

O QUE SENTE UM CAVALEIRO?: ANÁLISE COMPARATIVA DAS EMOÇÕES BÉLICAS EM *AMADÍS DE GAULA E DOM QUIXOTE*

WHAT DOES A KNIGHT FEEL?: COMPARATIVE ANALYSIS OF BELIC EMOTIONS IN *AMADÍS OF GAUL AND DON QUIXOTE*

Caio Rodrigues Schechner
Professor Substituto de História Medieval
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).
ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2784-3596>
caio.schechner@gmail.com

Resumo: Neste trabalho, a partir dos direcionamentos teórico-metodológicos propostos por Rosenwein (2011), farei uma investigação sobre as expressões emocionais de temática bélica empregadas em *Amadís de Gaula* e *Dom Quixote*. Meu objetivo é perceber, através do referido eixo analítico, as continuidades entre essas diferentes representações da Cavalaria, contestando a tese de que o texto de Cervantes significaria uma negação dos *libros de caballerías*. Mais adiante, para avançar na hipótese dessa profunda continuidade, procuro mobilizar e expandir o conceito de *emotives* (REDDY, 2001), considerando os possíveis efeitos emocionais que esses textos vieram a ter sobre seus leitores, sejam estes ficcionais ou reais, gerando, a partir disso, efetivas “comunidades emocionais” (ROSENWEIN, 2006).

Palavras-chave: História das emoções; Dom Quixote; Amadís de Gaula.

Abstract: In this work, based on the theoretical-methodological guidelines proposed by Rosenwein (2011), I will investigate the emotional expressions of belic themes used in *Amadís de Gaula* and *Don Quixote*. My objective is to perceive, through the aforementioned analytical axis, the continuities between these different representations of Chivalry, contesting the thesis that Cervantes' text would mean a denial of the *libros de caballerías*. Later, to advance the hypothesis of this profound continuity, I try to mobilize and expand the concept of *emotives* (REDDY, 2001), considering the possible emotional effects that these texts came to have on their readers, whether fictional or real, generating, from addition, effective “emotional communities” (ROSENWEIN, 2006).

Keywords: History of emotions; Don Quixote; Amadis of Gaul.

1) Considerações teórico-metodológicas sobre uma História das Emoções

Neste artigo, buscarei mostrar que, longe de uma simples paródia e consequente negação dos livros de cavalarias, *Dom Quixote* (1605-1615), de Miguel de Cervantes, é um texto que estabelece múltiplas relações de continuidade com estes últimos, em especial no que diz respeito à representação da Cavalaria. Tomando o *Amadís de Gaula* (c. 1496), de Garci Rodríguez de Montalvo, como representante do gênero, mostrarei como essa conexão, dentre muitos outros aspectos, manifesta-se nas emoções bélicas mobilizadas por essas narrativas.

Antes de avançar, algumas reflexões sobre teoria e metodologia. Para tanto, terei como principal referência o breve, mas utilíssimo manual de Rosenwein sobre a História das Emoções (2011). De acordo com a autora, para empreender tal abordagem, é necessário ter dois problemas centrais em conta: “O primeiro é o de definir a emoção; o segundo é a questão de saber se a palavra era, naquele momento, considerada uma emoção” (ROSENWEIN, 2011: 25). Cada momento histórico formaliza, em diferentes “conceitos emotivos”, suas emoções. Assim, não seria correto afirmar que aquilo que conceitualizamos como “amor” corresponde, com precisão, ao que os medievais compreendiam acerca desse termo.

Portanto, como recomendou a autora, devo ser capaz de definir bravura, temor, espanto, etc., levando em conta o sentido que tais palavras adquiriram naquele determinado contexto. Ou seja, será necessário apreender as especificidades de determinada configuração emotiva, recusando sentidos fechados e ahistóricos para os termos emocionais encontrados em minhas fontes. Daí o esforço, no decorrer deste texto, de precisar a terminologia com que lidarei. Isso feito, também devo certificar-me de que estas expressões eram, efetivamente, consideradas emoções no contexto de escrita das fontes: dado que essas conceitualizações emocionais ocorrem de forma distinta, não há garantia de que, algo que para nós é indubitavelmente uma emoção, também o é para os homens e mulheres do passado.

Satisfeito esse primeiro requisito, seria possível ainda uma segunda pergunta: as emoções têm, de fato, alguma função nessas narrativas? Se, como afirmei anteriormente, os *libros de caballerías* – e aqui considero *Dom Quixote* como parte desta categoria – são ficções que se dedicam a narrar aventuras bélicas e amorosas de cavaleiros andantes, urge

notar a íntima relação desses dois eixos com duas emoções fundamentais para este gênero literário: a coragem e o amor. De fato, poderíamos considerá-las como os dois grandes motores da literatura cavaleiresca, espécies de fio-condutores responsáveis por desenvolver e conduzir a trama. Para Dom Quixote, que busca restituir a cavalaria no mundo, é necessário “hacerse caballero andante y irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras” (CERVANTES, 2015: 31), provando sua coragem e criando fama. Se o faz, é também para, mais uma vez como Amadís, “acometer cosas que le hiciesen digno de poder llamarse suyo” (CERVANTES, 2015: 175), isto é, de sua amada dama, Dulcineia del Toboso.

Em termos de método, farei um levantamento, em capítulos pré-selecionados, de entradas relacionadas à temática da emoção, sejam termos, ações ou enunciados emocionais – doravante referidos, enquanto conjunto, como “expressões emocionais”. No entanto, “contagens de palavras fora de contexto não têm muita utilidade” (ROSENWEIN, 2011: 30). Quão importante é determinada emoção em cada uma de minhas fontes? Elas são desejadas ou rejeitadas? Age-se sobre elas ou são elas que agem sobre os personagens? Para melhor considerar todo esse contexto, será preciso atentar para dois pontos fundamentais: o **destinatário** (ou seja, a quem é atribuída determinada emoção) e a **valorização** (isto é, se tal expressão emocional é considerada positiva ou negativa).

2) Expressões emocionais em *Amadís de Gaula*

O episódio escolhido para esta análise encontra-se no *primero libro* da obra, no capítulo XIII. Nele, o principal evento é o embate entre Amadís e Dardán, um cavaleiro soberbo que nega abrigo ao primeiro. Mais tarde, ocultando sua identidade em nome da humildade, o protagonista consegue vingar-se de seu malfeitor.

Contando com um total de 17 páginas, restringir-me-ei apenas às últimas 6, mais importantes para meu propósito. Ali, há um total de 31 expressões emocionais, uma média de 5,1 por página. Os termos mais abundantes foram *bravo* e suas variações (*bravamente*, *bravura*) e *ardid* (ou *ardimiento*), cada um com 5 entradas, seguidos por *vergiüença*, com 3 entradas. Em seguida, me deterei sobre a “humildade”, com 2 entradas, cuja presença,

a despeito de uma menção explícita ao termo, pode ser deduzida de um determinado contexto, o que chamarei de “enunciado emocional”.

