

CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA

Anacronismos:

**Notas sobre as imagens do tempo em Dom Quixote de la
Mancha**

ASSIS

2021

CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA

Anacronismos:

**Notas sobre as imagens do tempo em Dom Quixote de la
Mancha**

Dissertação apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, para a obtenção do título de Mestre em História (Área de conhecimento: História e Sociedade).

Orientador: Prof.^o Dr.^o Hélio Rebello
Cardoso Júnior

Bolsista: Fundação de Amparo à
Pesquisa do Estado de São Paulo
(processo: 2018/10447-6)

ASSIS
2021

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Laura Akie Saito Inafuko - CRB 8/9116

N778a Nogueira, Caio Vinicius Russo
Anacronismos: notas sobre as imagens do tempo em
Dom Quixote de la Mancha / Caio Vinicius Russo Nogueira.
Assis, 2021.
132 p.

Dissertação de Mestrado - Universidade Estadual
Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis
Orientador: Prof. Dr. Hélio Rebello Cardoso Junior

1. Cervantes Saavedra, Miguel de, 1547-1616. Don
Quijote. 2. Imagens. 3. Tempo. I. Título.

CDD 946.04

ERRATA

NOGUEIRA, Caio Vinícius Russo. **Anacronismos**: notas sobre as imagens do tempo em Dom Quixote de la Mancha. Orientador: Hélio Rebello Cardoso Jr. 2021. 132 p. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

Folha	Linhas	Onde se lê	Leia-se
7	27, 28, 29	À FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do estado de São Paulo) pelo contínuo financiamento das bolsas de estudo, desde a graduação, que permitiu a continuidade das pesquisas e da minha formação num sentido lato.	À FAPESP (Fundação de Amparo à pesquisa do Estado de São Paulo), processo número: 2018/10447-6, e a CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela bolsa de mestrado que possibilitou esta pesquisa.

ATA DA DEFESA PÚBLICA DA DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DE CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA, DISCENTE DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, DA FACULDADE DE CIÊNCIAS E LETRAS - CÂMPUS DE ASSIS.

Aos 21 dias do mês de dezembro do ano de 2020, às 14:00 horas, por meio de Videoconferência, realizou-se a defesa de DISSERTAÇÃO DE MESTRADO de CAIO VINICIUS RUSSO NOGUEIRA, intitulada **Anacronismos: Notas sobre as imagens do tempo em Dom Quixote de la Mancha**. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros: Prof. Dr. HELIO REBELLO CARDOSO JÚNIOR (Orientador(a) - Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/Assis, Profa. Dra. PRISCILA MIRAZ DE FREITAS GRECCO (Participação Virtual) do(a) Centro de Artes, Humanidades e Letras / UFRB/Cachoeira, Prof. Dr. RICARDO GIÃO BORTOLOTTI (Participação Virtual) do(a) Departamento de História / UNESP/Assis. Após a exposição pelo mestrando e arguição pelos membros da Comissão Examinadora que participaram do ato, de forma presencial e/ou virtual, o discente recebeu o conceito final: aprovado _____. Nada mais havendo, foi lavrada a presente ata, que após lida e aprovada, foi assinada pelo(a) Presidente(a) da Comissão Examinadora.


Prof. Dr. HELIO REBELLO CARDOSO JÚNIOR

Aos meus pais, pelo dom do cuidado.

À Priscila, pelo fascínio do amor.

Agradecimentos

Talvez um texto seja menos o resultado final de um percurso do que a interrupção, a pausa momentânea na partitura, o corte que se instaura num fluxo ininterrupto impossível de ser mapeado até as suas origens. Quando é que começa de fato um texto? Não sabemos. Contudo, o que podemos afirmar com certo grau de precisão é que um texto, por mais simples que seja, se compõe do rumor que escapa das leituras que fizemos e das leituras que deixamos por fazer; também é desde o murmúrio das composições que ouvimos, dos fragmentos que sobrevivem dos filmes que vemos, das ruas por onde andamos, das imagens que nos atravessaram num instante para nunca mais, que um texto, por mais magro que seja, se nutre. Talvez um texto seja, antes de mais nada, um *tecido* alinhavado a partir dos resíduos insistentes, sensíveis, que se acumulam ao longo do tempo sem que nos demos conta.

Também um texto, como uma estranha cantata inacabada, sempre em construção, talvez seja menos o trabalho de um único indivíduo isolado do entorno, amarrado à sua mesa de trabalho e aos papéis que se acumulam ameaçadores, do que as múltiplas vozes dos aliados que nele ressoam. Desses aliados, que são tantos e tão diversos entre si, o Prof.^o Hélio Rebello Cardoso Jr., orientador deste trabalho, é certamente um dos mais importantes. Agradeço, para além do seu apoio, presença, confiança e generosidade, intelectual e humana, sem a qual esse texto certamente não existiria, a infinita paciência em insuflar em mim necessárias doses de sobriedade que me permitiram ver, de maneira mais nítida, não apenas os caminhos dessa dissertação como também os dos trabalhos futuros que já começam a despontar.

Agradeço, também, à Prof.^o Isabelle Ost, supervisora do meu estágio no exterior, e aos colegas do *Centre Prospéro: Langage, image et connaissance* da Université Saint-Louis, que por ocasião de uma bolsa BEPE-FAPESP, me acolheram de maneira muito atenciosa e solícita durante os seis meses de atividades acadêmicas em Bruxelas. Ao Prof.^o Bernard Vouilloux, por ter aceitado me receber tão generosamente mais de uma vez, apesar de sua apertada agenda, em reuniões na Sorbonne que tanto me esclareceram as complexas relações entre o visual e o textual, e por ter me apresentado, também,

às possibilidades teóricas que envolvem os campos de estudos transartísticos e transestéticos.

À Lorraine Peschi, a mais brasileira das belgas, pelas caminhadas, cafés e risos, e em relação à qual uma insuspeita amizade surgiu das nossas tantas conversas e encontros, apesar do meu francês claudicante. Agradeço ao casal de russos que me receberam em sua casa, Valéria Matsveeva e o pintor surrealista Andrei Platounov, primeiro como locatário, depois como amigo e companheiro do cotidiano. Ao Juliano Garcia Pessanha, por me introduzir no pensamento de Sloterdijk e pelo *stimmung* da amizade que surgiu, como que do sopro cálido dos demônios benévolos, ao longo das nossas tantas conversas. Agradeço, também, à Priscila Miraz pela atenta leitura desta dissertação e pelos comentários e estímulos – mais importantes do que ela poderia saber – que me permitiram continuar na reta final de sua escrita.

Não poderia deixar de agradecer ao Ruy, pela irmandade de alma e afinação de espírito, traduzida à perfeição, para além do que a palavra pode delinear, nos concertos para piano de Rachmaninoff ecoados nas madrugadas regadas a vinho. Agradeço à Bia, ao Roberto, à Bruna e à Juliana Furlan por me ensinarem, ao longo desses anos, que a amizade, a verdadeira amizade, é o mais importante elã que nos conecta à vida. Ao Ricardo, à Taís e ao Luís pelo acolhimento e conversas nos nossos tantos encontros.

Aos meus pais e ao meu irmão Cauã pelo incomensurável da atenção dispensada e reconforto da presença cuidadosa nos meus tempos mais sombrios. À Priscila, que, como uma graciosa e inesperada falena numa insidiosa noite de solidão, me apresentou, como que num rompante, levando-me pela mão com cautela e cuidado, à discreta condição da leveza aérea que anima, desde dentro, o intransitivo mistério do amor.

À FAPESP – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo – pelo contínuo financiamento das bolsas de estudo, desde a graduação, que permitiu a continuidade das pesquisas e da minha formação num sentido lato. Agradeço também à pós-graduação da UNESP – FCL – Assis, aos funcionários e técnicos que apoiaram este trabalho do início ao fim.

Por último, mas não menos importante, a Dom Quixote e Sancho pela pedagogia do riso.

— *En efecto – Dijo Sancho –, ¿qué es lo que vuestra merced quiere hacer en este tan remoto lugar?*

— *¿Ya no te he dicho – respondió don Quijote – que quiero imitar Amadís, haciendo aquí del desesperado, del sandio y del furioso, por imitar justamente al valiente don Roldán cuando halló en una fuente las señales de que Angélica la Bella había cometido vileza con Medoro, de cuya pesadumbre se volvió loco, y arrancó los árboles, enturbió las aguas de las claras fuentes, mató pastores, destruyó ganados, abrasó chozas, derribó casas, arrastró yeguas y hizo otras cien mil insolencias dignas de eterno nombre y escritura? [...]*

— *Paréceme a mí – dijo Sancho – que los caballeros que lo tal hicieron fueron provocados y tuvieron causa para hacer esas necedades y penitencias; pero vuestra merced ¿qué causa tiene para volverse loco? ¿Qué dama le ha desdeñado, o qué señales ha hallado que le den a entender que la señora Dulcinea del Toboso ha hecho alguna niñería con moro o cristiano?*

— *Aquí está el punto – respondió don Quijote – y ésta es la fineza de mi negocio, que volverse loco un caballero andante con causa ni grado ni gracias: el toque está en desatinar sin ocasión y dar a entender a mi dama que si en seco hago esto ¿qué hiciera en mojado?*

Primera Parte – Capítulo XXV – “Penitencia de Don Quijote” (Cervantes [1605] 2009, p. 235-236).

NOGUEIRA, Caio Vinicius Russo. **Anacronismos: notas sobre as imagens do tempo em Dom Quixote de la Mancha**. 2020. 132 p. Dissertação (Mestrado Acadêmico em História) – Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Assis, 2020.

RESUMO

Trata-se de uma dissertação que visa, a partir de uma aproximação da obra Dom Quixote de la Mancha, do escritor espanhol Miguel de Cervantes, publicada pela primeira vez em 1605, pensar o conceito de anacronismo como possibilidade heurística para história. No diálogo entre teoria das imagens e estética contemporânea, sobretudo através das obras de Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman e Jacques Rancière, buscamos demonstrar como sobrevivem em Dom Quixote duas diferentes imagens de tempo, uma medieval e escatológica, denominada *imago cosmos*, e outra barroca e infinita, denominada *imago mundi*. Acreditamos que a tensão entre essas duas imagens de tempo não apenas perpassa como constitui esse que é amplamente considerado o primeiro romance moderno. Na continuidade da presença de Dom Quixote na Literatura Ocidental, o que denominamos imagem-quixote, procuramos traçar as sobrevivências do Cavaleiro da Triste Figura até o Modernismo. Nesse sentido, essa pesquisa procura entender como Dom Quixote pode ser lido não apenas como a crítica irônica ao atraso da sociedade cavaleiresca na Espanha do início século XVII, mas, também, como sintoma de uma modificação histórica que se expressa como certa imagem dialética dos diferentes ritmos temporais imanentes à obra Dom Quixote: síntese disjuntiva do tempo medieval e moderno, em que reminiscências, apagamentos, retornos e saltos constituem a multiplicidade temporal de um tempo histórico necessariamente não linear. A partir desses questionamentos, procuramos apontar para a hipótese de uma *heterocronia* como reconfiguração do tempo histórico em termos de um pluralismo dos ritmos temporais.

Palavras-chave: Anacronismo. Temporalidades. Dom Quixote. Teoria das Imagens. Estética Contemporânea.

NOGUEIRA, Caio Vinicius Russo. **Anachronisms: notes on the images of the time in *Don Quixote de la Mancha***. 2020. 132 p. Dissertation (Masters in History). São Paulo State University (UNESP), School of Sciences, Humanities and Languages, Assis, 2020.

ABSTRACT

It is a dissertation that aims, based on an approximation of the work *Don Quixote de la Mancha* by the Spanish writer Miguel de Cervantes, first published in 1605, to think of the concept of anachronism as a heuristic possibility for history. In the dialogue between image theory and contemporary aesthetics, especially through the works of Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Georges Didi-Huberman and Jacques Rancière, we seek to demonstrate how they survive in Don Quixote two different images of time, one medieval and eschatological, which we call *imago cosmos*, and another baroque and infinite, which we call *imago mundi*. We believe that the tension between these two images of time not only permeates but also constitutes what is widely considered the first modern novel. Continuing with the presence of Don Quixote in Western literature, which we call image-quixote, we seek to trace the survivals of the Knight of the Sad Figure to Modernism. In this sense, this research seeks to understand how Don Quixote can be read not only as an ironic criticism of the backwardness of chivalric society in 17th century Spain, but also as a symptom of a historical change that is expressed, in a singular way, a certain dialectical image of the different temporal rhythms immanent to the work Don Quixote: a disjunctive synthesis of medieval and modern time, in which reminiscences, erasures, returns and leaps, constitute the temporal multiplicity of a necessarily non-linear historical time. From these questions, we try to point to the hypothesis of a heterochrony as a reconfiguration of historical time in terms of a pluralism of temporal rhythms.

KEYWORDS: Anachronism. Temporalities. Don Quixote. Image Theory. Contemporary Aesthetics.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
Capítulo 1 - Dom Quixote extemporâneo	21
1.1 - Prelúdio para uma poética do anacronismo	21
1.2 - A imagem dialética ou o anacronismo como heurística para história	44
Capítulo 2 - Dom Quixote, artífice do tempo	61
2.1 - Cide Hamete Benengeli ou o historiador <i>engenhoso</i>	61
2.1 - Imagem-quixote: do <i>cosmos</i> ao <i>mundi</i>	72
Capítulo 3 - Dom Quixote heterocrônico	86
3.1 - <i>Pharmakón</i> , a leitura enlouquecida	86
3.2 - Vestígios de Dom Quixote no Modernismo?	95
Considerações finais.....	118
FONTES.....	124
REFERÊNCIAS	124

Introdução

Antes que nada, Don Quijote de la Mancha, la inmortal novela de Cervantes, es una imagen: la de un hidalgo cincuentón, embutido en una armadura anacrónica y tan esquelético como su caballo, que, acompañado por un campesino basto y gordinflón montado en un asno, que hace las veces de escudero, recorre las llanuras de la Mancha, heladas en invierno y candentes en verano, en busca de aventuras.

Mário Vargas Llosa

Tendo por fio condutor o conceito de anacronismo pensado a partir do primeiro volume da obra Dom Quixote de la Mancha, de Miguel de Cervantes, publicado pela primeira vez em 1605, na Espanha, a presente dissertação procura configurar-se na montagem¹ de três capítulos que correspondem, por sua vez, a seis ensaios que, apesar de sua autonomia constitutiva, ressoam entre si conectados por uma reflexão que parte da Teoria das Imagens e da Estética Contemporânea como possível contribuição para o complexo conceito de temporalidade histórica.

Traçada através das “afinidades eletivas” de objetos que se encontram em diferentes épocas e ordenações, desfazendo a hierarquia que os coordenam, a montagem², como processo de pensamento não linear e, conseqüentemente, não pautado numa estrita relação de causalidade entre partes contíguas, visa

¹ Sobre a montagem como procedimento estético-metodológico de caráter radicalmente antissistemático, nascido no efervescente e conturbado início do século XX: “É um pouco como se, historicamente falando, as trincheiras abertas na Europa da Grande Guerra tivessem suscitado, no domínio estético, bem como no das ciências humanas – pensemos em Georges Simmel Sigmund Freud, Aby Warburg, Marc Bloch – a decisão de *mostrar por montagem*, isto é, por deslocamentos e recomposições de toda coisa. A montagem seria um método de conhecimento e um procedimento formal nascidos da guerra, fazendo-se ato da “desordem do mundo”. Ela assinalaria nossa percepção do tempo desde os primeiros conflitos do século XX: ela se tornaria o *método moderno* por excelência [...]” (Didi-Huberman, 2017, p. 80).

