais pela Mancha à revelia: seu escudeiro Sancho Pança. Riobaldo e Reinaldo, irmãos de armas, são como Quixote e Sancho Pança, companheiros de batalhas, de modo que, na imagem do duplo, infiro que o escudeiro que o acompanhará em vitórias e derrotas, o qual revela seu oposto sem cerimônias até que Quixote atinja a sanchificação — conceituação exposta e esmiuçada no terceiro capítulo da tese que tratou de Dom Quixote em sua metamorfose do livro

¹⁹² De acordo com o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, a figura da mão pode ser lida como síntese do masculino e do feminino, passiva no que contém e ativa no que segura. As mãos ativas do tropeiro que seguraram às mãos de Riobaldo, revelam a passividade do herói em fuga ao encontrar-se em relembramentos da passagem do limiar para atingir agora uma posição ativa, heroica, em sua iniciação. A partir dessas imagens emblemáticas, do primeiro e do segundo encontro com Reinaldo, Riobaldo prepara-se para seu destino de guerreiro sertanejo.

ao mito.

Acintosamente, toda lenda, conto folclórico e mito normalmente racionaliza as biografias dos heróis com o exílio na infância e seu retorno, conferindo a eles a aparência de plausibilidade física:

A conclusão do ciclo da infância é o retorno ou reconhecimento do herói; é o momento em que este, depois do longo período de obscuridade, tem revelado seu verdadeiro caráter. Esse evento pode precipitar uma considerável crise, pois equivale à emergência de forças até então excluídas da vida humana. Os padrões anteriores tornam-se fragmentos ou se dissolvem; o desastre se nos apresenta aos olhos. Não obstante, passado o momento de aparente massacre, o valor criativo do novo fator se manifesta e o mundo entra em forma outra vez, numa insuspeitada glória. Esse tema da crucificação-ressurreição pode ser ilustrado quer pelo corpo do próprio herói ou pelos seus efeitos sobre seu mundo (CAMPBELL, 2007, p. 171).

A partir de então, temos o nascimento do herói, como comprovado no tópico anterior, um nascimento tardio em que já não importa sua linhagem, mas sim sua imposição como guerreiro seguindo pelo mundo em busca de aventuras.

Guimarães Rosa, ao trazer ao palco da literatura mundial “o Brasil secreto de Montes Gerais” [il Brasile segreto de Montes Gerais] (BECHERUCCI, p. 1, tradução minha), apresenta Riobaldo — um herói de matizes quixotesca em luta contra as más práticas no sertão e no anseio de desenvolver uma jagunçagem aos moldes medievais, com um código de conduta e ética própria, a qual incluía não matar em vão.

Esse tipo de jagunçagem de matizes míticas e medievais, ao qual Riobaldo vai afiliar-se, nasce de seu contato com o determinado e palavroso Zé Bebelo — um misto de cangaceiro e aspirante político que, financiado pelo governo, resolvera pôr ordem “naqueles sertões” (*GS:V*, p. 21) — de que era considerado orgulhosamente como “Professor Riobaldo, secretário nosso” (*GS:V*, p. 132) e que pelo poder do seu ensino habilitou a cumprir seu repetido plano “que, depois, estável que abolisse o jaguncismo, e deputado fôsse, então reluzia perfeito o Norte, botando pontes, botando fábricas, remediando a saúde de todos, preenchendo a pobreza, estreando mil escolas” (*GS:V*, p. 131).

Ao iniciar o mundo da jagunçagem, quando Riobaldo faz contato com os capangas que levavam os recados de Zé Bebelo ao governo em busca de auxílio, já que o grupo de Zé Bebelo servia aos mais interesses do governo do que da nação, Riobaldo tinha ainda a vida mais voltada às letras que às armas, sendo usado mais como escrivão e discursante das vitórias de Zé Bebelo, o que no início se revela em nova e boa aventura:

A tal que, enfim, veio o dia de se sair, guerreiramente, por vales e montes, a gente tôda. Ôi, o alarido! Aos quantos gritos, um araral, revôo avante de pássaros — o senhor mesmo nunca viu coisa assim, só em romance descrito. De glória e avio de própria soldadesca, e cavalos que davam até medo de não se achar pasto que chegasse, e o pessoal perto por uns mil. [...] Com êles eu estava vindo, então, o senhor vê. Vinha, para conhecer êsse destino-meu-deus. [...] Digo que fui, digo que gostei. À passeata forte, pronta comida, bons repousos, companheiragem. O teor da gente se distraía bem. Eu avistava as novas estradas, diversidade de terras. Se amanhecia num lugar, se ia à noite noutra, tudo o que podia ser ranço ou discórdia consigo restava para trás. Era o enfim. Era. — “Mais, mais, há-de dará é para diante, quando se formar combate!” — uns proseavam. Zé Bebelo querendo. Sabia o que queria, homem de muita raposice (*GS:V*, p. 132-133).

Justamente o que mais fascina Riobaldo, no início da aventura em companhia ao grupo de Zé Bebelo, que em seguida, o leva a repensar a vida nesse imbróglio, é o contato com os cavaleiros. Zé Bebelo trata os jagunços de seu bando como “danados façanhosos” (*GS:V*, p. 134) quando aos olhos de Riobaldo são apenas homens “pobres, cansados, azombados, quase todos sujos de sangues secos — se via que não tinham esperança nenhuma decente” (*GS:V*, p. 134). A observação crítica que Riobaldo faz do contexto histórico e político, da ambição republicana do “homem de muita raposice” (*GS:V*, p. 133), acaba por não lhe agradar, uma vez que para o herói ao modo manchego, assim como para Quixote, a jagunçagem deveria servir para alcançar nobres e coletivos objetivos, não apenas para glória individual, apesar de esta última ser alcançada pelos meios da primeira.

Já nos primeiros dias de cavalaria, observamos a relação de Riobaldo com o cavalo muito aos moldes medievais e quixotescos, para os quais ele representa, conforme exposto, “montaria, nave e seu destino, portanto, é inseparável do destino do homem” (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996, p. 203). A vitória quando realizada em cima do cavalo revela o “achaque da cavalaria” [“achaque de caballería”] (*DQ I*, p. 232), nos termos de Quixote:

No entre o Condado e a Lontra, se foi a fogo. Aí, vi, aprendi. A metade dos nossos, que se apeavam, no avanço, entremeados disfarçantes, suas armas em arte — escamoteados pelas árvores — e de repente ligeiros se jazendo: para o rastejo; com as cabeças, farejavam; tôda a vida! Aquêles sabiam brigar, desde de nascença? Só avistei isso um instante. Sendo que seguindo Zé Bebelo, reviramos volta, para o Gameleiras, onde houve o pior. O que era, era o bando do Ricardão, que quase próximo, que cercamos. Para acuar, só faltando cães! E demos inferno. Se travou. Tiro estronda muito, no meio do cerrado: se diz que é estampido, que é rim-bombo. Tive noção de que morreram bastantes. Vencemos. Não desci de meu animal. Nem prestei, nem estive, no fim, como o galope se desabriu: os homens perseguindo uns, que com o mesmo Ricardão se escapavam. Mas mais não se aproveitou, o Ricardão já tinha tido fuga. Então

os nossos, de jeriza, com os oito prisioneiros feitos queriam se concluir. — “Eh, de jeito nenhum, êpa! Não consinto covardias de perversidade!” — Zé Bebelo se danou. Apreciei a excelência dêle, no sistema de não se matar. Assim eu quis que o ar de paz logo revertisse, o alimpado, o povo gritando menos. Aquê dia tinha sido forte coisa. De longe e sossêgo eu careci, demais. Se teve pouco. Arranjado o preciso, só se tomou prazo breve, porque recombinaaram por diante os projetos e desarrancamos para a Terra Fôfa, quase na demarca com o Grão-Mogol. Mas lá não cheguei. Em certo ponto do caminho, eu resolvi melhor minha vida.

Fugi. De repente, eu vi que não podia mais, me governou um desgôsto. Não sei se era porque eu reprovava aquilo: de se ir, com tanta maioria e largueza, matando e prendendo gente, na constante brutalidade. Debelei que descuidassem de mim, restei escondido retardado. Vim-me (*GS: V*, p. 135-136).

Da vida neste imbróglio, Riobaldo admira a conduta ética de Zé Bebelo diante da vida dos que lutam, todavia decide afastar-se por não achar identificações na cavalaria como forma de atingir ideais próprios. Riobaldo Édipo barroco, foge para depois encontrar o destino-meu-deus (*GS: V*, p. 132).

Ao lançar-se no mundo, na tentativa de guiar sua própria vida, é que este perde seu controle. Na segunda fuga, agora da casa de Zé Bebelo, por não concordar com os ideais deste, assim como na segunda partida de Quixote em que este só segue seu desígnio por ter ao lado Sancho Pança, há um reencontro de Riobaldo com um jagunço que conheceu em sua infância, em uma manhã que atravessaram juntos o Rio de Janeiro em uma canoa. Nesse segundo encontro, fica evidente que o Menino, agora guerreiro, Reinaldo, exerce um forte poder de atração em Riobaldo. O amor (sem conotação sexual aqui, mas muitas vezes inexplicável) que une Quixote e Sancho, une Riobaldo ao grupo de jagunços do qual Reinaldo-Diadorim faz parte, cujo líder é o admirado Joca Ramiro. Em não raros momentos da narrativa cervantina, Sancho parte em defesa do bem-estar e dos interesses de seu amo, como ocorre, ao deixa-lo na Serra Morena, ao levar carta a sem-par Dúlcineia del'Toboso, sendo questionado no caminho pelo padre e o barbeiro.

A partir da aceitação de seus propósitos, montados em seus cavalos, tais heróis demoníacos revelam que “o sonho do cavaleiro revela o desejo de participar de um grande empreendimento, que se distingue por um caráter moralmente muito elevado e de certo modo sagrado” (SAN TIAGO DANTAS, 1993, p. 204). Para alcançar seu empreendimento, Riobaldo, assim como Quixote, que aceitara de bom grado a nova alcunha a ele atribuída por Sancho, de “Cavaleiro da Triste Figura”, pelo estado lastimável em que se encontrava após um dos embates contra a realidade que lhe infligira duros golpes, e depois do episódio dos leões, muda seu nome para Cavaleiro dos Leões”. Como ele, Riobaldo decide mudar a alcunha, qual essência e

substância e passa a ser Tatarana, o Cezidor, a Lagarta-de-fogo (pela mira em atirar), e, mais tarde, o Urutú-Branco, chefe do grupo, que por fim ataca os “hermógenes”, livrando o sertão da maldade. A cavalaria, tanto quixotesca quanto rosiana, revela-se um compromisso, humano e mítico, os guiando para as mais diversas sagas em seus ciclos heroicos.

A evolução de Riobaldo revela suas diferentes faces. Para vencer, Riobaldo faz Pacto com o Diabo. Tal configuração coincide com a aventura de Quixote no episódio dos leões, quando afirma: “Estou com ânimo de me bater com o Satanás em pessoa!” (CERVANTES, 2012, p. 101) Em *Grande sertão*, Riobaldo também revela sua homogeneidade e conflitos na cena do Pacto:

Nós dois, e torno-pío do pé-de-vento — o ró-ró girado mundo a fora, no dobrar, funil de final, dêsses redemoinhos:... *o Diabo, na rua, no meio do redemunho...* Ah, ri; êle não. Ah — eu, eu, eu! “Deus ou o Demo — para o jagunço Riobaldo! (ROSA, 1956, p. 414).

Feito o pacto, a personalidade heroica de Riobaldo é fortalecida por estranhas coragens que o levam à travessia do Liso do Sussuarão, ciclo que agora será concluído, revelando nas transformações míticas o impulso necessário à realização dos intentos, revelando o perspectivismo da obra, primeiro apresentado por Quixote.

O caráter lendário que se estende a *Grande sertão* destaca-se no fato de que após o pacto nas Veredas-Mortas, os jagunços reparam uma mudança (mágica?) significativa no comportamento de Riobaldo: este se torna cavaleiro destemido, corajoso que consegue por fim atravessar o Liso do Sussuarão, cada vez mais determinado e próximo de vencer Hermógenes.

Segundo Sônia Maria Viegas, “o *Liso* representa a distância concreta que separa Riobaldo de sua universalização heróica” (1982, p. 19). Convém lembrar que tal distância configura-se em dois momentos na narrativa. Na primeira tentativa da travessia, ocorre o insucesso. Mesmo sob a liderança de “Medeiro Vaz — o *Rei dos Gerais*” (*GS:V*, p. 65), o grupo de jagunços e, por extensão, Riobaldo, não consegue alcançar a “universalização heróica” que a travessia do Liso pressupõe. A primeira travessia do Liso é uma travessia em martírio vão:

Era uma terra diferente, louca, e lagoa de areia. [...] De longe vez, capins mortos; e uns tufos de sêca planta — feito cabeleira sem cabeça. [...] o miôlo mal do sertão residia ali, era um sol em vazios. [...] Só saiba: o Liso do Sussuarão concebia silêncio, e produzia uma maldade — feito pessoa! [...] A calamidade de quente! [...] Nem menos sinal de sombra. Água não havia. Capim não havia. [...] Pesadêlo mesmo, de delírios. Os cavalos gemiam descrença. Já pouco forneciam. E nós estávamos perdidos.[...] Mais não se podia (*GS:V*, p. 50-55).

Terra inóspita revela-se o Liso na primeira tentativa de travessia. Para não morrer, o grupo de jagunços retorna, tendo perdido alguns homens e animais. Mais a frente, o plano épico se estrutura na segunda travessia, dessa vez comandada por Riobaldo Urutú-Branco, que já aprendeu a regra do sertão: “E a regra é assim: ou o senhor bendito governa o sertão, ou o sertão maldito vos governa” (GS:V, p. 485). Riobaldo sabe que “só se sai do sertão é tomando conta dêle a dentro...” (GS:V, p. 485). Sair da Mancha também requer coragem e mutação, bem o saber exato da hora das coisas. Isso é ser chefe:

Guerreiros em minha presença! [...] eu queria tudo, sem nada! Aprofundar naquele *raso* perverso — o chão esturricado, solidão, chão aventêsma — mas sem preparativos nenhuns [...] Eu não era o do certo: eu era o da sina! [...] Sol em glória. [...] Ah, nem eu não tive incerteza em mente. Assim fomos. Aí eu em frente adiante. A fortes braços de anjos sojigado. O digo? Os outros, a em passo em passo, usufruíam quinhão da minha andraja coragem. Rascamos sertão. Só o real. Se passou como se passou, nem refiro que fôsse difícil-ah; essa vez não podia ser! Sobrelégios? Tudo ajudou a gente, o caminho mesmo se economizava. As estrêlas pareciam muito quentes. Nos nove dias, atravessamos. Todos; bem, todos, tirante um. Que conto. (GS:V, p. 496-497).

Nesta segunda travessia, o caráter épico mágico fica evidente na liderança do herói Riobaldo, que agora demonstra-se resoluto, forte e num cosmos harmônico. A configuração da natureza do Liso nessa segunda travessia deixa isso evidente. De terra inóspita, o Liso configura-se lugar que tem de tudo, alimento, água, luz e relva — a ponto de Riobaldo ponderar:

O que era — que o raso não era tão terrível? [...] O que era, no cujo interior, o Liso do Sussuarão? — era um feio mundo, por si, exagerado. [...] Ali, então, tinha de tudo? Afiguro que tinha. Sempre ouvi zum de abêlha. O dar de aranhas, formigas, abêlhas do mato que indicavam flôres. [...] Digo — se achava água. (GS:V, p. 497-499).

Determinado em seu empreendimento heroico, o herói ensina a lição do guerreiro vencedor: “Para vencer justo, o senhor não olhe e nem veja o inimigo, volte para a sua obrigação.” (ROSA, 1956, p. 456). Assim, as convicções de ambos heróis também são um fator passível de comparação: Ambos se consideram heróis, e, de fato, o são, uma vez que “o heroísmo não se afirma apenas em relação a um objetivo externo; afirma-se, ao mesmo tempo, em direção do nosso próprio ser, como um firme propósito de resguardar algo íntimo” (SAN TIAGO DANTAS, 1993, p. 50). Esse é o dominar de si mesmo, ao qual tanto Quixote quanto Riobaldo alcançam, faro que conduz à realização dos mesmos em travessia heroica.

Se a “apoteose” (CAMPBELL, 2007, p. 144) de Riobaldo se dá pela conquista do Sussuarão, a de Quixote se dá na travessia do livro Segundo, no qual sabe que seu poder heroico atingiu os limites da história. Atravessa assim as novelas de cavalaria para fundar o romance moderno.

Percorrendo seus “caminhos de provas” (CAMPBELL, 2007, p. 102), há o momento do “encontro com a deusa” (CAMPBELL, 2007, p. 111), a figura mitológica da mãe universal que tem representação mitológica em ambas as narrativas:

A mulher representa, na linguagem pictórica da mitologia, a totalidade do que pode ser conhecido. O herói é aquele que aprende. À medida que ele progride, na lenta iniciação que é a vida, a forma da deusa passa, aos seus olhos, por uma série de transfigurações: ela jamais pode ser maior que ele, embora sempre seja capaz de prometer mais do que ele já é capaz de compreender. Ela o atrai e guia e lhe pede que rompa os grilhões que o prendem. E se ele puder alcançar-lhe a importância, os dois, o sujeito do conhecimento e o seu objeto, serão libertados de todas as limitações. A mulher é o guia para o sublime auge da aventura sensual. Vista por olhos inferiores, é reduzida a condições inferiores; pelo olho mau da ignorância, é condenada à banalidade e à feiura. Mas é redimida pelos olhos da compreensão. O herói que puder considerá-la tal como ela é, sem comoção indevida, mas com a gentileza e a segurança que ela requer, traz em si o potencial do rei, do deus encarnado, do seu mundo criado (CAMPBELL, 2007, p. 117).

O encontro com a deusa encarnada na figura feminina é o teste final, de acordo com Campbell, para provar que o talento do herói é refinado pela benção do *amor fati*, que é a própria vida, aproveitada como o invólucro da eternidade. É nas figuras de Dulcineia e Otacília que tais heróis de matizes cavaleirescos se motivam para vencer as batalhas, almejando o casamento, uma vez que este ritual é representativo tanto nas sendas do mito, da história e da literatura. “Seres imperecíveis” (CAMPBELL, 2007, p. 169), tais heróis podem agora encaminhar-se para o retorno, o qual será considerado no último tópico deste capítulo: 6.10 “ ‘Até que trespassei de horror, precipício branco’: o conflito final dos heróis”.

6.5. Entre a jagunçagem e o quixotismo: o encontro com Roque Guinart

Como a análise comparativa até aqui deixou explícito, Quixote e Riobaldo são personagens redondas, surpreendentes, em constante evolução, avatares, e torna-se difícil uma definição a estes senão de heróis *everyman*, o conceito que aqui trabalho. Ao abordar alguns de seus ciclos e sagas, tenho que concordar com a conceituação de jagunçagem em Riobaldo, herdeiro da linhagem de Quixote:

Ser contraditório, bandido e ao mesmo tempo herói, capaz de ações tanto vis quanto nobres, soldado e marginal, defensor de uma sociedade que o explora pelo seu valor e condena pelas suas ações, este é o jagunço que se encontra nas páginas de *Grande sertão: veredas*: um tipo social específico, baseado numa realidade concreta — o jagunço tão comum no interior do Brasil — e uma criação ideal, moldada em grande parte nos heróis do romance de cavalaria, cujo sistema de valores se aproxima dos habitantes dessa área (COUTINHO, 1993, p. 98-99).

Herói capaz de nobres ações, tais como a obediência, a justiça e a lealdade, vivendo aventuras de caráter épico, Riobaldo, jagunço comum do banditismo político brasileiro, tranfigura-se em um verdadeiro herói de um romance de Cavalaria, “um tipo híbrido entre capanga e homem de guerra” (CANDIDO, 1964, p. 128), um verdadeiro guerreiro que parte em busca de um ideal, a saber, livrar o sertão da guerra e das mãos do vilão Hermógenes, de maneira que “a unidade profunda do livro se realiza quando a ação lendária se articula com o espaço mágico” (CANDIDO, 1964, p. 129). Cabe ressaltar, todavia, que sua justiça se pauta em noções muito particulares, porquanto não raro Riobaldo sofre e enoja-se com a justiça comum do mundo e tal qual Quixote, almeja trazer a paz ao sertão, restabelecer um Idade Dourada, mesmo sabendo que esta nunca existiu no Brasil. De seu código de conduta e justiça, vem a certeza riobaldiana e quixotesca: “não obrei injustiça nem ruindades nenhuma; nunca disso me reprovam. Desfaço de covardes e de biltragem! Tenho nada ou pouco com o Govêrno, não nasci gostando de soldados... Coisa que eu queria era proclamar outro govêrno (*GS:V*, p. 275).

Parece ao leitor que o Quixote nem sempre consegue distinguir entre aqueles que necessitam de ajuda e se proclama ajudador de qualquer oprimido. Relembro que esse elemento da picaresca barroca representa uma reação ao poder opressor que conduzia a Espanha à ruína econômica e social. Defendo que, quando Sancho afirma que os galeontes, são prisioneiros do rei e o Quixote os liberta, ele não está a favor do grupo marginalizado e sim age contra o poder dominante autoritário. Do mesmo modo, Riobaldo está sempre posicionando-se contra a vertente política de sua época, a República, que, aos olhos ferinos e paródicos de Fradique Mendes, foi a possivelmente encontrada por Quixote e dada ao povo brasileiro, porém não casta e virgem, mas tendo prostituído-se com os políticos que a queriam não para auxílio do povo, mas para benefício de seu próprio bem-estar econômico e usufruto corrupto.

Riobaldo, como Quixote, enquadram-se pois na noção de um banditismo comum. Nesse ponto, ressalto o quanto o banditismo social difere do banditismo comum. Este primeiro é,

conforme apontado pelo historiador reconhecido internacionalmente, Eric Hobsbawm, “uma forma primitiva de protesto social organizado” (HOBSBAWM, 1978, p. 25), enquanto o bandido social busca a justiça e o restabelecimento da ordem, agindo com valentia e coragem e tendo suas ações pautadas por um código de honra grupal.

Quixote, em suas sagas e ciclos, não raro encontra personagens grupais marginalizados perseguidos pela justiça, como o caso dos galeontes. Dom Riobaldo está ciente de que em suas sagas há de encontrar muitos destes também. Em ambos os casos, tais personagens são muitas vezes perseguidos pela justiça.