2a) *Bravo*

Bravo é um termo delicado, e mesmo no português contemporâneo, ambíguo: pode significar tanto algo próximo a “irascível” quanto a “destemido”, “valente”. De acordo com um dicionário histórico, *bravo* é um adjetivo de origem incerta, provavelmente oriundo do termo *Barbarus*, do latim, e “todos los romanistas están de acuerdo en que la ac. más frecuente en lo antiguo fué la de ‘violento de carácter, cruel’”, ao passo que “aplicado a personas, la ‘de ‘valiente’ [...] sólo aparece en el Siglo de Oro” (COROMINAS; PASCUAL, 1984: 655). Seguindo essa grosseira cronologia, poderíamos provisoriamente supor que o *Amadís* se enquadra no referido período e que, portanto, o sentido de *bravo* que nele consta é sinônimo de *valiente*. As fontes confirmarão se estamos corretos em fazê-lo. Vejamos os cinco contextos em que aparece o termo *bravo* e suas variações:

- 1) “y los cavallos eran corredores y ligeros, y ellos de gran fuerça, que se herieron con sus lanças tan bravamente, que sus armas todas falsaron” (MONTALVO, 2017: 370)
- 2) “y Dardán fue en tierra de aquella primera justa, mas de tanto le vino bien [...] y echó mano a su espada muy bravamente” (MONTALVO, 2017: 370)
- 3) “y fuéronse ambos acometer tan bravamente, que todos se espantavan en ver tal batalla” (MONTALVO, 2017: 371)
- 4) “y hiriéronse muy más bravamente que ante, que era maravilla de los mirar” (MONTALVO, 2017: 372)
- 5) “- Esta es la más brava batalla que hombre vio, y quiero ver que fin havrá, y haré figurar en la puerta de mi palacio aquel que la victoria oviere, que lo vean todos aquellos que ovieren de ganar honra”. (MONTALVO, 2017: p. 371)

Na primeira frase, lê-se uma sequência de adjetivos de valoração positiva, “corredores”, “ligeros”, “gran fuerça”, culminando, através da conjunção explicativa *que*,

em “se herieron con sus lanças tan bravamente”. Ou seja, é **porque** eram corredores, ligeiros e de grande força, que foram bravos, de forma que o conjunto desses adjetivos são resumidos no advérbio “bravamente”. Conferindo os outros usos do termo “espantar” (“y vian la batalla de los cavalleros que les pareçia espantosa de ver”; “su batalla era tan cruda, que muy gran espanto tomavan los que la vían”) e suas variações, percebe-se um sentido de valorção positiva, e sendo assim o caso da terceira frase é muito similar ao da primeira. O mesmo princípio ocorre na quarta frase, exercendo “maravilla” a mesma função de “corredores”, “ligeros” e “gran fuerça”.

Quanto à segunda frase, a oração “Dardán fue en tierra de aquella primera justa” liga-se à oração subordinada subsequente através da conjunção adversativa “mas”, de forma que “echó mano a su espada muy bravamente” contrapõe-se à queda, ação de valorção negativa, sendo, portanto, positiva. Em outras palavras, **apesar** de sua queda, Dardán não obstante consegue, valentemente, embainhar sua espada.

2b) *Ardid*

Há como que uma armadilha, para nós contemporâneos, na palavra *ardid* e sua variação, *ardimiento*, tal como usada em *Amadís de Gaula*. A princípio, chama-nos atenção a similaridade com a palavra “ardil”, no português, significando, de acordo com a maioria dos dicionários, “astúcia”, “manha”, “plano com intuito de enganar”.

Mais uma vez, melhor será consultar um dicionário histórico. Afirma-se sobre o termo *Ardido*: “intrépido, tomado conjuntamente del *fr.* Hardí y del *cat.* ardit. [...] Deriv. Ardidez, ardimiento. Ardid ‘empresa guerrera’ [...] estratagemas bélicas, acto astuto” (COROMINAS; PASCUAL, 1984: 318-9). Uma das acepções da palavra é bastante similar ao que propomos para *bravura*. Sua recorrência dentro do episódio selecionado não surpreende, dado que é comum, na narrativa de Montalvo, sequências de adjetivos de valorção positiva.

Outra informação importante é a etimologia da palavra *ardid*, ligada a *arder*. Além disso, ambos aparecem em contextos ligeiramente diversos. Por isso, creio que uma investigação mais minuciosa pode ajudar a revelar algumas das especificidades do termo *ardid*. Uma possível pista é o uso de uma palavra muito similar, *ardiment*, em um documento escrito em catalão medieval: trata-se do *Livro da Ordem de Cavalaria* (c. 1274-76), de Raimundo Lúlio. Nele encontra-se a seguinte frase: “cavaleiro [...] por

nobreza de coragem, te faz haver ardor [*ardiment*] e menosprezar os perigos, para que possas honrar a Cavalaria” (LLULL, 2000: 37). Essa relação entre *ardid* e menosprezar o perigo é sugestiva, e talvez nos ajude a descobrir sua especificidade enquanto emoção. Vejamos como ela aparece no próprio *Amadís*:

- 1) “y cada uno mostrava al otro su fuerça y ardimiento” (MONTALVO, 2017: 371)
- 2) “Andando los cavalleros con mucho ardimiento en su batalla, como oídes, heriéndose de muy grandes golpes sin sólo un poco folgar” (MONTALVO, 2017: 371)
- 3) “Dardán havia lo peor de la batalla, pero no de manera que se no defendiesse tan bien que no estava allí tan ardid” (MONTALVO, 2017: 371-2)
- 4) “Mas todo no valía nada, que el cavallero estraño no fazia sino mejorar en fuerça y ardimiento, y feríolo tan fuertemente como en el comienzo, que todos dezían que nada le menguava sino su cavallo, que ya no era tan valiente como era menester” (MONTALVO, 2017: 372)
- 5) “su soberbia y mala condición fazían que lo no empleasse sino en injuria de muchos, tomando las cosas desaforadas, teniendo en más su fuerça y gran ardimiento del corazón que el juicio del Señor muy alto” (MONTALVO, 2017: 374)

A princípio, os significados são muito similares a *bravura*. Mas lembremos da associação do termo *ardid* a dois elementos que mencionei: a etimologia ligada a *arder* e o menosprezo frente aos perigos.

A primeira frase, isolada, não revela muito sobre o que procuramos; será necessário nos apoiarmos nos casos subsequentes. Na segunda, há uma relação entre *ardimiento*, relacionado ao verbo *andando* (“andando [...] con mucho ardimiento”) e a oração seguinte, “heriéndose de muy grandes golpes sin sólo un poco folgar”; desta forma, subentende-se que o *ardimiento* é uma das **condições** da sequência de “grandes golpes, sin folgar”: sublinhe-se a resiliência, associada à determinação, envolvida nessa dinâmica.

Quanto ao terceiro caso, na primeira oração diz-se que Dardán estava perdendo a batalha. Esta oração se conecta à seguinte, subordinada, pela conjunção adversativa “pero”, onde fica implícita a relação entre a habilidade defensiva de Dardán, “defendiesse tan bien” – diligente atividade para aquele na defensiva, esquivar e bloquear sucessivos

golpes -, ao fato de que “estava allí tan ardid”. É como se seu anseio pela vitória mobilizasse seu corpo e lhe desse forças para resistir às investidas de seu oponente.

Creio que o quarto caso é o mais revelador para um particular sentido de *ardid* que procuramos delinear, distinto de *bravura*. Note-se como o termo, mais uma vez, é mobilizado em um contexto de extremo cansaço físico e mental, superado pela resiliência e determinação do combatente. Por isso, Amadís pôde ferir Dardán “tan fuertemente como en el comienço” e nada lhe desvanecia “sino su cavallo”, cujo vigor minguava.

Por fim, o quinto exemplo é o mais curioso, pois insere-se no momento em que se revela a dimensão pedagógica do episódio: a vitória da humildade sobre a soberba, isto é, de Amadís sobre Dardán, respectivamente. Assim, a “fuerça y gran ardimiento del corazón” de Dardán mostra-se insuficiente diante do “juicio del Señor muy alto”, que, por si só, seria capaz de fazer vencer os fracos sobre os fortes.

Conclui-se que o termo *ardid* e suas variações significaria algo semelhante, para nós, a “audaz”, “intrépido”, “resoluto”, mesmo “valente”. Porém muito importante é perceber que, quando empregado, sempre pressupõe a resiliência do corpo através de uma particular forma: a vontade incandescente do coração, o êxtase emocional, que resulta no menosprezo dos perigos. Enquanto que *bravura* apresenta-se mais como uma administração da vontade **apesar** das adversidades, o *ardid* surge como uma **liberação** das emoções, de modo a superá-las.

2c) Vergüença

Lê-se em nosso dicionário sobre o termo *Vergüença*: “del lat. Verecundia, reserva, pudor, respeito [...] hoy ast. Vergoña [...] (COROMINAS; PASCUAL, 1984: 788). Ao que parece, não houve grandes rupturas na semântica da palavra: *vergüença* é muito similar ao que hoje chamamos de “vergonha”. Mas o que faria uma emoção de valoração negativa, tal como “vergonha”, figurar dentre os termos emocionais de um livro como *Amadís de Gaula* – e aqui estendo a reflexão a termos como *temor* e *covardía*, cujas entradas somadas totalizam 5, o mesmo que *bravura* ou *ardid*?