² Ainda sobre a montagem como desregramento da organização hierárquica entre os objetos e, também, composição de formas díspares, desmembradas, visando o surgir de algo “imprevisto” pelo choque do encontro dos entes sem ligações causais aparentes: “A montagem faz surgir e agrupa essas formas heterogêneas ignorando qualquer ordem de grandeza e hierarquia, isto é, projetando-as num mesmo plano de proximidade, como na boca de cena” (Didi-Huberman, 2017, p. 81).

estabelecer um conhecimento histórico que se dê por contraste, explorando as semelhanças e dissemelhanças, as continuidades e rupturas, as sincronias e diacronias que não podem ser delimitadas segundo um critério que define determinada época apenas de acordo com a identidade das personagens com o seu tempo em termos cronológicos.

Para podermos pensar a multiplicidade do tempo histórico, através do anacronismo que as imagens da arte fazem surgir na Literatura, visamos ensaiar, no duplo sentido do conceito, um tipo de dramaturgia que coloca em cena, de maneira teatral, certa *imagem-quixote* que nos leva a compreender as torções e configurações de uma potência do anacronismo para história. Por isso esboçar, ou melhor, ensaiar, nos parece a forma mais apropriada de nos aproximarmos de Dom Quixote, procurando na tonalidade do *quixotesco* as possibilidades de um pensamento teórico que indague os modos de torção do tempo. Nessa via, o ensaio:

Em vez de alcançar algo cientificamente ou criar artisticamente alguma coisa, seus esforços ainda espelham a disponibilidade de quem, como uma criança, não tem vergonha de se entusiasmar com o que os outros já fizeram. O ensaio reflete o que é amado e odiado, em vez de conceber o espírito como uma criação a partir do nada segundo o modelo de uma irrestrita moral do trabalho. Felicidade e jogo lhe são essenciais [...] Suas interpretações não são filologicamente rígidas e ponderadas, são por princípio superinterpretações, segundo o veredicto já automatizado daquele intelecto vigilante que se põe a serviço da estupidez como cão-guarda contra o espírito [...] No entanto, a pletora de significados encapsulada em cada fenômeno espiritual exige de seu receptor, para se desvelar, justamente aquela espontaneidade da fantasia subjetiva que é bem em risco a própria integridade do objeto, que seria tanto mais sólida quanto menos contasse com o apoio da forma, ainda que esta tenha como norma justamente apresentar o objeto de modo puro e sem adendos. Na alergia contra as formas, consideradas como atributos meramente acidentais, o espírito científico acadêmico aproxima-se do obtuso espírito dogmático (Adorno, 2003, p. 17-18).

O ensaio como forma, não como gênero, demanda um lento tatear do objeto; um arriscar-se na possibilidade sempre vigente de fracassar; uma *experimentação* daquilo de que se fala; uma órbita em que a tessitura do texto procura rondar seus ângulos improváveis. Esses ângulos improváveis, por sua vez, são o motor para uma experimentação que permita vislumbrar modos outros de se fazer história e teoria. No entanto, o risco da experimentação, tal qual o

risco do anacronismo, é a perda de horizonte de sentido que ligue a parte ao todo. Por isso procuraremos, também, partir de aspectos particulares da reflexão conceitual, sobretudo através das imagens do tempo em Dom Quixote, visando uma conexão que extrapole a obra cervantina em si. O além da interpretação, a “superinterpretação”, surge da necessidade de uma experimentação, pois “Pensar é sempre experimentar, não interpretar, mas experimentar, e a experimentação é sempre o atual, o nascente, o novo, o que está em vias de se fazer” (Deleuze, 1992, p. 136). Diferentemente da interpretação, “Compreender, não é cindir a imagem, desfazer o eu, órgão formidável do desconhecimento?” (Barthes, 2003, p. 51).

É seguindo esse caminho de compreensão que visamos algo como um ensaio teórico-especulativo sobre o potencial do anacronismo para história a partir de Dom Quixote. Pouco ambiciosas, estas são, tão somente, notas, dúvidas e oscilações de um estudante com sua formação, ainda curta, em curso – será que há um messiânico tempo em que podemos nos dizer verdadeiramente formados em algo?

É importante salientarmos que os desassossegos que aqui sobrevivem, não de todo intactos, menos ingênuos talvez, surgiram no início da graduação em História na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP – Assis, ano de 2012 da nossa era cristã – e hoje, mais do que nunca, pela sombra política que vai cobrindo nossos dias com pressa, é de uma necessidade ética reafirmar “nosso” cristianismo: Deus está morto, mas passa bem.

Reafirmar a “época” em que nos encontramos hoje, no Brasil, é parte indissociável não apenas de uma “consciência histórica”³ que elucida nossas

³ Sobre a passagem filosófica do conceito de “consciência” para “consciência histórica”: “Durante o século XIX e boa parte do século XX a história foi a forma privilegiada de produção de corpos políticos. Para pensadores do porte de Hegel e Marx, a história aparecia como a destinação necessária da consciência. Não apenas por ela ser o campo no qual se daria a compreensão do sentido das ações dos indivíduos com suas determinações causais a serem reconstruídas, mas principalmente por impedir o isolamento da consciência na figura do indivíduo atomizado, construindo identidades coletivas ao mostrar como a essência da consciência encontra-se na reconciliação de seu ser com um tempo social rememorado. Através da história, ser e tempo se reconciliariam no interior de uma memória social que deveria ser assumida reflexivamente por todo sujeito em suas ações. Memória que seria a essência orgânica do corpo político, condição para que ele existisse nas ações de um indivíduo, como se tal corpo fosse sobretudo um modo de apropriação do tempo, de construção de relações de remissão no interior de um campo temporal contínuo, capaz de colocar momentos dispersos em sincronia a partir das pressões do presente. Desse momento, a consciência não podia ser, como era para Descartes, simplesmente o nome do ato de reflexão através do qual posso apreender as operações de meu pensar quando

experiências e representações enquanto figuras imersas num determinado intervalo entre datas, como, também, uma tentativa de aproximação de certo *inconsciente histórico-anacrônico* do qual a força da sobrevivência [*Nachleben*]⁴ demonstra o digladiar de afetos em ritmos temporais que não se sossegam nas linhas da cronologia: a extensão do culto imoral, estético-performático e político – hoje já mais do que explícito – da Ditadura Civil-Militar (insepulta) no Brasil confirma isso.

De certa forma, é válido ressaltar que este trabalho, apesar de versar sobre um autor do século XVI e se basear, na sua maioria, em teóricos contemporâneos europeus, não deixa de ter no horizonte, com o conceito de anacronismo e os diversos escombros do passado que a partir dele chegam ao presente, o contexto brasileiro que conheceu e conhece, ao longo da sua história repleta de golpes e contragolpes, retornos de destroços, só aparentemente enterrados, que desafiam a escritura do historiador.

Esses retornos, do ponto de vista da Teoria das Imagens e da História da Arte desenvolvida por Georges Didi-Huberman, colocam em questão a suposta linearidade do tempo cronológico ao pensar criticamente as sobrevivências do passado em relação ao presente, sem, sobretudo, compreender esse mesmo passado como instância imutável que chega ao presente de forma inalterada. Pensar os retornos da história é pensar, também, o caráter necessariamente fragmentário dos acontecimentos históricos e das interpretações a eles atribuídas. Menos do que um intérprete que visa cobrir as lacunas do passado, a necessária figura do historiador se instaura na possibilidade de conexão desses fragmentos através dos seus lapsos, isto é, através dos desníveis que caracteriza a História como uma ciência do não todo, uma ciência dos lapsos.

me volto para mim mesmo no interior de um tempo sem história, tempo instantâneo e pontilhista que dura o momento de uma enunciação, como vemos na segunda meditação cartesiana. A partir de então, a consciência será fundamentalmente histórica [...] (Safatle, 2016, p. 137).

⁴ Sobre o conceito de sobrevivência ou sobrevida [*Nachleben*], o compreendemos no sentido do *Bilderatlas Mnemosyne* warburguiano: Atlas (falo ainda do personagem mas também já da coisa, ainda do antigo titã mas já do moderno utensílio de trabalho visual nas mãos de Aby Warburg): um organismo para suportar, sustentar ou dispor conjuntamente todo um *saber sofrido*, em espera designado pela noção de *Nachleben*, quer como potências da memória, quer como potencialidade do desejo, e um *saber do sofrimento* que a noção de *Pathosformel* [fórmula-de-pathos] permite, por seu lado, observar no cerne dos gestos, dos sintomas, das imagens. Um saber trágico: um *labor* sísífico, ou melhor, “atlanteano”, trabalho que transforma o castigo em algo parecido com um tesouro de saber [...] (Didi-Huberman, 2013b, p. 95)

Nessa distância os fragmentos dos acontecimentos históricos soerguem um espaço de tensão entre passado, presente e futuro na sua circunscrição sempre incompleta e provisória. Desse modo, é nessa tensão que o conceito de anacronismo pode ser pensado como uma poética ou, ainda, como uma heurística para o fazer historiográfico. O que significa dizer: ainda que deseje, a história não consegue apagar seus *fantasmas*, aparições espectrais que assombram, fora de sua “época” precisa, uma temporalidade histórica à qual, supostamente, não mais pertencem⁵:

O fato de uma coisa ser *passada* não significa apenas que ela está longe de nós no tempo. Ela permanece distante, certamente, mas seu próprio distanciamento pode aproximar-se de nós – trata-se, segundo Benjamin, do fenômeno *aurático* por excelência – tal um fantasma não redimido, tal um *espectro*. (Didi-Huberman, 2015a, p. 121).

Um pouco como na fantasmática arte da cavalaria errante, procuramos rondar os conflitos que emergem dos cruzamentos que aqui se tecem através da nervura principal de um problema: o anacronismo como maneira de se debruçar no tempo, ou melhor, fazer surtir no tempo seu *contratempo* – se a Literatura, a História e a Filosofia nos ensinam algo é, sobretudo, a dificuldade de aprender a inventar, mais do que inventariar, as perguntas que estão ainda em vias de se fabular.

Se destacamos, então, a presença de certo *errar no tempo* – como a *errância* do Cavaleiro da Triste Figura – é porque acreditamos, ao contrário do que há de mais ortodoxo no vigilante espírito científico, que “*Mesmo que [algo]*

⁵ De modo um tanto deleuziano, retroativamente, na *diferença* do que aparece no ritmo de uma *repetição* na disposição cênica da história, na sua duplicação imagética aberrante no teatro dos acontecimentos: “Hegel comenta que todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados, por assim dizer, duas vezes. Ele se esqueceu de acrescentar: a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa. Caussidière como Danton, Luís Blanc como Robespierre, a Montanha de 1848-51 como a Montanha de 1793-952, o sobrinho como o tio. E essa mesma caricatura se repete nas circunstâncias que envolvem a reedição do 18 de brumário! Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles quem escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes [...]” (Marx [1889], 2011, p 25).

se perca – perder-se também é caminho...” (Lispector, 1998, p. 128), ou melhor, que há vezes em que se perder, errar e desviar são os *únicos* caminhos possíveis. Assim como Clarice, que não deixou desaparecer a arte divinatória da *mantiké* transfigurada como criação de realidades literárias, Walter Benjamin também demonstrou, ao longo de parte considerável de sua obra, sobretudo a partir de Baudelaire, que havia algo como uma lógica do *flâneur* que parece se impor no final do século XIX; certo borboletear, como diz Didi-Huberman, numa bela definição da imagem que sugere, de maneira rápida, a *poièsis* que escrever em termos de imagem exige:

imago -; o jogo da pregnância e da saliência, da simetria e da simetria quebrada; o poder da semelhança e as rasteiras do mimetismo; o desperdício insensato das aparências e sua alteração fatal; o valor fantasmático e lendário em que a imago se antropomorfiza incessantemente; o movimento obstinado (batimento em torno de um eixo de simetria), dilacerante (fechamento-abertura) e, por fim, errático da imagem-borboleta; a fenda psíquica contida no jogo das suas aparições e desaparecimentos; o desejo e a consumação que manifesta aos nossos olhos... E até ao próprio tipo de escrita, de saber, que tudo isto supõe. Eu próprio poderia por estabelecer uma ligação entre a minha obstinação na instabilidade – cada vez que, em âmbito acadêmico, me julgam amargamente: “Mas tu borboleteias!” – pelo simples fato de consagrar a minha escrita às imagens (Didi-Huberman, 2015b, p. 10-11)

O conceito de imagem aparece, de maneira alegórica, na própria figura mitológica da *ninfa*, muito cara a Didi-Huberman, assim como a Gradiva foi para Freud. As ninfas são seres fluídos, sem consistência, como a duplicação do nosso rosto na superfície do espelho, nem verdadeiramente divinas, nem humanas, mas sim transitórias, habitantes de um território escorregadio, diáfanas, no limiar entre a existência e a inexistência. A imagem, compreendida nesse caminho, se dá, portanto, num *médium*. Resgatando o pensamento da Filosofia Antiga, da Patrística e da Escolástica, além de problematizar, de modo pertinente, o preconceito e a desconfiança da Filosofia Moderna, encarnada, sobretudo, na figura de Descartes, Coccia explicita a questão que envolve “o mundo específico das imagens” como sendo um *médium* (meio) nos seguintes termos:

Um meio não se define pela sua natureza nem pela sua matéria, mas por uma potência específica irreduzível a ambas. O sensível, a imagem, conforme já se disse, é a existência de uma

forma privada de sua matéria. Um meio é aquilo que é capaz de acolher as formas de modo imaterial” (Coccia, 2010, p. 30).

Pensar uma *imagem-quixote* significa dobrar a imaginação histórica na própria engenhosidade do personagem que, ao se encarnar na figura de um verdadeiro herege em relação ao símbolo e a instituição do que as ordens de cavalaria representavam, de modo desfigurado, torna-se um tipo de *aberrante cavaleiro de papel*. A *potência imaginativa* na formatividade do ensaio que propomos compreende a imaginação como uma:

palavra perigosa, se de facto o é (como já a palavra *imagem* o era). Mas repitamos com Goethe, Baudelaire ou Walter Benjamin que a imaginação, por mais *desconcertante* que seja, nada tem a ver com uma fantasia pessoal ou gratuita. Pelo contrário, concede-nos um *conhecimento transversal*, graças ao seu poder intrínseco de *montagem*, que consiste em descobrir – precisamente no sentido em que recusa os vínculos suscitados pelas semelhanças óbvias – vínculos que a observação direta é incapaz de discernir. A imaginação aceita o múltiplo (e tira, inclusive, proveito dele). Não para resumir o mundo ou esquematizá-lo numa forma de subsunção: é nisto que um atlas se distingue de qualquer breviário ou de qualquer compêndio doutrinal. Também não para o catalogar ou para o esgotar numa lista completa: é nisto que um atlas se distingue de qualquer catálogo e mesmo de qualquer arquivo supostamente completo. A imaginação aceita o múltiplo e renova-o sem cessar, a fim de aí detectar novas “relações íntimas e secretas”, novas “correspondências e analogias”, que serão por seu turno inesgotáveis, como inesgotável é todo o *pensamento das relações* que uma montagem inédita será sempre suscetível de manifestar. (Didi-Huberman, 2013b, p. 14-15).

Seguindo essa procura pelas diferenças que as analogias e as correspondências soerguem, as alianças imaginativas, por vezes contraditórias, que tecemos aqui – de maneira mais flagrante com Didi-Huberman, Rancière, Koselleck, Deleuze, Benjamin, Sloterdijk além de outros – podem parecer, num primeiro momento, estranhas para conduzir uma pesquisa sobre Dom Quixote. Contudo, este trabalho se encontra no cruzamento entre a Teoria das Imagens – Estética e História da Arte – como contribuição para a Teoria da História, por isso parte-se de Dom Quixote menos no sentido analítico da obra e mais como extensão das questões que dela surgem para indagar a dimensão mesma da temporalidade histórica em relação ao conceito de anacronismo.

Nesse caminho, o paradigma estético de que ora partimos é o que afirma que a arte enquanto fazer é, ela mesma, um procedimento de verdade:

A arte é um pensamento cujas obras são o real (e não o efeito). E esse pensamento, ou as verdades que ele ativa, são irredutíveis às outras verdades, sejam elas científicas, políticas ou amorosas. O que também quer dizer que a arte, como pensamento singular, é irredutível à filosofia [...] A filosofia deve, a partir de então, no que diz respeito à arte e a todo procedimento de verdade, *mostrá-la* como tal. A filosofia é de fato a intermediária dos encontros com as verdades, a alcoviteira do verdadeiro. E da mesma maneira que a beleza deve estar na mulher encontrada, mas não é absolutamente exigida da alcoviteira, as verdades são artísticas, científicas, amorosas ou políticas, e não filosóficas (Badiou, 2002, p. 20-21).