Como dualidade que estabiliza o pensamento de Quixote e Riobaldo, em épocas e lugares distintos, encontro a figura de Roque Guinart. Apesar de considera-se um bandoleiro em sua profissão, as ações deste jagunço estão mais inclinadas para a honrosa cavalaria andante, salvo ainda as distâncias de época em seu caso também. Explico: Os guerreiros que faziam parte do grupo de Roque Guinart, assim como o primeiro grupo ao qual Riobaldo se une, o de Joca Ramiro, se denominavam escudeiros e primavam pela ética em seu caminhar jagunço. Além disso, diferentemente do grupo do Hermógenes, os escudeiros de Guinart quando roubam, ou comentem algo que aos olhos da Coroa seja um delito, o fazem por caridade, para ajudar outros, mas não para prejudicar alguém que não mereça, aplicando suas próprias normas de justiça. Conforme depreendo do encontro de Quixote e Sancho com o grupo de Roque Guinart, quando a dupla ia a Barcelona:

Viu que os seus escudeiros, que assim chamam os que andam naquele exercício, estavam prestes a despojar Sancho Pança; mandou-lhes que o não fizessem e foi logo obedecido, e com isso escapou a cinta. Admirou-se de ver uma lança encostada na árvore, um escudo no chão e D. Quixote lá armado e pensativo, com a mais triste e melancólica figura que se pudesse formar com a própria tristeza. Chegou-se a ele dizendo:

— Não estejais triste, bom homem, porque não caíste nas mãos de algum cruel Osiris, mas nas de Roque Guinart, que têm mais de compassivas que de rigorosas (*DQ II*, p. 700)¹⁹³.

O grupo de bandoleiros catalãos liderados por Roque Guinart é formado por delinquentes em fuga da autoridade real da Espanha. Ao emboscarem Quixote e Sancho, todavia, já quando

¹⁹³ No espanhol “Vio que sus escuderos, que así llaman a los que andan en aquel ejercicio, iban a despojar a Sancho Panza; mandóles que no lo hiciesen, y fue luego obedecido, y así se escapó la ventrera. Admiróle ver lanza arrimada al árbol, escudo en el suelo, y a don Quijote armado y pensativo, con la más triste y melancólica figura que pudiera formar la misma tristeza. Llegóse a él, diciéndole:

— No estéis tan triste, buen hombre, porque no habéis caído en las manos de algún cruel Osiris, sino en las de Roque Guinart, que tienen más de compasivas que de rigurosas” (*DQ II*, p. 700).

iam despojar Sancho, Guinart, personagem de existência histórica, demonstra que já conhece a história da dupla manchega e assim, regido por um código de conduta muito particular, a saber, o do banditismo comum, decide impor a seu grupo de bandoleiros que tratem a dupla com dignidade. Nesse ponto, todos os bandoleiros conhecem a fama que divulgava Quixote e Sancho como loucos pels Mancha, inclusive ao ponto de terem sido vítimas de chacotas e humilhações no Palácio dos Duques. O tratamento compassivo que dão a Quixote prova que o código de honra de Guinart, como o de Quixote e de Riobaldo, é a “justiça de coração” (*GS:V*, p. 334).

Prova maior disso pode ser vista quando, desse encontro, eis que aparece uma dozeleta travestida, Cláudia Jerônima, a qual pede ajuda e proteção a Roque Guinart, uma vez que, movida pelo ciúme, tendo turvados seus sentidos, ferira criminalmente seu amado, D. Vicente Torellas, filho de um inimigo particular de Guinart. Ressalto que o travestimento e a reação de Quixote, Riobaldo e Guinart diante desse tema é mais um ponto de conexão entre as narrativas cervantina e rosiana, o qual será explorado no tópico 6.7 deste capítulo “Mulher nesses trajes e neste trago? Mais é cisa para admirar que para crer’: a admiração pela donzela guerreira”. De todo modo enfatizo que o fazer justiça pelas próprias mãos era considerado norma de conduta exemplar para Roque Guinart, o que leva o leitor a observar ainda nessa personagem os polos opostos de verdade e mentira que operam em *Quixote* e no *Grande sertão*:

— Ninguém tem para que dar-se ao trabalho de defender esta senhora, pois eu a tomo a meu cargo: deem-me meu cavalo e minhas armas e me esperem aqui, que eu irei buscar esse cavaleiro, morto ou vivi, o farei cumprir a palavra prometida a tanta beleza (*DQ II*, p. 702)¹⁹⁴.

Observo assim que o modo de vida de Roque Guinart tem claras ressonâncias quixotescas, de modo que afirma que está sempre em busca de novas aventuras e sucessos, por mais que perigosos possam ser. Ademais, a rejeição ao mundo político vigente em seus respectivos países, faz com que quer Quixote, quer Riobaldo, quer Roque Guinart provoquem vinganças, não apenas contra si, mas também ao envolverem-se, por piedade, na defesa dos problemas de outrem.

Apartado da formal justiça que rege suas sociedades e em busca de aventuras, encontro em Roque Guinart a melhor adaptação de cavaleiro andante em sua época, um jagunço de distâncias marcadas, justas, que rouba dos ricos para dar aos pobres, o verdadeiro precursor dos

¹⁹⁴ No espanhol “— No tiene nadie para qué tomar trabajo en defender a esta señora, que lo tomo yo a mi cargo: denme mi caballo y mis armas, y espérenme aquí, que yo iré a buscar a ese caballero, y, muerto o vivo, le haré cumplir la palabra prometida a tanta belleza”. (*DQ II*, p. 702).

bandoleiros do século XIX, “por natureza compassivo e bem-intencionado” [yo de mi natural soy compasivo y bienintencionado] (*DQ II*, p. 708) e ainda, cristão, que ajudava o povo a romper com o poder estabelecido, em busca de nobres e justos ideais. Riobaldo é, portanto, herdeiro da linhagem de Quixote e Roque Guinart, heróis que compreendem complexidades míticas, históricas e humanas. O verdadeiro ideal cavaleiro do jagunço brasileiro é representado por Riobaldo. É ele quem traz o ponto de equilíbrio entre o tempo de Quixote e o de Riobaldo, mostrando que as mais fortes armas ainda na modernidade são a tríplice aliança quixotesca herdada dos verdadeiros nobres da cavalaria andante: valentia, façanhas e cortesia, as quais adquirem equilíbrio na imagem exemplar de Roque Guinart.

6.6. “— Irmão Sancho, aventura temos” ou “do igual, o igual”: O mito do duplo

Tendo apresentado até agora a face de Quixote e Riobaldo como de peregrinos solitários, imbuídos de grande dose de idealismo, é momento de expor a imagem que os finca no imaginário do público leitor e que faz com os cavaleiros em questão revelam-se sem dúvida heróis: a imagem de seus duplos. Para isso, faço uso de uma das acepções de Mielietinki para quem “todo herói cultural, todo demiurgo ou ancestral mitológico é necessariamente um duplo, um personagem que reúne características diametralmente opostas” (1987, p. 477). As naturezas duais dos heróis em questão só se revelam duais depois da primeira saída, a qual finaliza-se pelo retorno de Quixote ao lar em busca de mantimentos, ponto em que ocorre o escrutínio de sua biblioteca, cujo fogo queima a imagem dos heróis que o antecederam e faz nascer um novo herói, acompanhado de um escudeiro que reúne características absolutamente contrárias a ele, mas que depois irão se intercruzar: não se pode pensar em Quixote sem lembrar dos geniais diálogos e sonhos que compartilha com Sancho Pança. Assim também, é Riobaldo, na segunda entrada num grupo da jagunçagem atraído por uma imagem que é seu oposto, Reinaldo.

Tanto Quixote quanto Riobaldo conheciam seus pares desde a juventude. Sancho era vizinho de Quixote na aldeia da Mancha. Tinha uma existência comum, materialista, porém humilde. Sancho era o pai que almejava o melhor futuro para seus filhos, ainda era analfabeto e nada conhecia de livros. Mas havia algo naquele gorducho cômico que atraía Quixote. Assim também, no primeiro encontro de Riobaldo com o menino Reinaldo, na travessia do rio De-Janeiro, o herói solitário deu-se conta das diferenças que o separavam como um largo rio. Reinaldo era um menino corajoso, espirituoso, vívido, enquanto Riobaldo estreitava-se em angústias de medos. O medo do rio, que emanava claridade e mistério. Entre o ódio e o amor,

Riobaldo não conseguia, até esse momento, abarcar a dualidade em sua interioridade. Daí vem o fascínio pelo ser que reunia os opostos primitivos, o masculino e o feminino. Ser andrógino, é Reinaldo-Diadorim que traz o início da queda da perfeição na dualidade, a real coincidência dos opostos que pode dar verdadeira sabedoria aos homens. Assim, a tentativa de conciliação de opostos será ilustrada de histórias e aventuras duais, porquanto a indefinição das fronteiras entre vida e literatura, história e ficção, verdade e mentira, claridade e mistério emerge quanto mais se avança nas cavalgadas desses heróis que passam pelos grandes lugares-comuns dos homens: o Bem e o Mal, Deus e o Diabo, o Ser e o Não-ser.

O ponto de atração que liga os heróis aos seus duplos, fazendo com que se reconheçam após o entrecruzamento com estes polos opostos heróis duais, é o tema da amizade como aventura, partilha da qual os heróis fruíram alegrias e dividiram dores:

Amigo, para mim, é só isto: é a pessoa com quem a gente gosta de conversar, do igual o igual, desarmado. O de que um tira prazer de estar próximo. Só isto, quase; e os todos sacrifícios. Ou — amigo — é que a gente seja, mas sem precisar de saber o porquê é que é. Amigo meu era Diadorim (*GS:V*, p. 179).

Apesar da diferente personalidade e anseios, a amizade entre Riobaldo e Diadorim adquire cor e sabor tão intensos, diferentes das amizades comuns, que se torna “aquela mandante amizade” (*GS:V*, p. 146), pela qual Riobaldo se liga à jagunçagem e a toma como missão, seria seu destino a jagunçagem ou Diadorim? Seria Reinaldo-Diadorim seu duplo, posto que Riobaldo confessa como Reinaldo espelha a e ele mesmo:

O senhor saiba — Diadorim: que, bastava êle me olhar com os olhos verdes tão em sonhos, e, por mesmo de minha vergonha, escondido de mim mesmo eu gostava do cheiro dêle, do existir dêle, do morno que a mão dêle passava para a minha mão. O senhor vai ver. Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje, naquele tempo eu não sabia (*GS:V*, p. 379).

Percebo um alinhamento das personalidades, expectativas, desejos e anseios destes heróis. O olhar de Diadorim, claro, é capaz de fazer com que Riobaldo enxergue, entre as formas imperfeitas do mundo, sua escuridão interior pela luz dos pares opostos. Assim como a quixotização de Sancho e a sanchificação de Quixote remete ao influxo da amizade tipo feitiço de Diadorim sobre Riobaldo, ocorre em Riobaldo também uma diadorização, ao inverso da sanchificação, conforme avança o tempo em que estes estão juntos na jagunçagem. Riobaldo, quem primeiro carecia de ter coragem, depois do Pacto passa a assustar Diadorim com sua bravura:

Muito me pesa, Sancho, que tenhas dito e digas que fui eu quem te desviou dos teus termos, sabendo que eu não fiquei nos meus. Juntos saímos, juntos fomos e juntos peregrinamos; uma mesma fortuna e uma mesma sorte correu para os dois. Se foste manteado uma vez, eu fui moído cem, e esta é a vantagem que levo sobre ti (*DQ II*, 2012, p. 65)¹⁹⁵.

Diadorim me vigiava. De meus sacrifícios, êle me pagava com seu respeito, e com mais amizade [...] Pois minha vida em amizade com Diadorim correu por muito tempo dêsse jeito. Foi melhorando, foi. Êle gostava, destinado, de mim. E eu — como é que posso explicar ao senhor o poder de amor que eu criei? Minha vida o diga. Se amor? Era aquêle latifúndio. Eu ia com êle até o rio Jordão... Diadorim tomou conta de mim (*GS: V*, p. 192).

Riobaldo faz o Pacto no desejo de vingar a morte do pai de Diadorim, demonstrando que a amizade desses heróis exige sacrifícios ao lidarem com seus duplos. Os sacrifícios muito intensos desses heróis conduz ao *amor ágape*, conforme sugere-se de forma acentuada no *Grande sertão*, elemento usado por muitos críticos para sugerir tratar-se de um amor de matizes homoeróticas. Nessa leitura comparativa, todavia, apresento a amizade dos heróis com seus duplos como elo fundamental para a constituição desses heróis em símbolos culturais e opto por não seguir a via erótica, apesar de entender que há, também no texto, elementos necessários para comprovar essa visão. Foco, portanto, na imagem do herói dual a partir de suas amizades com seus contrários que se tornam seus pares.

Reconheço que amor e a amizade entre Riobaldo e Diadorim desenvolvem-se em laços intensos, bem maiores do que em Quixote e Sancho, posto que em Diadorim vemos o ciúme pelos amores de Riobaldo, gerando a confusão que se dissipa pela transformação, conforme defendo, de *eros* em *ágape*:

Deixei meu corpo querer Diadorim: minha alma? Eu tinha recordação do cheiro dêle. Mesmo no escuro, assim, eu tinha aquêle fino das feições, que eu não podia divulgar, mas lembrava, referido, na fantasia da idéia. Diadorim — mesmo o bravo guerreiro — êle era para tanto carinho: minha repentina vontade era beijar aquêle perfume no pescoço: a lá, aonde se acabava e remansava a dureza do queixo, do rosto... Beleza — o que é? E o senhor me jure! Beleza, o formato do rosto de um: e que para outro pode ser decreto, é, para destino destinar... E eu tinha de gostar tramadamente assim, de Diadorim, e calar qualquer palavra. Êle fôsse uma mulher, e à-alta e desprezadora que sendo, eu me encorajava: no dizer paixão e no fazer — pegava, diminuía: ela no meio de meus braços! Mas, dois guerreiros, como é, como iam poder se gostar, mesmo em singela conversação — por detrás do tantos brios e armas?

¹⁹⁵ No espanhol “Mucho me pesa, Sancho, que hayas dicho y digas que fui el que te saqué de tus casillas, sabiendo que yo no me quedé en mis casas; juntos salimos, juntos fuimos y juntos peregrinamos; una misma fortuna y una misma suerte ha corrido por los dos: si a ti te mantearon una vez, a mí me han molido ciento, y esto es lo que te llevo de ventaja”. (*DQ II*, p. 65).

Mais em antes se matar, em luta, um o outro. E tudo impossível. Três-tantos impossível, que eu descuidei, e falei: — ... *Meu bem., estivesse dia claro, e eu pudesse espiar a côr de seus olhos...* —; o disse, vagável num esquecimento, assim como estivesse pensando sòmente, modo se diz um verso. Diadorim se pôs pra trás, só assustado. — *O senhor não fala sério!* — êle rompeu e disse, se desprazendo. “O senhor” — que êle disse. Riu màmente. Arrepio como recaí em mim, furioso com meu patetear. — Não te ofendo, Mano. Sei que tu é corajoso...” — eu disfarcei, afetando que tinha sido brinca de zombarias, recompondo o significado. Aí, e levantei, convidei para se andar. Eu queria airar um tanto. Diadorim me acompanhou (*GS:V*, p. 564).

Por outro lado, a duplicidade entre Quixote e Sancho é também um problema fundamental entre a literatura e a vida, mas sem nenhum traço de erotismo, visto que Sancho até mesmo recusa ver Quixote em trajes menores, o que só lhe causa pena pela figura esquelética. No jogo entre mentira e verdade, entre mistério e claridade, esses heróis geram, pelo duplo, uma “mandante amizade”, pela qual muda-se uma vida e segue-se um destino, como Sancho abandona sua família para viver ao lado de Quixote e Riobaldo, no desejo de fugir da guerra, ainda mais embrenha-se no sertão por Diadorim.

No artigo “The Secularization of the Sacred” [A secularização do sagrado], Joseph Campbell promove uma teologia do amor, no qual traça a transformação do humano no amor divino, de *eros* a *ágape*, *kama* a *prema*, como uma afirmação da cultura greco-romana. Com base na teoria campbelliana que sigo neste trabalho, defino e fecho a temática expondo que caso o texto literário sugira ao intérprete um desejo erótico entre Riobaldo e Diadorim, *eros* dissipa-se a partir da lembrança e compreensão do mesmo como seu irmão, seu igual.

De todo modo, os contrastes entre as duplas e os duplos vão além da literalidade. O fato de Riobaldo e Diadorim possuírem sexos diferentes os liga pela dualidade da vida, ao mesmo tempo em que o masculino e o feminino se unem em episódios que interpretam a delicadeza e a rusticidade e acabam por gerar sentimentos uníssonos.

Ainda mais, conforme a teoria esmiuçada no segundo capítulo acerca do herói barroco, nas novelas picarescas costumava-se entregar as informações acerca dos personagens principais de uma obra por expor sua vida em progressão linear, do início ao fim. Em *Quixote*, temos a reviravolta de estilos e um dos traços marcantes e distintivos que antecipam recursos da vanguarda modernista é que, em sua leitura, vamos descobrindo a biografia dos heróis por pistas, muitas vezes sem nenhuma progressão. O mesmo se dá no *Grande sertão*, o qual desde o início apresenta veredinhos que permitem perceber o travestimento de Diadorim, o ápice da polaridade masculino-feminino que conduz Riobaldo ao questionamento vital para tornar-se um herói everyman, a saída, a resposta ao “Eu era dois, diversos? O que não entendo hoje,

naquele tempo eu não sabia” (*GS:V*, p. 479). Esse é o caso de Sancho e de Diadorim, cada um “com seu signo e sentimento” (*GS:V*, p. 99).

Apesar de que imagem mais propagada de Sancho Pança é a visão do mesmo como um bobo cômico, descobre-se, por meio de pistas, muito sobre sua vida e personalidade no avançar da história. Este não é um personagem comum; sua natureza, tal qual a de Quixote, é pluridimensional. Vamos descobrindo, pouco a pouco, que Sancho Pança sabia a hora das estrelas, foi pastor de ovelhas, e até mesmo pertenceu a uma irmandade:

— Tanto é de valentes corações, senhor meu, ser sofrido nas desgraças como alegre nas propriedades; e isto eu julgo por mim mesmo, pois se quando era governador estava alegre, agora que sou escudeiro a pé não estou triste, porque ouvi dizer que essa que por aí chamam Fortuna é uma mulher bêbada e caprichosa, e por cima de tudo cega, e assim não vê o que faz, nem sabe a quem derruba nem a quem levanta.

— Muito filósofo estás, Sancho — respondeu D. Quixote —, muito como discreto falas, não sei com quem aprendes. O que te sei dizer é que não há fortuna no mundo, e as coisas que nele sucedem, sejam boas ou más, não vêm por acaso, senão por particular providência dos céus, e daí vem o que se costuma dizer: que cada um é artífice da própria ventura. (*DQ II*, p. 770)¹⁹⁶.

Fazendo aflorar a dualidade de Quixote, Sancho traz o ensinamento vital de que cada pessoa é artífice e construtora de sua própria história. Sua sabedoria rústica não pode ser confundida com rudeza, tampouco sua espontaneidade é traço apenas de comicidade. Como Sancho, Diadorim influencia Riobaldo em momentos diversos... alegrias, conselhos, brigas, ciúmes:

E foi êle mesmo, no cabo de três dias, quem me perguntou: — “Riobaldo, nós somos amigos, de destino fiel, amigos?” — “Reinaldo, pois eu morro e vivo sendo amigo seu!” — eu respondi. Os afetos. Doçura do olhar dêle me transformou para os olhos de velhice da minha mãe. Então, eu vi as côres do mundo. Como no tempo em que tudo era falante, aí, sei. De manhã, o rio alto branco, de neblina; e o ouricurí retorce as palmas. Só um bom tocado de viola é que podia remir a vizez de tudo aquilo. (*GS:V*, p. 148).

Di-adorim, que, como o próprio nome sugere, pode ser divina, ou diabólica, revela seu

¹⁹⁶ No espanhol “— Tan de valientes corazones es, señor mío, tener sufrimiento en las desgracias como alegría en las prosperidades; y esto lo que juzgo por mí mismo, que si cuando era gobernador estaba alegre, ahora que soy escudero de a pie no estoy triste, porque he oído decir que esta que llaman ahí Fortuna es una mujer borracha y antojadiza, y sobre todo ciego, y así no ve lo que hace, ni sabe a quién derriba ni a quién ensalza.

— Muy filósofo estás, Sancho — respondió don Quijote —, muy a lo discreto hablas, no sé quién te lo enseña. Lo que te sé decir es que no hay fortuna en el mundo, ni las cosas que en él suceden, buenas o malas que sean, vienen acaso, sino por particular providencia de los cielos, y de aquí viene lo que suele decirse: que cada uno es artífice de su ventura” (*DQ II*, p. 770).

caráter divino ao ajudar Riobaldo a ver, diante de tantas tristezas, as belezas do *Grande sertão*, guiando seu olhar e seu coração para uma contemplação estética dos animais e da natureza¹⁹⁷, o fazendo ver “as côres do mundo” (*GS:V*, p. 98) e o levando a reflexão: “Diadorim, eu gostava dêle? Tem muitas épocas de amor” (*GS:V*, p. 457). Nestes e em outros trechos da obra, Riobaldo reconhece seu destino atrelado a Diadorim:

Coração — isto é, êstes pormenores todos. Foi um esclaro. O amor, já de si, é algum arrependimento. Abracei Diadorim, como as asas de todos os pássaros. Pelo nome de seu pai, Joca Ramiro, eu agora matava e morria, se bem. (*GS:V*, p. 42).

No compartilhar da mesma sorte e destino, o duplo Quixote e Sancho Pança de Riobaldo e Diadorim, os quais compartilham sonhos e segredos, tomando a missão dupla e uma, interferem em suas personalidades e escolhas na vida:

— Quero dizer — disse D. Quixote — que, quando a cabeça dói, todos os membros doem; e assim, sendo eu teu amo e senhor, sou tua cabeça, e tu parte de mim, pois és meu criado; e por esta razão o mal que a mim me toca, ou tocar, a ti te há de doer, e a mim o teu (*DQ II*, p. 65)¹⁹⁸.

Como partes pertencentes e necessárias um ao outro, a aproximação física e anímica aumenta cada vez mais. O tratamento do tema do duplo por Auerbach recorda como é a forte amizade travada e desenvolvida por Quixote e Sancho Pança, com identificações afetivas pelo caminho trilhado em dupla, e, aproximo, portanto, de como esta revela-se na benquerença de Riobaldo e Diadorim, apresentados a todos como mais que amigos, irmãos:

Conforme pensei em Diadorim. Só pensava era nêle. Um João-de-barro cantou. Eu queria morrer pensando em meu amigo Diadorim, mano-oh-mão, que estava na Serra do Pau-d’Arco, quase na divisa baiana, com nossa outra metade dos sô-candelários... Com meu amigo Diadorim me abraçava, sentimento meu ia-voava reto para êle... (*GS:V*, p. 22).

¹⁹⁷ “Até aquela ocasião, eu nunca tinha ouvido dizer de se parar apreciando, por prazer de enfeite, a vida mera dêles pássaros, em seu começar e descomeçar dos vôos e pousação. [...] Mas o Reinaldo gostava: — ‘É formoso próprio...’ — êle me ensinou. Do outro lado, tinha vargem e lagoas. P’ra e p’ra, os bandos de patos se cruzavam. — ‘Vigia como são êsses...’ Eu olhava e me sossegava mais. O sol dava dentro do rio, as ilhas estando claras. — ‘É aquêle lá: lindo!’ Era o manuelzinho-da-crôa, sempre em casal [...] — ‘É preciso olhar para êsses com um todo carinho...’ — o Reinaldo disse. Era. [...] Sempre me lembro. De todos, o pássaro mais bonito gentil que existe é mesmo o manuelzinho-da-crôa” (*GS:V*, p. 143-144).