Qual função poderiam exercer na narrativa de Montalvo, dada sua representação de caráter fundamentalmente idealizado da Cavalaria? Afirmam Boquet e Nagy: “Fear, [...] signified by different words (paor, doutance, freor) and graded according to its

intensity [...] is also present in epic. It primarily serves as a counter-value.” (BOQUET; NAGY, 2018, p. 124). Com “contravalor”, os autores se referem a determinada emoção que é necessariamente associada a um personagem “negativo”, como um cavaleiro traidor ou, usando o exemplo do próprio Amadís, um cavaleiro soberbo. É preciso conferir esta hipótese.

Sendo assim, o principal interesse aqui será perguntarmo-nos sobre o que poderia causar vergonha a um cavaleiro como Amadís. Indo aos contextos de uso, encontramos o seguinte:

1) “[...] creo que si anduviésemos a pie, que pieça ha que te habría conquistado. Esto dezía tan alto que el Rey y cuantos con él eran lo oían. Y el cavallero estraño ovo ende muy gran vergüença, y dixo: [...], apeémonos y defiéndete, que los has menester” (MONTALVO, 2017: 372)

2) “- Cierto, no deviera el cavallero a tal hora su obra fallescer. Amadís que lo oyó ovo tan gran vergüença que quisiera ser muerto con temor que creería su señora que havia en él covardía, y dexó-se ir a Dardán y heriólo por cima del yelmo de tan fuerte golpe” (MONTALVO, 2017: 373)

3) “Entonces le llegó el Rey y los cavalleros y lo oyeron. Amadís, que con gran vergüença estava de lo que le aconteciera, fue cavalgar en su cavallo y dexóse ir lo más que pudo contra la floresta.” (MONTALVO, 2017: 374)

A primeira frase faz parte de um diálogo entre os cavaleiros. Propositalmente proferido em alta voz, para que os circundantes, inclusive o Rei, o escutassem, Dardán pede que se continue a batalha a pé, em razão do cansaço de seus cavalos, argumentando mesmo que “si anduviésemos a pie, que pieça ha que te habría conquistado”. Amadís aceita provocativamente, insinuando que pouca diferença faria, e exigindo ao oponente que se defendesse pois “los has menester”.

Por meio de um diálogo performativizado, Dardán buscou convencer os demais de sua superioridade enquanto cavaleiro, ao passo que Amadís rebate no mesmo tom. A “gran vergüença”, então, aparece como reação à provocação de Dardán, que expunha o cavaleiro estranho à humilhação diante de seus pares e admiradores, que poderiam crer

que, fosse a pé a batalha, ele poderia já ter sido derrotado. Por esse motivo Amadís aceita prontamente o desafio, ainda que esta tenha sido uma escolha desvantajosa, pois somos informados pelo narrador que o cavalo de Dardán estava em piores condições.

A segunda frase surge em um momento de reviravolta na batalha. Se Amadís dominou-a até então, é precisamente neste momento, quando escuta a voz da “Donzella de Denamarcha”, que se distrai brevemente, pondo a batalha quase a perder. Isto lhe o comentário com que começa o trecho selecionado: “Cierto, no deviera el cavallero a tal hora su obra falleteser”. Teve tamanha vergonha de si quando ouviu tal acusação – principalmente porque sabia que sua dama, Oriana, o havia escutado – que “quisiera ser muerto con temor que creería su señora que había en él covardía”. No entanto, é preciso reparar que são justamente a vergonha e o temor de ter sua honra e fama manchadas as responsáveis por motivá-lo a recuperar-se na batalha, alcançando, enfim, a vitória.

Quanto ao terceiro caso, podemos considerá-lo uma extensão do segundo. A vergonha ali retratada é precisamente a mesma presente no segundo caso, oriunda de sua quase derrota. Ao contrário do que se poderia pensar, a *vergüença* não se esgota quando Amadís sai vitorioso; suas consequências são profundas na psicologia do personagem. Trata-se, portanto, de uma emoção de intensidade muito forte, que só será amenizada quando a falha for perdoada por Oriana. Verifica-se aí, nos livros de cavalarias, a importância da conduta perfeita por parte do protagonista.

Com efeito, em todos os casos que discutimos, a vergonha está ligada ao questionamento de sua virtude. Quando colocada em dúvida, causa-lhe a dita emoção, mas acaba sempre por ser prontamente refutada por suas destemidas ações. Desse modo, ainda que possamos dizer que a *vergüença* é uma emoção de valoração negativa, na lógica dessas narrativas, ela existe somente como catalisadora de ações cavaleirescas.

2d) Humildade – *Amadís de Gaula*

Quando Amadís recebe a notícia, pelas donzelas, de sua oportunidade de vingar-se de Dardán, diz a elas: “- Yo me pensava de combatir por aquella dueña que me dixistes, y así lo haré, mas no quiero que ninguno lo sepa” (MONTALVO, 2017: 363). Mas por que iria querer um cavaleiro que lhe fosse privada a glória de derrotar o mais habilidoso guerreiro da região?

Na verdade, a humildade é uma das mais importantes virtudes do cavaleiro. Para Lúlio, “Se justiça e humildade fossem contrárias, Cavalaria, que concorda com justiça, seria contra a humildade e concordar-se-ia com orgulho.” (LLULL, 2000: 49). Ora, para ele, não é o caso, ou ao menos não deveria ser. No *Amadís de Gaula*, a humildade aparece recorrentemente no decorrer da trama, e o recorte que escolhi para análise não é exceção. Diferentemente dos termos anteriores, ela surge somente quando implícita em determinado enunciado, e por isso é preciso atentar-se para o que está escrito nas entrelinhas.

- 1) “Cuando el Rey y los de la villa vieron al cavallero salir de la floresta, mucho de maravillaron quién sería, que ninguno lo pudo conoçer” (MONTALVO, 2017: 369)
- 2) “Y como todos se llegassen a lo ver, por maravilla no fue ninguno en pos de Amadís para lo conoçer” (MONTALVO, 2017: 374)

O primeiro exemplo trata de quando um misterioso cavaleiro surge da floresta para tomar o partido da *dueña* em apuros: é Amadís chegando para vingar-se de Dardán. Sua imponência impressiona à maravilha os que ali estavam, mas ninguém é capaz de reconhecê-lo. Por sua vez, a segunda frase se contextualiza no momento logo após a vitória de Amadís, quando Dardán suicida-se e o primeiro aproveita para fugir, evitando que sua identidade fosse descoberta.

A identidade é um tema curioso no decorrer de *Amadís de Gaula*. O livro inicia com o encontro amoroso entre o Rei Perión e Elisena, cujo fruto é uma criança: o próprio Amadís. Preocupada com as consequências, Elisena abandona o bebê em uma manjedoura e a joga ao mar. Ele é encontrado pelo Rei Languines, que o nomeia como *donzel del mar*, devido às circunstâncias em que o havia encontrado. A partir daí, o protagonista tem que passar por diversas aventuras e provações para, finalmente, descobrir seu nome e sua linhagem, o que implica na revelação de uma identidade até então oculta e, por conseguinte, na valorização de sua pessoa. É curioso, nesse sentido, perceber a função dos nomes na tradição dos *libros de caballerías*: a passagem de *donzel do mar* para *Amadís* e posteriormente para *caballero de los leones* representa, sobretudo, uma passagem significativa na vida do cavaleiro, uma reestruturação de sua identidade;

enfim, o encerramento de uma etapa e o início de outra. O mesmo ocorre com o Quixote, que de *caballero de la Triste Figura* torna-se, mimetizando seu herói, também *caballero de los leones*, entre outros.