Badiou segue, até certo ponto, com o caminho da filosofia estética no sentido de Adorno, atualizado através de Deleuze: a arte é produtora de verdades imanentes, mas também é criação de afetos reais, singularidades, ente entre os entes que, no entanto, se separa da categoria de ente como uma “mônada sem janelas” que projeta um porvir heterotópico. Nesse sentido, a arte não apenas antecipa a história como lança comunidades possíveis, projetadas no nosso “horizonte de expectativas”, para falarmos com Koselleck (2006).

Tendo em vista essas questões, é importante salientarmos ainda que nosso objeto de estudo não é obra de Cervantes *em si*, uma leitura ou interpretação desse monumento literário que contaminou e torceu a escritura nos limites da sua diversidade de gêneros inaugurando o romance moderno. Nosso objeto de estudo é, antes, a possibilidade de pensarmos, *com* Dom Quixote, a multiplicidade de um tempo histórico enovelado que escapa às datações que nós, os historiadores rigorosos, erigimos como faróis que se querem certos e definitivos na tentativa de iluminação desse “passado obscuro”. No entanto, esses faróis certos, com certa frequência, não são mais do que boias marítimas a flutuar num mar de sutilezas que vez ou outra escapam ao olhar técnico do nosso *métier* objetivo:

A hipótese é de que a constituição da história como discurso científico implica um nó de questões filosóficas que não têm nada a ver com questões ditas de “metodologia” ou de “epistemologia” da história. Esse nó concerne às relações do tempo, da palavra e da verdade. Apenas ele nunca é tratado como tal no discurso do historiador. Ele é tratado por procedimentos poéticos de construção da narrativa histórica. Entenda-se “poética” no sentido clássico: como dizendo respeito a uma *tekhné* da construção de intrigas, à disposição de suas partes e ao modo de enunciação apropriado, ou seja, às três funções tradicionais da *inventio*, da *dispositio* e da *elocutio*. A hipótese, portanto, pode ser resumida assim: a história se

constitui como ciência resolvendo, por meio de procedimentos literários, questões filosóficas que ela evita colocar-se como tais. E sua aplicação ao nosso problema seria a seguinte: o anacronismo é um conceito *poético* que serve como solução filosófica da questão sobre o estatuto da verdade do discurso do historiador (Rancière, 2017, p. 22).

É através dessa hipótese lançada por Rancière que nos sustentamos, também, para pensar o anacronismo como poética que permite ao historiador reposicionar sua ambígua relação com a ficção, vista, porém, não como simples “invenção”, mas sim como composição imaginativa de intrigas absolutamente necessárias para a escritura historiográfica.

Capítulo 1 - Dom Quixote extemporâneo

1.0 - Prelúdio⁶ para uma poética do anacronismo

Em música, um prelúdio é um tipo de anunciação⁷ compositiva, uma exposição que se revela, quase sempre desde o início, como uma curta aparição que expressa determinado “pensamento sonoro”, feito um aforismo ou um ensaio – caso se queira traçar analogias com os regimes de expressão da escritura –, isto é, o prelúdio é uma obra musical que visa sugerir mais do que esclarecer, indagar com parcimônia e, por vezes, até mesmo com certo exagero, expor de maneira cuidadosa e perigosa a um só tempo, condicionada pela curta duração métrica dos minutos que lhe são dados.

Poderíamos dizer, então, que a instauração do prelúdio se dá num tipo muito particular de *tempus fugit*. Seguindo essa via, esse ensaio é um tipo muito particular de prelúdio – na tentativa de não desafinar muito, mas menos temeroso de não se arriscar no (im)pensado do que em escorregar no que há de deslizante no pensamento – que visa algo como dispor inquietações, tentando elaborar questões através de posicionamentos, personagens – Dom Quixote – e fundamentos teóricos axiomáticamente estabelecidos – o anacronismo como equívoco desconcertante do historiador –, que podem parecer, num primeiro momento, improváveis de serem conectadas entre si.

A sinuosidade desse prelúdio se dá, portanto, num tipo muito singular de pensamento, que tem, no seu âmago, a *imaginação* como faculdade indispensável para o fazer histórico; modelo pautado numa razão analógica que anima a abertura da Teoria da História para elaboração de possibilidades inauditas de (re)configuração do tempo histórico a partir de questões lançadas tanto pela obra monumental de Cervantes, Dom Quixote de la Mancha, como

⁶ O prelúdio, aqui, é compreendido no sentido da música barroca, apresentação musical que, frequentemente, antecede a *fuga*.

⁷ O conceito de anunciação aqui é tomado do seu sentido teológico-medieval, sobretudo através da célebre obra homônima de Fra Angélico (1435), que seria como: “tocar concretamente o mistério celebrado nesse afresco: a Anunciação, o anúncio” (Didi-Huberman, 2013c: 33).

pela Teoria das Imagens desenvolvida por Didi-Huberman nos campos da Estética e da História da Arte.

A imaginação, ou a “razão analógica”, como nos referimos aqui, diz respeito à possibilidade do pensamento de tecer conexões, através das “afinidades eletivas”, no sentido de Goethe, com objetos que, aparentemente, não se relacionam:

É a imaginação que ensinou ao homem o sentido moral da cor, do contorno, do som e do perfume. Ela criou, no início do mundo, a analogia e a metáfora. Decompôs toda a criação e, com os materiais apanhados e dispostos conforme regras das quais não se encontra a origem senão no mais profundo da alma, ela cria um mundo novo [nouveau], produz a sensação do absolutamente novo [...] A imaginação é a rainha do verdadeiro, e o possível é uma das províncias do verdadeiro. Ela é positivamente aparentada com o infinito (Baudelaire, 2018, p. 3-4).

Para compreendermos melhor o lugar em que este trabalho se coloca, é válido sabermos que a problemática do anacronismo, sobretudo no que diz respeito à Teoria da História, se vê atrelado, também, ao chamado “paradigma da presença” desenvolvido a partir dos pressupostos da filosofia heideggeriana. Na contramão da hermenêutica, seguindo, sobretudo nos Estudos Literários, mas não somente, com a ideia de “produção material de presença”, lançada pela filosofia do ser de Heidegger, Hans Ulrich Gumbrecht sintetiza os pressupostos não só do seu próprio trabalho como do paradigma da produção de presença ao propor a diferenciação entre o que o autor chama de “culturas de sentido” e “culturas de presença”. No que diz respeito à história:

A sensibilidade-chave que se espera de um historiador é a dupla capacidade de, primeiro, descobrir objetos nos seus próprios mundos cotidianos que não tenham uso prático evidente nesse contexto (que não estão “à mão”, como diria Heidegger) e, segundo, estar disposto a refrear-se, tanto de encontrar para esses objetos uma função prática, quanto de desviar nossa atenção deles (deixando-os como “presentes à mão”) [...] Mas, neste ponto, em vez de perguntar o que tais objetos, tornados objetos históricos, podem “querer dizer” - que é a pergunta acertada se os quisermos ver como sintomas de um passado que, em última análise, nos permitirá compreender melhor o presente -, em vez de perguntar por um sentido, a presentificação empurra noutra direção. O desejo de presença nos leva a imaginar como nos teríamos relacionado intelectualmente, e os nossos corpos, com determinados objetos (em vez de perguntar o que esses objetos “querem dizer”) [...]” (Gumbrecht, 2010, p. 154-155).

No nosso caso, o conceito de anacronismo, reivindicado a partir de Didi-Huberman no esteio do desafio benjaminiano de “escovar a história à contrapelo”, se aloca numa tradição dialética da cultura que concebe o passado em termos de uma *imagem dialética*, conceito explicitado no próximo subcapítulo, que insiste na sobrevivência [Nachleben] do passado em termos de “escombros”, partes não totalizantes, fragmentos que, ao se atualizarem, chegam até nós seguindo uma via não linear e que, justamente por isso, devem ser “montados” pelo historiador. Contudo, dar continuidade à tradição da dialética resgatada por Hegel, modificada por Marx, e, no século XX, reconfigurada por Benjamin — do qual Didi-Huberman se faz herdeiro — e radicalizada no seu estatuto de potencial negativo por Adorno e Bataille — significa afirmar que:

A dialética insistirá que apenas a contradição pode fazer emergir aquilo que, do ponto de vista dos modos de determinação da situação atual, não pode existir, não pode ser contado, não tem determinação possível. É dessa forma que podemos compreender colocações fundamentais de Adorno, para quem a diferença entre conceito e objeto assume a forma lógica da contradição [...] O que a dialética descreve é uma configuração estrutural a respeito da não-relação entre a falsa totalidade própria à situação atual e acontecimento, uma não-relação que poderá permitir o advento de outra situação. Por isso, a dialética é um pensamento da produtividade imanente da contradição em uma situação de generalização da falsa totalidade” (Safatle, 2019, p. 33).

Sem abrir mão do procedimento dialético, pensar em termos de uma Teoria das Imagens como a reivindicada pela História da Arte de Didi-Huberman é desfazer a eucronia identitária que reenvia, a todo momento, o artista para clausura de sua época:

Nesse campo de possibilidades, é preciso sem dúvida compreender o aspecto de *montagem das diferenças* que caracteriza essa simples – mas paradoxal – imagem. Ora, com essa montagem é todo o *leque do tempo* que também se abre amplamente. A dinâmica temporal dessa montagem logicamente diria respeito a um paradigma teórico e uma técnica própria: é o que oferecem, exatamente, na longa duração da Idade Média, as “artes da memória” [...] Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo” (Didi-Huberman, 2015a, p. 25-26)

Ao procurar compreender essas *montagens das diferenças* no caminho aberto por Walter Benjamin e Aby Warburg, é na proximidade com a psicanálise de Freud e Lacan que Didi-Huberman verá nos “retornos” da história, no seu caráter anacrônico, a lógica do recalque freudiana; o que permite, ao historiador da arte francês, lançar sua *estética dos sintomas* articulada, profundamente, à tradição filosófica do “negativo”. O trabalho do negativo, para Didi-Huberman, se aloca no movimento que faz escapar o acontecimento da datação ou da periodização a qual pertence. E, nesse caminho, compreendemos a noção de retorno da história como atualização de vestígios remanescentes, i.e., desfazer um pensamento histórico em termos de “vida” e “morte” já preconizado, filosoficamente, por Hegel:

Há uma subversão da morte em Hegel. Pois tudo se passa como se estivéssemos em uma história de encarnações múltiplas, na qual os personagens nunca desaparecem por completo, mas voltam transfigurados, incorporados em outros corpos. Pois a morte em Hegel reconfigura o campo de experiências possíveis em um movimento impulsionado pela atualização do infinito. E atualização é aqui uma noção decisiva, uma vez que toda a dialética será pautada pela recusa de um infinito transcendente caracterizado pelos protocolos da inacessibilidade [...]” (Safatle, 2019, p. 48).

Partindo de Freud, Didi-Huberman realoca o conceito de sintoma da psicanálise como procedimento para pensar as obras de arte de um ponto de vista sintomal, i.e., uma estética que leve em consideração os afetos que perpassam o objeto artístico e não se esgotam simplesmente na explicitação hermenêutica dos seus significados aparentes, sem, contudo, precisar reivindicar um suposto “conteúdo irrepresentável” das obras de arte. A *estética dos sintomas* de Didi-Huberman visa, então, uma aproximação com as obras de arte para além do seu eixo representacional, procurando “desrecalcar” os indícios histórico-afetivos (necessariamente multitemporais) que atravessam as obras de arte. Para a psicanálise freudiana:

O sintoma seria o indício e o substituto de uma satisfação impulsional não realizada, um resultado do processo de recalque. O recalque tem origem no eu, que, eventualmente por ordem do supereu, não quer tomar parte de um investimento impulsional incitado no isso. Por meio do recalque, o eu consegue impedir que a representação portadora da moção desagradável se torne consciente. Muitas vezes, a análise prova que ela se conservou como formação inconsciente” (Freud, 2016, p. 35).

É nesse sentido, inclusive, que Didi-Huberman reivindica para História da Arte, assim como para Crítica de Arte por meio da abordagem da Teoria das Imagens, um saber doloroso, propriamente trágico, que se configura através de uma falta originária, de uma *inelutável cisão do visível* que se alastra, inclusive, no fazer histórico: não estaria o historiador separado, desde o início e de maneira indesejável, do seu objeto? Seria possível ao historiador se acercar do passado para além do *vestigium*?

É a partir da lógica do *vestigium*, do lapso e do fragmento, que Didi-Huberman traça a problemática epistemológica de sua crítica à História da Arte enquanto descrição das representações presentes nos objetos artísticos. Para Didi-Huberman, no que diz respeito às obras de arte em relação às modalidades do visível (aqui, estendida para Literatura, já que a imagem não se esgota na fenomenologia dos objetos ópticos):

Tal seria portanto a modalidade do visível quando sua instância se faz inelutável: um trabalho do *sintoma* no qual o que vemos é suportado por (e remetido a) *uma obra de perda* [...] quando ver é sentir que algo inelutavelmente nos escapa, isto é: quando ver é perder. Tudo está aí [...] Essa modalidade atravessa simplesmente a longa história das tentativas práticas e teóricas para dar forma ao paradoxo que a constitui (ou seja, essa modalidade tem uma história, mas uma história sempre anacrônica, sempre a “contrapelo”, para falar com Walter Benjamin). Já se tratava disso na Idade Média, por exemplo, quando os teólogos sentiram a necessidade de distinguir do conceito de imagem (*imago*) o de *vestigium*: o vestígio, o traço, a ruína (Didi-Huberman, 1998, p. 34-35).

No caminho da Teoria das Imagens, aprender a compor perguntas é o doloroso movimento do pensamento rumo aos vestígios, aos escombros que formam essa inelutável separação do historiador com o seu objeto. Movimento negativo – e não menos determinante – que desconfia das afirmações com certa ironia quixotesca dada às inúmeras quedas e as possibilidades de deslize, fazendo da crítica a possibilidade de experiência com o passado enquanto traço, índice, que nos impede de decair num cinismo moderno⁸ que parece ter a tudo

⁸ Para uma precisa conceituação do cinismo moderno, Sloterdijk o diferencia do *knismos* grego desenvolvido por Diógenes e que teve – e ainda tem, segundo o filósofo alemão – longa sobrevivência na cultura europeia, sendo seu representante moderno mais bem-acabado Nietzsche. Sobre o cinismo moderno: “Hoje, o cínico apresenta-se como um tipo das massas: um caráter social medíocre na superestrutura elevada. Ele é o tipo vulgar – não só porque a civilização industrial avançada produz o solitário amargurado como fenômeno de massa. Pelo contrário, as próprias cidades grandes tornaram-se borras difusas, cuja força para criar *figuras*

explicitado, dado a ver claramente, ou, o que seria pior, num niilismo que relativiza e aplaina, num seco terreno homogêneo, toda virtualidade que se inclina a produzir diferenças.

É válido ressaltarmos que compreendemos o conceito de experiência, segundo Benjamin, como o elo que atualiza e revolve o passado, transição e transcrição afetiva entre diferentes gerações, tempos e lugares, a fim de criar a possibilidade de uma memória afetiva, como fabulada por Proust, tal qual explicada no próximo subcapítulo. Enquanto a vivência desaparece sem deixar rastros, a experiência sulca caminhos e fabrica relevos:

Na substituição do antigo relato pela informação e desta pela sensação reflete-se a crescente redução da experiência. Todas essas formas, por seu lado, destacam-se da narrativa, que é uma das mais antigas formas de comunicação. Para ela, não era importante transmitir a pura objetividade do acontecimento, como faz a informação; integra-o na vida do contador de histórias para passá-lo aos ouvintes como experiência. Por isso, o contador de histórias deixa na experiência as suas marcas, tal como o oleiro deixa as das suas mãos no vaso de barro (Benjamin, 2015, p. 145)

É nesse terreno instável da Teoria das Imagens que podemos lançar mão de uma nova interpretação acerca do enovelamento do tempo histórico, sem abrir mão, no entanto, do procedimento dialético: seguimos a hipótese que o anacronismo é o não idêntico que se insurge à contrapelo da seta temporal dos acontecimentos históricos em sucessão, fragmento disruptivo que confunde e cinde a identidade temporal de uma determinada época consigo mesma.