¹⁹⁸ No espanhol “— Quiero decir — dijo don Quijote — que cuando la cabeza duele, todos los miembros duelen; y así, siendo yo tu amo y señor, soy tu cabeza, y tú mi parte, pues eres mi criado; y por esta razón el mal que a mí me toca, o tocare, a ti te ha de doler, y a mí el tuyo” (*DQ II*, p. 65).

Para finalizar este tópico, apresento a união vital dos polos opostos reafirmando que, enquanto um é idealista e delgado e o outro materialista, baixo e gordo, temos a oposição dialética entre alma e corpo, muito bem apresentada por George Orwell (1903-1950):

A combinação de Don Quixote-Sancho Pança, a qual é simplesmente o antigo dualismo de corpo e alma em forma de ficção, ocorre mais frequentemente na literatura dos últimos quatrocentos anos do que pode ser explicado pela mera imitação. Ele aparece de novo, em variações infinitas, Bouvard e Pécuchet, Jeeves e Wooster, Bloom e Dedalus, Holmes e Watson (a variante de Holmes-Watson é excepcionalmente sutil, porque as características físicas habituais dos dois parceiros têm sido transpostas). Evidentemente, ele corresponde a algo duradouro em nossa civilização, não no sentido de que qualquer personagem é para ser encontrado em um estado ‘puro’ na vida real, mas no sentido de que os dois princípios, nobre insensatez e sabedoria de base, existem lado a lado em quase todos os seres humanos. Se você olhar em sua própria mente, quem é você, Dom Quixote ou Sancho Pança? Quase com certeza, você é ambos. Há uma parte de você que deseja ser um herói ou um Santo, mas outra parte de você é um gordinho que vê claramente as vantagens de ficar vivo com uma pele inteira. Ele é o seu não-oficial, a voz da barriga protestando contra a alma [...] Se você se permite ser influenciado por ele é outra questão. Mas é simplesmente uma mentira dizer que ele não é parte de você, assim como é mentira dizer que Dom Quixote não é parte de você também, apesar de a maioria do que é dito e escrito consistir em uma mentira ou outra, geralmente o primeiro. (ORWELL, 1968, p. 162-163, tradução minha)¹⁹⁹.

Na combinação existente nos mitos primitivos, em nossa natureza selvagem e nas amálgamas de nossa civilização, a combinação dual Quixote-Sancho, Riobaldo-Diadorim torna-se um uno duplo. São amigos, irmãos, diversos e iguais. Nós os lemos e somos por eles lidos. Qual leitor pode dissociar tais imagens do duplo após adentrar ao sertão quixotesco?

Tendo derrubado mais essa fronteira e construído mais um ponte de conexão entre as narrativas, finalizo este subtópico com a imagem da amizade que toma conta de tudo... “Só isto,

¹⁹⁹ No original “The Don Quixote-Sancho Panza combination, which of course is simply the ancient dualism of body and soul in fiction form, recurs more frequently in the literature of the last four hundred years than can be explained by mere imitation. It comes up again and again, in endless variations, Bouvard and Pécuchet, Jeeves and Wooster, Bloom and Dedalus, Holmes and Watson (the Holmes-Watson variant is an exceptionally subtle one, because the usual physical characteristics of two partners have been transposed). Evidently it corresponds to something enduring in our civilization, not in the sense that either character is to be found in a ‘pure’ state in real life, but in the sense that the two principles, noble folly and base wisdom, exist side by side in nearly every human being. If you look into your own mind, which are you, Don Quixote or Sancho Panza? Almost certainly you are both. There is one part of you that wishes to be a hero or a saint, but another part of you is a little fat man who sees very clearly the advantages of staying alive with a whole skin. He is your unofficial self, the voice of the belly protesting against the soul. [...] Whether you allow yourself to be influenced by him is a different question. But it is simply a lie to say that he is not part of you, just as it is a lie to say that Don Quixote is not part of you either, though most of what is said and written consists of one lie or the other, usually the first”. (ORWELL, 1968, p. 162-163).

quase; e os todos sacrificios” (*GS:V*, p. 179), pela qual a ideia do “tu és meu” (*DQ II*, p. 780) finca-se nas narrativas. O poema de Drummond, “Disquisição na insônia”, faz ressoar as marcas do mito duplo nos heróis duais em travessia poética afetiva da imagem assimilada no Brasil hispânico, repleto de dualidades:

Que é loucura: ser cavaleiro andante
ou segui-lo como escudeiro?
De nós dois, quem o louco verdadeiro?
O que, acordado, sonha doidamente?
O que, mesmo vendado,
vê o real e segue o sonho
de um doido pelas bruxas embruxado?
Eis-me, talvez, o único maluco,
e me sabendo tal, sem grão de siso,
sou — que doideira — um louco de juízo.

6.7. “Mulher nesses trajes e neste trago? Mais é coisa para admirar que para crer”: a admiração pela donzela guerreira

Uma das figuras mais enigmáticas do *Grande sertão: veredas* é Diadorim, a donzela guerreira que se liga espiritualmente ao ideal buscado por várias mulheres ao longo do tempo, quer em relatos míticos, ou em construções literárias, quer mesmo em reconstruções históricas:

Mutilada nos múltiplos papéis que natureza e sociedade lhe oferecem [...] destina-se à morte, real ou simbólica, mas ao irromper da esfera privada de atuação, ganha outras dimensões, crescendo cada vez mais até atingir a grandeza e provoca um terremoto em nossa estreita conformidade (GALVÃO, 1998, p. 12).

Acontece que as *lady knights* “existem na vida real mais do que se pensa” (GALVÃO, 1998, p. 15): Atlanta — a donzela guerreira da Grécia Antiga; Camila — a heroína caçadora da *Eneida*; Electra — virgem que vive para vingar o assassinato de seu pai; Antígona — cuja piedade fraterna causa profundas reflexões acerca da justiça; Marfisa — a personagem de *Orlando Furioso*, de feições masculinas e trejeitos femininos que escolhe ser cavaleiro errante por ajustar-se a sua natureza e para defender a sua honra, Joana d’Arc — *La Pucelle d’Orléans* [a Dozela de Orléans] que conduz as hostes francesas com seu cavalo branco e com a armadura de soldado; Catarina de San Juan — la China Poblana, que após a chegada ao México com vestes masculinas contrai matrimônio branco e permanece virgem para o resto de sua vida; a Monja Alferes — que foge do convento na Espanha de XVI travestida para mil aventuras no

Novo Mundo, onde duelou contra espadachins e indígenas, foi prisioneira e alferes-porta-estandarte, até que, ferida, revelou-se ao mundo em seu verdadeiro sexo, tornando-se respeitada e venerada pela sociedade de seus dias. A donzela guerreira chega ao século XX e ganha “virtudes viris”²⁰⁰ pelo *status* da soldada mística Simone Weil, resoluta em ser homem o mais possível e, assim, modificar positivamente a realidade ao seu entorno e mesmo, metafisicamente, atingir a humanidade:

A escolha da silhueta masculina, nela, como em toda donzela-guerreira, tem relação com um senso de missão, com o projeto de servir à humanidade; amor, só depois do advento da resolução, diz Simone Weil em suas cartas (GALVÃO, 1998, p. 16).

Na figura da donzela-guerreira, mais uma vez, “o mito corre em volta”. Ela será lida aqui com mais uma exemplificação, um eco do poder do mito nas narrativas contemporâneas. Solitária ou em bando, a figura da guerreira que se empodera de armas e espaços eminentemente masculinos, exerce fascínio desde o imaginário da Grécia e seu mito atravessa mares aportando no novo continente “em crônicas dos viajantes escritas em colônias Espanhola e Portuguesa durante o século XVI” (VILAVA, 2004, p. 9), sendo hoje suscitado quer pelas mãos do homem letrado — como nos registros extraordinárias das amazonas, os quais, segundo Câmara Cascudo foi ganhou novos contornos ao ser desenhado com “cores clássicas” (2002, p. 274), por Frei Gaspar de Carvajal, contaminados pela “Visão do Paraíso” (HOLANDA, 1969) dos viajantes europeus no novo continente — imagem das extraordinárias amazonas que ganham pelas variações na cultura popular de nossos dias.

Segundo Margaret Tomalin, no ensaio “*Bradamante and Marfisa: an Analysis of the “Guerriere” of the Orlando Furioso* [“*Bradamante e Marfisa: uma análise da guerreira em Orlando Furioso*”] (1976), existem essencialmente dois tipos de donzela guerreira: a “bona fide” (1976, p. 540), a autêntica guerreira e a donzela travestida. Há ainda as que oscilam entre estes dois pólos, de acordo com suas circunstâncias, engendrando uma terceira categoria. Nesse caso, temos a figura de Bradamante, cujas descrições, em *Orlando furioso*, são sempre realçadas por oximoros: ora é *guerriero*, ora *donna gentile*, no conflito ilustrado pela oposição Saturno/ Vênus, Júpiter/Marte (*Orlando Furioso*, XXIII, 6). O conflito de sua natureza dividida é ratificado por dissimulações que resultam em complicações e inversões cômicas ao refletir a

²⁰⁰ Segundo Walnice Nogueira Galvão, a expressão muito prezada e utilizada por Simone ou Simon, como assinava as correspondências familiares, refere-se ao “rigor intelectual aliado a força de vontade, sem concessões sentimentais ou devaneios” (GALVÃO, 1998, p. 16).

natureza oscilante de sua mente que, ao imaginar-se vencedora de posse de sua lança mágica, não se sabe vencida, enganada e inconsciente em diversas situações, em um complexo de indecisão cujos motivos são, de acordo com Margaret Tomalin, difusos e ilógicos, mas acabam por ilustrar a mistura complexa dos polos feminino e masculino coexistindo nas relações humanas.

Essa figura indefinida, oscilante entre os traços de donzela e de guerreira aparece em *Quixote* ilustrada por diversas figuras femininas que vêm a surpreender na revelação de seu verdadeiro sexo. Tais são as perquirições avançadas a seguir:

— Dize-me, arrais, és turco de ação, ou mouro, ou renegado?
Ao que o moço respondeu, também em língua castelhana:
— Nem sou turco de nação, nem mouro, nem renegado.
— Que és então? — replicou o vice-rei.
— Mulher cristã. — respondeu o mancebo.
— Mulher e cristã, nesses trajes e neste trago? Mais é coisa para admirar que para crer (*DQ II*, p. 746) ²⁰¹.

A figura da donzela travestida como a que une o masculino e o feminino para atingir a coexistências dos contrários e, portanto, a grandeza de atingir seus objetivos é recorrente no *Quixote*, quer na primeira, quer na segunda parte da obra. Para além de existirem 52 heróinas cervantinas na obra, ressalto que a figura da mulher é iluminada na obra pelo desejo de fazerem-se maior que o espaço a elas reservado e são seguidoras de Quixote-Sancho quando revelam que, pela liberdade e pela honra se pode e se deve aventurar a vida.

Na primeira parte, já temos as imagens de Zoraida (cap. XXXVII-XLI), moura que quer viver uma vida cristã, e de Marcela (XII-XIV), altiva e resoluto, como mulheres de fibra que lutam pela liberdade, “o sexo fraco em pé de guerra” (GALVÃO, 1998, p. 45) pelo direito de decidirem o que fazer em suas vidas, antecipando o discurso feminista da atualidade. Ambas rompem com os estereótipos a elas impostos e preparam o leitor para as aventuras de “patricias façanhudas” (GALVÃO, 1998, p. 79) na parte que se segue. Obviamente o travestimento da Princesa Micomicona é capaz de levar a outro nível de compreensão da donzela guerreira, comum no teatro barroco, o de fazer rir pelo susto na descoberta da farsa.

²⁰¹ No espanhol “— Dime, arráez, ¿eres turco de nación, o moro, o renegado?

A lo cual el mozo respondió, en lengua assimesmo castellano:

— Ni soy turco de nación, ni moro, ni renegado.

— Pues ¿qué eres? — replicó el virrey.

— Mujer cristiana — respondió el mancebo.

— ¿Mujer y Cristiana y em tal traje y em tales passos? Más es cosa para admirarla que para creerla” (*DQ II*, p. 746).

Assim, é na segunda parte que temos as maiores surpresas advindas da contemplação do “par escamoteado” (GALVÃO, 1998, p. 137) em Ana Félix e Claudia Jerônima. Como Diadorim, são mulheres que buscam vingança, honra, redenção e liberdade.

Ana Félix, valente e sábia, busca libertar-se de difíceis situações causadas pelo seu amor por Gregório. Não à toa, fantasia-se de capitão de uma embarcação argelina e traz surpresas pelo desvendamento do “enigma” (GALVÃO, 1998, p. 233). Maior surpresa causa a revelação de Claudia Jerônima frente a diversos cavaleiros que reconhecem sua beleza feminina, como eram reconhecidos os finos traços de Diadorim. Conforme apresentei anteriormente, no encontro com Roque Guinart, Cláudia travestida buscava a vingança de honra, comum no teatro barroco, o qual tinha como “arremate” (GALVÃO, 1998, p. 233) a descoberta do enigma que desfazia a farsa e, não raro, levava o espectador ao riso. Não desapercebo que a descoberta do sexo de Diadorim é capaz de gerar uma identificação irônica e, portanto, cômica no leitor diante de seu travestimento por quase todas as páginas do livro e que só é descoberto em razão de sua morte.

Há ainda que se enfatizar a época de escrita do Quixote, na qual a mudança de pessoas intersexuais era considerada diabólica ou benção divina, podendo os que a praticavam ser punidos ou santificados. Não raro a crítica rosiana do século XXI ainda tem interpretado o travestimento de Diadorim, sobretudo pelas suas sombras que conduzem ao Pacto. Creio que a aproximação dele ao travestimento quixotesco traz novas luzes à compreensão de sua natureza ao propor novas e cômicas aproximações de sua imagem travestida.

Considerando que o Pacto não é claramente admitido e tampouco negado, com a possibilidade de que o diabo “vige dentro do homem, os crespos do homem” (*GS:V*, p. 12), tem-se a certeza de que os polos masculino-feminino se estreitam na imagem do que conduz ao pacto Reinaldo-Di-adorim. É no conflito final do bando de Riobaldo contra o Hermógenes, no Tamanduá-tão, que Riobaldo se depara com “ocasiões de morte” e percebe que “marcava muito suave a mão da morte” (*GS:V*, p. 575). Nesse conflito, Riobaldo não consegue reagir contra o inimigo final e é Diadorim, que em conflito corpo a corpo com o Hermógenes, o vence e é por este vencida. Com a morte de Diadorim vem a revelação de seu verdadeiro sexo e, portanto, o arremate da história, pela descoberta do enigma e resolução dos fatos:

Que Diadorim era o corpo de uma mulher, môça perfeita... Estarreci. A dôr não pode mais do que a surprêsa. A coice d’arma, de coronha... Ela era. [...] Diadorim! Diadorim era uma mulher. Diadorim era mulher como o sol não acende a água do rio Urucúia, como eu soluzei meu desespero.[...] Eu estendi as mãos para tocar naquele corpo, e estremei, retirando as mãos para trás, incendiável; abaixei meus olhos. E a Mulher estendeu a toalha, reabrindo as partes. Mas aquêles olhos eu beijei, e as faces, a bôca. Adivinhava

os cabelos. Cabelos que cortou com tesoura de prata... Cabelos que, no só ser, haviam de dar para baixo da cintura... E eu não sabia por que nome chamar; eu exclamei me doendo:

— “Meu amor!...” (GS:V, p. 585-586).

A descoberta do sexo de Diadorim pode ganhar tons de assombro como a história de Mu-lan, ou de comicidade como de *El alcade de Zalamea*, cujas histórias vêm sendo cantadas pelo menos há séculos. Como num teatro de máscaras barroco, fecha-se a história do Grande sertão na junção de mais um polo oposto em um, o que nos conduz ao claro-escuro desengano, a ser explorado em mais um tópico à frente:

Ela tinha amor em mim.
[...] Fim que foi.
Aqui a estória se acabou.
Aqui, a estória acabada.
Aqui a estória acaba.” (GS:V, p. 586)

Na primeira forma de conclusão do relato, “Aqui a estória se acabou”, a forma passiva junto ao pretérito perfeito indicam o fim da história. Todavia, na segunda forma, “Aqui a estória acabada”, o pretérito imperfeito revela outros fatores que estão além do seu fim, decerto que sejam as consequências da história. Note-se, outrora, que a terceira forma “Aqui a estória acaba” é o arremate final, que nesse instante fecha a história de Riobaldo e suas relações com Diadorim e com o bando de jagunços. Essa conclusão e o que se segue a ela, a saber, a informação de que Riobaldo casou-se com Otacília, após a morte de Diadorim, são emblemas do *amor fati* — amor a que somos destinados ou de forma quixotesca, o qual surge no destino que temos a liberdade de construir e inventar.

6.8. “Amor que amei — daí então acreditei”: amor e invenção

É o amor, sem dúvida, um dos aspectos mais intrigantes nessas obras. Como explicar a fascinação de Quixote por Dulcineia? Como explicar a transformação da “moça lavradora” [moza labradora] (*DQ I*, p. 62), Aldonza Lorezo, na “tamanha beldade” [tamaña beldade] (*DQ I*, p. 91), a “donzela mais formosa que a Imperatriz de La Mancha, a sem-par Dulcineia d’El Toboso” [doncela más hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcineia del Toboso] (*DQ I*, p. 89)? Existe Aldonza ou existe Dulcineia? São a mesma pessoa? Ou uma é pessoa e a outra, criação? Ou o amor almagamou a coexistência de ambas em um mesmo ser a partir da inventividade de Quixote? Como um sentimento tão forte que o motiva a perigosos

confrontos e incursões em uma Espanha em crise, onde o casamento é visto como uma instituição social, faz com que converta no maior ideal pelo qual dedica e põe em perigo sua vida? E sem vê-la, convencer todos que o encontra, a “crê-la, confessá-la, afirmá-la, jurá-la e defendê-la” [crer, confessar, afirmar, jurar y defender] (*DQ I*, p. 89)?

Considero a explicação para o amor nas obras rosiana e cervantina um conceito apresentado por Roberto Gonzalez Echevarria na introdução de seu *Cervantes's Don Quixote: a casebook*: “A amada de Quixote, Dulinéia, é, como ele mesmo, sua própria invenção” [Don Quijote's beloved, Dulcinea, is, like himself, his own invention] (ECHEVARRIA, 2005, p. 4, tradução minha). Seguindo a linha de pensamento proposta pelo autor de *Myth and Archive: A Theory of Latin American Narrative* [Mito e arquivo: uma teoria da narrativa latino-americana] (1990), defendendo a tese de que nós criamos as pessoas por quem nos apaixonamos. E por isso, esse amor será sempre fruto de especulação.

Carlos Fuentes, no capítulo X de *Cervantes o la crítica de la lectura* chama atenção para o capítulo XXV do primeiro livro, no qual, ao fazer penitência, vestido com poucas roupas, pede que Sancho vá a aldeia de Toboso e informe a dama de seus pensamentos acerca de seus feitos e sofrimentos. Quando Sancho indaga sobre ela, uma vez que não conhece nenhuma alta e soberana senhora na miserável Toboso, Quixote revela que sabe a verdade: ao afirmar que Dulcinea é Aldonza de Lorenzo, ele confessa conhecer todos os seus defeitos. Mesmo assim, ele a ama e é para ele “la más alta princesa de la tierra”. Assim, Quixote revela o poder transformador do amor:

— Tá, tá! — disse Sancho. — Então é a filha de Lorenzo Corchuelo a senhora Dulcinea d'El Toboso, por outro nome chamada Aldonza Lorenzo?

— Essa é — disse D. Quixote —, e é ela quem merece ser senhora de todo o universo.

— Bem a conheço — disse Sancho —, e sei dizer que joga barra tão bem como o mais forçado zagal do lugar [...] tem muito de cortesã: com todos brinca e de tudo faz burla e graça. [...] E confesso a vossa mercê uma verdade, senhor D. Quixote: que até aqui estive numa grande ignorância, pois pensava bem e fielmente que a senhora Dulcinea fosse alguma princesa [...]

— Sancho, para o querer que tenho por Dulcinea d'El Toboso, vale a ela tanto quanto a mais alta princesa da terra. Pois nem todos os poetas que louvam damas sob um nome escolhido ao seu arbítrio as têm de verdade. [...] E assim basta-me pensar e crer que a boa Alsonza de Lorenzo é formosa e honesta, e quanto à linhagem, pouco importa [...] a pinto na minha imaginação como a desejo, assim na beleza como na principalidade, nem Helena a iguala, nem Lucrécia a alcança, nem outra alguma das famosas mulheres das idades pretéritas, grega, bárbara ou latina. E diga cada qual o que quiser; pois, se por isto eu for repreendido por ignorantes, não serei castigado por rigorosos (*DQ*

O poder transformador do amor engendra o “mito de Dulcineia” (MADARIAGA, 1978, p. 112) com o qual Quixote revela que sabe da existência real de Dulcineia e ao mesmo tempo, ela é criatura da sua própria imaginação, tão imperfeita quanto imaculada.

Em que medida esse fingimento não se liga ao “mito de Diadorim”? Muitas são as pistas deixadas por Reinaldo acerca de seu verdadeiro sexo, quando toma banho sozinho à noite, quando se afasta do grupo nos períodos de menstruação, nos seus ciúmes de outras mulheres, mesmo na revelação de Diadorim como nome feminino feita apenas à Riobaldo. Mas tal qual Quixote, este opta por velar a verdade e no momento da revelação, estes caem imóveis: o cavaleiro imóvel em sua doença final e o chefe jagunço sem forças para encarar o Hermógenes, pois sabe que quem o vai encarar no conflito final é uma mulher que ele dissimula ser tão jagunço quanto ele próprio, seguindo o princípio da reversibilidade diante do jogo de dissimulação feito por Quixote. Sabedores da verdade, eles escolhem o reino da dúvida, da dissimulação e do jogo. Quixote e Riobaldo sabem-se idealistas conscientes.

Admite que sua imaginação transformou a rasteira Andonza na nobre Dulcineia. Mas não é esta a qualidade do amor, capaz de transformar a amada em algo incomparável, único e acima de toda a consideração de riqueza ou pobreza, distinção ou vulgaridade? (FUENTES, 1976, p. 91, tradução minha)²⁰³.

No amor nobre e leal de Quixote por Dulcineia não raro incidem tentações e lampejos de realidade acerca da invenção que restaura o ideal de amor cavaleiresco nas obras. Atento ao

²⁰² No espanhol “—¡Ta, ta! — dijo Sancho —. ¿Que la hija de Lorenzo Corchuelo es la señora Dulcinea del Toboso, llamada por otro nombre Aldonza Lorenzo?”