Levando-se em consideração a importância da identidade do cavaleiro, necessariamente associada à sua linhagem – Amadís era filho de um rei – a humildade adquire todo um outro sentido. Seu significado é amplificado a depender daquilo que se abre mão de ostentar: nessa lógica, a humildade de um camponês é diferente da humildade de um Cavaleiro. Além disso, se considerarmos que toda a narrativa de Amadís é uma constante jornada do protagonista para obter fama e glória – tornar-se digno de Oriana – adotar a alcunha de *cavallero estraño* e abdicar de ter seu nome relacionado a tão alta conquista é, de fato, significativo. É justamente por isso que se torna tão grandioso o seu ato. A humildade aparece, então, como esta grande virtude do cavaleiro, que não se seduz pelo orgulho e pela soberba, travando suas batalhas com o estrito fim de cumprir seu dever.

Chama atenção a performance aí em jogo, de certa forma, bastante contraintuitiva. A omissão da identidade torna-a impessoal, pois o grande feito não é relacionado a Amadís, mas, curiosamente, amplifica, de forma geral, a própria Cavalaria, como categoria abstrata, justamente porque não é associada a nenhum sujeito em particular. Aqui, pode nos ajudar o conceito de “emocionologia”, elaborado por Peter e Carol Stearns, isto é: “the attitudes or standards that a society, or a definable group within a society, maintains toward basic emotions and their appropriate expression; ways that institutions reflect and encourage these attitudes in human conduct” (CRISTIANI; ROSENWEIN, 2018: 29). O que foi dito anteriormente é como que, portanto, uma particular “emocionologia” da ideologia cavaleiresca - que ecoa, sem dúvida, suas influências advindas dos setores ligados à Igreja: a valorização do anonimato e da humildade do guerreiro e a condenação da vaidade e do orgulho.

Por essas razões, a valoração da humildade, neste contexto, é positiva, mas vale notar que seu único destinatário é o próprio Amadís. Isto se explica, também, pelo caráter didático do episódio em questão: nele, opõe-se a humildade de Amadís à soberba de Dardán. Após uma longa intervenção de Montalvo no início do capítulo, onde o autor interrompe a narrativa para condenar a soberba como vício do homem, o capítulo encerra com o seguinte comentário: “porque ahunque este Dardán era el más valiente y esforçado

cavallero de toda la Gran Bretaña, su soberbia y mala condición fazían que lo no empleasse sino en injuria de muchos” (MONTALVO, 2017: 374).

3) Expressões emocionais em *Dom Quixote*

Resta agora analisar de que forma aparecem as expressões emocionais no *Quixote*. O episódio escolhido para esta seção encontra-se no capítulo VIII do primeiro volume da obra, onde há dois principais eventos: o primeiro é a sempre lembrada batalha do cavaleiro contra o moinho, que enxerga como gigante; o segundo, é o avanço do protagonista contra um grupo de frades, crendo serem encantadores a raptar uma princesa.

Nas 9 páginas do capítulo, há um total de 21 expressões emocionais, uma média de 2,3 por página. Comparado ao *Amadís*, isto significa uma redução de 54,90%. Desta vez, os termos mais abundantes são *temeroso* e suas variações (*temerosos*; *temerosa*) e *cobarde* (*cobardes*; *acobardado*), ambos com 3 entradas. Por fim, abordarei a “coragem”, com 2 entradas, que, assim como a “humildade no “Amadís”, não é textualmente citada, mas está mais do que presente.

3a) *Temeroso*

A princípio, o contraste da alta incidência do termo “temeroso” no *Quixote*, considerando-se a predominância do “bravo” em *Amadís*, parece indicar, desde já, a validade da tese a que me oponho – isto é, a da simples descontinuidade entre as obras. Porém, lembremos com Rosenwein que “contagens de palavras fora de contexto não têm muita utilidade”. Portanto, vamos à fonte:

- 1) “Y, sin detenerse un punto, tornó a subir el fraile, todo temeroso y acobardado y sin color en el rostro” (CERVANTES, 2015: 80)
- 2) “La señora del coche, admirada y temerosa de lo que veía, hizo al cochero que se desviasse de allí algún poco, y desde lejos se puso a mirar la rigurosa contienda [...]” (CERVANTES, 2015: 82)
- 3) “Venía [...] don Quijote contra el cauto vizcaíno [...] con determinación de abrirle por medio, y el vizcaíno le aguardaba [...], y todos los circundantes estaban temerosos y

colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban” (CERVANTES, 2015: 83)

A primeira frase refere-se ao momento em que o Quixote avança sobre um dos frades, que reage “todo temeroso y acobardado ” diante da atitude do cavaleiro. Vale notar que o destinatário do termo de valoração negativa, “temeroso”, não é o protagonista, mas um personagem que reage a ele.

Quanto ao segundo caso, refere-se à senhora que ia na carroça, que muito “admirada y temerosa” ficou do que via. É curiosa, aqui, a coocorrência destes dois termos emocionais lado a lado, como que dois lados da mesma moeda. Mais do que isso, chama atenção a conduta da dama da carroça. Longe de demonstrar enfado ou riso diante do louco cavaleiro, decide pedir ao cocheiro que “se desviasse de allí algún poco” a fim de “mirar la rigurosa contienda”.

Por sua vez, o terceiro trecho trata de quando Dom Quixote avança sobre o escudeiro da comitiva, o *vizcaíno*, ao que “todos los circundantes estaban temerosos y colgados de lo que había de suceder de aquellos tamaños golpes con que se amenazaban”. Importante reparar na capacidade dessa batalha de suscitar emoções entre os circundantes, de mobilizar reações emocionais: temor, admiração, curiosidade. Nunca, porém, a indiferença.

Por isso, chama a atenção a presença do adjetivo “tamaños” ao fim da sentença. Ele parece qualificar positivamente a batalha entre Quixote e *vizcaíno*, ainda que a partir de um termo emocional de valoração negativa (*temor*). Explico: uma batalha, para causar “temor” e deixar “colgados” (“suspensos”, “apreensivos”) os presentes, além de “admirada y temerosa” a dama da carroça, não poderia ser tão insignificante quanto se pensaria a princípio. A despeito do que poderíamos intuir, ela foi capaz de suscitar emoções de admiração e temor, como faria um duelo típico do *Amadís*. Lembremos do terceiro caso da análise do termo *bravo*: “y fuéronse ambos acometer tan bravamente, que todos se espantavan en ver tal batalla”. Eis, no *Quixote*, exemplo muito similar.

Ocorre que, como vimos, os destinatários do termo *temeroso* e suas variações, em nenhuma ocasião, são o protagonista, e, por conseguinte, não se referem à Cavalaria de forma alguma. Além disso, em grande parte das vezes, “temor” adquire uma relativa

valoração positiva, quando sua função, em dado contexto, é qualificar a reação de outrem à conduta Dom Quixote: suficientemente impressionante para suscitar temor, espanto e admiração.

3b) *Cobarde*

Assim como *temeroso*, *cobarde* é um termo intuitivamente compreendido como de valoração negativa. Tal como chegamos a uma conclusão surpreendente no que se refere ao termo *temor* na última análise, o mesmo poderia acontecer aqui e, por isso, mais uma vez, melhor faríamos ao prestar atenção aos contextos de uso.

- 1) “- Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete” (CERVANTES, 2015: 75)
- 2) “Y, sin detenerse un punto, tornó a subir el fraile, todo temeroso y acobardado y sin color en el rostro” (CERVANTES, 2015: 80)
- 3) “El vizcaíno, que así le vio venir, aunque quisiera apearse de la mula, que, por ser de las malas, de alquiler, [de má qualidade] no había que fiar en ella, no pudo hacer otra cosa sino sacar su espada”. (CERVANTES, 2015: 83)

Note-se que o termo “cobarde” aparece no contexto de uma fala de Dom Quixote direcionada ao seu inimigo, o gigante-moinho, evidenciando uma disposição mental particular a um personagem específico, no caso, o protagonista. Isto se distingue grandemente de uma declaração enunciada pelo narrador, como nos casos que vimos até então, como por exemplo “el fraile, todo temeroso y acobardado”, onde Cervantes – no caso, Cide Hamete Benengeli, voz fictícia pela qual o autor se expressa – afirma, como uma incontestável verdade da narrativa, que o frade reagiu de forma medrosa e acovardada. Em oposição, nesta primeira frase de minha seleção, as criaturas são covardes **porque** Dom Quixote as classifica como tal. Desta vez, não se confere uma correspondência entre o discurso do narrador e das personagens.