O caráter anacrônico, ou seja, o não idêntico de uma época em relação a ela mesma, guarda ressonâncias com o movimento dialético do contemporâneo e do não contemporâneo em Ernst Bloch, para quem:

[...] o tempo histórico não é linear, mas uma concepção multiestratificada do tempo – um multiversum –, que não se apoia sobre uma relação não-reflexiva entre passado e presente, incapaz de antecipar concretamente o futuro. Em linguagem benjaminiana, (...) a história não é uma “rua de mão única”. Deste modo o presente – o agora – não é visto como

públicas universalmente aceitas [...] O cínico de massa moderno perde o ímpeto individual e poupa-se do risco de evidenciar-se. Há muito renunciou a expor-se à atenção e ao escárnio alheio para provar sua originalidade [...] O cínico moderno é um associal integrado, páreo para qualquer *hippie* na falta de ilusões subconscientes” (Sloterdijk, 2012: 32-33).

mera expressão de continuidade do passado (Machado, 1998, p. 51).

A imagem, no entanto, é sempre anacrônica – conceito que será dobrado e desdobrado ao longo de todo o texto – no sentido de ser o espaço compositivo do tecido de reminiscências afetivas que se congregam e se separam em diferentes ritmos de tempo, reaparecendo “fora de sua época” com uma deformação, uma dupla diferença constitutiva – de sua própria época e da época a qual ressurge ou sobrevive – *espírito da contradição em quanto tempo* que nega o caráter “evolutivo” da História e dos historiadores.

Conceitualmente, o anacronismo é pensado, aqui, não no sentido comum do equívoco do historiador em tomar uma época por outra, ou por utilizar um conceito fora de determinado período histórico, mas sim como uma *poièsis* que permite compreender que, por exemplo, a Literatura “nasce” antes do conceito moderno de Literatura estar “fundado”, contrariando certo *nominalismo histórico* – que atinge não somente a História como as Ciências Humanas de um modo geral – que acredita que somente podemos falar, analisar ou criticar respeitando a limitação dos conceitos existentes na determinada época sobre a qual nos debruçamos – ainda que digitando num computador, atendendo um *smartphone* com tranquilidade e procurando o que significa esse ou aquele termo latino na internet.

Além dessa *poièsis* do anacronismo, essa maneira de observar o passado segundo a transitividade e impureza das épocas, há a materialidade mesma do anacronismo enquanto sobrevivência e reconfiguração dos afetos “fora” de sua datação cronológica, i.e., retornos e saltos de fenômenos que não “pertencem” ao seu próprio tempo e que, justamente por isso, demonstram que o anacronismo é uma movimentação real imanente à multiplicidade do tempo histórico que apenas imaginação, como faculdade ativa do pensamento ligada ao afeto, permite ao historiador captar e traçar em termos de analogias inauditas:

O anacronismo, desde logo, poderia não ser reduzido ao que todo historiador patentado considera espontaneamente pecado. Ele poderia ser pensado em um momento, como uma pulsação rítmica do método, fosse ele seu momento de síncope, fosse paradoxal, perigoso como o é necessariamente todo risco. Este livro seria uma tentativa de explorar alguns desses *tempi*, dar alguns exemplos do risco de *abrir* o método. Trata-se, notadamente, de prolongar sobre a questão do sentido: se história das imagens é uma história de objetos

sobredeterminados, então é preciso aceitar – mas até onde? Como? Toda a questão está aí – que a esses objetos *sobredeterminados* corresponde um *saber sobreinterpretativo*. A vertente temporal dessa hipótese poderia ser formulada assim: a história das imagens é uma história de objetos impuros, complexos, *sobredeterminados*. Portanto, é uma história de objetos policrônicos, de objetos heterocrônicos (Didi-Huberman, 2015a, p. 28).

Há, portanto, uma dupla dimensão do anacronismo: a primeira no nível material de sobrevivência [Nachleben] dos vestígios recalcados de outras épocas que se entrecruzam entre si, retornando de forma inesperada numa época “fora” da sua, e, também, no nível discursivo, em que o anacronismo pode servir como mecanismo poético que permite ao historiador reposicionar questões do passado a partir da sua atualização. O anacronismo, nesse sentido, permite ao historiador um olhar retroativo que compreende o passado como atualização constante através da própria escritura do historiador. No mesmo caminho de Rancière, é válido ressaltarmos que:

Na linha direta das “precauções” e das “prescrições” desejadas por Lucien Febvre, procuraremos distinguir no anacronismo – verdadeiro *pharmakon* da história – o que é bom e o que é ruim: o anacronismo-veneno contra o qual se proteger e o anacronismo-remédio a prescrever, mediante algumas precauções de uso e algumas limitações de dosagem. Seguindo essa ordem de ideias, às vezes se distinguiu o *anacronismo* como erro metodológico na história e a *anacronia* como errância ontológica no tempo: uma deveria ser proscrita, a outra seria inevitável enquanto “anacronismo do ser” ou – no domínio que nos interessa mais particularmente – temporalidade ontológica da obra de arte (Didi-Huberman, 2015a, p. 37).

Contrariando as “precauções” e as “prescrições” de Febvre, escovar a história à contrapelo significa, sobretudo, saber montar a História de acordo com a sobrevivências, apagamentos e, para falarmos com Didi-Huberman através de Freud, recalcamientos que ressurgem numa época outra que não a sua “de origem”. O que significa dizer que compreender as obras de Arte é, sobretudo, algo da lógica relacional entre dois diferentes regimes de tempo. É válido ressaltarmos que a questão do anacronismo na história pode ser vista, ainda, como parte do debate mais amplo dos conceitos de sincronia e diacronia que,

apropriados da linguística de Saussure, foram soerguidos pela Teoria da História de Reinhard Koselleck⁹.

Nesse sentido, seguimos uma via de mão dupla, partindo dos pressupostos de Didi-Huberman e Rancière para pensar a obra Dom Quixote como alinhar anacrônico de duas diferentes imagens de tempo, medieval e barroca, para, por fim, retornarmos à Teoria da História com a proposta do conceito de *heterocronismo*: a multiplicidade anacrônica de ritmos temporais que existem materialmente e, por vezes, recalçadas, numa determinada época. Tendo isso em vista, Didi-Huberman afirma de maneira contundente que:

Só há a história anacrônica: isso quer dizer que, para dar conta da “vida histórica” – expressão de Buckhardt, entre outros –, o saber histórico deveria aprender a complexificar seus próprios modelos de tempo, atravessar a espessura de memórias múltiplas, retecer as fibras de tempos heterogêneos, recompor ritmos aos *tempi* disjuntos. O anacronismo recebe dessa complexificação um estatuto renovado, dialetizado: *parte maldita* do saber histórico, ele encontra em sua própria negatividade – em seu poder de estranhamento – uma chance heurística que o faz, eventualmente, aceder ao estatuto de *parte nativa*, essencial à emergência dos objetos desse saber. Falar assim do saber histórico é, então, dizer algo sobre seu objeto: é propor a hipótese de que só há história de anacronismos. Quero dizer, ao menos, que objeto cronológico não é pensável senão em seu contrarritmo anacrônico. (Didi-Huberman, 2015a, p. 43).

Na contramão do tempo linear, em que os eventos se superam e *passam uns após os outros*, reivindicar o anacronismo como uma poética do saber histórico significa fazer movimentar, de maneira criativa, mas não aleatória, as contradições rítmicas que uma época abarca desconfiando das sínteses que delimitam ontologicamente o passado, ditando o que é que se podia ou não pensar em determinada época. Esse tempo delimitado segundo uma época deve-se, também, ao fato de que:

A cultura humanista europeia conheceu três grandes cronologias: a cronologia cristã definida pelo nascimento de Jesus Cristo, a cronologia romana *ab urbe condita* e a cronologia grega ligada às Olimpíadas. Ora, o anacronismo esteve primeiramente ligado a essa articulação dos tempos. Ele consistia numa superposição dos tempos lendários e da

⁹ Já há em Koselleck o delineamento de uma teoria da multiplicidade do tempo histórico: “For Koselleck the concept of “time” is both a historical and a metahistorical category, or to put it another way, it is both the result of and theoretical precondition for historical studies in general. Moving from the singular to the plural, from “time” to “times,” Koselleck ventures to replace the idea of one natural, chronological time, which also lies at the basis of all theories of periodization, with plurality of different and differing temporal” (Jordheim, 2012: 160).

cronologia atestada (qualquer que fosse sua exatidão). O grande exemplo de anacronismo mencionado na Idade Clássica é o do amor de Dido por Enéas, em Virgílio. Note-se: o anacronismo, a falta contra a história por excelência, diz respeito a dos personagens perfeitamente ficcionais, desprovidos de qualquer realidade histórica. A razão dessa aparente estranheza é simples: o anacronismo, antes de definir os deveres do historiador, define os direitos da poesia ou da ficção [...] O anacronismo, portanto, concerne à verdade na poesia antes de ligar-se à verdade do cientista. E é no debate sobre os direitos da ficção que serão definidas as características do conceito que os historiadores herdarão (Rancière, 2011, pp. 24-25).

Pensar a história de maneira anacrônica – através de uma Teoria das Imagens – significa, desse modo, desfazer a idealidade positiva na leitura de um determinado período histórico, revolvendo as diferentes camadas de tempo que se assentam nas sobrevivências, torções e aberrações dos modos de existência no tempo e *para* o tempo e negando a univocidade e o caráter plano da temporalidade histórica no seu desenvolvimento linear:

O pecado contra a ordem de sucessão do tempo histórico remete a um outro pecado: o pecado contra a ordem hierárquica segundo a qual o tempo das sucessões depende de um tempo que ignora a sucessão, o tempo das cronologias depende de um tempo sem cronologia: o puro presente ou a eternidade. O anacronismo, como já observamos, não é a confusão das datas, mas a confusão das épocas. Ora, as épocas não são simples recortes no contínuo das sucessões. As épocas marcam regimes de verdade específicos, relações da ordem do tempo com a ordem do que não está no tempo [...] Quer dizer, antes de tudo, distinguir o que pertence ao tempo da lei da natureza, da lei escrita ou da lei evangélica. Uma época é, portanto, um determinado recorte de tempo numa economia da revelação, da maneira como o eterno desdobra e dá a conhecer a verdade no tempo (Rancière, 2011, p. 25-26).

Seguindo com o caminho do não idêntico do anacronismo para temporalidade histórica, mesmo a crítica da Nova História, e o expurgo da dita “história positivista”, têm, na constituição de sua consciência história de tempo, uma dívida com a identidade como conceito, o que acaba, por destituir e apagar, de modo sutil, a existência do não idêntico (os escombros anacrônicos que sobrevivem à sua época) que se encontra numa certa viragem intempestiva do tempo histórico:

O que é diferenciado aparece como divergente, dissonante, negativo, até o momento em que a consciência, segundo a sua própria formação, se vê impelida a impor unidade: até o momento em que ela passa a avaliar o que não lhe é idêntico a

partir de sua pretensão de totalidade. Isso é o que a dialética apresenta à consciência como contraditório. Em função da essência imanente da consciência, a própria contraditoriedade tem o caráter de lei inevitável e fatal. A identidade e a contradição não é outra coisa senão a não-verdade da identificação total, tal como ela se manifesta nessa identificação. Contradição é não-identidade sob o encanto da lei que também afeta o não-idêntico (Adorno, 2008b, p.13).

Seguindo a busca dessa “dissonância” apresentada por Adorno, junto à poética do anacronismo por Rancière e Didi-Huberman, i.e., essa contradição da positivação de um único tempo histórico que explique sistematicamente uma época segundo a identidade dos homens com o “espírito da época”, o que procuramos esboçar aqui é, tão somente, algo como dúvidas no que diz respeito a certa segurança unívoca do tempo histórico.

Contudo, para questionarmos a homogeneidade do tempo histórico como conceito, o solo de certa duração que se inscreve entre datas, é imprescindível confrontarmos tanto com a identidade quanto com a representação nos formatos de modelos sem os quais a escritura da história se vê impossibilitada de *avançar* – o para frente da historiografia não consegue se desviar, ironicamente, de uma ideologia do século XIX: o progresso. Por isso que a *“Ideia de um progresso do gênero humano na história não se pode separar da ideia da sua progressão ao longo de um tempo homogêneo e vazio. A crítica dessa progressão tem de ser a base da crítica da própria ideia de progresso”* (Benjamin, 2012, p. 12).

Retomando a crítica de Benjamin ao progresso, questão que reverbera até no pensamento materialista dialético da história, podemos dizer que:

O pensamento político moderno, que concentrou a sua atenção na história, não elaborou uma concepção correspondente do tempo. Até hoje o próprio materialismo histórico furtou-se assim a elaborar uma concepção do tempo à altura de sua concepção da história. Em virtude dessa omissão, ele foi inconscientemente forçado a recorrer a uma concepção do tempo que domina há séculos a cultura ocidental, e a fazer então conviver, lado a lado, em seu próprio amago, uma concepção revolucionária da história com uma experiência tradicional do tempo. A representação vulgar do tempo como um *continuum* pontual e homogêneo acabou então desbotando sobre o conceito marxista da história: tornou-se a fenda invisível através da qual a ideologia se insinuou na cidadela do materialismo histórico (Agamben, 2008, p. 111).

É necessário ao historiador, então, imaginar outros regimes de tempo possíveis que não sejam dependentes da concepção “tradicional” de tempo marcada por dois ritmos bem definidos: o cósmico do tempo imutável, platônico, que será atualizado em termos cristãos para o “presentismo” de Santo Agostinho¹⁰ e, também, na projeção teleológica que visa estabelecer, de forma messiânica, uma finalidade imanente às ações humanas rumo ao futuro; fio condutor que desemboca num tempo “homogêneo e vazio” que se propaga sempre em frente.

A iminência do presente em Santo Agostinho, presente nas *Confissões*, nada mais é do que a adaptação cristã ao tempo imóvel, cósmico e harmônico da Filosofia Antiga: o tempo metafísico das “esferas”, segundo Sloterdijk (2016), tal qual descrito com exatidão no *Timeu* de Platão. A célebre definição do passado, presente e futuro através, e tão somente, do presente, de Santo Agostinho, sintetiza a concepção de tempo cósmico medieval pautado na eternidade tautológica da identidade do ser do Demiurgo consigo mesmo:

Agora está claro e evidente para mim que o futuro e passado não existem, e que não é exato falar de três tempos - passado, presente e futuro. Seria talvez mais justo dizer que os tempos são três, isto é, o presente dos fatos passados, o presente dos fatos presentes, o presente dos fatos futuros. E estes três tempos estão na mente e não os vejo em outro lugar. O presente do passado é a memória. O presente do presente é a visão. O presente do futuro é a espera” (Santo Agostinho [400 d.C] 1997, p. 448).