— Esa es — dijo don Quijote —, y es la que merece ser señora de todo el universo.

— Bien la conozco — dijo Sancho —, y sé decir que tira tan bien una barra como el más forzado zagal de todo el pueblo [...] tiene mucho de cortesana: con todos se burla y de todo hace mueca y donaire [...] Y confieso a vuestra merced una verdad, señor don Quijote: que hasta aquí he estado en una grande ignorancia, que pensaba bien y fielmente que la señora Dulcinea debía de ser alguna princesa.

— Sancho, por lo que yo quiero a Dulcinea del Toboso, tanto vale como la más alta princesa de la tierra. Sí, que no todos los poetas que alaban damas debajo de un nombre que ellos a su albedrío les ponen, es verdad que las tienen [...] Y, así, bástame a mí pensar y creer que la buena de Aldonza Lorenzo es hermosa y honesta, y en lo del linaje, importa poco [...] yo imagino que todo lo que digo es así, sin que sobre ni falte nada, y píntola en mi imaginación como la deseo, así en la belleza como en la principalidad, y ni la llega Elena, ni la alcanza Lucrecia, ni otra alguna de las famosas mujeres de las edades pretéritas, griega, bárbara o latina. Y diga cada uno lo que quisiere; que si por esto fuere reprehendido de los ignorantes, no seré castigado de los rigurosos” (*DQ I*, p. 345-347).

²⁰³ No original “Admite que su imaginación ha transformado a la rastrillera Aldonza en la noble dama Dulcinea. Pero ¿no es esta la cualidad del amor, que es capaz de transformar a la amada en algo incomparable, único, situado por encima de toda consideración de riqueza o pobreza, distinción o vulgaridad?” (FUENTES, 1976, p. 91).

fato de que, no Palácio dos Duques, Quixote sente-se tentado pelo amor lascivo a outras mulheres. A comparação com o amor de Riobaldo por Otacília pode parecer, à primeira vista, incompatível, tendo em vista o quanto o herói foi casto em suas andanças e quantas vezes Riobaldo comportou-se lascivamente, com Nhorinhá, Ana Duzuza, mas cabe ressaltar que depois de conhecer Otacília, todos os seus pensamentos foram dela e para ela.

Nas reminiscências de como conheceu Otacília, no pousar de uma noite com seu grupo na Fazenda Santa Catarina, na serra do gerais, Buritis Altos, temos a explicação de uma das saudades do herói no repassar de coisas passadas, de conversas à-toa... “O senhor sabe” revela que tal comportamento é comum na cultura brasileira:

Coração cresce de todo lado. Coração vige feito riacho colominhando por entre serras e varjas, matas e campinas. Coração mistura amôres. Tudo cabe. Conforme contei ao senhor, quando Otacília comecei a conhecer, nas serras dos gerais, Buritis Altos, nascente de vereda, Fazenda Santa Catarina. Que quando só vislumbrei graça de carinha e riso e bôca, e os compridos cabelos, num enquadro de janela, por o mal acêso de uma lamparina. [...] Mas eu dormi com dois anjos-da-guarda. O que lembro, tenho. Venho vindo, de velhas alegrias. A Fazenda Santa Catarina era perto do céu — um céu azul no repintado, com as nuvens que não se removem. A gente estava em maio. [...] Otacília eu reví já foi na sobremanhã. Ela apareceu. Ela era risonha e descritiva de bonita; mas, hoje-em-dia, o senhor bem entenderá, nem ficava bem conveniente, me dava pêjo de muito dizer. Minha Otacília, fina de recanto, em seu realce de mocidade, mimo de alecrim, a firme presença. Fui eu que primeiro encaminhei a ela os olhos. Molhei mão em mel, regrei minha língua. Aí, falei dos pássaros, que tratavam de seu voar antes do mormaço. [...] Salvo uns risos e silêncios, a tão. Tôda môça é mansa, é branca e delicada. Otacília era a mais. Mas, na beira da alpendrada, tinha um canteirozinho de jardim, com escôlha de poucas flôres. Das que sobressaíam, era uma flôr branca — que fôsse caeté, pensei, e parecia um lírio — alteada e muito perfumosa. E essa flôr é figurada, o senhor sabe? Morada em que tem môças, plantam dela em porta da casa-de-fazenda. De propósito plantam, para resposta e pergunta. Eu nem sabia. Indaguei o nome da flôr.

— “*Casa-comigo...*” — Otacília baixinho me atendeu. E, no dizer, tirou de mim os olhos; mas o tiritozinho de sua voz eu guardei e recebi, porque era de sentimento (GS:V, p. 187-189).

Num “coração [que] mistura amôres. Tudo cabe”, Riobaldo reconhece seu desejo por mulheres diversas, como Nhorinhá, puta e bela e Ana Duzuza, mas sabe que o verdadeiro amor, a invenção completa virá pela figura de Otacília, com quem virá a casar-se, ao mesmo tempo em que nutre lembranças das mulheres do passado, já que, na narrativa, “o amor, já de si, é algum arrependimento” (GS:V, p. 42). Assim, a narrativa engana por não revelar a face carnal de Otacília, o que não pressupõe que ela não exista, já que habita em todo herói ou heroína *everyman*.

Justamente por ser o amor invenção, ele é revestido nas narrativas pelas máscaras do sonho, tal qual Pierrot apaixonado, em *Máscaras de Dulcineia*:

ARLEQUIM

E o teu amor é sonho.

PIERROT

E é tão doce sonhar!... A vida, nesta terra,
vale apenas, talvez, pelo sonho que encerra
Ver vaga e espiritual, das cismas nos refolhos,
tôda uma vida arder na tristeza de uns olhos,
não tocar a que se ama e deixar intangida
aquela que resume a nossa própria vida,
eis o amor, Arlequim, misticismo tristonho,
que transforma a mulher na incerteza de um
[sonho...
(DEL PICCHIA, 1968, p. 38).

Nas narrativas de amor e invenção, temos a verdade e a mentira, a certeza do amor e a incerteza do sonho, a ardência do prazer e a tristeza do perder, a carnalidade e a espiritualidade como elementos que caminham juntos pelas sendas do amor desde os mitos primordiais, conduzindo ao conceito chave, que liga tais narrativas pelas sendas do herói homem humano: o desengano.

6.9. “Tudo é e não é”: O tema do claro-escuro desengano

O conceito de desengano, desilusão, é chave para o texto cervantino. Sobretudo porque no período de escrita do romance a Espanha passava por uma crise geopolítica sem precedentes. O senso de desapontamento face a muitas promessas perdidas é descrito pelo historiador J. H. Elliott em *Imperial Spain*: “As crises do final do século XVI atravessam toda a vida de Cervantes, assim como sua obra atravessa a vida da Espanha, separando os dias de heroísmo dos dias de desengano” [The crises of the late sixteenth century cuts through the life of Cervantes as it cuts through the life of Spain, separating the days of heroism from the days of desengaño] (ELLIOTT, 2002, p. 319-320, tradução minha).

Um romance cheio de incertezas que, ao ferir os limites entre a realidade e a ficção, abre um caminho movediço para a literatura que dilui fronteiras e confunde o leitor que já não sabe se lê ou se é lido e se o personagem, ao ser lido, pode ser vivido. A incerteza do romance

cervantino já começa no seu prólogo ao dirigir-se a um desocupado leitor, não nomeado, bem como pela dificuldade em se identificar, além do destinatário, o próprio emissor. Quem é seu verdadeiro autor? Cervantes? Mas esse, se bem que queria ser pai, reconhece ser padraсто de Quixote. Um historiador? Falaria ele a verdade sobre a história ou mescla suas impressões ao escrever? E mais, quem o jogou fora? E por quê? Ademais, quem o encontrou de fato? Quem o traduziu o fez corretamente? A incerteza está na composição, na língua em que foi escrito e e onde e por que foi traduzido, ou mesmo imitado, conforme instiga Carlos Fuentes:

Quem é este autor que se dirige ao “desocupado leitor”? É Cervantes, é Saavedra, é Cide Hamete, é um Sancho mascarado, é o autor do Quixote apócrifo, Avellaneda? Ou são os autores da tradição de La Mancha; os descendentes de Cervantes, Sterne, Diderot, Machado e, afinal, Pierre Menard, autor do Quixote no conto de Borges? (FUENTES, 2001, p. 16).

Ainda mais, deixando os aspectos constitutivos de lado e focando nos elementos literários, já na sua primeira frase da narrativa, temos a incerteza a nos provocar: “Num lugarejo de La Mancha, cujo nome ora me escapa, não há muito tempo que viveu um fidalgo desses de lança de armeiro, adarga antiga, rocim magro e cão bom caçador” (*DQ I*, p. 57).²⁰⁴ De uma localização geográfica incerta, que escapara ao seu indefinido autor, que narra de um tempo indefinido, porquanto não se sabe recente ou antigo, surge um incerto fidalgo, desses de gostos, afazeres e pensamentos incertos, que ao sair de sua incerta aldeia embate-se com perigos e desafios sempre incertos e movediços. Na Mancha, “tudo é e não é...” (*GS:V*, p. 13).

As dúvidas que embaralham a Mancha: são vendas ou palácios? Moinhos de vento ou gigantes? Rebanhos de carneiro ou exércitos de guerra? Marionetes ou lutadores mouros? E ainda a principal indagação, ou “um resto de dúvida: a inteira dúvida, que [...] embarçava real” (*GS:V*, p. 255): o que é o amor? Ele é concreto, palpável? Está na imagem da camponesa rústica? Ou na princesa idealizada? Ele pode estar encantado? Como desencantá-lo? Ele existe ou é criado? Dulcineia e Diadorim.

O desengano é traço fundamental para a compreensão das obras e da realidade que nelas habita, bem como na alma do leitor. Na demanda reflexiva intérmina do romance, Riobaldo conta sua história a um senhor, que não somos nós, os leitores, senão ele mesmo. Esse é, por fim, um dos maiores desenganos da obra, bem como de sua crítica transnacional, que até o momento parece não dar-se conta de que no *Grande sertão* “o que é que vale e o que é que não

²⁰⁴ No espanhol “En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo de los de lanza en astillero, adarga antigua, rocín flaco y galgo corredor” (*DQ I*, p. 57).

vale? Tudo” (*GS:V*, p. 145). Proponho, pois, uma abordagem inovadora que aproxima o romance onde tudo é muito misturado à primeira obra multigênero, *Quixote*, ao mesmo tempo que reconheço que esta leitura crítica insere-se em uma linhagem da fortuna crítica rosiana,

O deslizamento constante de sentido, a ambiguidade máxima, a fluidez de quando fazemos o mal estamos fazendo o bem trazem o desengano na narrativa rosiana, a última descendente do desengano quixotesco que se impõe como clássico na linha da modernidade. A esse respeito, apresentei o texto *As formas do falso*, de Walnice Galvão, que apresentou a pedra de toque da ambiguidade e portanto, do desengano no romance.

Gostaria ainda de destacar o texto “Epopéia do sertão, torre de Babel ou manual do satanismo?” (1991), no qual Mario Vargas Llosa expõe que a obra *Grande sertão: veredas* “é na verdade a soma de várias obras de natureza muito diferente” (LLOSA, 1991, p. 1), ao misturar “drama, exotismo, movimento, suspense, natureza indomável, tipos insinuantes e brutais” (LLOSA, 1991, p. 1):

Tecendo uma sutil tela luciferiana que recobre a vida de Riobaldo e a travessia no sertão, *Grande sertão: veredas* torna-se não um romance de aventuras ou uma sinfonia, mas uma alegoria religiosa do mal, uma obra atravessada por convulsões místicas [...] A odisséia de Riobaldo, carrega em si, implícita, como um fio secreto que a guia e a justifica, uma interrogação metafísica sobre o bem e o mal. É uma máscara detrás da qual está emboscada uma demonstração dos poderes de Satã sobre a Terra e sobre o homem (LLOSA, 1991, p. 3).

Conforme o aspecto satânico de Riobaldo é reforçado na frase epíteto da obra, que surge em alusão obscura, como “uma lembrança flutuando feito um repentino odor de enxofre, que basta para provocar um sobressalto, um arrepio, indicando que alguma coisa ou alguém inatingível e no entanto poderosamente real ronda à volta” (LLOSA, 1991, p. 2), vem o desengano pela descoberta final da obra, após a resolução da vida de Diadorim, que é a certeza de que o Diabo não existe e portanto, todas as ações de Riobaldo e dos outros jagunços foram tomadas a partir da dualidade que neles habitara:

Compadre meu Quelemém me hospedou, deixou eu contar minha história inteira. Como vi que ele me olhava com aquela enorme paciência — calma de que minha dor passasse; e que podia esperar muito longo tempo. O que vendo, tive vergonha, assaz.

Mas, por fim, eu tomei coragem, e tudo perguntei:

— “O senhor acha que a minha alma eu vendi, pactário?!”

Então ele sorriu, o pronto sincero, e vale me respondeu:

— “Tem cisma não. Pensa para diante. Comprar ou vender, às vezes, são as ações que são as quase iguais...”

E me cerro, aqui, mire e veja. Isto não é o de um relatar passagens de sua vida, em tôda admiração. Conto o que fui e vi, no levantar do dia. Auroras. Cerro. O senhor vê. Conte tudo. Agora estou aqui, quase, barranqueiro. Para a velhice vou, com ordem e trabalho. Sei de mim? Cumpro. O Rio de São Francisco — que de tão grande se comparece — parece é um pau grosso, em pé, enorme... Amável o senhor me ouviu, minha idéia confirmou: que o Diabo não existe. Pois não? O senhor é um homem soberano, circunspecto. Amigos somos. Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia (*GS:V*, p. 594).

Nessa abordagem que ligou o Cervantes jagunço ao Rosa manchego em seus romances de desengano barroco, é certo que

Outras leituras descobrirão [...] dimensões insuspeitas [neste] romance ambíguo, múltiplo, destinado a durar, dificilmente compreensível em sua totalidade, enganador e fascinante como a vida imediata, profundo e inesgotável como a própria realidade (LLOSA, 1991, p. 4).

Das máscaras do desengano que permeiam esse romance, José Antonio Pasta Jr., em seu ensaio “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”, aponta para uma interpretação de caráter social dos temas do Brasil que figuram na obra, ressaltando a questão do desengano pela reversibilidade contínua que, ao mesmo tempo que desafia, gera novas interpretações sobre o herói dual Riobaldo:

Possuindo como princípio a passagem do mesmo no outro, o *Grande sertão* tem confundido bastante a crítica. Nesse seu mundo intermédio, de reversibilidade contínua, é forte a tendência de encontrar virtudes exclusivamente positivas, que entretanto lhe são estranhas (PASTA JR., 1999, p. 69).

Ao penetrar “o romance moderno” (*GS:V*, p. 62), o qual solicita que se conheça “o mito e o rito” (*GS:V*, p. 62), conforme realizado nesta tese para a compreensão do desengano pela evaporação das fronteiras, o autor vislumbra que, nesta obra capital da literatura brasileira, de claro parentesco com o romance de ouro espanhol, o desengano está posto em suas misturas:

Enigma e mistério, objeto de contrato e de pacto, processo e rito, individuação romanesca efusão mítica, regressão e esclarecimento — tudo nos infinitos hibridismos do romance de Rosa parece apontar para a mistura das misturas, ou a matriz de todas as misturas: a vigência simultânea de dois regimes da relação sujeito-objeto — um que supõe a distinção entre sujeito e objeto ou, se se quiser, o mesmo e o outro, e um segundo que supõe a indistinção de ambos. É o caso de insistir que [...] não se trata aí de uma mistura entre outras [...] mas do princípio mesmo de hibridização que, dando-se no nível fundamental da própria relação sujeito-objeto, determina a lógica

de base do livro e responde pelo conjunto de sua estruturação formal (PASTA JR., 1991, p. 62).

Tomo, portanto, a imagem de Riobaldo como herói cujo desengano nos faz ver a imagem de Quixote, leitura possível e necessária, uma vez que a consciência de Riobaldo está em fluxo contínuo e mutante, porém baldado. Na leitura crítica empreendida por Pasta Jr., o herói moderno Riobaldo, em suas múltiplas e complementares referências, gera a indagação:

Indivíduo isolado, de um lado, membro de fratria ou clã de outro; livre e dependente; homem de lei e de mando, de contrato e de pacto; letrado e iletrado — moderno e arcaico — como pode a sua consciência obedecer simultaneamente aos regimes antagônicos do eu que lhe são imperativos — aquele que lhe põe a distinção do mesmo e do outro e aquele que lhe torna inconcebível essa mesma distinção? (PASTA JR., 1999, p. 69).

Daí, a agitação interna do herói desborda na própria obra e parece apagar os limites entre o mundo exterior. Portanto, para encontrar a coerência formal do mundo híbrido, que é a matéria do romance, este aciona a participação do leitor — que poderá ativar as diversas modalidades interativas de identificação (associativa, admirativa, solidária, catártica e irônica), cujas interpretações podem escoar-se *ad infinitum* — ∞ — aspecto fundamental do romance moderno, o qual não morre nem após o conflito final, mas conduz ao retorno, ou ainda, ao eterno desengano.

6.10. “Até que trespassei de horror, precipício branco”: o conflito final dos heróis

Para o retorno do herói mítico, o último estágio do ciclo mítico que só se torna possível após a “luta mágica” (CAMPBELL, 1956, p. 196) duas são as opções: o matrimônio — quando ocorre a harmonização entre o céu e a terra, a plenitude — ou a morte — como superação total da necessidade de existência, bem como o encontro com a verdadeira vida dos feitos heroicos oferecidos ao herói:

Viraram ambos ao mesmo tempo as rédeas a seus cavalos, e como a da Branca Lua era mais ligeiro, alcançou D. Quixote a dois terços da sua carreira, e ali o encontrou com tão poderosa força, sem o tocar com a lança (pois a levantou, ao parecer de propósito), deu com Rocinante e D. Quixote por terra numa perigosa queda. Avançou logo sobre ele e, pondo-lhe a lança sobre a viseira, lhe disse:
— Vencido sois, cavaleiro, e morto sereis se não confessardes as condições de nosso desafio.

D. Quixote, moído e aturdido, sem erguer a viseira, como se falasse dentro de um túmulo, com voz debilitada e doente, disse:

— Dulcineia d'El Toboso é a mais formosa mulher do mundo e eu o mais desditoso cavaleiro da terra, é não é bem que minha fraqueza defraude esta verdade. Finca tua lança, cavaleiro, e tira-me a vida, pois já me tiraste a honra. (*DQ II*, p. 756-757)²⁰⁵.

Eis o conflito mais cruel, a derrota de Quixote no enfrentamento daquele que já havia vencido, Sansão Carrasco. Nessa batalha final, todavia, observo que aquele que fora o cavaleiro dos Espelhos e que agora se apresenta como Cavaleiro da Branca Lua usa artifícios que ilustram os materiais pelos quais a própria obra é composta, a saber: o mito e a remitificação literária.

Interpreto os espelhos fragmentados da primeira luta como os muitos mitos remitificados que aparecem na narrativa livresca. Esses mitos foram apresentados no capítulo terceiro da tese e não deixam dúvida de que a imagem do Quixote comporta todos eles pelo tema da aventura. Sendo eles, Acteão (II, LVIII); Anteu (I, I); Apolo (I, XLIII); Aquiles (I, XXXII); Arcádia (I, LI); Argos (II, LXV); Ariadne (II, XXXVIII); Aurora (I, II); Belona (I, LII); Bootes e Peritoos (II, XL); Caco (II, XLIX); Calipso (Prólogo do Primeiro livro); Campos Elísios (I, L; II, XXXV); Caronte (II, XI); Castor e Pólux (I, XXIII); Cérbero (I, XIV); Cila e Caríbdis (I, XXXVII); Circe (Prólogo do Primeiro livro); Cupido (II, LVI); Dafne (I, XLVI); Dânaís (I, XXXIII); Diana (II, VIII); Dido (II, XLVIII); Dite/Plutão (II, LXIX); Dríades (I, XXV); Eco (I, XXVI); Egeu (I, XIV); Enéias (II, XLIV); Estige (II, LXIX); Euríalo e Niso (I, XLVII; II, XII); Faetonte (II, XLI); Faunos (I, XXVI); Febo (II, XLV); Fênix (II, XXXVIII); —LII); Juno (II, XIV); Júpiter (II, I); Marte (I, LII; I, XXI; II, VI); Medéia (Prólogo do Primeiro livro); Medusa (I, XLIII); Menelau (II, LXXI); Minos e Radamanto (II, LXIX); Musas; Napéias (I, XXV); Netuno (II, I); Ninfas (outros verbetes); Orestes e Pílates (II, XII); Orfeu (II, LXIX); Palas Atena (II, XLI); Palinuro (I, XLIII); Parcas (II, XXXVIII); Páris (II, LXXI); Pégaso (II, XL); Penélope (I, XXXIV); Píramo e Tisbe (II, XVIII; II, XIX); Plêiades (II, XLI); Polifermo (II, LXVIII); Quimera (I, XIV); Sagitário (II, LIV); Sátiros (I, XXV); Sileno (I, XV); Silvanos (I, XXVI); Sinon (I, XLVII); Sísifo (I, XIV); Tântalo (I, XIV); Teseu (I, XXV); Tício (I, XIV); Ulisses (I, XXV); Vênus (II, LVII); Vulcano (II, XXI) e Zeus, que aparece indiretamente nas

²⁰⁵ No espanhol “[...] volvieron entrambos a um mismo punto las rendas a sus caballos, y como era más ligero el de la Blanca Luna, llegó a don Quijote a dos tercios andados de la carrera, y allí encontró con tan poderosa fuerza, sin tocarle con la lanza, que lá levantó, al parecer, de propósito, que dio con Rocinante y con Don Quijote por el suelo una peligrosa caída. Fue luego sobre él, poniéndole la lanza sobre la visera, le dijo:

— Vencido sois, caballero, y aun muerto, si no confesáis las condiciones de nuestro desafío.

— Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad. Aprieta, caballero, la lanza y quítame la vida, pues me has quitado la honra (*DQ II*, p. 756-757).

citações de Dânaís, Faetonte e Plêiades: o Quixote não só os encara e os absorve em remitificação como prova que a vida vence o mito: “D. Quixote louco, nós sisudos; ele segue são e rindo, vossa mercê fica moído e triste” (*DQ II*, p. 196).

Porém, na segunda batalha campal, a luz da lua emitida pelo Cavaleiro da Branca Lua banha com a luz do sol a imagem de Dom Quixote lunático: seu mito é visto agora em integridade. Diante de sua própria imagem, ele é vencido. Na batalha contra si mesmo, morre Alonso Quijano e nasce o mito do Quixote – icônico, imagem eterna.

No retorno para o lar,

Ao sair de Barcelona, tornou D. Quixote a olhar o local onde caíra, e disse:
— Aqui foi Troia! Aqui minha desdita, e não minha covardia, levou consigo minhas alcançadas glórias, aqui usou comigo a fortuna das suas voltas e reviravoltas, aqui se escureceram minhas façanhas, aqui enfim caiu minha ventura para nunca mais se levantar! (*DQ II*, p. 769)²⁰⁶.