A segunda frase é a mesma analisada na seção 2.2a. Como aparecem aqui, os termos “temeroso” e “acobardado” têm função de sinônimos, e servem sobretudo para

ênfatisar a reação amedrontada do frade, que chega a ficar “sin color en el rostro”. Pouco há o que acrescentar sobre ela.

A terceira, mais interessante, é um caso de enunciado emocional – quer dizer, uma emoção implícita na descrição do narrador, sem expor nenhum termo em particular. O *vizcaíno*, ameaçado pelo ataque do cavaleiro, demonstra covardia, o que se vê subentendido nas palavras “aunque quisiera apearse de la mula”. Impedido pela debilidade do animal, que não conseguiria desvencilhar-se do ataque do Quixote, decide preparar-se da melhor forma possível, sacando sua espada. Diferentemente de Amadís, o medo do *vizcaíno* não é convertido em uma ação heroica; trata-se simplesmente da única escolha, racional e premeditada, que lhe restava.

Confirmamos, então, que a valoração de *cobarde*, ao menos nos casos abordados, é necessariamente negativa. Poderíamos pensá-la em conjunto com as definições de *bravura* e *ardid* anteriormente elaboradas: se a primeira é o domínio da vontade sobre a adversidade da batalha e a segunda um êxtase emocional que resulta no menosprezo dos perigos, a *cobardía* é uma espécie de paralisia emocional, um blecaute das emoções; estar acovardado é uma força debilitante, paralisadora. Diferentemente do medo, ela não se permite ser canalizada para um outro fim, para a ação e a reviravolta.

No entanto, como também procurei mostrar, este termo não foi associado ao protagonista – e portanto tampouco à Cavalaria – uma única vez. Em todos os casos, *cobarde* era aquele a quem Dom Quixote assim denominava ou, por outro lado, a quem ele causava a covardia com suas ações. Até agora, no quesito das associações de expressões emocionais, a Cavalaria permanece intocada no livro de Cervantes.

3c) *Denuedo*

Este é o primeiro termo em Dom Quixote em que há dificuldades imediatas de compreensão. Deriva do latim *Denotare*, ou seja, “se ‘darse a conocer’, de donde ‘ilustrarse por el valor’[...] Deriv. Denodeo [...] Denuedo”. Em uma tradução livre, a palavra parece indicar um ato que tem como objetivo “ganhar fama”, “evidenciar seu valor” (aqui, guerreiro). É notável, de acordo com o *Diccionario*, a “particular [...] sinonimia votos denodados y votos ousados con referencia a la batalla de Aljubarrota” (COROMINAS; PASCUAL, 1984: 443). O contexto dos livros de cavalarias, narrativas

idelizadoras das emoções bélicas, está muito próximo disto; é mais que provável que a acepção do termo seja bastante similar em ambos casos. De qualquer forma, o ideal é ir às fontes. Seguem-se os casos envolvendo *denuedo* e suas variações:

- 1) “Y sin esperar más respuesta picó a Rocinante y, la lanza baja, arremetió contra el primero fraile, con tanta furia y denuedo, que si el fraile no se dejara caer de la mula él le hiciera venir ao suelo mal de su grado” (CERVANTES, 2015: 80)
- 2) “- Oh, señora de mi alma, Dulcinea, flor de la fermosura, socorred a este vuestro caballero [...] El vizcaíno, que así le vio venir contra él, bien entendió por su denuedo su coraje, y determinó de hacer lo mismo que don Quijote”. (CERVANTES, 2015: 82)

Refere-se o primeiro trecho ao mesmo episódio da arremetida contra os frades. Acusando-os de serem feiticeiros, o Quixote avança contra o mais próximo, de lança baixa, e se não fosse por este deixar-se cair da mula, acabaria atropelado. Cervantes caracteriza o ímpeto de Dom Quixote como um ato de “tanta furia y denuedo”. É preciso investigar a coocorrência destas duas palavras.

Para o *Diccionario*, “Furia: tomado del lat. furia ‘delirio furioso’ ‘violencia’, ‘derivado de furere’, ‘delirar’, ‘estar furioso’” (COROMINAS; PASCUAL, 1984: 979). Creio, é bastante similar à definição de *ardid*, esse êxtase emocional, porém uma versão de valoração negativa: se o primeiro é um êxtase que é direcionada para determinado fim, a vitória, a segunda sugere traços de irrefreabilidade, descontrole do corpo e das emoções, que ficam à mercê do capricho e do imprevisível. Sem dúvida, uma qualidade reprovável para a conduta de um cavaleiro, que deixa suas emoções tomarem controle de si e torna-se instrumento delas, em lugar de instrumentalizá-las para um fim nobre.

E no entanto, esta palavra está ao lado da que procuramos analisar aqui, *denuedo*. Ousadia – creio ser esta a melhor tradução que poderíamos ter para *denuedo* neste caso – e êxtase, portanto, parecem ser emoções complementares, na medida em que certo êxtase emocional é necessário para que se levem a cabo atos bélicos ousados. A ousadia do Quixote, neste contexto, pode ser uma loucura, pois não se justifica sob hipótese alguma – seus inimigos são, afinal, apenas frades. Ainda assim, sua ousadia é bastante real, ou, melhor dizendo, **autêntica**.

O segundo caso pode ser mais revelador. Após enunciar-se de forma profundamente performática, devotando-se à sua senhora Dulcinea del Toboso, o Quixote avança sobre o escudeiro *vizcaíno*. Para nossa surpresa, Cervantes afirma que a vítima “bien entendió por su desnudo su coraje”, isto é, do protagonista. Se antes o termo emocional *desnudo* acompanhava *fúria*, agora está lado a lado com *coraje*, um termo, sem dúvida, de valoração positiva. Mais do que simplesmente coocorrência, confere-se uma relação: o *vizcaíno* percebe a ousadia de Dom Quixote como coragem. Sugere-se de que isto poderia não ter sido dessa forma, isto é, que *desnudo* e *coraje* não são simples sinônimos, mas que em toda ousadia há coragem em potencial.

Em outras palavras, a ousadia é dupla: ela é um meio, através da “navegação” emocional – no sentido que lhe dá Reddy (2001: 122), ou seja, “the use of emotives’s self-altering effects, in the name of a fixed set of goals” –, que pode servir tanto à coragem quanto à fúria, isto é, tanto culminar em um termo emocional de valoração positiva quanto negativa, respectivamente. Eis a dinâmica emocional implícita neste obscuro termo.

3d) Coragem

Como já mencionei de passagem, as emoções nem sempre aparecem, nos textos, nomeadas explicitamente. Por vezes, podem ser deduzidas de um determinado enunciado emocional e, para fins práticos, reduzidas a um termo específico. É o caso, no *Quixote*, da “coragem”.

- 1) “- Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí, y ponte en oración en el espacio que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla” (CERVANTES, 2015: 75)
- 2) “iba tan puesto en que eran gigantes, que ni oía las voces de su escudero Sancho, ni echaba de ver [...] lo que eran, antes iba diciendo en voces altas: - Non fuyades, cobardes y viles criaturas, que un solo caballero es el que os acomete”. (CERVANTES, 2015: 75)

No primeiro trecho, Dom Quixote contesta a alegação de Sancho de que os tais gigantes seriam, na verdade, moinhos. Convicto que seu escudeiro se enganava, uma vez que estaria “cursado en esto de las aventuras”, aproveita para criticar o suposto medo que

sentia, ordenando: “si tienes miedo quítate de ahí”. O ponto alto do trecho é a oração “que yo voy a entrar con ellos en fiera y desigual batalla”. Mais uma vez, por meio da conjunção explicativa “que”, justifica-se o ato de entrar em uma feroz e desigual batalha ao fato de haver, no cavaleiro, o que falta ao escudeiro e sobra ao seu senhor, ou seja, a coragem. Atente-se ao fato de que tal emoção – cuja presença acabamos de deduzir de nossa interpretação – é mobilizada pelo Quixote no intuito de realizar um feito à altura dos livros de cavalarias, sua meta última.