¹⁰ Sobre o “paradigma do presentismo” e a consequente desconfiança dos historiadores, David Armitage reposiciona o debate acerca da eminência do presente em relação ao passado retomando, como fio condutor da sua “defesa do presentismo”, o momento originário dessa reflexão acerca do tempo através de Santo Agostinho: “For most professional historians today, presentism is rather like Augustine’s famous definition of time in his autobiographical *Confessions*: if nobody asks them what it is, they know; if you ask them to explain it, they don’t. (I will return to Augustine’s philosophy of time in my conclusion.) It is for just this reason that a leading historian in Britain has described presentism as “slippery, amorphous, and polyvalent”. If historians are so adamant in their rejection of presentism, we should at least be clear what it is we are rejecting. And if we accuse others of being presentist, we should be sure of the failings we diagnose in our fellow historians. By my count, presentism has had at least five meanings among historians.¹² (What it has meant for other scholars, in fields such as philosophy, psychology, and the history of science, I will discuss later.) These species of presentism condemn, variously, teleology; the pressure of the present in reconstructing the past; the “present-mindedness” that shapes historian’s questions; the shrinkage of their horizons to contemporary matters; and the omnipresence of the present in our everyday lives. These forms of presentism are not mutually exclusive and they sometimes overlap in the ways in which historians use them—usually to condemn others, but never as a self identification. I may be an historian, and you might be present-minded, but they—our enemies, or professional outsiders—are presentists, and thus to be shunned” (Armitage, 2020, p. 10-11).

À contrapelo dessas duas concepções de tempo, uma “presentista”, pautada na concretude do presente como eixo ordenador da experiência do tempo, e a que poderíamos chamar de “progressista”, pautada na teleologia dos fatos históricos que se sucedem uns após os outros, Didi-Huberman, através de Walter Benjamin e Warburg, propõe, por meio de sua Teoria das Imagens, a articulação de diferentes ritmos temporais que se congregam e se distribuem, de maneira desigual, instável e fugidia, numa mesma temporalidade histórica de maneira impura.

Sendo a imagem necessariamente anacrônica, o trabalho do historiador estaria, de certo modo, relacionado à articulação das diferentes afinidades eletivas que sobrevivem num determinado contexto histórico; pensar a história em termos de uma Teoria das Imagens significa, então, buscar as constantes relações inauditas que ressoam em épocas dissociadas entre si, soerguer traços, semelhanças e dissemelhanças, que sobrevivem para além de uma datação cronologicamente restrita.

É nesse caminho, da invenção de outros ritmos de tempo, que Didi-Huberman reivindica para história a imaginação como faculdade ativa que permite ao historiador estabelecer conexões inauditas numa heterocronia que não depende, tal qual apresenta Agamben (2008), de uma concepção progressista de tempo.

Se há um Nietzsche por vir, como um Hegel nos espreitando no futuro, há também um Warburg por nos ensinar a pensar a história nos desníveis de suas colagens vertiginosas; um Michelet a se aproximar da Literatura – sobretudo no uso de metáforas, descrições e analogias – para potencializar não somente sua escritura como a leitura na produção de espaços sensíveis, ao avesso do que o historiador parece hoje pouco inclinado a levar em consideração: o afeto. Entendemos o conceito de afeto no mesmo sentido de Didi-Huberman, ou seja, através da psicanálise freudiana, não nos esquecendo, no entanto, que parte considerável da teoria freudiana, que se faz entre estética e leitura social, já se encontravam nos saberes produzidos pela filosofia e a Literatura séculos anteriores a Freud, como bem nos recorda Sloterdijk (2016). Ainda assim acreditamos que:

A perspectiva freudiana não é, no entanto, apenas a expressão de um desejo em descrever fenômenos sociais a partir da

intelecção de seus afetos. Freud quer também compreender como afetos são produzidos e mobilizados para bloquear o que normalmente chamaríamos de “expectativas emancipatórias”. Pois a vida psíquica que conhecemos, com suas modalidades de conflitos, sofrimentos e desejos, é uma produção de modos de circuito de afetos. Por outro lado, a própria noção de afeto é indissociável de uma dinâmica de imbricação que descreve a alteração produzida por algo que parece vir do exterior e que nem sempre é constituído como objeto da consciência representacional. Por isso, ela é a base para a compreensão tanto das formas de *instauração sensível da vida psíquica* quanto da natureza social da instauração [...] Ser afetado é instaurar a vida psíquica através da forma mais elementar de sociabilidade, essa sociabilidade que passa pela *aisthesis* e que, em sua dimensão mais importante, constrói vínculos inconscientes (Safatle, 2016, p. 49).

No caminho dos afetos, em seu *engenhoso* pensamento imaginativo através das analogias, acreditamos que Dom Quixote abala não somente a História da Literatura, como, também, o modo mesmo de vislumbrar as possibilidades de inscrição de uma outra inscrição do tempo na história: na tão lúcida loucura do Cavaleiro da Triste Figura há um convite, *avant la lettre*, para dobrarmos a linearidade artificial do tempo cronológico na sua intimidade com a escatologia cristã e a ideologia do progresso, fazendo insurgir os afetos que, por desconhecerem a rigidez das épocas, transgredem seus limites numéricos:

Um indivíduo é antes de mais nada uma essência singular, isto é, um grau de potência. A essa essência corresponde uma relação característica; a esse grau de potência corresponde certo poder de ser afetado. Essa relação, finalmente, subsume partes, esse poder de ser afetado é necessariamente preenchido por afecções. Assim, os animais definem-se menos por noções abstratas de gênero e de espécie que pelo poder de serem afetados, pelas afecções de que são “capazes”, pelas excitações que regem nos limites da sua potência [...] O poder de ser afetado apresenta-se então como potência para agir, na medida em que se supõe preenchido por afecções ativas e apresenta como *potência para padecer*, quando é preenchido por paixões [...] O próprio da paixão, em qualquer caso, consiste em preencher a nossa capacidade de sermos afetados, separando-nos ao mesmo tempo de nossa capacidade de agir, mantendo-nos separados desta potência (Deleuze, 2002, p. 33).

A ligação entre anacronismo, imagem e afeto se faz, justamente, no deslocamento da virtualidade de ser afetado *fora* de sua época. Se Dom Quixote pode ainda nos afetar, certamente não é por uma atemporalidade reivindicada de maneira mesquinha por aqueles que cultuam o cânone como dogma regulador da pulsão de vida que percorre a arte, nem mesmo como mera

expressão paródica e, a um só tempo, virulenta, contra os delírios rasos das novelas de cavalaria, sua facilidade em termos de “entretenimento”.

Certamente, caso queiramos nos manter nas raias da intencionalidade do autor, Dom Quixote é não mais do que a paródia genial das novelas de cavalaria, torção cômica do ideal cavalheiresco de mundo – aliás, num mundo, a Espanha de inícios do século XVII, em que não havia qualquer espaço para a antiquada ordem de cavalaria medieval – empreendida por Cervantes.

O Dom Quixote formulado neste trabalho é, antes, o guia, aquele que nos possibilita, de maneira desviada, pensar a composição da história em termos anacrônicos, mesmo que se saiba, de antemão que *“O anacronismo é um risco dialético, mas esse risco – esse desvio forçado, esse artifício perigoso – vale a pena: trata-se nem mais nem menos de levantar um obstáculo epistemológico e de abrir a história a novos objetos, a novos modelos de temporalidade.* (Didi-Huberman, 2015a, p. 204)

No entanto, há um problema nessa tentativa de sustentar as interpretações de Dom Quixote na intencionalidade de Cervantes segundo o espírito do tempo dos finais do século XVI e início do século XVII: o que foi feito de Dom Quixote depois disso? O que foi feito de Dom Quixote pelos próprios escritores, críticos e filósofos ao longo das épocas posteriores não modificam a obra mesma no seu sentido histórico?

Seguimos a hipótese de que a apropriação (anacrônica) dos diferentes escritores de uma determinada obra literária considerada clássica modifica, retroativamente, a obra em questão. A Literatura, assim como a História da Arte, pensada como disciplina anacrônica, não param de modificar seu próprio cânone, sua tradição, de acordo com as novas obras que aparecem e se inserem nessa mesma tradição. Mais do que uma simples paródia da epopeia homérica, o *Ulysses*, de James Joyce, atualiza e modifica os romances e a própria tradição literária que o antecedeu. Pensar as obras de arte em sentido anacrônico é mobilizar os pressupostos históricos de acordo com os desdobramentos que esses mesmos pressupostos tiveram para além da sua época.

Nesses termos, o “quixotesco” como mito que se desprende e ganha liberdade para além do livro (Canavaggio, 2006) é tão relevante quanto o livro mesmo para compreendermos que aspectos da obra de Cervantes foram

“atualizados”, o que significa dizer, quais imagens que compõe o livro virtualmente se desdobraram para fora do livro.

Por exemplo, a interpretação “romântica” do Quixote, sua face trágica, que permeou as interpretações de Ortega y Gasset (2014), impulsionadas pela tradição alemã do século XIX, não corresponde ela mesma a uma experimentação inclinada que atualiza a obra segundo seus termos? A virada “realista” de Dom Quixote, que, a partir dos estudos críticos que apareceram ainda na primeira metade do século XX e retornam à interpretação da obra em seu viés cômico, não a atualiza também em seus termos?

Por exemplo, nas palavras de Auerbach, em defesa do realismo de Dom Quixote e da negação do caráter “patético” que aparece, sobretudo, nas interpretações “românticas” da loucura quixotesca:

[...] leu demasiados livros de cavalaria, e estes lhe viraram o juízo. O fato de que isto aconteça a um cinquentão é explicável, a partir da obra de Cervantes, só por motivos estéticos: a partir da visão do cômico, que lhe veio quando da concepção do romance: um senhor de certa idade, comprido, seco, com a sua armadura anacrônica e chué – uma imagem que exprime excelentemente, além do doido, o ascético e o idealista. Temos que nos satisfazer com o fato de este prudente e culto fidalgo rural enlouquece de repente, mas não em consequência de um terrível estremecimento, como Ajax ou Hamlet, mas porque leu demasiados romances de cavalaria. Isto estaria, como me escreve Leo Spitzer, de acordo com a patologia humoral, que salientou o excesso quantitativo como causa patológica humoral, que salientou o excesso quantitativo como causa patológica: *del mucho ller se le secó el cerebro de manera que vino a perder el juicio*. Mas, em todo caso, aqui não há nada de trágico. Devemos deixar de lado o trágico durante a análise da sua loucura, assim como devemos esquecer a combinação especificamente shakespeariana e romântica de sabedoria e loucura, na qual uma coisa é inconcebível sem a outra (Auerbach, 1971, p. 305).

No entanto, não seria a comédia de Dom Quixote a atualização do desencantamento na lógica do desencontro que, justamente por sua desconexão, provoca o riso? Seu cérebro que “murchou de muito ler” parece fadado à melancolia de tentar desenhar as aventuras do livro na realidade imediata, fadado ao fracasso da espera numa dimensão desencantada, um “tragicômico” que antecipa a indissociabilidade moderna entre o riso e o choro, a maldição da espera indefinida, louca, fixa e quase estável na sua repetição incoerente, como em *Esperando Godot* de Beckett, uma espera que é por si só

a desventura de um fracasso na expectativa daquilo que não virá novamente, a glória dos tempos de cavalaria. Em outros termos, não seria o “trágico” de Dom Quixote uma nostalgia (anacrônica) do não vivido? Nesse sentido:

Tudo é espera na loucura de Dom Quixote. Desde o instante em que se identificou com os heróis de suas leituras, o mundo deve lhe oferecer perigos, encontros, aventuras. Que eles faltem, como na saída do primeiro dia (I, II), é motivo de desespero. Mas a espera heroica é bastante poderosa e encontra sem demora um remédio para esse desespero passageiro. E é exatamente em função da expectativa heroica, agora inseparável da identidade delirante que se atribui o último dos cavaleiros errantes, que o veremos empreender todas as suas aventuras sem nunca esperar. (“Tendo então acabado esses preparativos, não quis esperar mais para executar seu projeto.”) A grande expectativa, que determina toda a existência, tem como efeito suprimir a espera – o prazo de reflexão – que cada circunstância deveria impor. Dom Quixote espera demais para aceitar esperar um pouco. A cada encontro os sinais são logo indubitáveis, nada atrasa a ação. Esperar seria trair a Espera. A desventura, sabemos, não comprometerá a convicção louca: quando Dom Quixote, tarde demais, percebe os carneiros como carneiros, os odres como odres, acusa um feiticeiro poderoso, que assim fez desaparecer os verdadeiros guerreiros, os verdadeiros gigantes. Essa interpretação explica a derrota momentânea, sem decepcionar a grande espera, nem a precipitação rumo à façanha (Starobinski, 2016, p. 436).

Seguindo esse caminho bifurcado, entre comédia e “tragédia”, a questão da possibilidade de Cervantes nos afetar, seja como riso seja como compaixão, passado tanto tempo, dá testemunho da transfiguração anacrônica imanente a Dom Quixote como reconfiguração que sobrevive modificando-se a si mesma nos diferentes momentos e lugares em que se lê – há uma plasticidade de Dom Quixote que permite ser afetado em conexões não previstas por Cervantes.

O que não significa, por sua vez, poderíamos interpretar livremente Dom Quixote, mas sim que, para além da interpretação (e através dessa interpretação), há uma *experiência* que se constitui num ritmo de tempo deslocado que se perfaz numa imagem dialética, ou seja, atualização de um Outrora num Agora. Por isso a necessidade de uma análise que procure:

[...] não mais desmascarar, não mais interpretar, mas fazer da própria consciência uma droga, e através dela ter acesso à visão sem resto do real, ao grande sonho nítido, ao amor profético [...] Se fosse pedido à análise não de destruir a força (nem mesmo de corrigi-la ou de dirigi-la), mas apenas de *decorá-la* artisticamente? Imaginemos que a ciência dos lapsos descubra um dia seu próprio lapso, e que esse lapso seja: uma nova forma, desconhecida, da consciência? (Barthes, 2003, p. 51)

Experienciar e não desmascarar, em contraponto a interpretar, portanto, diz respeito a possibilidade de descobrirmos nos lapsos – como no pecado original do anacronismo para o historiador, seu tabu teórico – saídas para uma poética que permita ao historiador a abertura para uma outra consciência da história como atividade anacrônica que não se esgota na concepção mais corriqueira do anacronismo como equívoco ou inabilidade do historiador em situar uma época segundo a circularidade do espírito que fundamenta essa própria época.

Essa “ciência dos lapsos”, preconizada por Barthes, permitiria à história, num diálogo com a crítica literária e a teoria da Literatura, compreender o anacronismo como a condição para conceituação de um tempo intempestivo – é nesse sentido, inclusive, que notamos a possibilidade de falarmos de um “Dom Quixote extemporâneo”, deslocado das condições históricas determinadas que permitiram o surgimento dessa obra no século XVII, visando um certo olhar “retroativo” que compreende a obra segundo o seu devir, i.e., segundo o que foi feito da obra, sua influência e suas ressignificações que modifica, à contrapelo, a obra mesma como fruto de um surgimento originário que não para de se refazer.

Tendo isso em mente, a perspectiva romântica, do século XIX e início do século XX que reivindica um Dom Quixote patético, não deveria, então, ser simplesmente descartada como um equívoco de interpretação frente ao evidente caráter cômico ligado ao entretenimento e à sátira que a intencionalidade da escritura de Cervantes demonstra, mas sim como uma apropriação, uma *experimentação* que atualiza Dom Quixote em outros termos, para além dos supostos fins de seu verdadeiro objetivo: a sátira das novelas de cavalaria e da sociedade cavaleiresca sobreviventes na Espanha do início do século XVII.