Troia é Mancha, Mancha é o sertão, o mito do Quixote liga-se ao passado e ao presente; está agora em todo lugar. Quixote, portanto, escolhe a via da morte que lhe dá a fama heroica. Nesse ponto, percebo um Cervantes jagunço que quer provar-se guerreiro, mas não pode esconder estar profundamente emocionado diante do poder de seu personagem que ganhou dimensão humana extraordinária. E todos, padraço, historiador, tradutor e leitores, somos vencidos pelo poder do mito do herói, derrotado invencível, que se revela vencedor a cada reflexo mítico contemplado na literatura brasileira.

Como ocorre no conflito final do Quixote, Dom Riobaldo, depois de ter vencido o Liso do Sussuarão, também não consegue reagir às investidas do derradeiro inimigo, Hermógenes. É Diadorim em luta corpo a corpo que vence e é vencida pelo pactário. Com a morte de Diadorim, vem o questionamento do tema do destino:

Mas, não durava daí, menosmente, eu esquentava outra vez meus altos planos, mais forte; eu refervesse. Eu era assim. Sou? Não creia o senhor. Fui o chefe Urutú-Branco — depois de ser Tatarana e de ter sido o jagunço Riobaldo. Essas coisas larguei, largaram de mim, na remotidão. Hoje eu quero é a fê, mais a bondade. Só que não entendo quem se praz com nada ou pouco; eu, não me serve cheirar a poeira do cogulo — mais quero mexer com minhas mãos e ir ver recrescer a massa... Outra sação, outros tempos. (*GS: V*, p. 533).

²⁰⁶ No espanhol “Al salir de Barcelona, volvió don Quijote a mirar el sitio donde había calido, y dijo:
— ¡Aquí fue Troya! ¡Aquí mi desdicha, y no mi cobardía, se llevó mis alcanzadas glorias, aquí usó la fortuna conmigo de sus vueltas y revueltas, aquí se escurecieron mis hazañas, aquí finalmente cayó mi ventura para jamás levantarse!” (*DQ II*, p. 769).

Assim como em *Quixote*, no conflito final, Riobaldo não triunfa. Pelo contrário, tais heróis caem em sua epicidade, deixando a impressão de que todas as suas lutas foram vãs. Nesse respeito, o crítico francês Jean-Paul Bruyas vê a batalha final como “própria ilustração do absurdo” — mesma impressão que a desistência de Quixote nos passa, a do vazio:

Barulho e poeira numa aldeia deserta, um monstro eliminado — mas Diadorim morre matado-o: o rosto odioso do mal e o rosto luminoso do bem e do amor são apagados ao mesmo tempo. Nada mais há que o silêncio nas ruínas — esperando os urubus — e o vazio (BRUYAS, 1983, p. 466).

É Diadorim na luta corpo a corpo com o Hermógenes que vence e é por este vencida. Com a morte e descoberta do verdadeiro sexo de Diadorim, Riobaldo cai, mais uma vez, exposto a um permanente risco de maus encontros e conflitos. Nesse ponto, volta-se ao início da história em movimento circular: agora Riobaldo busca, no contar, dar sentido à travessia, ao baldear o rio da existência.

Casado com Otacília, sempre cultuada como idealização do amor na narrativa, mais um fator de aproximação entre os textos, já que em *Quixote* encontramos a concepção do amor espiritual que se contrapõe ao amor sensual naquela idealizada “senhora dos pensamentos” de Quixote. No *Grande sertão*, Riobaldo afirma “em Otacília eu sempre muito pensei [...] era como se para mim ela estivesse no camarim do Santíssimo” (ROSA, 1956, p. 306). Tratadas de forma pura, os ideais da cavalaria de amor puro, bem como o ideal aristocrático grego que via a formosura e a dignidade espiritual feminina como a “guardiã dos mais altos costumes e tradições” (JAEGER, 1995, p. 46), são revisitados pelos cavaleiros, que indubitavelmente são heróis eternos.

É esse fluxo da vida, da “matéria vertente” (*GS:V*, p. 100), que a forma narrativa escolhida por Guimarães Rosa cor, tom e forma do correr um rio, quer no nome do narrador, pela boca do qual todos os personagens falam e ele fala a si mesmo, em loucura lúcida, cuja fala cortada ganha as notas perspectivas comparáveis ao narrar de Benengeli, quer à simbologia da travessia do rio recorrente na obra. Afinal: “Êstes rios têm de correr bem! — eu de mim dei. Sertão é isto, o senhor sabe: tudo incerto, tudo certo” (*GS:V*, p. 156). E ainda, obviamente o caráter “mítico, perfeito e inteiro” da narrativa rosiana tão aberto quanto a segunda parte de *Quixote*, que está ligada e sempre retomando a Primeira, e jamais fechada pelo ligar das suas pontas do princípio e do fim: o travessão e a leminiscata.

Quando Quixote, no final da segunda parte de seu livro, não é mais o mesmo do início de sua travessia, percebo como este foi transformado de fidalgo em cavaleiro, ora em vitórias, ora

em derrotas, ora como o Cavaleiro da Triste Figura, ora como o Cavaleiro dos Leões. Essa metamorfose é também o marco da categoria de herói do romance e essa conversão marca constitutiva da natureza híbrida, múltipla e ambivalente de Riobaldo. No final da sua jornada, ele não é mais o mesmo, suas angústias, sua existência, suas dúvidas e seus medos — tudo foi transformado. Se o fidalgo Alonso Quijano iniciou sua jornada heroica tão cheio de certezas, é este quem morre em um leito de dúvidas, remorsos e arrependimentos para fazer nascer o cavaleiro eterno, símbolo do homem moderno. Essa é a herança mítica lançada a Riobaldo, cuja travessia, aqui tão aproximada e contrastada por esses ponteadores de opostos, se dá de modo inverso. São as incertezas iniciais transmutadas num homem que, ao reviver sua luta na viagem do contar, tem a suprema revelação, a certeza absoluta: “Nonada. O diabo não há! É o que eu digo, se fôr... Existe é homem humano. Travessia” (*GS:V*, p. 594). Este é o herói moderno, eterno herdeiro da tradição mítica.

Ao final da história vivida, na fazenda que herdara, é que se inicia a narração do romance, que segue não a lógica concreta desenvolvida no enredo, mas a de um passado a ser contruído na memória, Riobaldo realça a identidade fragmentada em permanente confronto com o mundo e reconhece que carece de ter coragem em um mundo muito misturado. Herói de mil faces, buscou ideais nobres e desses emerge o caráter imprevisível da aventura. Assim, ele começa, ou conclui: “Lhe falo do sertão. Do que não sei. Um grande sertão! Não sei. Ninguém ainda não sabe. Só umas raríssimas pessoas — e só essas poucas veredas, veredazinhas” (*GS:V*, 1956, p. 101).

A viagem destes heróis converge-se, portanto, para uma experiência de caráter existencial. Como a aventura quixotesca, a saga riobaldiana interroga a morte e a vida. Na voz e vez do leitor, seja este moço ou velho, a obra desses clássicos pode ter sempre sua travessia reinventada, já que se tratam de obras de espectro aberto e que geram fortes identificações do homem com seus heróis. Ao fim da saga, a morte enfrentada é um despertar da consciência de suas existências heroicas e um desafio aos seus limites através da sua busca pela infinita travessia humana. Sem poder engendrar o mundo transcendente, a certeza íntima esvai-se. Ecoa a canção mítica moderna: “Existe é homem humano. Travessia” (ROSA, 1956, p. 594).

Portanto, a viagem da narrativa do herói, quer Riobaldo, como a de Quixote é, na verdade, uma viagem aos “crespos do homem” (*GS:V*, p. 11), aos territórios profundos do ser humano, em qualquer espaço e lugar. Embora a história de desengano entre o amor e a morte, a clareza da história e o mistério do mito traçada e narrada por Dom Riobaldo, herói moderno, nas veredas do *Grande sertão* chegue ao seu termo, pela via oposta do herói Quixote, não se pode

esquecer a máxima do romance: “Sertão é dentro da gente” (*GS:V*, p. 305) tornando evidente para as personagens estudadas aqui, o livro, os sentimentos por este causados, viverão sempre que houver do leitor/expectador a correspondente sede e adesão para a travessia pela Mancha e pelo Grande sertão, cujos limites extrapolam o texto escrito, embaralhando os limites da vida e da obra. Assim, o sertão converte-se em mito, e resguarda a história, ele somos nós, e o mundo manchego. A vida e sua travessia arriscada, a odisséia de cada um. Dentro da gente, ele está resguardado, assim como o herói que representa cada um dos homens é convertido no homem humano, cada um de nós.

“AQUELLA INACABABLE AVENTURA”: O RETORNO DOS HERÓIS NUM SERTÃO “DO TAMANHO DO MUNDO”, OU CONSIDERAÇÕES FINAIS

O herói morreu como homem moderno; mas, como homem eterno — aperfeiçoado, não específico e universal, renasceu.

(CAMPBELL, 2007, p. 28).

Ponte em marcha, solo. Todos los demás solitarios irán a tu lado, aunque no los veas. Cada cual creará ir solo, pero formaréis batallón sagrado, el batallón de la santa e inacabable cruzada. Tú no sabes bien, mi buen amigo, cómo los solitarios todos, sin conocerse, sin mirarse a las caras, sin saber los unos los nombres de los otros, caminan juntos y prestándose mutua ayuda. Los otros hablan unos de otros, se dan las manos, se felicitan mutuamente, se bombean y denigran, murmuran entre sí y va cada cual por su lado.

(UNAMUNO, 1988, p. 146-147).

No trabalho comparativo aqui realizado almejei dirigir minha voz ao reino do mito para resgatar a figura heróica no panteão histórico, de modo que a mesma passa a dialogar com vozes da modernidade e da antiguidade a um só tempo. Isso se dá a partir da perspectiva de “prolongamento”, apresentada pela imortal brasileira de raízes galegas, Nélida Piñon:

Não há rupturas, um texto está entrelaçado ao outro. Somos uma corrente sanguínea — afirma — Preciso estar bem com os gregos. Como é que esses diabos terríveis desses gregos guardaram o coração do mundo para que nós o colhêssemos? Herdamos um coração imenso, que vai crescendo com o nosso próprio coração (PIÑON, 2014, p. 14).

Deveras, “há alguma coisa que liga, através dos séculos, Homero e Lord Byron, alguma coisa inalterável, universal e comum, que fala a todos os homens e a todos os tempos” (ASSIS, 1955, p. 315) e este é o herói. Ligados por este pormenor extraordinário e distanciados da ideia de um imperialismo espanhol sobre a cultura e a literatura brasileiras, bem como do antiespanholismo, este trabalho, cômico do seu valor no Brasil — “uno e diverso” (FREIRE, 1975, p. 50) e das afinidades e contrastes com o que é espanhol no Brasil, finaliza seu percurso comparativo da obra que trouxe a imagem do herói remitificado como símbolo de uma nação de homens na modernidade, Quixote, cujos ecos foram rastreados na constituição do herói na travessia do último clássico, *Grande sertão: veredas*.

Em “Palavras sobre Don Quijote”, de Jose Maria Vargas Vila, tem-se na forma poética o elo fundamental que aqui desejei compor para apresentar a imagem eterna do Quixote na literatura brasileira entre o “espanhol e hispanoamericano” (VASCONCELOS, 1988, p. 249):

A América ama a Cervantes
Sua assombrosa e épica criação lhe é familiar
O Cavaleiro da Triste Figura prolongou sua viagem para além, muito além,
Das planícies empoeiradas da Mancha.
Dom Quixote percorreu a América; viaja ainda por lá.
Todos nós temos o visto, lança na mão, adarga no braço, cavaleiro em seu
rocim, tirar o silêncio das nossas florestas, o olhar sombrio no espelho de
nossos rios, subir nossas pistas rachadas, para contornar, desde o início, sua
silhueta angulada na vales pensativos. (VILA, 1988, p. 235, tradução
minha)²⁰⁷.

O caráter complexo e único do *Quixote* assegurou-lhe um lugar indiscutível na história da literatura. Ao enfrentar a grande variedade de referências literárias e históricas do texto, as complexidades de sua narração interna e sua combinação de humor terreno e profundidade filosófica, a tarefa de descobrir e apresentar o herói mítico presente no livro não foi percurso fácil.

As perspectivas críticas para o encontro com o herói são muitas: psicanalíticas, filosóficas e antropológicas e muitas mais. Escolhemos fazer a leituras por uma perspectiva literária que pudesse abarcar as outras correntes no que elas tinham de comum acerca da figura da pessoa heroica. Foi uma experiência quixotesca. Como Cervantes, subvertemos alguns episódios da narrativa que se pretenderam históricos, mas revelaram-se míticos, de modo que revelamos que a força do Quixote se impõe justamente por reunir e remitificar as faces anteriores do herói, uma vez que “o Quixote apareceu quando a obra de ficção lutava com o que parecia a desapareição do heroísmo e da virtude do mundo” (MARTÍNEZ, 2016, p. 61)²⁰⁸.

Evidentemente obra de complexidade e riqueza sem par, o *Quixote* permance, desde seu nascimento, deleitando os mais diversos leitores e tendo em seu retorno heroico, seu padraсто eleito a morte para o fim da narrativa, o herói não descansa, mas foi remitificado. Reencarado em diversos outros romances, interpretado por autores de grande profundidade, tendo impresso sua marca em diversas artes visuais, o texto aberto apresenta diretrizes que se repetiram na

²⁰⁷ No original “La América ama a Cervantes.

Su assombrosa y épica creación le es familiar.

El Caballero de la Triste Figura ha prolongado su viaje más allá, mucho más allá, de las llanuras polvorientas de la Mancha.

Don Quijote ha viajado por América; viaja aún allí.

Todos le hemos visto, lanza en mano, adarga al brazo, caballero en su rocín, recorrer el silencio de nuestras selvas, mirarse melancólico en el cristal de nuestros ríos, ascender nuestras cuestas agrietadas, para perfilar, desde las cimas, su silueta angulosa sobre los valles pensativos”. (VILA, 1988, p. 235).

²⁰⁸ No original “El Qujote apareció cuando la obra de ficción luchaba con lo que parecía la desaparición del heroísmo y de la virtud del mundo” (MARTÍNEZ, 2016, p. 61).

criação de um herói manchego capaz de representar o Quixote brasileiro: Dom Riobaldo, de *Grande sertão: veredas*.

Ao figurar no interior da vida de Quixote e Sancho Pança, Riobaldo e Diadorim, Roque Guinart e os jagunços mineiros, qual homem humano, encontrei a sensação de provocação apontada por Jorge Luis Borges (1899-1986) em seu texto “Magias parciais de Quixote”, no qual aborda essa transmutação no espaço artístico como um conjunto de estranhas ambiguidades que geram questionamentos para além do texto literário:

Porque nos inquieta que o mapa esteja incluído no mapa e as mil e uma noites no livro *As mil e uma noites*? Por que nos preocupamos que Dom Quixote seja leitor do *Quixote*, e Hamlet, espectador de Hamlet? Creio saber a causa: tais inversões sugerem que se personagens fictícios podem ser leitores ou espectadores, nós, seus leitores ou espectadores, podemos ser fictícios. Em 1833, Carlyle observou que história mundial é um infinito livro sagrado que todos os homens escrevem e leem e tentam entender, e no qual também são escritos. Assim, se os personagens da ficção podem ser leitores e espectadores, nós, seus leitores e espectadores, podemos ser fictícios. (BORGES, 2012, p. 640, tradução minha)²⁰⁹.

Seguindo o pensamento borgeano, a obra literária atinge — assim como um lugar dentro e fora do mapa, assim como a reduplicação de um ponto de vertigem que ramifica o ponto central de *Mil e uma noites* (1704) para outros subordinados que retomam o ponto inicial — ilimitadas possibilidades de interpolação: infinita e circular a um só tempo. A esse respeito, aderimos à verdade romanesca explorada por René Girard, em sua obra *Mensonge romantique et vérité romanesque*, no desejo de possuímos o personagem, participamos de um desejo triangular, na medida em que, como leitores, fomos desejados anteriormente. A presente tese, ao conjugar o mito do herói para a travessia comparativa de obras distanciadas no lastro espaço-temporal, desejou ultrapassar o debate sobre a análise tais obras literárias a partir de apenas interpretações fechadas, tais como as que consideram o Quixote como um bufão e leem o herói Riobaldo como um rústico plano. Ao romper com estruturas e apresentar como tais heróis atravessam pelas sendas do mito primievo, épico, trágico, medieval, barroco, romanesco, espanhol e brasileiro, vimos assim que “o mito é sempre o ponto de partida” (ORTEGA Y

²⁰⁹ No original “¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que Don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen e tratan de entender, y en el que también los escriben. Assim, se los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios”. (BORGES, 2012, p. 640).

GASSET, 1914, p. 181) para se falar do homem humano e para encontrar a heroicidade existente nele.

Destaco, entre diversos estudiosos, como Gustav Jung, a existência de uma ordem simbólica que estrutura a realidade inter-humana: o mito. Para a compreensão do mito, examinamos, de forma alegórica, a passagem ritualística, guiadas por heróis por excelência pelas sendas teóricas do mito, apresentando quatro alegorias:

1) Como o ritual de enfrentamento de Ulisses com as sereias, tomei a revelação das Musas acerca do destino mítico do herói como a primeira alegoria de consideração do mito como um sistema dinâmico de símbolos, arquétipos e esquemas: sistema dinâmico, que, sob o impulso de um esquema (*schème*), tende a compor-se em narrativa. Dessa feita, o mito provou ser uma canção universal tão enraizada no nosso inconsciente coletivo que dançamos ao som dela sem, muitas vezes, dar-nos conta de sua escuta e muitas vezes, em seus silêncios, sua força se impõe ainda mais, como se dá no caso das sereias. De acordo com o pensamento de Mircea Eliade, Gilbert Durand, Joseph Campbell, a alegoria escolhida representou como simbolicamente os mitos primitivos, que diziam respeito à humanidade como um todo, podem reduzir-se às imagens individuais que guardam, por sua vez, relação com o imaginário coletivo. Esse é o caso do herói.

2) Da incursão no labirinto para o enfrentamento do Minotauro, a saber, quando Teseu adentra o labirinto e depara-se com a árdua missão de vencer o Minotauro ou ser por este vencido, é o fio de Ariadne que traz o herói de volta, com segurança, da aventura do labirinto. Empresto o episódio mítico para uma leitura do jogo do mito que revelará, por sua vez, o poder orientador que permeia a história moderna a partir de uma leitura que reabilita o mito nos dias atuais. É o herói quem encarna o dinamismo do processo cultural, sendo guiado pelo inconsciente coletivo no ritmo do processo histórico no qual a escuta e a dança estão ligadas aos processos míticos.

3) Tomando a imagem do labirinto como a possibilidade do sonho, busquei ainda reabilitar o mito arcaico pelos postulados junguianos acerca do inconsciente coletivo formado por dois componentes: o instinto (entidades materiais reveladas em imagens, assemelhando-se a um sistema axial de formação de cristais a partir de um líquido primordial) e o arquétipo (entidades numinosas em forma de ideias carregadas eletricamente com um sentido sagrado que se manifestam, por vezes, através de sonhos, fantasias e símbolos, reconectando-nos aos arquétipos coletivos do inconsciente). Foi o arquétipo do herói que ressoou em canto órfico para a eternidade a partir dessa alegoria, cujo breve enfoque sobre a abordagem de Gustav Jung

sobre o mito constatou, em paralelo ao intercuro à obra de Joseph Campbell, que o mito se apresenta como realidade sempre presente na história da humanidade. Demonstrei deveras como no século XIX, o mito e os seus arquétipos encontraram seu refúgio na psicanálise, evidenciando o poder do herói na vida moderna.

4) Fiz uso da imagem do semi-deus Perseu, em *Metamorfoses*, de Ovídio, no enfrentamento da deusa das górgonas para ilustrar a reabilitação do pensamento selvagem na modernidade. É pela engenhosidade de Perseu que Górgona Medusa pôde ser transformada a partir da compreensão de seu interior. Assim, seguindo os caminhos de transformação mítica de Lévi-Strauss, constatei que os mitos não morrem, posto que se transformam. Portanto, todos os mitos estão ligados por relações transformacionais. Ao notar o “princípio de conservação da matéria mítica” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 261) e analisar as alterações pelas quais os mitos oscilam e vão sofrendo quanto à sua forma, sua ordem e sua mensagem, tais como os episódios de “contração” (p. 269), de “manipulação” (p. 274) ou de “atenuação” (p. 269), Lévi-Strauss observa que na maior parte das vezes, a amplitude mítica é mantida para além das fronteiras, mesmo quando ocorre o fenômeno da “inversão” de suas imagens, que se assemelha “um pouco como um feixe de raios luminosos penetrando em uma câmara escura por uma abertura pontual e obrigados por este obstáculo a se cruzarem: de maneira que a mesma imagem, vista corretamente do lado de fora, se reflete invertida no interior da câmara” (LÉVI-STRAUSS, 1993, p. 265-266), de modo que, ao invés de tornarem-se cada vez menos plausíveis à medida que ocorre o engendramento de uns aos outros a ponto de se esfumarem, ruírem ou cessarem após terem sua armadura exposta, os mitos subsistem porquanto sua essência é mantida em continuidade orgânica pelas seguintes formas degenerativas: a “elaboração romanesca” (p. 274) e, a “lenda” (p. 272), com vistas à “reutilização para fins de legitimação histórica” (p. 274) em eixos retrospectivos ou prospectivos como lugares privilegiados para fundar uma ordem sobre o passado ou para trazer do passado traços que marcarão o início de um futuro a desenhar-se, quiçá para fundamentar ao homem sua verdade.

5) Por fim, no quinto subtópico do primeiro capítulo, apresentei o fio que liga todas as tecidos das teorias anteriores com o mito, a literatura, a qual “está geneticamente relacionada com a mitologia”. (MIELIETINSKI, 1987, p. 329). É, pois, com o pesquisador russo Eleazar Mielietinski que apresentei um dos enfoques mais fecundos acerca da permanência do mito na literatura, sobretudo contemporânea, trazendo à tona a marca do eterno retorno do herói. Ao longo do seu estudo magistral fundador d’ *A poética do mito* (1976), o autor discorre sobre as diversas formas de utilização dos motivos da mitologia na literatura, para então estruturar a sua

“poética da mitologização” (MIELIETINSKI, 1987, p. 402), que consiste, em uma de suas acepções, em “um apelo consciente para o mito com base em um conhecimento livresco” (MIELIETINSKI, 1987, p. 403).