O segundo trecho segue na sequência imediata do primeiro. Vale dizer que, desta vez, a voz vigente é a do próprio narrador, e não do Quixote, como no primeiro exemplo. Assim, conforme expliquei anteriormente, coloca-se como uma “verdade da narrativa” mais consolidada do que quando estamos diante de uma fala do protagonista. Pois poder-se-ia argumentar que os termos emocionais de valoração positiva são exclusivamente empregados pelo Quixote para referir-se a si mesmo. Verifica-se, mais uma vez, que não é este o caso. Ainda que sendo evidente sua loucura, como deixa claro Cervantes – afinal, avança contra moinhos –, o cavaleiro todavia demonstra inegável coragem – afinal, via-os como um exército de gigantes.

Portanto, Dom Quixote age aqui como um perfeito cavaleiro, arremetendo contra uma centena de perigosos inimigos tão assustadores quanto o gigante Briareo, ao qual os compara. O fato de que “un solo caballero es el que os acomete”, na estrutura da frase, parece justificar o aviso do protagonista: “Non fuyades”. Ora, sabia muito bem ele que isso, para qualquer cavaleiro dos livros que o levaram à loucura, pouco importava, e por isso a frase adquire um sentido sobretudo retórico, não prático. Sua função é mostrar que, **apesar** de ser apenas um cavaleiro que os acomete, e de supostamente não haver motivos para fugir, sua força sobrepor-se-á a de seus inimigos.

Tal dinâmica é de tal forma similar que é difícil distinguir este episódio, para apenas mencionar um, daquele onde Amadís derrota um cerco preparado pelos inimigos do rei Perión, do qual se diz: “como vieron sus enemigos tantos, algunos aí hubo que dezían ser locura acometerlos” (MONTALVO, 2017: 313). A partir dessa comparação, torna-se bastante perceptível como a passagem do *Quixote* que ora analisamos remete ao *tópos*, típico dos livros de cavalarias, da “arremetida em desvantagem”, que Cervantes significativamente reproduz em seu texto.

Ademais, esta coragem de Dom Quixote também pressupõe um domínio do corpo e administração da dor, ecoando os sentidos dos termos *bravura* e *ardid* de *Amadís*. Isto fica especialmente evidente na seguinte frase enunciada, mais à frente no capítulo, pelo nosso cavaleiro: “y si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella” (CERVANTES, 2015: 77).

4) *Emotives* textuais e comunidades emocionais

A seguir, discutirei a possibilidade de como é possível mobilizar o conceito de *emotives*, tal como elaborado por William Reddy, porém expandindo-o, para abarcar também os enunciados **textuais** das emoções. Isto permitiria um avanço considerável para a principal hipótese que busco sustentar neste texto, quer dizer, a continuidade entre o *Amadís* – enquanto representante de seu gênero – e *Dom Quixote*, porém desta vez não no âmbito da representação das emoções, mas dos efeitos que estas produzem em seu público, ficcional ou real.

Para Reddy, *emotives* são determinados tipos de fala que teriam a capacidade de, quando enunciadas, mudar, construir, esconder ou intensificar as emoções de seu enunciador e/ou de seu destinatário. Por exemplo: enunciar a frase “Eu te amo” é a ativação de um material de pensamento (*thought material*) que foi traduzido em um enunciado emocional, enfatizando o amor, mas que liberta uma série de outros materiais emocionais naquele que a enuncia, suas consequências, por assim dizer (CRISTIANI; ROSENWEIN, 2018: 35). Nesse sentido, “Emotives are influenced directly by, and alter, what they ‘refer’ to. Thus, emotives are similar to performatives (and differ from constatives) in that emotives do things to the world” (REDDY, 2001: 104-5). As categorias de enunciado que Reddy considerou como *emotives*, isto é, suas formas gramaticais, são bastante específicas. São elas: “first-person, past tense emotion claims”, “first-person, long-term emotion claims”, “Emotionally expressive gestures, facial expressions”, “other claims about states of the speaker”, “Second and third-person emotion claims” (REDDY, 2001: 105-7). Partindo dessas categorias, não seria possível compreender as emoções enunciadas no *Quixote* como *emotives*, capazes de incitar um particular estado emocional de seus leitores.

Mas lembremo-nos da dimensão performática tão presente nos *libros de caballerías* e tão bem emulado – eu diria mesmo ultrapassado – por *Dom Quixote*. Para Cristiani e Rosenwein, não são apenas os sujeitos que performam, mas também os textos, a despeito da ausência de um corpo e gestos humanos. Por um lado, devido a sua dimensão material, que mostra a si mesma em determinada forma e aparência, compondo um conjunto visual que é performático – os autores apresentam como exemplo a declaração de independência dos Estados Unidos, que performa sua autoridade por meio de seu tamanho e, curiosamente, de seu material bastante ordinário, talvez para obter o efeito de modéstia em seus espectadores. Por outro, e aqui mais importantemente, as próprias palavras do texto também são performáticas: a partir de uma perspectiva formalista, é sua escritura e assinatura que efetivam a independência, adquirindo “legal force, obligating the signatories to a future course of action” (CRISTIANI; ROSENWEIN, 2018: 58). Se isto é assim, concluem os autores que “Every word – but this is especially easy to see with the pronouns – is like one of Reddy’s emotives, implying many meanings even as it expresses just one” (CRISTIANI; ROSENWEIN, 2018: 85).

Dessa forma, é possível concluir que por meio da dimensão performativa de determinadas emoções dos personagens dos *libros de caballerías*, estes livros agiriam de forma similar aos *emotives*, enunciados – neste caso, performances textuais – capazes de induzir determinadas sensações, emoções e sentimentos em seus leitores. Em outras palavras, é possível que, quando o *Quixote* arremeta na direção de um inimigo, enunciando a emocionologia ligada à sua performance, isto produza um efeito emocional em seus leitores.

Ademais, para Roger Chartier, nas representações “o que está em jogo é a ordenação, logo a hierarquização da própria estrutura social” (CHARTIER, 2002: 33), afirmando assim sua capacidade de influenciar sobre o mundo, modificá-lo e moldá-lo, a partir desse elemento não-material. Se compreendemos os *emotives* de Reddy como propus acima, também englobando os enunciados feitos através da performatividade das palavras, então esses dois conceitos se aproximam em grande medida. Nesse sentido, vale a pena recordar também o apontamento de Boquet e Nagy, para os quais uma das funções da retórica na idade Média “was to arouse emotion so as to better convince others, it is legitimate to treat the content of medieval poems and romances as a poetry of the emotions” (BOQUET; NAGY, 2018: 123).

Não seria esse, também, um dos efeitos dos *libros de caballerías*, aí incluso *Dom Quixote*? Através da performance de seus personagens, talvez se almejasse – ou ao menos se obtivesse – um efeito pedagógico ou exemplar em seus leitores. Há evidências de sua capacidade de induzir comportamentos e incitar emoções. O próprio texto de Cervantes, na verdade, pode nos dar pistas neste sentido. No decorrer da narrativa, há vários exemplos de personagens que deixaram-se influenciar pelas performances cavaleirescas do Quixote.

Explorarei essa hipótese a partir de três exemplos. Primeiro, como os *emotives* do protagonista influenciam Sancho, seu fiel companheiro e escudeiro. Após, como o cavaleiro foi capaz de instigar determinadas emoções em seus leitores ficcionais. Finalmente, estudarei a possibilidade de como os *emotives* podem ter influenciado mesmo os leitores reais, do vivido histórico, de *Dom Quixote*.