Uma experimentação anacrônica de Dom Quixote, tanto na composição da obra que agrega diferentes tradições na costura do que viria a ser o primeiro romance moderno, quanto no legado de Cervantes para Literatura e, de modo mais geral, para o pensamento ocidental, visa compreender, em última instância, de que modo se articulam diferentes ritmos de tempo numa mesma obra de arte. É nesse sentido que Didi-Huberman dirá, à propósito de um afresco de Fra Angélico:

Porque diverso, tal objeto nos proíbe o anacronismo trivial (assim, para compreender o que a *figura* quer dizer em Fra Angelico, é preciso desprender de nosso uso espontâneo da palavra “figura”). Pois, sobrevivendo durante muito tempo, esse objeto é somente um agenciamento de anacronismo sutis; fibras de tempo entrelaçadas, campo arqueológico a decifrar (é então necessário escavar em nosso uso da palavra “figura” para encontrar os indícios, as fibras que levam à *figura* medieval). Os homens são diversos, os homens se modificam – mas os homens duram no tempo se reproduzindo, logo, se assemelhando uns aos outros. Nós não somos apenas estranhos aos homens do passado, somos também seus descendentes, seus semelhantes: aqui se faz ouvir, no elemento do inquietante estranhamento, a harmonia das sobrevivências, este “trans-histórico” do qual o historiador necessita, embora saiba que dele deveria desconfiar [...] Pois a memória é *psíquica* em seu processo, *anacrônica* em seu efeito de montagem, reconstrução ou “decantação” do tempo. Não podemos aceitar a dimensão rememorativa da história sem aceitar, pela mesma ocasião, sua ancoragem no inconsciente e sua dimensão anacrônica. (Didi-Huberman, 2015a, p. 40-41)

Seguindo as vias da questão do anacronismo, uma questão fundamental se levanta quando trabalhamos com um verdadeiro monumento literário como Dom Quixote, obra que atravessou as épocas suscitando interesse nos mais diversos escritores, nos diferentes espectros ideológicos da política, se afirmando, numa antecipação, como o “primeiro romance moderno” de que temos notícia: do que falamos quando falamos de Literatura? Ou melhor, de qual Literatura falamos, já que o conceito de Literatura, no século XVII, não se adequa exatamente ao que entendemos por Literatura a partir do século XIX.

Essa primeira precisão conceitual se faz necessária para não incorreremos num anacronismo como equívoco, ou seja, por “tomarmos uma coisa por outra”, o que impede, por sua vez, compreendermos a potência do anacronismo em sua dupla dimensão, poética e epistemológica, em que o historiador se encontra inadvertidamente inserido. Antes de prosseguirmos na compreensão do conceito de Literatura, é válido ressaltarmos, novamente, o que entendemos por essas duas dimensões que o anacronismo nos desvela.

A primeira dimensão, poética, é do uso deliberado do anacronismo como processo heurístico de comparação entre diferentes momentos históricos, aproximação e distanciamento, semelhanças e diferenças, como por exemplo os desenhos de Gustav Dore, no século XIX, feitos para ilustrar as obras de Cervantes, Dante e Milton, empreendendo uma duplicação e um deslocamento

que realoca, a seu modo, as obras mesmas – o que significa dizer que, após os desenhos de Dore, as obras já não *as mesmas* que antes de seus desenhos.

A segunda dimensão, epistemológica, diz respeito à escritura da história como exercício necessariamente anacrônico, ou seja, deslocado de “seu” tempo presente, rearticulação que promove uma atualização daquilo que se fala, por exemplo, um aluno que queira pesquisar os textos de estética de Aristóteles, a *Arte Poética*, no Brasil do século XXI, escrevendo segundo as normas vigentes de um idioma moderno, seguindo critérios de avaliação da academia que soariam, no mínimo, ligeiramente estranhos a qualquer grego do século IV a.C. Se defrontando, também, com a dificuldade de se trabalhar com uma determinada linha de pensamento, no caso a Estética como disciplina autônoma, que só foi devidamente “inaugurada” no século XVIII com Baumgarten.

Essas duas dimensões do anacronismo nos deixam entrever, seguindo a Teoria das Imagens de Didi-Huberman estabelecida a partir do tripé Freud, Warburg e Benjamin na tentativa de estabelecer uma História da Arte a partir de uma *estética dos sintomas*¹¹, uma dimensão ontológica do anacronismo como sobrevivência de resquícios, escombros das épocas que se rearticulam num outro período de maneira diferente da anterior, correspondente ao recalque freudiano e, também, ao próprio caráter anacrônico do trauma como necessidade de retorno ao evento traumático para que ele “aconteça”.

A história, desse ponto de vista, é algo como uma disciplina necessariamente traumática. O que nos leva, por sua vez, ao historiador como um “interprete dos sonhos”, segundo Benjamin, como desenvolvido no próximo subcapítulo.

Voltando ao conceito de Literatura, de qual Literatura falamos, então, quando falamos de Literatura aqui? De um ponto de vista de modificação histórica do conceito:

[...] é a passagem de um saber para uma arte. No século XVIII, como se sabe, a literatura não era a arte dos escritores, era o saber dos letrados, aquilo que lhes permitia apreciar as belas-letras. Estas, por sua vez, eram artes bem definidas, a poesia e a eloquência. Uma e outra se dividiam em gêneros determinados segundo variáveis específicas: o assunto de que tratavam, os

¹¹ Para uma maior compreensão das relações teóricas de Didi-Huberman com a psicanálise, sobretudo no que tange ao conceito de sintoma como legibilidade oblíqua das obras de arte na sua profusão temporal, ver: HAGELSTEIN, M. “Georges Didi-Huberman: une esthétique du symptôme”. In: Daimon Revista Internacional De Filosofia, (34), 81-96.

sentimentos que tentavam provocar, os modos de composição e métrica que utilizavam. Gêneros e subgêneros punham em prática saberes precisos correspondentes às três grandes atividades na construção da obra: a *inventio*, que determinava os assuntos, a *dispositio*, que organizava as partes do poema ou do discurso, a *elocutio*, que dava aos caracteres e aos episódios o tom e os complementos que convinham à dignidade do gênero ao mesmo tempo que à especificidade do assunto. Regras técnicas indicavam os meios de produzir efeitos expressivos específicos. Regras de gosto permitiam julgar quais efeitos deviam ou não ser produzidos. As aulas de literatura do século XVIII ensinavam o letrado a apreciar as obras a partir desses saberes e dessas normas (Rancière, 2017, p. 27).

Se a Literatura, no século XIX, representa uma passagem de um determinado regime de saber para uma arte, então o “primeiro romance moderno”, Dom Quixote, dificilmente poderia ser descrito como uma arte propriamente literária, no sentido moderno do termo. Cervantes, então, seria um versado nas belas-letras, não um escritor ou mesmo um ficcionista, conceito utilizado sobretudo a partir do século XX sem uma carga necessariamente pejorativa.

Pautada na *inventio*, na *dispositio*, e na *elocutio*, ou seja, na retórica como disciplina, as obras “literárias” não gozavam da liberdade que o conceito moderno de Literatura parece ter soerguido conjuntamente a uma confusão que embaralha as delimitações precisas da Literatura como disciplina de um conjunto de iniciados que sabiam manejar não apenas a técnica de seu *métier* como reproduzi-las na construção de novas obras e, também, ler de maneira adequada a tradição que fora legada pela retórica, passando por um giro semântico que redefiniu as práticas e representações daquilo que entendíamos, até então, por Literatura no ocidente, modificando, assim, de maneira radical o conceito mesmo de Literatura:

No século XIX, essa palavra “literatura”, que designava um saber, passará a designar seu objeto. A literatura torna-se propriamente a atividade daquele que escreve. Ora, essa mudança de natureza e de assunto parece se fazer sem que ninguém note. A aula de literatura no século anterior ensinava a apreciar as obras de belas-letras, agora ensinará a apreciar as obras da literatura. As coisas ocorrem como se apenas tivessem sido mudados um nome e um ponto de focalização: as belas-letras teriam adotado o nome de literatura, o ponto de vista teria se deslocado do saber do apreciador para o conhecimento da idiossincrasia particular do produtor. Parece assim assegurada a continuidade das belas-letras de antanho para a literatura. E mesmo esse nome novo de literatura se revela mais próprio que

o antigo para fundar uma historicidade específica. Parece finalmente permitir pensar, em sua continuidade, o conjunto das artes da língua desde o primórdio das eras, dos textos sagrados e saberes retóricos até os romances modernos, passando pelos grandes gêneros poéticos – trágico, épico e lírico [...] A literatura torna-se precisamente nomeável como a atividade específica daqueles que escrevem no momento em que a “herança” se desvanece. Ela não é aquilo que sucede às belas-letras, porém aquilo que as suprime. Há literatura quando os gêneros poéticos e as artes poéticas cedem lugar ao ato indiferenciado e à arte sempre singular de escrever. (Rancière, 2017, p. 28-29)

Sob a égide do conceito de Literatura, compreendemos, de modo contraditório, um tipo de continuidade histórica que abarca, por um lado, tanto os “textos sagrados” e os escritos retóricos como, por outro, o nascimento do romance moderno¹² supostamente filiado a essa mesma tradição. O que Rancière nos mostra, contudo, é que mais do que uma modificação conceitual, o moderno conceito de Literatura descreve uma transformação mais profunda nas práticas da escritura, na abertura à possibilidade da individuação do esculpir do texto literário – desembocando, por sua vez, na concepção romântica do “gênio” tão festejada por Schopenhauer – e, também, na passagem de uma disciplina, as Belas-Letras, para um objeto, a própria Literatura.

Mais do que uma modificação semântica, é essa reconfiguração de toda uma prática nos modos de escritura, que caracterizou o “nascimento” do romance moderno como intimamente articulado à reivindicação que culminaria, no século XIX, sobretudo através de escritores (romancistas) como Conrad, Flaubert e Machado de Assis a afirmação da democracia por meio da pulverização dos temas e das vozes, saídas dos mais diversos lugares, em que um nobre tem o mesmo espaço que um estivador.

A questão que se levanta da reconfiguração da prática da escritura enquanto Literatura é de que forma essa modificação, política e estética do século XIX, acaba por reordenar, retroativamente, as obras literárias como as de Cervantes, mas também Shakespeare, Dante ou mesmo Homero, segundo uma outra lógica e uma outra.

¹² Para pensarmos a o “nascimento do romance” como uma forma de pensamento imanente à escritura, mais do que apenas um gênero, que se articula num regime de pensamento singular do fazer ficcional, no desdobramento da modernidade a partir de Cervantes, ver: KUNDERA, M. *A arte do romance*. Companhia das Letras, 2016.

Em outros termos, a nossa hipótese é que, depois dessa reconfiguração da escritura no século XIX e da criação da figura do escritor, altera-se, de maneira anacrônica, a maneira mesma como os historiadores, críticos e teóricos da Literatura se debruçam sobre as obras literárias. Se, no século XVII, Cervantes não pode ser considerado, *ainda*, um escritor, a partir da elaboração da figura do escritor, no século XIX, ele passa a sê-lo.

1.2 - A imagem dialética e o anacronismo como heurística para história

Procurar dar relevo ao *contrarritmo*, às *quiáleras* que escapam à rigidez do compasso medido, é fazer surgir, teoricamente, a contrariedade material das diferentes sobrevivências, antecipações e deslocamentos que se delineiam em superfícies – como a dos afetos – que se rebelam contra as datações se insurgindo num contrafluxo da história como *sucessão*.

Se há algo que os historiadores compartilham de fundo na sua escritura, seja na História da Arte, na Crítica Literária ou na História de uma maneira geral, é a certeza da indissociabilidade, seja do objeto artístico, dos costumes, ou das “representações”, com o ritmo circular de uma temporalidade historicamente estável. À contrapelo dessa estabilidade das representações, o que um pensar anacrônico das obras de arte nos propicia é certa:

montagem das diferenças que caracteriza essa simples – mas paradoxal – imagem. Ora, com essa montagem é todo o *leque do tempo* que também se abre amplamente. A dinâmica temporal dessa montagem logicamente diria respeito a um paradigma teórico e uma técnica própria: é o que oferecem, exatamente, na longa duração da Idade Média, as “artes da memória” [...] Não podemos, então, num caso como esse, nos contentarmos em fazer a *história* de uma arte sob o ângulo da “eucronia”, isto é, sob o ângulo conveniente do “artista e seu tempo” [...] É preciso, eu ousaria dizer, um estranhamento a mais para se confirmar a paradoxal *fecundidade do anacronismo*. Para se chegar aos múltiplos tempos estratificados, às sobrevivências, às longas durações do mais-que-passado mnésico, é preciso o *mais-que-presente* de um ato reminiscente: um choque, um rasgar de véu, uma irrupção ou aparição do tempo, tudo o que Proust e Benjamin disseram tão bem sobre a “memória involuntária”. (Didi-Huberman, 1998, p. 25-26)

Seguindo os rastros de Didi-Huberman, aquilo que compreendemos por “imagem”, portanto, é, necessariamente, uma “imagem dialética” no seu sentido benjaminiano. Tendo isso em vista, devemos entender de que modo essa aparição da imagem como cisão, crítica e crise da representação, se encontra no entrecruzamento de uma compreensão não instrumental, funcionalizante, arbitrária e comunicativa da linguagem.

A linguagem (como matéria estético-discursiva), seguindo Benjamin a partir de Proust, é esculpida, também, no processo de experiência, no seu confronto, que propicia uma alteração retroativa dela mesma, ou seja, a

linguagem é historicamente delineada pelos rumores do tempo mais do que um transitório complexo de signos que são abstraídos e escolhidos arbitrariamente na referencialidade das coisas que nos circundam.

O confronto da Literatura com a linguagem encontra seu verdadeiro estofo, antes, no intercâmbio, nessa *tradução* [experimentação] da linguagem das coisas na linguagem dos homens, uma espécie de eco, poderíamos assim dizer, das coisas mesmas deslocadas de seu espaço primeiro.

Existe, portanto, uma *virtualidade mimética* que jorra da linguagem humana (mais nitidamente delineada por meio dos procedimentos expressivos da Literatura), de sua potência em nomear o mundo e aquilo que se apresenta a nós, mas também, tentativa de rasgar a mesma certeza enunciativa que a arbitrariedade do sistema linguístico, dialeticamente, se baseia.

É só através da nomeação das coisas, como criação ativa, que pensamos e nos relacionamos, por isso é possível colocarmos que em Benjamin a linguagem *se aferra a coisa em si*. Ora, mas esse já não é o procedimento poético de Dom Quixote? O encantamento que o Cavaleiro da Triste Figura *extrai* na virtualidade possível dos objetos cotidianos entregues à banalidade? Não seria Sancho uma das primeiras *criações literárias* de Dom Quixote?

É seguindo essa perspectiva de linguagem proposta por Benjamin que encontraremos a conceituação de *imagem dialética*, bem como sua empregabilidade à história como ferramenta fundamental de acesso ao passado.

É através da teoria da imagem em Benjamin, a partir de Proust sobretudo, que podemos compreender de que maneira a dimensão poética do anacronismo pode ser exercida não mais como um simples *qui pro quo*, um equívoco que devemos nos atentarmos para não cairmos – não haveria, também, certa tentação, na sua significação teológico-cristã, da empregabilidade do anacronismo que evitamos por servidão e, com frequência, pela defesa da infalibilidade do método?

O anacronismo, mais do que um equívoco, se demonstra como uma *poética* que o historiador recorre, na dimensão estético-narrativa da feitura de seu texto, quase sem se dar conta. Não seria, então, um tipo de *imagem dialética* que nos permite conceitualizar um período de mais de mil anos, que abrange

tanto a Europa Ocidental quanto o Oriente Próximo (ou seja, o Império Bizantino) sob a égide de uma mesma denominação, o que significa dizer, a Idade Média?

O conceito de imagem dialética de Walter Benjamin nos permite vislumbrar, justamente, esse momento de tensão extrema que fundamenta Dom Quixote como uma obra que apresenta sintomaticamente o confronto dessas duas configurações, cósmica e moderna, que eclodem no início do século XVII. No entanto, não se trata somente da passagem de um modelo para outro, a imagem dialética nos permite pausar esse momento sem cair numa leitura “progressista” da história, por assim dizer, que vise substituir uma imagem por outra na linearidade da historiografia em termos de vida e morte, começo e fim:

Isso não quer dizer que a história seja impossível. Quer simplesmente dizer que ela é anacrônica. E a *imagem dialética* seria a imagem da memória positivamente produzida a partir dessa situação anacrônica, seria como que sua figura de *presente remanescente*. Criticando o que ela tem (o objeto memorizado como representação acessível), visando o processo mesmo da perda que produziu o que ela não tem (a sedimentação histórica do próprio objeto), o pensamento dialético apreenderá doravante o *conflito* mesmo do solo aberto e do objeto exumado. Nem devoção positivista ao objeto, nem nostalgia metafísica do solo imemorial, o pensamento dialético não mais buscará *reproduzir* o passado, representá-lo: num único lance, o *produzirá*, emitindo uma imagem como se emite um lance de dados. Uma queda, um choque, uma conjunção arriscada, uma configuração resultante (Didi-Huberman, 2015a, p. 176).