Exposta a preferência dessa tese pela mitologização do romance, a metamorfose do herói foi tomada como objeto de investigação pelo fato de que “o mito e o romance pertencem ao campo da narrativa e que o chamado ‘retorno ao mito’ ocorreu antes de tudo no solo do romance” (MIELIETINSKI, 1987, p. 427), bem como pela necessidade de obras dedicadas a esse aspecto do romance moderno, uma vez que não se pode desperceber que, há tempos, que “os elementos que coincidem no romance do século XIX e nas tradições arcaicas” (MIELIETINSKI, 1987, p. 336), cuja imaginação, emoção e pensamento geram imagens míticas e realistas similares, são dignos de consideração e se apresentam como campo privilegiado de esforço intelectual, sobretudo na atualidade. Apresentei assim quando nascem os “tipos literários não tradicionais de imensa força generalizadora” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331) — a ponto de converterem-se em mitos, dada sua imensa carga energética capaz de criar “não só os caracteres sociais do seu tempo mas também alguns tipos cardinais de comportamento universalmente humanos” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331) erigindo um novo fenômeno literário, sintetizado em “modelos eternos” (MIELIETINSKI, 1987, p. 331). Este é o caso de Quixote que se converteu em protótipo (a semelhança dos paradigmas mitológicos), ensejando gás à criação literária posterior, dos séculos XVIII-XX.

Para preconizar o Quixote como o herói arquetípico para a formação do romance moderno, fez-se importante a incursão na história da constituição do herói. Assim, alicercei a pesquisa nas diversas teorias sobre o mito do herói, que convergem para o pensamento de que este é figura presente nas mais diversas civilizações e épocas.

Da evolução do herói mítico ao romanesco, a mensagem legada por este elemento complexo revelou-se cada vez mais fascinante. Julguei necessário conhecer a fundo os mitos relacionados à figura do herói para poder seguir suas pegadas através do longo caminho da imaginação ocidental, da antiguidade ao presente. Tais pegadas são agora referência fundamental para a necessidade de narrar histórias que têm como centro de atração a figura do herói.

Ao empreender o estudo por vias estético-artísticas, que visou a analisar como tal elemento instiga e exige do leitor uma postura de desvendamento, observei como a figura estética do *herói* adquiriu diferentes configurações e representações ideológicas no decorrer da história da ficção literária, mediante as constantes transformações no mundo, de seu nascimento

até os dias atuais, tendo seu claro desenvolvimento a partir do mito, bem como pude observar como essas diferentes configurações exercidas pelo herói podem ser renovadas à luz dos estudos estético-recepcionais na modernidade.

Os caminhos percorridos pelo herói ao longo da História ocidental revelam que esta efigie, ao embaralhar mito e modernidade, paixão e crítica, melhor reflete os valores e conflitos de nossa civilização. Tendo sua partida no solo do mito — cujo poder nos enreda em tramas alegóricas, prendendo-nos ao imaginário coletivo ao longo dos milênios, perpetuado em verdades e costumes de nossa civilização — este conserva sua armadura mítica com a qual se desdobra e se espalha às mais diversas facetas.

Na luta dos grandes guerreiros helênicos, Aquiles Pelida, Heitor — o “elmo flamejante”, e o argucioso Odisseu — “par de Zeus em conselhos”, admiramos o herói épico que resguarda a força do mito ao representar sumariamente a força do homem humano em cumprir seu destino dado pelos deuses; ao tirar a venda dos olhos de Édipo, aprendi a lição sobre os riscos da condição humana e, com a revelação do mito ao herói trágico, admiti que o poder do herói sempre será mais forte do que as forças que o destroem. Ao haurir do cálice fantástico e despertar aos enigmas do medievo, vibrei com cavaleiros que, como Lancelote do Lago, Amadis de Gaula e Palmerim da Inglaterra, bem como os grandes paladinos da Europa e os cavaleiros da Távola Redonda, encarnam os sustentáculos reais e simbólicos de uma elite guerreira e moralizante em aventuras extensas e idealizantes. Ao reconhecer a força do herói na hordienidade, com claros sustentáculos barrocos, observei que tal figura foi capaz de espelhar e de modelar mentes, códigos de condutas e almas no decorrer da história social.

No segundo capítulo da tese, apresentei como o herói atravessa os tempos numa sobrevivência surpreendente, permanecendo em nossos dias o elemento de maior atração na narrativa. A “epopeia do tempo” revela que o herói acompanha o tempo da realidade, ou seja, configura-se de forma diferente conforme a época existente, pois seus episódios de vida formam um liame num tempo e num espaço limitado. Sendo assim, estamos intimamente ligados à imagem do herói, seu arquétipo inocula em nós o anseio por novas aventuras.

Ao aproximar-me da “fonte interior de energia que o arquétipo do herói representa” (JUNG, 2008, p. 163), comprovei que tal elemento é marca estrutural que justifica e define as ações humanas, conforme proposto por Gustav Jung, um dos intérpretes cuja teoria, em diálogo com a proposta de remitificação literária esmiuçada no primeiro capítulo deste trabalho, foi aplicada na exegese das obras *corpora*. Recordo sua visão acerca do herói:

O mito do herói é o mais comum e o mais conhecido em todo o mundo. É encontrado na mitologia clássica da Grécia e de Roma, na Idade Média, no Extremo Oriente e entre as tribos primitivas contemporâneas. Aparece também em nossos sonhos. Tem um flagrante poder de sedução dramática e, apesar de menos aparente, uma importância psicológica profunda. São mitos que variam muito de seus detalhes, mas quanto mais o examinamos mais percebemos quanto se assemelham estruturalmente. Isso quer dizer que guardam uma forma universal mesmo quando desenvolvidos por grupos ou indivíduos sem qualquer contato cultural entre si. [...] Ouvimos repetidamente a mesma história do herói do nascimento humilde mas milagroso, provas de sua força sobre-humana precoce, sua ascensão rápida ao poder e à notoriedade, sua luta triunfante contra as forças do mal, sua falibilidade ante a tentação do orgulho (*hybris*) e seu declínio, por motivos de traição ou por um ato de sacrifício “heroico”. (JUNG, 2008, p. 142).

O herói arquetípico esteve presente nessa viagem diacrônica, conservado em sua armadura mítica. Foi ele quem abriu as portas de um mundo numinoso, ao passo que evoluiu de tal modo a refletir a personalidade humana e a despojá-la. Sua invencibilidade épica passou, no embate em provas trágicas e medievais, a abrir limites para a conduta fragmentada no barroco e desvairada no romance. A conexão entre a leitura de antigos mitos gregos e a atitude de nossa civilização moderna para com os “heróis” patenteia sua importância para a história da humanidade.

O que me ligou, em pleno século XXI, a um estudo minucioso acerca desse arquétipo exemplar são os “grandes escritores [que] foram capazes de transcender as diferenças de espaço e de tempo na tradução de temas universais. E nós reagimos a esses temas porque são, fundamentalmente, temas simbólicos” (JUNG, 2008, p. 138). Este é o caso de Miguel de Cervantes, sobretudo na fundação da tradição de *la Mancha*, ao publicar a primeira edição do *Quixote* — obra que marcou o início do romance moderno, bem como anunciou um novo capítulo na saga do herói, cuja busca por valores autênticos na inadequação com o mundo e a luta destemida contra a realidade retomam, acentuam e sublimam as características dos heróis que o precederam em chave irônica. Seus efeitos, todavia, são projeções caleidoscópicas, cuja sobrevivência surpreende de modo universalizado há mais de quatro séculos. Como clarifica o tratado de Ortega y Gasset, *Meditaciones del Quijote*, o romance multigênero é a primeira obra que traz o heroísmo e a vontade de aventuras cerzindo o tecido do mito à modernidade, trazendo ao mundo uma nova concepção do heroísmo em que “o herói é quem quer ser ele mesmo. A raiz do heroico reside, pois, em um ato de real vontade. Nada parecido com a épica. Por isso, Do Quixote não é figura épica, e sim, um herói” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190, tradução

minha)²¹⁰.

Na construção do capítulo terceiro, usei uma alegoria de episódios da obra para ilustrar como os muitos mitos existentes no *Quixote* erigem sua imagem como um derrotado invencível nas mais diversas nações, como é o caso do Brasil. Para tanto, evoquei o conflito final do Quixote com aquele que foi o cavaleiro dos Espelhos e que agora se apresentou como Cavaleiro da Branca Lua no conflito final da obra. Os disfarces usados por Sansão carrasco nessas lutas sobrepõem Quixote quando se revelam imagens especulares do próprio herói. Os espelhos fragmentados da primeira luta são os muitos mitos remitificados na imagem de Quixote. Ele os encara e os vence. Porém, na segunda batalha campal, a luz da lua emitida pelo Cavaleiro da Branca Lua banha com a luz do sol a imagem de Dom Quixote lunático: seu mito é visto agora em integridade. Diante de sua própria imagem, ele é vencido. Na batalha contra si mesmo, morre Alonso Quijano e nasce o mito do Quixote — icônico, imagem eterna.

Defini ainda a influência mítica na obra pela presença de três elementos: 1) As deidades; 2) os personagens mitológicos e 3) os escritores greco-latinos e as suas referências conceituais. Todos estes elementos são entradas frequentes no *Quixote*, conforme constatou-se, de modo que, na aplicação do processo de remitificação literária, ao final da análise, assistiu-se ao nascimento de um mito moderno, graças ao herói mítico que transcende suas influências ao engendrar um novo mito.

Segundo a cervantina Maria Augusta Vieira — uma das referências fundamentais dessa tese — a recepção de *Quixote* no Brasil seguiu basicamente duas vertentes: a recepção “blanda”, romântica, cujas leituras em sua maioria convergem à compreensão da obra pelo viés do mito quixotesco e suas recriações, e a segunda afiliada a recepção dura, mais voltada aos fatores intrínsecos de compreensão da obra, segundo os valores em voga no tempo e espaço de sua publicação, tais como o riso. Nossa leitura aproxima-se da compreensão da obra como o mito, preenchendo uma lacuna na crítica brasileira que até então não apontara as similaridades da obra manchega com o romance rosiano *Grande sertão*. Apesar de minha busca ter se dado nesse sentido, não desconsidero aspectos pungentes da escritura quando esta fala do riso e de aspectos barrocos, pois também contemplei tais aspectos comparativamente e com bons resultados.

Desse modo, tracei uma leitura da obra tal como ela foi feita em sua época e o é hoje: barroca, irregular, paradoxal e por isso mesmo, genial, conforme foi visto durante sua recepção

²¹⁰ No original “héroe es, decía, quien quiere ser él mismo. La raíz de lo heroico hállase, pues, en un acto de real voluntad. Nada parecido en la épica. Por esto Don Quijote no es una figura épica, pero sí un héroe” (ORTEGA Y GASSET, 1914, p. 190).

ao longo da história. Portanto, usei a crítica de sua época e a de minha época, revelando que a construção de *Quixote* em mito literário se deu pela sua interação qual homem e figura história nas mais diversas sociedades.

O livro de entretenimento mais original da literatura universal inicia e termina como um gênero novo — o romance moderno — e, ao mesmo tempo que oferece “um quadro mais completo e profundo de imagens da vida humana” (Schelling), é também o mais “nacional” e “pitoresca”. Graças a ele, como diz Tieck e agora reitera Pablo Pífferrer, e depois discutirá Ortega, o trivial e o cotidiano podem tomar o brilho e a cor do maravilhoso e do épico, e temos narrativas e representações do mundo real. Enfatizando e desenvolvendo as declarações e atitudes anteriores, romanticamente destaca o caráter, já não tão agradável e admirável, mas simbólico e sublime de Dom Quixote. Observando, de relance, a mescla humana e barroca que há no Dom Quixote cervantino, seus censuráveis defeitos e fraquezas, bem como suas qualidades e atitudes admiráveis ou sublimes, notamos que Dom Quixote passa a ser simbólico herói exemplar e divinizable (UNAMUNO, 1988, p. 44-45, tradução minha)²¹¹.

Após buscar refazer o percurso crítico e mítico que constituiu o Quixote em herói *everyman*, passei ao quarto e fundamental capítulo, o qual me permitiu discutir a tese dentro de um contexto brasileiro. Na busca pela reverberação das vozes quixotescas na escritura literária brasileira, encontrei força nas suas releituras, sobretudo em autores que retomam a tradição manchega, ora por citar, ora por estilizar ou mesmo parodiar *Quixote*, tais como Gregório de Matos Guerra (1636-1696); Antonio José da Silva Coutinho (1705-1739); Machado de Assis (1839-1908), Lima Barreto (1881-1922), Monteiro Lobato (1882-1948), José Lins do Rego (1901-1957) e Guimarães Rosa (1908-1967), entre outros.

Para melhor compreender as diferentes manifestações de empoderamento dos temas cervantinos no Brasil, foi importante também rastrear tributos ao mito do Quixote, quer nas edições traduzidas, na prosa de ficção, quer na poesia brasileira, desaguando na prosa regionalista e universal brasileira. Optei por aprofundar-me na mescla humana e barroca existente a partir da figura do herói cervantino e apresentei suas sagas diversas na literatura brasileira: como suas obras de fama chegaram ao solo brasileiro e sua imagem de derrotado

²¹¹ No original “El libro de entretenimento más original de la Literatura Universal inicia y culmina um género nuevo — la novela moderna — y, a la vez que ofrece el “cuadro más completo y profundo de la vida humana” (Schelling), es también la obra más “nacional” y “pitoresca”. A él debe, como afirma Tieck y ahora reitera Pablo Pífferrer y más tarde comentará Ortega, que lo trivial y cotidiano puedan tomar el brillo y el color de lo maravilloso y épico, y que tengamos narraciones y representaciones del mundo real. Acentuando y desarrollando afirmaciones y actitudes anteriores, románticamente se resalta el carácter, no ya simpático y admirable, sino sublime y simbólico de Don Quijote. Soslayando la humana y barroca mezcla que en el Quijote cervantino hay de ridículos o censurables defectos y flaquezas, y de cualidades y actitudes admirables o sublimes, Don Quijote pasa a ser simbólico héroe ejemplar y divinizable” (UNAMUNO, 1988, p. 44-45).

invencível encontrou ressonâncias e reflexos míticos em obras literárias diversas, convertendo sua face em recriações de um Quixote dramático, delirante, satírico, reinador, sertanejo e, por fim, rosiano.

No penúltimo capítulo, intitulado “Um Cervantes jagunço ou um Rosa manchego?”, fiz uma breve leitura de aspectos bibliográficos que iluminam minha interpretação de um Rosa manchego e um Cervantes jagunço, no qual revelei como tais leitores vorazes e contadores de histórias, nômades jagunços pelos grandes centros culturais, cavaleiros de suas línguas, literatos combatentes, corajosamente tais escritores atravessaram espaços fechados, fragmentando a crítica de suas épocas, romperam os limites nacionais ao embaralhar as fronteiras entre a ficção e a vida em uma mistura inédita e universal, construíram com suas penas um verdadeiro manifesto pela liberdade dos homens, quer sertanejos quer manchegos, pelo qual tem hoje leitores desocupados ou ilustres, quer no Brasil quer na Espanha, em todas as partes do mundo. Regozijos das Musas, que desejaram muito e diversas vezes com pouco se contentaram, se encontram com um grande salto na outra vida, imortais das letras: esse é o poder da literatura. Isso posto, focalizei no conjunto da obra de tais autores símbolos, revelando como características do legado de Cervantes podem ser rastreadas por toda a obra rosiana, analisando ainda as muitas conexões da gênese literária de Cervantes e de Guimarães Rosa, e que as que revelam como as estruturas míticas primordiais ligam tais autores na modernidade.

Finalmente, apresentei uma leitura inédita e final do Quixote aliado à construção de Riobaldo em *Grande sertão: veredas*, investigando 10 pontos de contato entre as obras, cada um em um subtópico comprovando a remitificação literária na criação do romance rosiano.

Desde o nascimento heroico de Quixote e de Riobaldo, com a proclamação heroica após o desenrolar de sagas e aventuras que os motivam a atentar aos seus respectivos chamados da alma, a evolução destes na busca de aventuras, rastreei temas comuns ao mito, quais sejam: 10 pontos de contatos entre tais heróis: 1) o nascimento maduro; 2) os ciclos e sagas resultantes da busca pela aventura; 3) a evolução psicológica; 4) o mito do duplo; 5) a admiração pela donzela guerreira; 6) o amor como fantasiação; 7) as ambivalentes batalhas marcadas por rituais; 8) o retorno dos heróis; 9) o contar às loucas e 10) o claro-escuro desengano.

Portanto, foi suficientemente comprovado o “quixotismo rosiano” — embate inovador à crítica rosiana a partir da leitura quixotesca do romance, pelo processo de remitificação literária. É Riobaldo, herdeiro da linhagem de Aquiles, Odisseu, Édipo, Amadis de Gaula, Palmeirim da Inglaterra, Quixote e Roque Guinart quem, ao encarnar valores contraditórios de

mescla dos ideais cavaleirescos aos conflitos problemáticos em um mundo à revelia, finca a mensagem do herói mítico, homem humano, na travessia do último clássico.

Ao rastrear a dimensão mítica nos heróis cervantino e rosiano, observei o tema da viagem repleta de aventuras e batalhas campais, marcada ainda pelo retorno ao lar, configurando um retorno diferente para cada herói: um tendo eleito o casamento e o outro a morte. Tais elementos foram apresentados para revelar que nessa abordagem comparativa, não busquei apenas apresentar elementos comuns entre tais heróis, mas também as marcas esfíngicas que os distam e distanciam.

A viagem pelas narrativas do chefe Quixote e de Dom Riobaldo revelou-se portanto ser uma viagem aos “crespos do homem” (*GS:V*, p. 11), aos territórios profundos do homem, em qualquer espaço e lugar, do mito à modernidade. Assim, ilumino o fim desta travessia com a sagacidade de Benedito Nunes, cujo texto *Por que ler os clássicos* despertou meu anseio de estudar o tema, ao falar sobre o tema da viagem-travessia em *Grande sertão: veredas*, notou: “Para Guimarães Rosa, não há de um lado o mundo e, de outro, o homem que atravessa. Além de viajante, o homem é a viagem — objeto e sujeito da travessia, em cujo processo o homem se faz (NUNES, 1969, p. 172).

Desse modo, vislumbro a ampliação da fortuna crítica rosiana, bem como a expansão da tradição da Mancha no Brasil na “inacabável aventura” estético-recepcional transmutada no velar e no desvelar das míticas faces desses heróis, metamorfoses literárias.

Por fim, reconheço que este estudo comparativo é só o início de minha viagem pela Mancha no Brasil, não tendo a capacidade de esgotar o tema por ora e nem no porvir, tampouco teve esta intenção, mas que busca solidificar pontes de conhecimentos em Espanha brasileira e em Brasil pan-hispânico, nos quais Quixote e Riobaldo são símbolos, imagens eternas. É meu desejo que com este estudo possa difundir mais a literatura rosiana no exterior, como venho tentando fazer, que num país de língua espanhola ou inglesa, quer para as tantas nações nas quais Rosa foi traduzido com êxito e ainda pode ser quanto mais seus heróis de rica humanidade sejam apresentados.

Reconheço a dificuldade dessa travessia. Como disse Günther Lorenz, “Rosa é muito mais difícil de ser entendido por um europeu [sobretudo se] ele não conhece o grande processo histórico da literatura brasileira. Conhece apenas nomes” (LORENZ, 1971, p. 1). Portanto, o aparente desconhecimento da literatura brasileira no continente europeu, e mesmo nas Américas, conforme acreditado por muitos intelectuais e estudiosos, faz com que se pareça mais desafiador abordar o assunto. Sinto-me, contudo, motivada pelo espírito heroico que tais

personagens inocularam nesta pesquisa. Portanto, ao trabalhar com a obra de Rosa desafiando a crítica tradicionalista e imanentista, almejo desafiar quixostescamente mais e diversos caminhos, sobretudo aqueles ainda pouco explorados, divulgando o sertão brasileiro nos círculos estrangeiros, onde a fala riobaldiana tem tomado espaços, de modo que vislumbro a possibilidade de ampliação desta tese em futuras sagas acadêmicas. Afinal, a travessia por esses gerais corre como leminiscata por veredas de inacabáveis aventuras.

Parafraseando a fala riobaldiana no início do questionamento pelo fim da aventura, momento em que se revelara o real: “o *mito* corre em volta. Êsses *mitos* são sem tamanho. Enfim, cada um o que quer aprova, o senhor sabe: pão ou pães, é questão de opiniões... O mito está em tôda a parte” (*GS:V*, p. 9-10), acredito que o mito do herói continua a atravessar os limites. Na escuta do mito do herói que escoo pela escritura de um Cervantes jagunço e um Rosa manchego, nas ações de Dom Riobaldo e do chefe Quixote, finco a tese de que ao revisitar o herói mítico, retomar seus reflexos, embaralhar suas faces, descobri uma nova face dentre as muitas do herói *Quixote*, agora lido como um jagunço rosiano. Mais importante, nesta viagem pelas sendas da história ocidental, quer por terras manchegas ou sertanejas, revisei e proponho ao leitor que, pelo herói *everyman*, revisitemos a nós mesmos, pois, como reconhece Del Picchia (1968, p. 128): “Toda a vida é o instante eterno do heroísmo!”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. *Corpora*:

CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, Primeiro Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.
_____. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, Segundo Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002.
ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

2. Outras edições do *Quixote* no Brasil:

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Almir de Andrade, Milton Amado. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.
_____. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Ernani Ssó. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012.
_____. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Aquilino Ribeiro. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.
_____. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. Carlos Nougué; José Luis Sánchez. São Paulo: Abril, 2010.
_____. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. Trad. Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia/Villa Rica, 2005.

3. Edição de *Grande sertão: veredas* na Espanha:

ROSA, João Guimarães. *Gran sertón: veredas*. Trad. Ángel Crespo. Barcelona: Seix Barral, 1965.

4. Outras obras de Cervantes:

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española: Alfaguara, 2004.
_____. *El trato de Argel*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
_____. *La Galatea*. In: *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Atlas, 1943.
_____. *La Numancia*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
_____. *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
_____. *Novelas ejemplares*. Madrid: Castalia, 1982.
_____. *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001.
_____. *Viaje del Parnaso*. In: *Obras de Miguel de Cervantes Saavedra*. Madrid: Atlas, 1943.

3. Outras obras de Guimarães Rosa:

ROSA, João Guimarães. *Antes das primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.
_____. *Ave, Palavra*; nota introdutória de Paulo Rónai. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
_____. *Corpo de Baile: sete novelas*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1956.
_____. *Estas Estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1969.
_____. *Magma*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1997.
_____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.

- _____. *Sagarana*. 6. ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1964.
- _____. *Tutaméia: terceiras estórias*. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1967.