Quanto ao caso de Sancho, alguns comentaristas do *Quixote* já alertaram para a progressiva inversão de papéis entre Dom Quixote e seu companheiro, que adotam partes das características um do outro. Maria Augusta da Costa Vieira notou bem isso em um episódio do segundo volume:

Embora ainda não seja governador, Sancho está impregnado de poder e sua visão paradisíaca [...] O relato de Dom Quixote, ao contrário, limita-se às sensações que obedecem coerentemente aos estímulos produzidos pelos contra-regras dos Duques. Se a realidade escapou da mão de Sancho, Dom Quixote, inusitadamente, atém-se a ela. Sua visão é rasteira, própria daquele que não alçou vôo algum. Se em outros momentos Sancho é o contestador de suas aventuras, agora é o próprio cavaleiro que, com ares de desprezo, delata a fantasia do escudeiro: “y pues no nos asurramos, o Sancho miente, o sueña”. Os papéis, sem dúvida, estão trocados e Sancho está convencido da realidade de sua fantasia. Seus referenciais ampliaram-se e, em parte, incorporou as características de seu amo. (VIEIRA, 2015: 127)

Esse exemplo nos mostra como a fantasia e o distanciamento da realidade vai, aos poucos, invadindo a mente de Sancho. Mas há um outro episódio, creio, ainda mais emblemático disto, conhecido como “Dulcineia encantada”, cuja notoriedade entre o público deve-se sobretudo à instigante análise feita por Auerbach no capítulo XIV de seu clássico *Mimesis* (2013). Trata-se de um episódio no qual o protagonista e seu escudeiro encontram a pretensa Dulcineia, na verdade uma lavradora que, como sabemos, o Quixote pensa ser princesa e elege como sua dama, à qual dedicará todos os seus gloriosos feitos.

Contudo, ao encontrá-la, o protagonista não mais a enxerga desta forma, vendo apenas uma pobre e vulgar camponesa e suas acompanhantes: “yo no veo – dijo don Quijote –, sino a tres labradoras sobre tres borricos” (CERVANTES, 2015: 619). Aí já está em curso o processo de desilusão do Quixote em relação à fantasia cavaleiresca, um dos efeitos da inversão que mencionamos. Vendo que seu amo não se convencera do que lhe era dito, Sancho decide recorrer a um estratagema: se Dom Quixote não vê a lavradora como a princesa Dulcineia, afirma ele que é porque esta teve sua aparência transformada por um terrível feiticeiro.

Curioso é, sobretudo, não o fato de Sancho esforçar-se para manter vivo o sonho do Quixote, mas a forma pela qual ele o faz. Seus argumentos são baseados no imaginário dos *libros de caballerías* e enunciados por meio do decoro retórico da Cavalaria, isto é, conhecimentos que vinha adquirindo desde os primeiros capítulos do primeiro volume a partir da convivência com seu mestre. “¿Y es possible que tres hacaneas, o como se llaman, blancas como el ampo de la nieve, le parezcan a vuesa merced borricos? ¡Vive el Señor que me pele estas barbas si tal fuese verdad!” (CERVANTES, 2015: 619), afirma atrevidamente o escudeiro. Mais tarde, diante de Dulcineia, emula perfeitamente seu amo quando entoa: “¡Oh princesa y señora universal del Toboso! ¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia a la columna y sustento de la andante caballería?” (CERVANTES, 2015: 620).

Dessa forma, os papéis são trocados, e é o escudeiro, não o cavaleiro, que busca convencer o outro da realidade das fantasias cavaleirescas. Como se vê, a partir da convivência com a constante performance emocional de tipo cavaleiresco do Quixote – que poderíamos considerar uma espécie de *emotives* – Sancho foi influenciado de tal forma que foi capaz de reproduzir perfeitamente seu amo, provavelmente após as sucessivas vezes em que foi efetivamente convencido, comovido e tocado por suas palavras. Ao que parece, os *emotives* enunciados por *Dom Quixote* mostram a capacidade de influenciar aqueles ao seu redor para, se não adotarem, ao menos se sensibilizarem à emocionologia própria à ideologia cavaleiresca que sustentava.

Além disso, no decorrer do segundo volume, surgem diversas personagens que haviam lido o primeiro volume da obra. A personagem duquesa, em seu primeiro encontro com os aventureiros, chega a perguntar: “este vuestro señor ¿no es uno de quien anda impresa una historia que se llama Del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha? (CERVANTES, 2015: 780). Para nosso propósito, é muito interessante perceber a

influência que teve o livro nesses leitores ficcionais para, mais tarde, comentar que efeito pode ter tido nos leitores reais.

Os episódios dos duques são, certamente, alguns dos mais interessantes do segundo volume do *Quixote*. Recebendo os protagonistas em sua casa, fingindo ser seus admiradores, na verdade conduzem uma série de burlas bem planejadas, a fim de colocar a identidade cavaleiresca de Dom Quixote em perigo. Como nos narra Cervantes,

[...] por haber leído la primera parte de esta historia y haber entendido por ella el disparatado humor de don Quijote, con grandísimo gusto y con deseo de conocerle le atendían, con prosupuesto de seguirle el humor y conceder con él en cuanto les dijese, tratándole como a caballero andante los días que con ellos se detuviese, con todas las ceremonias acostumbradas en los libros de caballerías, que ellos habían leído, y aun les eran muy aficionados. (CERVANTES, 2015: 781)

Tendo lido atentamente não só ao primeiro volume, como também a vários *libros de caballerías*, julgaram saber o que deveria ser feito para atingir o cavaleiro. Seus planos para ludibria-lo tinham como fundamento questionar e atingir as características ideológicas – e, dentro disso, as emocionais – ligadas à Cavalaria. Para isso, usaram-se do registro retórico e emocional próprio a Dom Quixote – personagem e livro –, ainda que para o único fim de colocá-lo à prova.

Mas é justamente isto, essa capacidade de reproduzir perfeitamente aquilo que é tão importante para o Quixote – e, por conseguinte, à Cavalaria –, conhecimentos certamente adquiridos e/ou reforçados pela leitura do primeiro volume, é que impressiona. Quando recebem o cavaleiro em seu castelo, anunciam, não sem algum sarcasmo, aos convidados: “-¡Bien sea venido la flor y la nata de los caballeros andantes! – Y todos o los más derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote” (CERVANTES, 2015: 784). Mais tarde, recorrerão à emociologia própria do *ethos* cavaleiresco para conduzir suas burlas: o exemplo máximo é quando arquitetam um duelo entre o Quixote e *Lacayo Tosilos* – na verdade, um empregado do castelo, disfarçado – a fim de socorrer uma *dueña* que alegava ser desonrada pelo segundo. Sucede que, no dia do duelo, “había acudido de todos los lugares y aldeas circunvecinas infinita gente a ver la novedad de aquella batalla, que nunca otra tal no habían visto ni oído decir en aquella tierra” (CERVANTES, 2015: 975).

Armado o palco e repleto de gentes – essencial reparar, aqui, no efeito cascata dos *emotives* do Quixote –, como que por um acaso o adversário do protagonista apaixonou-se pela *dueña* endividada, encerrando-se a necessidade do duelo. O mais importante, porém, é a reação dos espectadores: “aclamaron todos la victoria por don Quijote, y los más quedaron tristes y melancólicos de ver que no se habían hecho pedazos los tan esperados combatientes” (CERVANTES, 2015: 979). Desnecessário dizer que “tristes” e “melancólicos”, aqui, trata-se de uma burla de Cervantes, assinalando a frustração dos espectadores de não testemunhar a tão prometida realização dos feitos de cavalaria pelos quais ansiavam há muito. Por isso, creio ser possível deduzir que as palavras do primeiro volume – e dos *libros* em geral – teriam agido como *emotives* para os duques, induzindo-os de tal forma que acabaram por assimilá-los suficientemente bem para serem capazes de reproduzi-los.

Abordarei agora o terceiro nível, dos leitores reais. Se os primeiros dois níveis talvez tenham nos dado algumas pistas de como proceder aqui, entretanto agora o terreno torna-se mais incerto. Teriam os leitores reais de *Dom Quixote*, os de carne e osso, sido influenciados pelos *emotives* constantemente evocados em sua narrativa? Para responder satisfatoriamente a essa pergunta, teríamos que empreender uma jornada aprofundada pela recepção do Quixote, o que pelas limitações deste trabalho não seria possível. Todavia, creio que valha a pena investigarmos alguns vestígios de como a emocionologia cavaleiresca em *Dom Quixote* pode ter sido apreendida em sua época.