A questão mais urgente que o incômodo do anacronismo como imagem dialética insiste e persiste é que há um passado que ainda *está por vir*. Se há um ponto sensível da construção de um pensamento histórico em termos imaginativos – por imagens, atravessado por uma lógica das analogias –, ou seja, feito por saltos que fazem *estranhar* mais do que *comparar* duas “épocas”, personagens, escritores, artistas, regimes políticos e divisões nos modos de se relacionar, existir e resistir num espaço de múltiplos ritmos temporais, é que a própria escritura de quem se propõe ao intercurso do desvio das rotas cronológicas deve expressar, por suas próprias mãos, os desvios, os lapsos e arestas que a imaginação possibilita ao historiador conectar.

A *imagem dialética* é o interstício que nos possibilita cindirmos o *continuum* da história, retirando os instantes saturados de tensão que resguardam em si as ambiguidades inerentes a todo fato histórico. É na dialética

do Outrora e do Agora, ou seja, na atualização desse Outrora no Agora, o passado no presente, que é possível pensarmos a *imagem dialética* enquanto interpolada nessa fina textura entre o passado e o presente, sempre tendo como estaca fincada a perspectiva do presente para explicá-la:

Não é que o passado lança luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaicas), e o lugar onde as encontramos é a linguagem (Benjamin, 2007, p. 504).

A *Revolução Copernicana* de Benjamin, tal qual intitulada por ele mesmo, consiste na mudança de eixo no *métier* do historiador que tinha, por princípio fundamental, a alteridade e empatia como fórmulas necessárias para transgredir os amontoados de escombros que são deixados no decorrer do fluxo histórico transpassando-os, para que, só assim, ele pudesse chegar-se ao seu objeto mesmo, ou seja, intentar voltar ao passado compreendendo-o pelo próprio passado.

Contrariamente, Benjamin conclui que a *imagem dialética* não só é circunscrita e preenchida historicamente como se abre ou deixa desvelar-se apenas em um determinado período, no qual a crítica está pronta para compreendê-la enquanto verdade. Diferentemente de uma noção “progressista” (no sentido de superação de uma época à outra), Benjamin visa retirar as imagens dialéticas do fluxo da história através de uma dialética da imobilidade, ou seja, no pausar do instante é que o filósofo encontra sua maneira de perscrutar o passado, compreendendo-o desde dentro, de forma imanente.

Tanto em Benjamin quanto em Proust o característico, o diferente, aquilo que se destaca por encontrar-se abaixo da linha da visão predominante – sejam intelectuais ou artísticas – é a tônica do movimento dialético do particular para o universal:

Isto é: erguer as grandes construções a partir de elementos minúsculos, recortados com clareza e precisão. E, mesmo, descobrir na análise do pequeno momento individual o cristal do acontecimento total. (Benjamin, 2007, p. 503)

O saltar das imagens dialéticas e a pausa do instante são as formas peculiares contidas no particular os quais nos despertará para a história, libertando-nos dos grilhões do conteúdo arcaizante e tomando a consciência histórica verdadeira, desperta. A arte aparece tanto para Benjamin quanto para Proust como elemento crucial para esse despertar histórico através do instante, como pode ser observado nas palavras do escritor: *“Com isso dá o artista, instantaneizando-o (o momento), uma espécie de realidade histórica vivida ao símbolo da fábula, o pinta e o relata no pretérito perfeito”* (Proust, 2007, p. 458).

Em Benjamin o conceito de despertar é chave para compreendermos sua teorização acerca da história. Notamos que o despertar é um galgar de estágios da consciência que possibilitam ao homem libertar-se das amarras do onírico, é aqui que o historiador assume para si *“a tarefa da interpretação dos sonhos”* (Benjamin, 2007, p. 506).

Despertar para a história significa a abertura de um paradigma que rompe com a ditadura do sono, no qual o indivíduo acorda após longos períodos de sonolência, embebidos por sonhos ou pesadelos, pois, *“assim como Proust inicia a história de sua vida com o despertar, toda apresentação da história deve também começar com o despertar; no fundo ela não deve tratar de outra coisa.”* (Benjamin, 2007, p. 506). O despertar para história, então, como Benjamin nota a partir de Proust, é necessariamente anacrônico, deslocado, o que a própria ideia de *distância crítica* a qual o historiador deve ter do seu objeto ratifica.

Dentro da noção benjaminiana de história, destaca-se o conceito fundamental de memória, bem como o de vivência e experiência, partes da constelação conceitual que sustentam a noção não homogênea do tempo revelada por Benjamin. A memória é o meio necessário para que perscrutemos o passado como lugares, civilizações que jazem nos estratos subterrâneos para além da nossa visão de superfície. É necessário agirmos como um cuidadoso arqueólogo sem

[...] temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo. Pois “fatos” nada são além de camadas que apenas à exploração mais cuidadosa entregam aquilo que recompensa a escavação. Ou seja, as imagens que, desprendidas de todas as conexões mais primitivas, ficam como preciosidades nos sóbrios aposentos de nosso entendimento tardio [...] (Benjamin, 1987, p. 239).

A experiência, para Benjamin, só se torna possível se existe memória, seja ela coletiva ou subjetiva. Somente por meio desse microcosmos da história enquanto recordação em Proust, nas experiências do herói emergidas por via da rememoração. Diferentemente da vivência, que é o instante consumível em si mesmo, a labareda que se apaga sem deixar rastros de cinzas no chão do ser, a experiência, pelo contrário, é como a chama que nos queima a pele, deixando em nós a marca no instante da dor, cristalizada em forma de cicatriz e, sempre que a olhamos, nos recordamos desse momento sôfrego.

Tal como o herói proustiano, a experiência pode nascer também nas mortas páginas de uma obra, sendo nós a revivê-las no momento da leitura:

[...] ela as gravava, contudo, em nós, como uma lembrança tão doce (muito mais preciosa, vendo agora à distância, do que o que líamos então com tanto amor) que se nos acontece ainda hoje folhearmos esses livros de outrora, já não é senão como simples calendários que guardamos dos dias perdidos, com a esperança de ver refletidas sobre as páginas as habitações e os lagos que não existem mais. (Proust, 2011, p. 9-10)

A obra de arte contém em si a possibilidade de fazer-nos adentrar regiões até então não desbravadas, reflexões e sensações que ainda não haviam atravessado nosso ser. Além disso, a arte é um tipo de pórtico de acesso transviado, um espelho oblíquo que, quando questionado, desvela-nos o conteúdo histórico, social, cultural e político, já impresso de modo indireto na sua forma, na maneira peculiar que o artista cria uma coisa entre as coisas, retirando o ser do não ser, na sua operação formativa, no qual imbui à arte da sua própria espiritualidade.

Como podemos notar a arte tem, à sua maneira, a capacidade de alongar nossa linha de visão a ponto de expandirmo-nos para além de nós mesmos, seja despertando-nos para as questões do presente ou fazendo com que adentremos os muros da história. No que se refere à perda total da experiência e a impossibilidade de recuperá-la na modernidade, acreditamos, em termos adornianos, que na arte encontramos o último refugio negativo da sociedade administrada. É nas cores de suas telas, nas suas notas tocadas, palavras impressas ou imagens, sejam estáticas ou em movimento, que podemos experienciar novamente, rompendo a apatia do sempre o mesmo, do tédio como condutor último das horas:

em toda obra de arte autêntica existe um lugar onde aquele que a penetra sente uma aragem como a brisa fresca de um amanhecer. Daí resulta que a arte, muitas vezes considerada refratária a qualquer relação com o progresso, pode servir a sua verdadeira definição. O progresso não se situa na continuidade do curso do tempo e sim em suas interferências, onde algo verdadeiramente novo se faz sentir pela primeira vez, com a sobriedade do amanhecer (Benjamin, 2007, p. 516).

Esse mesmo passado está contido em um tempo distante da noção de progresso como *sucessão*, no qual Benjamin visa estabelecer um tempo calcado na diferença, aceitando a contingência e a intempestividade como aspectos inerentes aos fatos históricos. Além de o passado abrir-se para o presente através da dialética da recordação – pois a história, além de ser uma ciência, depende da recordação para remontar um passado enquanto um constructo fragmentado –, existe um espaço de utopia que nos permite pensar um porvir. A história para Benjamin é esse espaço de tensão nos quais estão contidos o outrora, o agora e o porvir em constante inter-relação entre si.

O despertar para a história por meio da obra de arte condensa em si a tomada de consciência histórica do homem que vive de modo imemorial. O despertar é o momento em que os homens levantam de seus leitos, lavam suas faces, fazem seu desjejum e apoderam-se das suas recordações, tornando-se senhores de sua própria memória – e de seu esquecimento. Se continuarmos em jejum caminharemos apenas de maneira fisiológica, ainda perdidos “*no círculo de sortilégio do sonho*” (Benjamin, 1987, p. 12).

Por isso consideramos que interiorizar a obra de arte é sustentar a ideia de que uma cantata de Bach pode carregar consigo mais história sobre a religiosidade de fins do século XVII e meados do século XVIII do que nos diz todos os relatos históricos referentes ao tema à época, mas também atualizá-la frente, por exemplo, o surto de igrejas evangélicas que o Brasil conheceu nas últimas décadas. O artista, tal como o escritor, imobiliza em sua escrita do mesmo modo como:

nesses velhos edifícios a pedra conservou fielmente o pensamento do escultor, mas também, graças ao escultor, a pedra, de uma espécie hoje desconhecida, nos foi guardada, revestida com todas as cores que ele soube tirar dela, soube fazer aparecer e harmonizar. [...] São essas formas acabadas e tomadas à própria vida do passado que vamos visitar na obra de Racine como numa cidade antiga conservada intacta. Experimentamos diante delas a mesma emoção que sentimos

diante dessas formas abolidas, elas também são arquitetura que não podemos mais admirar senão nos raros e magníficos exemplares que nos legou o passado que o modelou; [...] como no claustro, ou sob o ossário do Aître, o pequeno cemitério que esquece ao sol, sob suas borboletas e suas torres, a urna funerária e a Lanterna dos Mortos. (Proust, 2011, p. 54-55)

Adentrar as obras de arte é questionar os mortos afim de que, por meio de suas rouquenhas vozes, possamos preencher-nos de suas mais profundas recordações quebradas, sobreviventes, ainda virtuais, em vias de surgir. Para Benjamin, a viagem através das obras de arte não se dá de outra forma, pois “A recepção de grandes e muito admiradas obras de arte é um ‘*ad plures ire*’¹³” (Benjamin, 2007, p. 512).

É seguindo essa maneira de se inclinar sobre o texto literário, seguindo episódios específicos de Dom Quixote, que buscamos delinear como a monumentalidade do primeiro romance moderno – ainda que o conceito seja nitidamente anacrônico para o início do século XVI – sintetiza, através da polifonia¹⁴ de suas diferentes tessituras, ao menos duas diferentes imagens de tempo, espaços de experiência transitivos que nunca se completaram: a estabilidade medieval de um tempo cósmico, sempre no aguardo do último dia, misto de espera, repetição e configuração circular dos espaços, expresso de maneira sensível sobretudo no canto gregoriano, em contraponto ao tempo barroco, abertura para uma concepção infinita das variações possíveis, dos simulacros, das distorções e das volutas.

No desenvolvimento da cosmologia platônica, por exemplo, é válido ressaltar que a música medieval dá testemunho material da *incorporação* – ou *encarnação* – filosófica neoplatônica em seus procedimentos estético-religiosos:

¹³ *Ad plures ire* é um termo latim que pode designar uma visita à comunidade dos mortos.

¹⁴ O conceito de polifonia, emprestado da música e expandido a partir dela, é pensado segundo Bakhtin, para além de sua análise sobre Dostoiévski, e cronologicamente aquém do autor de *Crime e Castigo*, ou seja, presente em Cervantes de forma retroativa, somente a partir da aparição de Dostoiévski, em que concorrem diferentes elementos do discurso que formatam certa liberdade das vozes – não há, por exemplo, um tipo de estranha liberdade do pensamento em Sancho no *contraponto* de Dom Quixote? – que se congregam numa heterovocalidade: “A essência da polifonia consiste justamente no fato de que as vozes, aqui, permanecem independentes e, como tais, combinam-se numa unidade de ordem superior a da homofonia. E se falarmos de vontade individual, então é precisamente na polifonia que ocorre a combinação de várias vontades individuais, realiza-se a saída de princípio para além dos limites de uma vontade. Poder-se-ia dizer assim: a vontade artística da polifonia e a vontade de combinação de muitas vontades, a vontade do acontecimento” (Bakhtin, 2010, p. 23).

O canto gregoriano é um herdeiro, neoplatônico, da harmonia das esferas. A teologia sustentou, durante a Idade Média, o pressuposto da superioridade da *música mundana* (que aqui quer dizer, ao contrário do que se pode pensar, música cosmológica, supra-sensível) sobre a *música humana e instrumental* (música prática, artesanal, concreta, sensível). Os modos gregorianos são tidos, por uma correlação raramente bem explicada, como similares ao movimento dos astros – sabe-se que vários critérios contraditórios e nunca definitivos foram experimentados no sentido de formular a correspondência entre as esferas estelares e as notas musicais (Wisnick, 1989, p. 105).

Extraír do anacronismo seu potencial epistemológico, assim como, também, sua dimensão ontológica como elemento formador dos espaços de experiência, parece causar espanto aos historiadores por lhes tirarem, justamente, o solo comum em que as diferentes “histórias”, em proposições que se diferem às vezes de modo radical, encontram sua topologia compartilhada: a de que há uma profunda identificação entre as palavras, as coisas e os sujeitos numa determinada periodização cronológica – não raro partindo da facticidade das datações políticas.

Por que, então, um pensamento das imagens, ao invés de um caminho das representações, já que tratamos do texto literário como caminho para pensar o tempo na história? “*Por que a imagem designa, em Benjamin, não uma imaginária [imagerie], uma Picture, uma ilustração figurativa. A imagem é, primeiramente, um cristal de tempo, a forma, construída e flamejante, ao mesmo tempo, de um choque fulgurante [...]*” (Didi-Huberman, 2015, p. 274). Cristal de tempo – conceito caro a Gilles Deleuze – que conjuga, de maneira singular, as emoções que compõe uma temporalidade histórica não linear, atravessadas pelas discontinuidades dos gestos, maneiras, hábitos, costumes e afetos que, ao mesmo tempo que se *estranham* se *entranham* na trama do tempo.

As representações versam sobre os significados dados, já claros à consciência e identificáveis em determinado regime histórico, já as imagens se inclinam para o opaco que não para de se mover, a instabilidade de um tempo histórico que não “avança”, nem “retrocede”, nem “permanece”, mas se “choca” na imanência do devir, a imagem se dá no processo de articulação dos afetos de diferentes tempos e, também, como produtora de um *outro* regime de tempo que não se esgotam nos regimes da visualidade – o que nos permite falar de imagens na Literatura.

Sendo assim, a imagem literária corresponde a criação de um espaço de gestos, ritmos, formas e ideias que ganham concretude na escritura literária, ou seja, há um regime de imagens que é imanente à Literatura enquanto materialidade textual de sentidos:

Será que a própria linguagem não se torna, na literatura, imagem inteira, não uma linguagem que conteria imagens, imagem da linguagem ou a realidade em figura, mas que seria a sua própria imagem, imagem da linguagem – e não uma linguagem figurada – ou ainda linguagem imaginária, linguagem que ninguém fala, ou seja, que se fala a partir de sua própria ausência, tal como a imagem aparece sobre a ausência da coisa [...]” (Blanchot, 1987, p. 25).