4. Outros textos literários:

- A Demanda do Santo Graal*: manuscrito do século XIII/ texto sob os cuidados de Heitor Megale. São Paulo: T. A. Queiroz: EdUSP, 1988.
- ALEMÁN, Mateo. *Guzmán de Alfarache*. Madrid: Cátedra, 1979.
- ANDRADE, Carlos Drummond de. *As impurezas do branco*. 2. ed; Rio de Janeiro: José Olympio, 1974.
- _____. “Um chamado João”. *Correio da Manhã*, 22 de novembro de 1967.
- ARIOSTO, Ludovico. *Orlando Furioso*. Milano: Bietti, 1969.
- AVELLANEDA, Alonso Fernández de. *Don Quijote de La Mancha*. Madrid: Espasa-Calpe, 1972.
- BANDEIRA, Manuel. “Grande sertão: veredas”. In: *Poesia completa e prosa*, 2. ed. Rio de Janeiro: Aguilar, 1967. p. 590-592.
- BERNI, Francesco. *Orlando Innamorato*. Londres: Massi e Comp, 1781.
- BORGES, Jorge Luis. “Parábola de Cervantes y de Quijote”. In: *El hacedor, Obras completas*. Buenos Aires, EMECE, 1974.
- _____. *Obras completas*. Barcelona: Emecé, 1989. 3 vols.
- _____. “Pierre Menard, author of Don Quijote”. In: *Ficciones*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1984. p. 61-76.
- DEL PICCHIA, Menotti. *Máscaras: o amor de Dulcineia*. Rio de Janeiro: Clássicos Brasileiros, Edições de Ouro, 1968.
- DE MONTALVO, Garci Rodríguez. *Amadís de Gaula*. Madrid: Cátedra, 1987.
- DE MORAES, Francisco. *Palmerín de Inglaterra*. Toledo: Centro de Estudos Cervantinos, 2006.
- GOETHE, Johan Wolfgang von. *Fausto: uma tragédia*: Primeira parte. Trad. Jenny Klabin Segall. São Paulo: 34, 2004.
- HOMERO. *Iliada*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- _____. *Odisseia*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015.
- HESÍODO. *Teogonia*: a origem dos deuses. Trad. Jaa Torrano. 5. ed. São Paulo: Iluminuras, 2003.
- _____. *Os Trabalhos e os Dias*: primeira parte. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. 4. ed. São Paulo: Iluminuras, 2002.
- KAFKA, Franz. “O silêncio das sereias”. In: *Caderno de leituras*. n. 70. Trad. Luiz Costa Lima. Belo Horizonte: Chão da feira, 2017. p. 2-4.
- KUNDERA, Milan. *A Insustentável Leveza do Ser*. Trad. Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1999.
- LOBATO, Monteiro. *Quixote das crianças*. São Paulo: Globo, 2010.
- MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. *Obra Completa Volume I: Romances*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- _____. *Obra Completa Volume II: Conto e Teatro*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- _____. *Obra Completa Volume III: Poesia, Crônica, Crítica, Miscelânea e Epistolário*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1962.
- MALORY, Thomas. *Le Morte Darthur*: The Winchester Manuscript. New York: Oxford, 1998.
- MATOS, Gregório de. *Obra Poética*. 2 v. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- MONTAIGNE, Michel de. *Le essais*. Bordeaux: Imprimerie Nouvelle F. Pech, 1906.
- OVÍDIO. *As Metamorfoses*. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 1983.

PESSOA, Fernando. *Mensagem: à memória do Presidente-rei Sidónio Pais* Quinto Império Cançãoiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

RODÓ, José Enrique. "El mirador del Próspero". In: *El Cristo a la jineta*. Barcelona: Ed. de Barcelona, 1928. p. 87-89.

SÓFOCLES. *A trilogia tebana: Édipo Rei; Édipo em Colono; Antígona*. Trad. Mário da Gama Kury. 8. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

WHITMAN, Walt. *Leaves of Grass*. Blacksburg, VA: Virginia Tech, 2001.

5. Textos de teoria e crítica literária:

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. *Teoria da Literatura*. 7 ed. Coimbra: Almedina, 1986.

AGUINARA, Carlos Blanco; PUÉRTOLAS, Julia Rodríguez; ZAVALA, Iris. *Historia social de la literatura española*. Madrid: Castalia, 1978.

ALBERTI, Leon Battista. *De pictura*. Firenze: Polistama, 2001.

ASSMANN, Jan. *Mythomotorik der Erinnerung*. Wilfried Barner: Anke Detken, Jörg, 2003.

ARENDT, Hannah. *Entre o passado e o futuro*. Trad. Mauro W. Barbosa. São Paulo: Perspectiva, 2014.

ARISTÓTELES. *A Poética*. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética Clássica*. 7. Ed. Trad. Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1987.

AUERBACH, Erich. *Mimeses: representação da realidade na Literatura ocidental*. Trad. Györgye Bernade Sperber. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BALANDIER, Györgyes. *O dédalo: para finalizar o século XX*. Trad. Suzana Martins. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BARRERA, J. C. Bermejo; GARCÍA, F. J. González; MORILLO, S. Reboreda. *Los orígenes de la mitología griega*. Madrid: Akal Ediciones, 1996.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* *Análise estrutural da narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1971.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Trad. Susana Kampff e Ernani Chaves. São Paulo: Duas Cidades, 34, 2011.

_____. *Represálias selvagens: realidade e ficção na literatura de Charles Dickens, Gustave Flaubert e Thomas Mann*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BOWRA, C. M. *Heroic Poetry*. London, New York: Macmillan & CO, ST Martin's Press, 1964.

BRANDÃO, Junito de Souza. *Mitologia grega: volume I*. Petrópolis: Vozes, 1986.

_____. *Mitologia grega: volume II*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Mitologia grega: volume III*. Petrópolis: Vozes, 1987.

_____. *Teatro grego: tragédia e comédia*. 8. ed. Petrópolis: Vozes, 1985.

BRUNEL, Pierre. *Mythocritique*. Théorie et parcours: Paris, PUF, 1992.

CALVINO, Italo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CAMPBELL, Joseph. *As máscaras de Deus*. Trad. Carmen Fischer. São Paulo: Palas Athena, 1992.

_____. *O herói de mil faces*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *O poder do mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

_____. *O voo do pássaro selvagem: ensaios sobre a universalidade dos mitos*. Trad. Ruy Gustav Jungman. Rio de Janeiro: Rosa dos tempos, 1997.

_____. *Romance of the Grail: The Magic and Mystery of Arthurian Myth*. Novato, California: New World Library, Joseph Campbell Foundation, 2015.

- _____. *The Portable Gustav Jung*. Trad. R. F. C. Hull. New York: Penguin Books, 1971.
- _____. “The Secularization of the Sacred”. In: CUTLER, Donald L. *The Religious Situation*. Boston: Beacon, 1968.
- _____. *The Hero With a Thousand Faces*. New York: Meridian Books, 1956.
- CANDIDO, Antonio. A personagem do romance. In: CANDIDO, Antonio *et al.* *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CARPEAUX, Otto Maria. *A Literatura grega e o Mundo romano*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1968.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Geografia dos mitos brasileiros*. São Paulo: Global, 2012.
- CAZIER, Pierre (Org). *Mythe et Création*. Lille: Presses Universitaires de Lille. pp. 15-32.
- CECILIA, Juan Herrero ; PECO, Montserrat Morales. *Reescrituras de los mitos en la literatura: estudios de mitocrítica y de la literatura comparada*. Cuenca: Universidad de Castilla- La Mancha, 2008.
- COMMELIN, P. *Mitologia grega e romana*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Belo Horizonte: UFMG, 2001.
- CRIPPA, Adolpho. *Mito e cultura*. São Paulo: Convívio, 1975.
- CURTIUS, Ernest Robert Cutius; BURROW, Colin. *European Literature and the Latin Middle Ages*. Princeton: Princeton University Press, 2013.
- DEREMETZ, Alain. “Petit histoire des définitions du mythe, un concept ou un noun?” In: DUMÉZIL, György. *Mythe et épopée*. Paris: Galimard, tomo I, 1968.
- DIMNET, Ernest. *The Art of Thinking*. New York: Simon and Schuster, 1929.
- DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Goldinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. *Campos do Imaginário*. Trad. Maria João Batalha Reis. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- DURAND, Gilbert; MORIN, Edgan; POGHIRC, Ciceroni; SCHWARZ, Fernand (*et al.*). *Mircea Eliade: O reencontro com o sagrado*. Lisboa: Nova Acrópole, 1993.
- ELIADE, Mircea. *A provação do labirinto: conversas com Claude-Henri Rocquet*. Trad. Luís Filipe Bragança Teixeira. Lisboa: Publicações Quixote, 1987.
- _____. *Mito e realidade*. Trad. Paola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1989.
- _____. *O mito do eterno retorno: arquétipos e repetição*. Trad. Manuela Torres. Lisboa: Gallimard, 1969.
- ELIOT, T. S. *A terra devastada*. Trad. V. S. Muraviov: Moscou, 1971.
- _____. “Tradição e talento individual”. In: *Ensaio*. Trad. Ivan Junqueira. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- ELLIOTT, J. H. *Imperial Spain (1469-1716)*. London: Edward Arnold, 1963.
- FEIJÓ, Martin Cezar. *O que é o herói*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- FLORI, Jean. *A cavalaria: a origem dos nobres guerreiros da Idade Média*. Trad. Eni Tenório dos Santos. São Paulo: Madras, 2005.
- FREIRE, Gilberto. *O brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1975.
- FREUD, Sigmund. “Prefácio à *Problemas de Psicologia da Religião*, de Theodor Reik”. In: _____. *Obras completas vol. 14: História de uma neurose infantil (“O homem dos lobos”), além do Princípio do prazer e outros textos [1917-1920]*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- _____. *Obras psicológicas completas de Sigmund Freud vol. XXI: O futuro de uma ilusão, O mal-estar na civilização e outros trabalhos [1927-1931]*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1974.

FOSTER, Edward Morgan. *Aspectos do romance*. Trad. Sergio Alcides. São Paulo: Globo, 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Trad. Luiz Felipe Baeta Neves. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

_____. *A ordem do discurso*. 8. ed. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 2002.

_____. *História da loucura na idade clássica*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

_____. *Les mots et les choses*. 1966. Paris, Gallimard.

FRYE, Northrop. *Anatomy of criticism: four essays*. 3. ed. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973.

_____. *Anatomia da crítica*. Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Cultrix, 1969.

GALVÃO, Walnice Nogueira. *A donzela-guerreira: um estudo de gênero*. São Paulo: SENAC, 1998. 247 p.

GASS, William H. *A ficção e as imagens da vida*. Trad. Edilson Alkmin Cunha. São Paulo: Cultrix, 1971.

GIRARD, René. *Mensonge romantique et vérité romanesque*. Paris : Grasset, 1961.

GREENBLATT, Stephen. *Renaissance Self-Fashioning*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

_____. *Maneirismo: a crise da Renascença e a origem da arte moderna*. Trad. Magda França. São Paulo, Perspectiva. Ed. da Universidade de São Paulo, 1976.

HAVELOCK, Eric. *A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais*. Trad. Ordep José Serra. São Paulo: UNESP, 1996.

HEIDEGGER, Martin. *O que é metafísica?*. Trad. Ernildo Stein. São Paulo: Duas Cidades, 1989.

HEGEL, György. W. F. *Estética — A arte e o ideal*. Lisboa: Guimarães, 1993.

HERÓDOTO. Histórias; In: HARTGO, François (org.). *A história de Homero a Santo Agostinho*. Trad. Jacyntho Lins Brandão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

HOBSBAWM, Eric J. *Bandidos*. Trad. Donaldson Magalhães Garschagen. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense, 1976.

_____. *Rebeldes primitivos: estudos sobre formas arcaicas de movimentos sociais nos séculos XIX e XX*. Trad. Waltensir Dutra. 2. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do paraíso: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1969.

HORNBLOWER, Simon. *Greek Historiography*. New York: Oxford University Press, 1996.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria e ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

JACKSON, K. David. *Machado de Assis: a literary life*. Yale University Press: New Haven & London, 2015.

JAEGER, Werner Wilhelm. *Paideia: a formação do homem grego*. Trad. Arthur M. Pereira. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1994.

JAUSS, Hans Robert. Levels of identification of hero and audience. *New Literary History*, Charlottesville (Virginia), v. 5, n. 2, inv. 1974, p. 283-317.

JUNG, Carl Gustav. *Os arquétipos e o inconsciente coletivo*. Trad. Maria Luiza Appy, Dora Mariana R. Ferreira da Silva. 10. ed. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____. *O homem e seus símbolos*. Trad. Maria Lúcia Pinho. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

KOTHE, Flávio R. *O herói*. São Paulo: Ática, 1985.

KUNDERA, Milan. *L'art du roman: essai*. Paris: Gallimard, 1986. 200 p.

LÉVI-STRAUSS. *Antropologia estrutural dois*. Trad. Maria do Carmo Pandolfo. 4. ed. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1993.

_____. *Mito e significado*. Trad. António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. *O pensamento selvagem*. Tradução Maria Celeste da Costa e Souza; Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1970.

_____. Structuralism and Myth. In: *The Keenyon review*, New series, 1981, vol. 3. nº 2. pp. 64-88.

LUKÁCS, György. *A teoria do romance*. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34. 2000.

_____. *Marxismo e teoria da literatura*. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 2. ed. São Paulo: Expressão popular, 2010.

LYOTARD, Jean-François. *A condição pós-moderna*. Trad. Ricardo Corrêa. 12. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

MALTA, André. *Homero múltiplo: ensaios sobre a épica grega*. São Paulo: Edusp, 2012.

MARX, Karl. *Crítica da filosofia do direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle; Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2006.

MASSA, Jean-Michel. "La bibliothèque de Machado de Assis". *Revista do Livro*, Instituto Nacional do Livro, v. 6, n. 21-22, março-junho, 1961, pp. 195-238.

MEDINA, José Lasaga. *Las metamorfoses del seductor: ensayo sobre el mito de Don Juan*. Madrid: Síntesis, 2004.

MIELIETINSKI, E. M. *A poética do mito*. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MONTELLO, Josué. *Machado de Assis*. São Paulo: Verbo, 1972.

MÜLLER, Lutz. *O Herói*. Trad. Erlon José Paschoal. São Paulo: Cultrix, 1987.

NAVARRETE, Pedro Fernández. *Observación de Monarquías y Discursos Políticos (Biblioteca de Autores Españoles)*. Madrid: Hernando, 1926.

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: história, teoria e crítica*. São Paulo: Edusp, 2015.

NUNES, Benedito. "A matéria vertente". In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 9-39.

_____. "História e ficção". In: *Do Marajó ao arquivo: Breve panorama da cultura no Pará*. Belém: SECULT, EdUFPA, 2012.

_____. "Meu caminho na crítica". In: MERONI, Fabrizio. *Vida e cultura em nossas letras: o CCFC na Amazônia*. Belém: Centro de Cultura e Formação Cristã, 2010. p. 548-568.

_____. "Por que ler os clássicos". In: MERONI, Fabrizio. *Vida e cultura em nossas letras: o CCFC na Amazônia*. Belém: Centro de Cultura e Formação Cristã, 2010. p. 569-577.

ORWELL, George. "The art of Donald McGill" [1941]. In: ORWELL, Sonia; ANGUS, Ian (Ed.). *The collected essays, journalism, and letters of George Orwell*. New York : Harcourt, Brace & World, 1968. p. 155-171.

PARMÊNIDES; XENÓFANES. *Filósofos épicos I: fragmentos*. Edição do texto grego. Trad. Fernando Santoro. Rio de Janeiro: Hexis, Fundação da Biblioteca Nacional, 2011.

PLATÃO. *A República*. 10. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2007.

_____. *Diálogos: A República (volumes VI-VII)*. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universidade Federal do Pará, 1976.

_____. *Fedro*. Texto grego: John Burnet. Trad. Carlos Alberto Nunes. 3. ed. Belém: Ed.Ufpa, 2011.

PORTER, Roy. *Uma história social da loucura*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.

RANK, Otto. *The Myth of the Birth of the Hero: a Psychological Interpretation of Mythology*. Trad. Drs. F. Robbins; JELLIFFE, Smith Ely. New York: The Journal of Nervous and Mental Disease Publishing Company, 1914.

- ROSENFELD, Anatol. “Literatura e personagem”. In: *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- ROJO, Grínor. *Diez tesis sobre la crítica*. Chile: LOM, 2001.
- SAINTE-BEUVE. *Qu'est-ce qu'un classique? Suivi de deux autres traités*. Lizenz : Heidelberg, 1946.
- SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. *Filosofia da arte*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: EDUSP, 2001.
- SEGAL, Robert. A. *Joseph Campbell: an introduction*. New York, London: Garland Publishing, 1987. 153 p.
- SEGOLIN, Fernando. *Personagem e anti-personagem*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1978.
- SELLIER, Philippe. “Qu'est-ce qu'un mythe littéraire ?”. In: *Littérature*, nº55, 1984. La farcissure. Intertextualités au XVIe siècle. pp. 112-126. Acessado em 05/11/2015. Disponível em: http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1984_num_55_3_2239
- SUÁREZ, Carmen Becerra. *Mito y Literatura* — Estudio comparado de Don Juan. Espanha: Universidad de Vigo, 1997.
- SUASSUNA, Ariano. “A compadecida e o romanceiro nordestino”. In: *Literatura popular em verso: estudos*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EdUSP, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1986.
- THOMAS, Hugh. *World Without End: The Global Empire of Philip II*. London: Penguin Books, 2014.
- TODOROV, Tzvetan. Prefácio. In: BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. Trad. Maria Ermentina Galvão G. Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- TOMALIN, Margaret. “Bradamante and Marfisa: An Analysis of the ‘Guerriere’ of the ‘Orlando Furioso.’” *The Modern Language Review*, vol. 71, no. 3, 1976, pp. 540–552. *JSTOR*, www.jstor.org/stable/3725747.
- VERNANT, Jean-Pierre; VIDAL-NAQUET, Pierre. *Mito e tragédia na Grécia antiga*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- VEYNE, Paul. *Como se escreve a história; Foucault revoluciona a história*. Trad. Alda Baltar; Maria Auxiliadora Kneipp. Brasília: Editora Universidade de Brasília. 1982.
- _____. *Os gregos acreditavam em seus mitos?* Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Unesp, 2014.
- VON FRANZ, MARIE-LOUISE. C. *Gustav Jung: seu mito em nossa época*. Trad. Adail Unirajara Sobral. São Paulo: Cultrix, 1975.
- WATT, Ian P. *Mitos do individualismo moderno: Fausto, Quixote, Juan, Robinson Crusoe*. Trad. Mario Pontes. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.
- WESTON, Jessie Laidlay. *From Ritual to Romance*. Estados Unidos: Anchor, 1957.
- YVANOFF, Xavier. *Mythes sur l'origine de l'homme*. Paris: Errance, 1998.
- ZILBERMAN, Regina. *Do mito ao romance: tipologia da ficção brasileira contemporânea*. Porto Alegre: Universidade de Caxias do Sul; Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes, 1977.

5.5. Sobre Cervantes:

- ALLEN, John Jay Allen. *Don Quijote: Hero or Fool?* Gainesville, Univesity Press of Florida, 1979.
- AMORA, Mário. *Quixote: quatro séculos de modernidade*. São Paulo: Novo Século: 2005.
- ARCINIEGAS, Germán. “Don Quijote, un demócrata de izquierda”. In: *Don Quijote: meditaciones hispano-americanas*. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. p. 1-16.

- ARIAS, Rafael Hernández. *Sobre la identidad europea: los mitos literarios de Don Quijote*, Fausto, Don Juan y Zaratustra. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- AUERBACH, Erich. "The Enchanted Dulcinea" [from *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*]. In: ECHEVARRÍA, Roberto González (Org.). *Cervantes' Don Quixote: a casebook*. New York: Oxford, 2005. p. 35-61.
- AVALLE-ARCE, J. B.; RILEY, E.C. *Suma Cervantina*. London: Tamesis Books, 1973.
- AYALA, Francisco. "La invención del Quijote". In: CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española: Alfaguara, 2004. p. 29-43.
- AZAÑA, Manuel. *Cervantes y la invención del Quijote*. Madrid: Biblioteca ELR Ediciones, 2005.
- BAEZ, Enrique Moreno. "Arquitectura del 'Quijote'". In: Revista de Filología Española. Jan 1, 1948. Pp. 269-286.
- BARBOSA, João Alexandre. *Alguma crítica*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- _____. "Borges, leitor do Quixote". São Paulo: Revista Cult, agosto de 1999. pp. 54-57.
- BARJA, Juan. "El yo y los otros: la per-versión como con-figuración". In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. pp. 37-76.
- BENJUMEA, Niolas Diaz de. *La verdade sobre el Quijote: novíssima historia critica de la vida de Cervantes*. Madrid, Imprenta de Gaspar, 1878.
- BLOOM, Harold. "Um herói da ironia e do n/lismo". São Paulo: Folha de São Paulo Especial, 18 de junho de 2005. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/especial/fj1806200516.htm>.
- BORGES, Jorge Luis. "Magias parciais do Quixote". In: CERVANTES, Miguel de. *Quixote de La Mancha*, Volume 2. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 637-640.
- BOWLE, John. A letter to the Reverend Dr. Percy, concerning a New and Classical edition of Historia del valeroso caballero Don Quijote de La Mancha. London: B. Withe, Horace's Head, FleetStreet, MDCCLXXVII. pp. 97-140.
- BROCA, Brito. "Introdução". In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de la Mancha*: volume 1. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016. p. 13-56.
- CANAL, Fredo Arias de la. *Las fuentes literarias de Cervantes*. México: Frente de Afirmación Hispanista, 2007.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: 34, 2005.
- CASCUDO, Luís da Câmara. "Com Dom Quixote no Folclore do Brasil". In: CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote de La Mancha*: volume 1. São Paulo: José Olympio, 1958.
- CASO, Antonio. "Cervantes". In: *Don Quijote: meditaciones hispano-americanas*. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. p. 59-68.
- CASSOU, Jean. *Cervantes: un hombre y una epoca*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1958.
- CASTRO, Américo. *Hacia Cervantes*. Madrid: Taurus, 1960.
- CAVALHEIRO, Juciane (org.). *Leituras de Cervantes e releituras do Quixote*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.
- CLOSE, Anthony. *A companion to Don Quijote*. Woodbridge: Tamesis, 2008.
- COBELO, Silvia. *Historiografia das traduções do 'Quixote' publicadas no Brasil: provérbios de Sancho Pança*. São Paulo: Dissertação de Mestrado: Programa de Pós-graduação em Língua e Literatura Espanhola e Hispano-americana; Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade Federal do Pará, 2009.
- DANTAS, San Tiago. *Quixote: um apólogo da alma ocidental*. 2.ed., rev. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1964.