Visitemos um exemplo clássico, sempre lembrado pelos entusiastas dos *libros*: no relato de Francisco Rodríguez Lobo, em *Corte na Aldeia*, de 1619, conta o autor uma história sobre como ouviam, no Novo Mundo, os conquistadores e soldados a uma narrativa cavaleiresca. Um deles, mais ingênuo, não sabia que se tratava aquilo se um livro de ficção. Sucedeu que “llegó la ocasión del asalto, en que el buen soldado, envidioso y animado de lo que oía leer, se encendió en deseo de mostrar su valor y hacer una caballería de que quedase memoria” e, estando em perigo e tendo que ser resgatado pelos companheiros, teria bradado: “Ea!, dejadme, que no hice la mitad de lo que cada noche leéis de cualquier caballero de vuestro libro” (LUCÍA MEGÍAS, 2008: 105), daí em diante sendo considerado muito valoroso.

A crítica dos *libros de caballerías* também podem nos dar algumas pistas sobre isso. Em 1598, em sua *Corónica y historia general del hombre*, Juan Sánchez Valdés de la Plata escreve que:

los mancebos y doncellas y aun los varones, ya en edad y estado, gastan su tiempo en leer libros de vanidades enerboladas, que con mayor verdad se dirían sermonarios de Satanás, y blasones de caballerías de Amadises y Esplandianes con todos los de su bando, de los cuales no sacan otro provecho ni otra doctrina sino hacer hábito en sus pensamientos y vanidades [...] esta obra [...] la cual, quizá, los aficionaré a leer en ella y en los autores que en ella alego, y los apartaré de leer tan grandes vanidades y mentiras como en los libros sobredichos hay. (LUCÍA MEGÍAS, 2004-2005: 206)

A reprovação à ficcionalidade e inverossimilhança desse gênero, muito comum à época, originava-se em grande parte na preocupação com o apelo que estes exerciam sobre o comportamento e as crenças de seus leitores. Isso relacionava-se a apreensões de tipo moral, comumente resultando em condenações por parte da Igreja. Marín Pina aponta que, nas décadas de oitenta e noventa do século XVI, “órdenes religiosas como la de los jesuitas arrecian sus censuras hacia estos libros por su falta de calidad estética y moral y el control de lecturas se hace mucho más férreo” (MARÍN PINA, 2005: 422).

Ora, se toda censura existe para coibir uma prática, então é seguro afirmar que, de fato, estes livros tinham alguma influência. Tratando-se, como procurei sublinhar, de livros repletos de emoções – bélicas e amorosas –, essa preocupação acabava se estendendo às formas como as performances emocionais eram apreendidas pelo público. Basta pensar, mais uma vez, nos alertas que faziam os críticos moralistas, dessa vez sobre os perigos dos *libros* para o público feminino:

Hágote saber que no es muy católico el pensamiento de la muger que se ceva en pensar en las armas y fuerças de braços del varón. ¿Oy qué lugar seguro puede tener entre las armas la flaca y desarmada castedad? (MARÍN PINA, 2011: 134).

Se aceitássemos essa premissa, seria possível especular que os *libros de caballerías*, aí incluso, é claro, o *Quixote*, foram responsáveis por produzir sensações, consolidar emoções e suas respectivas conceitualizações em um público bastante vasto,

haja vista o sucesso de sua difusão. Isso pode ter sido responsável por formar, recorrendo à proposta teórica de Barbara Rosenwein, o que ela chamou de “comunidades emocionais”.

Para ela, estas seriam “groups of people who share the same or similar valuations of particular emotions, goals, and norms of emotional expression” (CRISTIANI; ROSENWEIN, 2018: 4). Considerando que o *Quixote*, como procurei mostrar, em consonância com o *Amadís*, reforça uma mesma valoração de determinadas emoções ligadas à prática cavaleiresca, poder-se-ia dizer que estes compuseram e ajudaram a consolidar uma mesma comunidade emocional, difundindo, assim, uma particular forma de sentir – talvez mesmo de agir – entre seus leitores.

5) Considerações finais

Com esta análise, busquei evidenciar, no âmbito da representação das emoções, a continuidade entre *Dom Quixote* e um de seus predecessores literários, o *Amadís de Gaula*, título paradigmático do gênero dos *libros de caballerías*, no qual Cervantes tanto se inspirou. No ângulo que fornecemos, fica claro que, ao menos no que se refere ao emprego e valoração das emoções, o *Quixote* está longe de uma simples paródia, pois assimila e reproduz, em grande medida, o texto de Montalvo. Em outros aspectos, certamente não o faz; tal ambivalência, e as diferentes formas através das quais ela se expressa, é um tema não apenas grande demais para um artigo, mas talvez mesmo para uma única pessoa. Trata-se de uma agenda de estudos à qual, agora, ofereço mais uma contribuição.

Em seguida, tratei das consequências das emoções representadas no texto nos leitores, sejam estes ficcionais ou reais. Fiz isso mobilizando uma versão alargada do conceito de *emotives*, de William Reddy, devido à sua capacidade de considerar seus efeitos sobre o vivido histórico, inclusive aquelas em forma escrita. Nessa perspectiva, analisei passagens do próprio *Quixote* que abordavam a influência do protagonista sobre os outros personagens – parte deles seus leitores ficcionais – para, então, recorrer a pequenos trechos de fontes históricas que indiciavam como essa relação efetivamente se dava. Por fim, a partir da reflexão de Rosenwein, aventei a possibilidade de que os livros de Montalvo, Cervantes, e tendencialmente de outros autores de *libros de caballerías*, teriam sido responsáveis pela criação de verdadeiras “comunidades emocionais”,

determinantes na formação e consolidação de formas “cavaleirescas” de pensar e sentir já no avançado início do século XVII.

Em um panorama mais amplo, ao visitar uma série de emoções em um contexto histórico distinto do nosso, foi possível apresentar novas expressões emocionais – compreendendo, em cada qual, uma dinâmica específica – ou diferentes sentidos para os mesmos termos que temos hoje. Dessa forma, procurei evidenciar o caráter histórico e social das emoções aqui abordadas, colaborando para desconstruir sua concepção como fenômenos unicamente biológicos e fundamentalmente atemporais. Em meu entender, trata-se não apenas de uma das mais fundamentais tarefas do historiador dedicado à História das Emoções, mas o próprio requisito de sua existência.

Referências:

Fontes

CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. **Don Quijote de La Mancha**. Madrid: Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2015.

LLULL, Ramon. **O livro da Ordem de Cavalaria**. São Paulo: Giordano, Instituto Brasileiro de Filosofia e Ciência “Raimundo Lúlio” (Ramon Llull), 2000.

MONTALVO, Garci Rodríguez de. **Amadís de Gaula I**. Madrid: Ediciones Cátedra, 2017.

Bibliografia

AUERBACH, Erich. **Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BOQUET, Damien; NAGY, Piroska. **Medieval Sensibilities. A history of Emotions in the Middle Ages**. Cambridge: Polity Press, 2018.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Miraflores: DIFEL, 2002.

CRISTIANI, Ricardo; ROSENWEIN, Barbara. **What is the History of Emotions?** Cambridge: Polity Press, 2018.

COROMINAS, Joan; PASCUAL, José A. **Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico**. Madrid: Editorial Gredos, 1984.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Amadís de Gaula: un héroe para el siglo XXI. **Tirant** 11, 2008, p. 99-118.

LUCÍA MEGÍAS, José Manuel. Libros de caballerías castellanos: un género recuperado. **Letras** – revista de la Facultad de Filosofía y Letras de la Pontificia Universidad Católica Argentina Santa María de los Buenos Aires 50-51, 2004-2005, p. 203-234.

MARÍN PINA, M^a Carmen. La aventura de leer y las mujeres del "Quijote". **Boletín de la Real Academia Española** 85 (291-292), 2005, p. 417-441.

MARÍN PINA, M^a Carmen. **Páginas de sueños: estudios sobre los libros de caballerías castellanos**. Zaragoza: Institución Fernando El Catolico, 2011.

REDDY, William. **The Navigation of Felling. A Framework for the History of Emotions**. Nova Iorque: Cambridge Univ. Press, 2001

ROSENWEIN, Barbara H. **Emotional communities in the early Middle Ages**. Ithaca: Cornell Univ. Press, 2006.

ROSENWEIN, Barbara H. **História das emoções: problemas e métodos**. São Paulo: Letra e Voz, 2011.