- DE PAULA, Jackeline Fernandes da Cunha. “Quixote e Quaresma: inadequações opostas e sensíveis”. Uberlândia: Revista Letras & Letras, 22, jan/jun, 2006. p. 225-250.
- DOREN, Mark Van. *La profesión de Don Quijote*. México: Buenos Aires, 1975.
- DUQUE, Félix. “Ácida comicidad: Don Quijote y el héroe invertebrado”. In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 11-34.
- DÚRAN, Manuel. “Cervantes’ Harassed and Vagabond Life”. In: ECHEVARRÍA, Roberto González (Org.). *Cervantes’ Don Quijote: a casebook*. New York: Oxford, 2005. p. 23-33.
- DÚRAN, Rosa Navarro. “Los modelos de Don Quijote, caballero andante”. In: ALDEA, José Sanroma; REVORIO, F. Javier Díaz. *Armas y Letras: La Guerra y el Derecho en el IV Centenario de El Quijote*. Madrid: Consejo Consultivo de Castilla-La Mancha; Marcial Pons, 2006. p. 157-173.
- ECHEVARRÍA, Roberto González. “Introduction”. In: CERVANTES, Miguel. *The Ingenious Hidalgo Don Quixote de la Mancha*. Trad. John Rutherford. New York: Penguin, 2001.
- _____. *Cervantes’ Don Quijote: a casebook*. New York: Oxford, 2005.
- EGGINTON, William. *The Man who Invented Fiction: How Cervantes Ushered in the Modern World*. New York, London: Bloomsbury, 2016.
- ENDRESS, Heinz-Peter. *Los ideales de Don Quijote em el cambio de valores desde la Edad Media hasta el Barroco: La utopía restaurativa de la Edad de Oro*. Trad. Mercedes Figueras. Navarra: Ediciones Universidad de Navarra, 2000.
- FERREIRA, Antonio Mega. *O essencial sobre Quixote*. Portugal: Imprensa Nacional/Casa da moeda, 2015.
- FERREIRO, María Fernández. *La influencia del Quijote en el teatro español contemporáneo: adaptaciones y recreaciones quijotescas (1990-2010)*. Espanha: Universidad de Oviedo, 2014. (Tesis doctoral).
- FONSECA, Maria Gabriella Flores Severo. *Paratextos de edições brasileiras do Quixote*. Dissertação de mestrado. Manaus: Universidade Estadual do Amazonas, 2017.
- FRADIQUE, Mendes. “A República”. In: FRADIQUE, Mendes; LUSTOSA, Isabel. *Brasil pelo método confuso: humor e boemia em Mendes Fradique*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1993. p. 164-169.
- FUENTES, Carlos. *Cervantes o la crítica de la lectura*. México: Editorial Joaquín Mortiz, 1976.
- _____. *Machado de La Mancha*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GABILONDO, Ángel. “Esto no puede ser sólo un sueño. Cervantes y Descartes: un par de modernos”. In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 131-161.
- GALÁN, Pedro Cerezo. “Las figuras quijotescas de la melancolía”. In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 213-262.
- GILLET, Joseph E. “The Phantom Chapters of the Quijote by Raymond S. Willis, Jr” (Review). *Hispanic Review*. Vol. 23, No. 3 (Jul., 1955), Pennsylvania: University of Pennsylvania Press. p. 244-245.
- GILMAN, Stephen. *La novela según Cervantes*. Trad. Carlos Ávila Flores. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.
- GONZÁLEZ, Mario M. *Leituras de literatura espanhola: (da Idade Média ao Século XVII)*. São Paulo: Letraviva, 2010.
- HAZAS, Antonio Reys; SÁNCHEZ, Juan Ramón Muñoz. *El nacimiento del cervantismo: Cervantes y el Quijote en el siglo XVIII*. Espanha: Verbum, 2006.
- HEFFERNAN, Julián Jiménez. “La mano perdida de Miguel de Cervantes”. In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller.

- Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 165-210.
- HEINE, Heinrich. "Heine on Cervantes and the *Don Quixote*, by Heinrich Heine, in *Temple Bar* (1876)". In: *Bloom's Literary Themes: The Grotesque*. New York: Chelsea House Publishers, 2009. p. 49-56.
- LACERDA NETO, Aristóteles de Almeida. "*Quixote e Fogo Morto: um estudo comparado*". João Pessoa: Pós-graduação da Universidade Federal da Paraíba, 2006.
- LEYTE, Arturo. "El descenso a la cueva de Montesinos: el ascenso al yo". In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 79-104.
- LLOSA, Mario Vargas. Una novela para el siglo XXI. In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española: Alfaguara, 2004. p. 8-28.
- MADARIAGA, Salvador de. *Guía del lector del Quijote: ensayo psicológico sobre el Quijote*. Madrid: Espasa-Calpe, 1978.
- MANCING, Howard. *The Cervantes Encyclopedia*. Westport: Greenwood Press, 2004.
- MARÍN, Astrana Luis. *Vida Ejemplar y Heróica de Miguel de Cervantes Saavedra: con mil documentos hasta ahora inéditos y numerosas ilustraciones y gravados de época*. Madrid: Instituto Editorial Réus, 1948.
- _____. *Cervantinas y otros ensayos*. Madrid: Afrodisio Aguado, 1944.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel. Don Quijote está sanchificado; el des-sanchificador que lo re-quijotice. In: *Bulletin Hispanique*, tome 94, nº1, 1992. p. 75-118.
- MARTÍNEZ, Alejandro. *Dialogía, parodia y carnaval en Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Verbum, 2012.
- MATA, Emilio Martínez. *Cervantes comenta El Quijote*. Madrid: Cátedra, 2008.
- MEYER, Augusto. "Aventuras de um mito". In: MEYER, Augusto. *A chave e a máscara*. Rio de Janeiro: O Cruzeiro, 1964. p. 13-18.
- MIRA, Rubén. *Cervantes*. Buenos Aires: Era Naciente, 2004.
- MOJICA, Sarah de; RINCÓN, Carlos (Orgs.). *Lectores del Quijote: 1605-2005*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2005.
- MOLHO, Mauricio. *Cervantes: raíces folklóricas*. Madrid: Editorial Gredos, 1876.
- MOLINA, Sérgio. "Posfácio do tradutor". In: CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo D. Quixote de La Mancha: Primeiro livro*. São Paulo: Editora 34, 2002. p. 743-746.
- MONTE, Sílvia; MUHANA, Adma Fadul [et al]. *Quixote: 400 anos de paixão*. Trad. Carla Branco. Rio de Janeiro: EMERJ, 2005.
- MONTELLO, Josué. *Cervantes e o moinho de vento*. Rio de Janeiro: Tupy, 1950.
- MONTENEGRO, Pedro Paulo. "Quixote e a evolução do romance moderno". *Revista de Letras UFC*. v. 17. nº 1 e 2. jan/dez 1995. pp. 39-41.
- NABOKOV, Vladimir. *Curso sobre el Quijote*. Trad. María Luisa Balseiro. Barcelona: Zeta, 2009.
- NEUMEISTER, Sebastian. "Don Quijote, caballero grande, liberal y magnífico". In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 107-127.
- ORTEGA Y GASSET, José. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, 1914.
- PADILLA, Ignacio. *El diablo y Cervantes*. Mexico: Fondo de Cultura economica, 2005.
- PREDMORE, Richard L. *Cervantes*. New York: Dodd, Mead, 1973.
- _____. *El mundo del Quijote*. Madrid: Insula, 1958. 169 p.
- PAZ DE BORBÓN, Maria. *Buscando las huellas de Don Quijote*. Friburgo de Brisgovia: B. Herder, 1905.
- REDONDO, Augustin. "Tradición carnavalesca y creación literaria del personaje de Sancho

Panza al episódio de la ínsula Baratária en el *Quijote*". In: Bulletin Hispanique, tome 80, nº1-2, 1978. pp. 39-70.

RIBEIRO, Aquilino. "Nacionalizar D. Quixote?" In: CERVANTES, Miguel de. *O Engenhoso Fidalgo Dom Quixote de La Mancha*. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1963.

RIQUER, Martín de. "Cervantes y el Quijote". In: CERVANTES SAAVEDRA, Miguel. *Don Quijote de La Mancha*. Edición del IV Centenario. Real Academia Española: Alfaguara, 2004. p. 45-75.

ROSALES, Luis. *Cervantes y la libertad: volumen II*, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana/ Cultura Hispanica, 1985.

RUSSEL, Peter. "Don Quijote y La Risa a Carcajadas". In: *Temas de La Celestina y Otros Estudios*. Trad. A. Pérez. Barcelona: Ariel, 1978.

RUTHERFORD, John. "Introdução". In: CERVANTES, Miguel de. *Quixote de La Mancha*, Volume 1. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2012. p. 27-36.

SALINAS, Pedro. *Quijote y lectura: defensas y fragmentos*. Madrid: Biblioteca ELR Ediciones, 2005.

SAN TIAGO DANTAS. *D. Quixote — um apólogo da alma ocidental*. Brasília: UNB, 1993.

TEUBER, Bernardo. "Los galeotes del Quijote y la soberanía de las letras". In: DUQUE, Félix [et al]. *El yo fracturado y las figuras del Barroco*. Trad. Joaquín Chamorro; Cuqui Weller. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2006. p. 265-299.

TROUCHE, André Luiz Gonçalves; REIS, Livia de Freitas (Org.). *Quixote: utopias*. Niterói: EDUFF, 2005.

SPITZER, Leo. *On the significance of Don Quijote*. MLN, vol. 77, n. 2, The Johns Hopkins University Press, 1962, p. 113-129. Disponível em: <http://jstor.org/stable/3042856>. Acessado em: 18/07/2016.

UNAMUNO, Miguel. *Vida de Don Quijote y Sancho*. Madrid: Cátedra, 1988.

URBINA, Eduardo; MAESTRO, Jesús G. (orgs.). *Anuario de Estudios cervantinos: Cervantes y la mitología*. v. 10. Vigo: Academia del Hispanismo, 2014.

VARONA, Enrique José. "Cervantes y El Quijote". In: *Don Quijote: meditaciones hispano-americanas*. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. p. 241-247.

VASCONCELOS, Jose. "Libro fundamental". In: *Don Quijote: meditaciones hispano-americanas*. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. pp. 249-258.

VÁSQUEZ, Antonio Barnés. "Yo he leído en Virgilio": *La tradición clásica en el Quijote*. Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *A letra e os caminhos* (org). São Paulo: EdUSP, 2016.

_____. "Apresentação de D. Quixote". In: CERVANTES, Miguel de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*, Primeiro Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002. p. 9-24.

_____. "Apresentação à segunda parte de D. Quixote". In: _____. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*, Segundo Livro. Edição bilíngue. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: 34, 2002. p. 11-25.

_____. *Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos Cervantinos e Recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 2012.

_____. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Quixote*. São Paulo: EdUSP, Fapesp, 1998.

_____. "Tipología quijotesca: presencia de Don Quijote en tierras brasileñas". Actas XIII Congreso AIH (Tomo I). Madrid: Centro Virtual Cervantes. pp. 467-475.

VILA, Jose Maria Vargas Vila. "Palabras sobre Don Quijote". In: *Don Quijote: meditaciones hispano-americanas*. New York, London: Lanham, University Press of America, 1988. pp. 235-239.

WILLIS JR, Raymond Smith. *The phantom chapters of the Quijote*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1953.

5.6. Sobre Guimarães Rosa:

- ADONIAS FILHO. "A ficção de Guimarães Rosa". In: ADONIAS FILHO *et al.* *Guimarães Rosa*. Lisboa: Instituto Luso-Brasileiro, 1969.
- ALVES, Maria Theresa Abelha. "Primeiras Estórias: a alteridade 'inventada no feliz'". In: *Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas CESPUC, 2000.
- ARRIGUCCI JR, Davi. O mundo misturado: romance e experiência em Guimarães Rosa. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 40, p.7-29, nov. 1994.
- ÁVILA, Affonso. *Grande sertão: autenticidade e invenção*. In: *Cartas de Aluvião: do pensar e do ser em Minas*. 2. ed. Rio de Janeiro: Graphia, 2001.
- BRAIT, Beth. *Literatura Comentada: Guimarães Rosa*. Seleção de textos, notas, estudo biográfico, histórico e crítico. São Paulo: Abril Educação, 1982.
- BRUYAS, Jean-Paul. "Técnica, estruturas e visão em *Grande sertão: veredas*". In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983. p. 458-477.
- CANDIDO, Antonio. "Jagunços mineiros de Cláudio a Guimarães Rosa". In: *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1970, p. 135-160.
- _____. "O homem dos avessos". In: *Tese e antítese*. São Paulo: Nacional, 1964.
- _____. "No Grande sertão". In: _____. *Textos de intervenção*. Seleção, apresentação e notas de Vinicius Dantas. São Paulo: Duas Cidades/34, 2002. p. 190-192. _____. O homem dos avessos. In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 294-309.
- CHIAPPINI, Ligia; VEJMEKKA, Marcel (Orgs.). *Espaços e caminhos de João Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- CHAVES, Flávio Loureiro. "Perfil de Riobaldo". In: COUTINHO, Eduardo (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: INL/Civilização Brasileira, 1983, p. 446-456.
- DACANAL, José Hildebrando. "A epopeia de Riobaldo". In: *Nova narrativa épica no Brasil*. 2. ed. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988, p. 9-39.
- DUARTE, Lélia Parreira (Org.). *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2000.
- _____. (Org.). *Veredas de Rosa II*. Belo Horizonte: PUC/CESPUC, 2003.
- FANTINI, Marli. *Fronteiras, margens, paisagens*. Cotia: SP: Ateliê Editorial; São Paulo: SENAC, 2003.
- FACÓ, Aglaêda. *Guimarães Rosa: do ícone ao símbolo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1982.
- FINAZZI-AGRÒ, Ettore. "O lógos trágico na obra de João Guimarães Rosa". In: FINAZZI-FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (Orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco, 2004, p. 155-160.
- FREITAS, Enelita de Sousa. "Os (des) caminhos do herói." In: *Veredas de Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas / CESPUC, 2003.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. *As formas do falso*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- _____. *Mitológica rosiana*. São Paulo: Perspectiva, 1978.
- _____. *Guimarães Rosa*. São Paulo: Publifolha, 2000.
- _____. "Rapsodo do sertão: da lexicogênese à mitopoese". In: *Cadernos de Literatura Brasileira*. São Paulo, ns. 20-21, p. 168, dez. 2006.
- Jackson, Kenneth. Certo Sertão: Sessenta anos de fortuna crítica de Guimarães Rosa. *O Eixo e a Roda*. Belo Horizonte, v. 12, 2006. p. 323-342.
- _____. "Riobaldo, o homem das metamorfoses". In: MOTA, Lourenço Dantas; ABDALLA JR, Benjamin. *Personae*. São Paulo: SENAC, 2001, p. 237-264.
- _____. Riobaldo de muitas faces. *Revista Discutindo literatura: Guimarães Rosa*. Escala educacional, v. 1, n. 4, p. 24-26.

GOMES, Brenda Kymberlly Souza; SILVA, Telma Borges da. “Pecado e Redenção pela fala: o caso de Maria Mutema”. Rio de Janeiro: Cadernos do Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Linguísticos, vol. XVIII, n.8, 2014. p. 407-414.

LLOSA, Mario V. “Epopéia do sertão, torre de Babel ou manual de satanismo?” Trad. Alcino Leite Neto. Folha de São Paulo, 30 mar, 1991. Banco de dados Folha. Arcevo on line. Disponível em: <http://almanaque.folha.uol.com.br/ilustrada_30mar1991.htm> Acesso em: 10/07/2011.

LORENZ, Günter W. “Diálogo com Guimarães Rosa”. In: COUTINHO, Eduardo F. (org.). *Guimarães Rosa*. 2. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991, p. 62-97.

MENDES, Lauro B; OLIVEIRA, Luiz Claudio V. *A astúcia das palavras: ensaios sobre Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

MOUTINHO, José Geraldo Nogueira. *A fonte e a forma*. Rio de Janeiro: Imago, 1977.

NUNES, Benedito. “A matéria vertente”. In: NUNES, Benedito [et al]. *Seminário de ficção mineira II*. Belo Horizonte: Conselho Estadual de Cultura, 1983, p. 9-39.

_____. *O dorso do tigre*. São Paulo: Perspectiva, 1969.

_____. *Grande sertão: veredas: uma abordagem filosófica*. *Bulletin des études portugaises et brésiliennes*. Paris, ADPF, 1985, n. 44-45, p. 389-404, 1985.

PASTA JR., José Antonio. “O romance de Rosa: temas do *Grande sertão* e do Brasil”. *Novos Estudos Cebrap*, 55. São Paulo: Cebrap, 1999, p. 61-70.

PELLEGRINO, Hélio. “Rosa e a psicologia da invenção”. In: Revista Manchete, nº 798, de 05 de agosto de 1967. p. 36-39.

PERELLÓ, Jorge Solivellas. “Guimarães Rosa e Miguel de Cervantes, contemplativos do Sertão e de la Mancha, a realidade”. In: *Veredas de Rosa I*. Belo Horizonte: PUC Minas / CESPUC, 2000. p.

PEREZ, Renard. Guimarães Rosa. In: *Guimarães Rosa*. Org. Eduardo F. Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983, p. 446-456.

PROENÇA, M. Cavalcanti. “Trilhas no Grande Sertão”. In: *Augusto dos Anjos e outros ensaios*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1959, p. 210-234.

REINALDO, Gabriela. “Uma cantiga de se fechar os olhos...”: Mito e Música em Guimarães Rosa. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2005.

RAMOS, Maria Luiza. Análise estrutural de *Primeiras estórias*. In: COUTINHO, Eduardo F. (Org.). *Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1988.

ROCHA, Márcia Denise A. “La travesía quijotesca em el sertón rosiano”. In: HERNÁNDEZ, Ascensión Rivas. *João Guimarães Rosa: un exiliado del lenguaje común*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2017. p. 283-303.

RÓNAI, Paulo. “Os vastos espaços”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

RONCARI, Luiz. *O Brasil de Rosa: mito e história no universo rosiano: o amor e o poder*. FADESP, 2004.

ROSA, João Guimarães. *Em memória de João Guimarães Rosa*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1968.

ROSA, Vilma Guimarães. *Relembramentos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

SANTOS, Paulo de Tarso. *O diálogo no Grande sertão: veredas*. São Paulo: HUCITEC, 1978.

SOARES, Cláudia Campo. Grande sertão: veredas: a crítica revisitada. In: Letras de Hoje, Porto Alegre, v. 47, n. 2, p. 136-345, abr./jun. 2012. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/view/11310/7715>.

SILVA, Alberto da Costa e. “Estas Primeiras estórias”. In: ROSA, João Guimarães. *Primeiras estórias*. 1. ed. especial. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

STARLING, Heloísa Maria Murgel. *Lembranças do Brasil: Teoria política, história e ficção em Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Revan.

SOUZA, Enivalda Nunes e Freitas. “*Quixote e Fita-verde: uma viagem, duas travessias.*” In: *II Seminário Internacional Guimarães Rosa*. Belo Horizonte: PUC Minas CESPUC, 2003.

VIEGAS, Sônia Maria. *O universo épico-trágico do Grande sertão: veredas*. Minas Gerais: Laboratório de Estética da UFMG, 1982.

VIGGIANO, Alan. “Itinerário de Riobaldo Tatarana”. Belo Horizonte: Comunicação, 1974.

VIAGENS Imaginárias — O sertão e as veredas de Guimarães Rosa. *Manchete*, 20.07.1991.

Cadernos de Literatura Brasileira. São Paulo, ns. 20-21, p. 262-269, dez. 2006.

6. Dicionários e outras obras de referência:

BÖLTING, Rudolf. *Dicionário grego-português*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1941.

BRUNEL, Pierre. *Dicionários de Mitos literários*. Trad. Carlos Sussekind; Jorge Laclette, Maria Thereza Rezende Costa; Vera Whately [et al]. 2 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos símbolos*. Rio de Janeiro: José Olímpio, 1996.

CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos*. São Paulo: Centauro, 2005.

FALIU, Odile ; TOURET, Marc (Org.). *Héros: d'Achille à Zidane*. Paris: Bibliothèque nationale de France, 2007.

GRIMAL, Pierre. *The Dictionary of Mythology*. Trad. A. R. Maxwell-Hyslop. Oxford, New York: basil Blackwell, 1986.

GUAL, Carlos García. *Diccionario de mitos*. Madrid: España Editores, 2003.

_____. *Historia del rey Arturo y de los nobles errantes caballeros de la Tabla Redonda*. Madrid: Alianza, 2003.

KURY, Mário da Gama. *Dicionário de Mitologia grega e romana*. 4ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

LOYN, Henry R. (Org.). *Dicionário da Idade Média*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

MACHADO, José Pedro. *Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, v. 4, 7. ed. 1995.

MARTINS, Nilce Sant'Anna. *O léxico de João Guimarães Rosa*. São Paulo: EdUSP, 2008.

Polis: Enciclopédia Verbo da Sociedade e do Estado. Lisboa, São Paulo: Verbo, 1985.

SPALDING, Tassilo Orpheu. *Dicionário da Mitologia greco-latina*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1965.

SHAW, Harry. *Dicionário de termos literários*. Lisboa: Quixote, 1982.

7. Cartas:

Carta de Aluísio de Azevedo a Afrânio Peixoto. Nápoles, 3 de dezembro de 1909.

Carta de João Guimarães Rosa a Lenice Guimarães de Paula Pitanguy. Disponível em: <http://www.germinaliteratura.com.br/pcruzadas_guimaraesrosa_ago2006.htm> Germina: Revista de Literatura e Arte. Acesso em: agosto de 2009.

Carta de João Guimarães Rosa para Ángel Crespo. Disponível em: IEB: Rio de Janeiro, 21 de fevereiro de 1967.

Carta de João Guimarães Rosa para Ángel Crespo. Disponível em: IEB: Rio de Janeiro, 25 de agosto de 1964.

ROSA, Carta a Willian Agel de Melo, 21 de fevereiro de 1967.

8. Entrevistas:

BECHERUCCI, B. “Guimarães Rosa: futuro Nobel?” Disponível em: IEB: Rio de Janeiro, Narrativa: Brasil e Itália.

Entrevista de Guimarães Rosa a Maria da Graça de Faria Coutinho, de junho de 1965 para o Colégio Brasileiro de Almeida.

Entrevista de Guimarães Rosa para Visão, em 23 de julho de 1954.

LORENZ, Gunther. “Uma entrevista com Guimarães Rosa”. Rio de Janeiro: Jornal Correio da Manhã de 3 de junho de 1971.

_____. “O que pensa um alemão do escritor latino-americano?” Rio de Janeiro: Anexo, 3 de junho de 1971. nº 23.967

PINON, Nélida. “Imortal da ABL, Nélida Piñon constrói laços de família em contos”. Disponível em <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/imortal-da-abl-nelida-pinon-constroilacos-de-familia-em-contos-14545727#ixzz59Zq561jS>

13 de novembro de 2014. Acesso em: 12 de março de 2018.

SSÓ, Ernani. “O fiel escudeiro de Cervantes”. Disponível em <http://textostelona.blogspot.com/2013/05/ernani-ss-o-fiel-escudeiro-de-cervantes.html> 16 de maio de 2013. Acesso em: 27 de março de 2018.

VITRAL, Luiz Fernando. “Willi Bolle: Guimarães Rosa – Retratos da alma do Brasil”. São Paulo: Pesquisa Fapesp, ed. 69, outubro de 2001. p. 74-76.

9. Sites de pesquisa acessados:

<http://clarisel.unizar.es/>

<http://www2.senado.leg.br/bdsf/handle/id/507541>

10. Notas:

Nota de Mário de Andrade; sublinhada a palavra “sereia” e cruz à quarta margem da quadra. T. Braga, *Cancioneiro popular português*, 1921, p. 303.