Se a força amorosa de Dostoiévski ainda nos fascina, não é somente por seu caráter visionário – que existe, quase como se a aruspicina etrusca tivesse se entranhado como parte indissociável do fazer artístico –, mas sim no estranhamento de ser afetado pela paixão por demais exagerada, patética, quase ridícula aos olhos contemporâneos, que nos permitem, mais do que somente compreender os enunciados do discurso, habitar o espaço intensivo dessa paixão; num salto anacrônico, que constrói uma sensação de ritmo de tempo que nos leva a sentir, tanto na distância dos nossos modos de sentir, quanto na urgência que a paixão russa do século XIX, passamos a habitar, por alguns momentos de leitura, na intimidade de nós mesmos *como outro*.

Essa alteridade da experiência afetiva do tempo se expressa na configuração de uma *imagem*, experiência de uma memória exterior a nós – de outra época – da qual, num átimo, somos mergulhados em sua intensidade. Comovidos por uma emoção que abala a linearidade do tempo cronológico e epocal, fazendo saltar dela as imagens anacrônicas, refazendo uma certa duração afetiva – como a paixão em Dostoiévski – que se apresenta numa dissonância frente nosso modo de se apaixonar, há esse movimento emotivo atrelado à experiência do tempo que não se detém na segurança das datas, pois:

Não é a emoção que constitui a energia espiritual de uma memória-espírito, puramente intensiva, irreduzível à memória-lembrança e suas virtualidades? [...] Mais uma vez, o que é essa emoção? [...] A emoção é o movimento pelo qual o espírito apreende o movimento das coisas, dos seres, ou o seu próprio. Ou melhor, o movimento é o próprio espírito das coisas e dos seres, é aquilo que faz “vibrar interiormente”, na profundidade. Ou seja, a emoção é o *movimento virtual* – mas real – dos movimentos atuais que se realizam no mundo [...] Participamos

do movimento daquilo que está sendo feito na medida em que nos emocionamos com aquilo, emoção [...] é um afeto que se emociona com a passagem do tempo ou com o movimento dos seres como tais. Esse afeto é emoção da própria passagem do tempo [...] (Lapoujade, 2017, p. 27-28).

No avesso da emoção, é somente de uma maneira estoica que o historiador pode dizer que a Idade Média acabou em 1453 ou em 1789, levando em consideração com seriedade um conjunto de modificações estruturais de uma dada época, analisando documentos, discutindo com os pares, comparando, corrigindo e fazendo “avançar” a história como ciência rumo ao indubitável – há uma idealidade do progresso, da superação e da acumulação administrativa do saber que move a escritura da história sem que o historiador se dê conta – de uma certeza provisória.

No entanto, há um problema, uma crise que balança a lógica da explicação hermenêutica de “naquele tempo era assim”: os afetos. Os movimentos afetivos não só não acompanham as lógicas das datações como são estrangeiros ao seu fundamento baseado na procura generalizada pela identidade para caracterizar um determinado período.

A volatilidade dos afetos, que formam complexas imagens feitas de diferentes ritmos através da sua não identidade constitutiva com a “época”, não se contenta em residir em sua própria conjuntura histórica, sobrevivem na *anacronia deformante* que escapam ao historiador que concebe a história em termos de começo e fim.

Numa síntese um pouco grosseira, poderíamos dizer, novamente, que o anacronismo é compreendido, ainda hoje entre os historiadores, como o equívoco de “tomar uma época por outra”, “transladar ideias, fatos, emoções, objetos, símbolos, hábitos, crenças de uma época para outra”; por exemplo, fazer de Rabelais uma possibilidade virtual de ateu numa datação histórica, o século XVI, em que isso era “impossível”¹⁵.

¹⁵ Referimo-nos a um dos textos fundamentais para o estabelecimento da Nova História a partir dos *Annales*: “Tratando-se de homens e de ideias do século XVI, tratando-se de maneiras de querer, de sentir, de pensar e de crer “armadas”, como diz Calvino, com as armas do século XVI – o problema é de estabelecer com exatidão a série das precauções a tomar, das prescrições a observar para evitar o pecado dos pecados – o pecado entre todos imperdoável: o anacronismo” (Febvre, 2009, p.33). O prefácio de Hilário Franco Jr. para essa obra de Febvre confronta, ainda que rapidamente, o suposto “pecado do anacronismo”.

No entanto, o historiador é um iniciado que sabe, conscientemente ou não, que sua *poética*¹⁶ está assentada no pecado que ele procurar expurgar: o anacronismo é condição material *sine qua non* para escritura da história. É aqui que nosso (anti)herói moderno entra em cena: Dom Quixote, o cavaleiro de papel no teatro do mundo, o ator *heterocrônico* em que diversos tempos são ensaiados, articulados e colados em ritmos que não se esgotam numa interpretação das épocas segundo as balizas cronológicas.

Conhecer por montagens, através de imagens dialéticas, sobreposições, recortes e bricolagens, seria possível um fazer histórico que escapasse do tempo teleológico que enforma a própria escritura do historiador em termos de “começo, meio e fim”, ainda que o “fim” seja postergado como o fez Braudel, lançado na incógnita de um “tempo duradouro”, distante, porém, da *durée* bergsoniana, uma profundidade que se não é de todo arquetípica, em termos de um modelo ideal das sociedades e das épocas, também não encara a dificuldade que o anacronismo impõe?

Não seria justamente Dom Quixote uma obra montada em que diferentes gêneros do discurso concorrem com uma duplicação do caráter episódico que acompanha a tradição das novelas de cavalaria? Não poderíamos, então, ver em Dom Quixote esse “atlas do riso moderno” em que a ambivalência da cisão cósmica de um tempo ordenado, segundo a égide da cristologia medieval, que se vê em vias de se dobrar ao infinito barroco?

É nesse sentido que seria necessário pensar, *através* de Dom Quixote, um tipo de imagem dialética de Dom Quixote – um pensar quixotesco do tempo – na fabulação possível de arquitetar um conceito de temporalidade histórica que leve em consideração a multiplicidade de tempos sobreviventes que retornam; temporalidades virtuais e atuais que acontecem *na* obra de arte e *pela* obra de arte.

Simultaneamente: negação material e radical de uma idealidade subentendida nos processos de ficcionalização da escritura da história, como o

¹⁶ Voluntariamente nos remetemos à escritura do historiador como uma *poièsis*, um fazer específico: “O que é fazer? É dispor no ser. O fazer exaure-se tanto na disposição como em seu fim. Esse fim que ele estabeleceu como meta, eis que ele é tanto seu fim quanto sua negação, pois o fazer se desfaz em sua perfeição. Mas o que é desfeito é identicamente o que é disposto, perfeito e mais que perfeito. O fazer acaba, a cada vez, alguma coisa e a si mesmo. Seu fim é sua finição: nisso, ele se dispõe infinito, a cada vez infinitamente mais além de sua obra” (Nancy, 2013, p. 420).

conceito de representação, “palavra mágica” que parece dar ao historiador de bom grado um tipo de certeza instável ao preço de jamais cair na tentação de um pensamento imaginativo; se abríssemos mão do conceito de representação juntamente ao idealismo que rechaça o anacronismo como algo simplesmente da ordem do equívoco, parte considerável do que se escreve em história, hoje, desabaria:

Grandeza e miséria do historiador: seu desejo estará sempre suspenso entre a melancolia tenaz de um passado como objeto de achado ou objeto de representação. Ele tenta esquecer, mas não consegue, que as palavras “desejo”, “imaginação”, “fantasma” só estão aí para lhe indicar uma falha que o solicita constantemente: o passado do historiador – o passado em geral – está ligado ao impossível, ao *impensável*. Temos ainda alguns monumentos, mas não sabemos mais o mundo que os exigia; temos ainda algumas palavras, mas não sabemos mais a enunciação que as sustentava; temos ainda algumas imagens, mas não sabemos mais os olhares que lhe davam carne; temos a descrição dos ritos, mas não sabemos mais sua fenomenologia nem o valor exato da sua eficácia. O que isso quer dizer? Que todo passado é definitivamente *anacrônico*: só existem nas operações de um “presente reminiscente”, um presente dotado de potência admirável ou perigosa de *apresenta-lo*, justamente, e, no *après-coup* dessa apresentação, de elaborá-lo, de representa-lo. (Didi-Huberman, 2013c, p. 50)

Se procuramos estabelecer uma relação entre Dom Quixote como fabulação ativa de um pensamento imanente à filosofia da história, devemos compreender como o anacronismo – que se desdobra numa possibilidade de heterocronismo, da multiplicidade dos diferentes ritmos temporais – nos leva a um tipo muito particular de concepção traumática da história enquanto constituição de uma poética do saber que não se afina à ideologia do progresso¹⁷

¹⁷ Por isso: “O conceito de história no qual o progresso encontrasse seu lugar é enfático, é o conceito geral ou cosmopolita de Kant, e não um adstrito a esferas particulares da vida. A referência do progresso à totalidade volta contudo um aguilhão contra ele [...] Por menos, contudo, que a humanidade enquanto tal avance conforme o lema publicitário do sempre-melhor-e-melhor, tampouco cabe uma ideia de progresso sem a de humanidade; o sentido da passagem de Benjamin seria então mais propriamente a censura aos social-democratas, por terem confundido o progresso de destrezas e conhecimentos com o da humanidade, do que a intenção de erradicar o progresso da humanidade da reflexão filosófica. Em Benjamin ele adquire seus direitos na doutrina de que a concepção da felicidade de gerações vindouras – sem a qual não se pode falar de progresso – é inextrincável da redenção. Confirma-se assim a concentração do progresso na sobrevivência da espécie: não cabe, destarte, insinuar na ideia de progresso a de uma humanidade já constituída e portanto capaz de avançar. Ele seria, ao invés, a constituição da humanidade, cuja perspectiva se abre em face da extinção. Segue-se disso que, como também ensina Benjamin, o conceito de história universal é irrecuperável; ele só se manteria na mesma medida em que fosse confiável a ilusão de uma humanidade já existente, internamente harmônica e em unitário movimento ascendente. Quando a humanidade fica confinada na

em termos de superação ligeira do que já foi escrito aliado à aglomeração frenética da produção intelectual, que desemboca numa não muito distante forma empresarial de apresentar resultados para, de um modo pouco interessante, apresentar algo à sociedade que reforça o enunciado de que “sim, nós trabalhamos”.

Por isso é necessário pontuar, a respeito da escritura histórica, sobretudo a relacionada à arte, que:

O historiador não é senão, em todos os sentidos do termo, o *fictor*, isto é, o modelador, o artífice, o autor e o inventor do passado que ele dá a ler. E, quando é no elemento da *arte* que desenvolve sua busca do tempo perdido, o historiador não se acha sequer diante de um objeto circunscrito, mas de algo como uma expansão líquida ou aéreas – uma nuvem sem contornos que passa acima dele mudando constantemente de forma. O que se pode conhecer de uma nuvem, senão *adivinhand-a* e sem nunca apreendê-la inteiramente? (Didi-Huberman, 2013, p. 10-11)

Se o historiador é o *fictor*, aquele que modela, o que é que se desvela de tão ameaçador no anacronismo para ele? Poderíamos ser tentados a responder que é o abalo provado por um tempo aberrante, não cronológico, desfigurado e incerto que faz tremer as certezas pontualmente estabelecidas através do que chamamos uma “época”, um *Zeitgeist* [espírito do tempo] que se agarra às datas para não se diluir na intempestividade da multiplicidade dos infinitos ritmos temporais do que denominamos, tão facilmente, uma época.

Mas o que seria uma data? *As datas seriam marcos, alto-relevos no bronze dos tempos, pedras militares de um caminho árduo onde até as pedras testemunham. A História não se repete: eis uma das máximas gratas à visada teleológica do tempo* (Bosi, 1992, p. 21).

O que está em jogo na exclusão do anacronismo como procedimento teórico, então, é a cisão com a teleologia, com o tempo próprio à ideologia do progresso, linearidade que organiza o saber histórico numa legibilidade de um tempo homogêneo notadamente cristão – em que são aceitas tensões, desde que subordinadas a esse mesmo tempo unidimensional: ao historiador basta ler, criticamente, claro, os dados e reorganizá-los segundo sua época, cada coisa em seu lugar.

totalidade constituída por ela própria, então, nas palavras de Kafka, ainda não se deu qualquer progresso, ao passo que somente a totalidade permite pensá-lo” (Adorno, 1992, p. 218-219).

Mas há um problema de torção do tempo homogêneo que se impõe à linearidade progressista do *fio condutor*¹⁸ – aliás, amplamente explorada pelo barroco, como a arte da fuga de Bach, e a dobra da escritura labiríntica em Cervantes – no resíduo do que resiste como *potência de uma outra temporalidade possível do tempo*, sua virtualidade, uma abertura não cronológica para história – ou seja, para Dom Quixote também – que faz surgir o que já está contido ali de maneira imanente, mas que só pode aparecer num *depois*, em outros termos, significa colocar em movimento aquilo que o contexto histórico mesmo oculta na sua hermenêutica que parece tudo explicar segundo a lógica da própria época da qual se fala – o mito do retorno às “origens” parece permanecer vigoroso no discurso do historiador.

Nesse sentido, a imagem dialética proposta por Benjamin relança o conceito de origem desfazendo-se de sua noção arquetípica, ou seja, enquanto gênese. No entanto, não é válido dizermos que há uma potência de *origem* que reside também nessa transfiguração que o anacrônico desvela ao historiador? Nesse caso, “*A definição do significado de potência será: potência é princípio de mudança em outra coisa ou na própria coisa ou na própria coisa enquanto outra*” (Aristóteles, 2002, p. 247).

A potência consiste, portanto, em fazer surgir um possível – coerente – mesmo que à revelia do seu sentido pré-configurado. Todavia, é válido destacar que falamos de outra origem, uma origem que não procura seu início, sua “gênese”, mas sim uma abertura para dar lugar a algo que se origina *dentro* da facticidade que o chamado contexto histórico parece velar, por isso:

[...] apesar de ser uma categoria plenamente histórica, a origem (Ursprung) não tem nada em comum com a gênese (Entstehung). “Origem” não designa o processo de devir de algo que nasceu, mas antes aquilo que emerge do processo de devir e desaparecer. A origem insere-se no fluxo do devir como um redemoinho que arrasta no seu movimento o material produzido no processo de gênese. O que é próprio da origem nunca se dá a ver no plano do factual, cru e manifesto. [...] A origem, portanto,

¹⁸ Entendido aqui em seu sentido kantiano como organização da história em termos universais, razão causal da natureza *na* humanidade enquanto espécie: “Pode-se considerar a história da espécie humana, em seu conjunto, como a realização de um plano oculto da natureza para estabelecer uma constituição política (*Staatsverfassung*) perfeita interiormente e, quanto a este fim, também exteriormente perfeita, como o único estado no qual a natureza pode desenvolver plenamente, na humanidade, todas as suas disposições” (Kant, 2010, p. 20).

não se destaca dos dados factuais, mas tem a ver com a sua pré e pós-história (Benjamin, 2011, p. 23).

A origem nesses termos seria, então, a condensação do desdobramento possível de um acontecimento deslocado de seu contexto, aberto na multidirecionalidade de sentidos que só se desdobram *posteriormente*, alterando os passados virtuais de um passado idealizado, estanque. A disseminação da imagem de Dom Quixote na história modifica, de maneira indelével, a obra mesma de Cervantes.

Afirmar isso não significa, obviamente, descartar a utensilagem da cronologia como balizagem para certa orientação do historiador nos tempos, ou de se utilizar o anacronismo como ferramenta que transporte materialmente uma “época” à outra sem qualquer critério de elaboração, trata-se de negar o caráter sucessivo dos tempos históricos em termos de “vida e morte”, “início e fim”, “rupturas e continuidades”, “queda e ascensão” em que a noção poética de *anacronismo* nos permite falar de um entrecruzamento de sobrevivências do passado. Ainda sobre a insistência na potência da dialética como abertura do pensamento:

Mediatizando o momento retórico com o momento formal, lógico, a dialética busca assenhorar do dilema entre a opinião arbitrária e aquilo que é correto, mas inessencial. Porém ela se inclina para o conteúdo enquanto aquilo que é aberto e não previamente decidido pela estrutura: apelo contra o mito. O mítico é o sempre igual, que por fim se dilui e transforma em lei formal do pensamento. Um conhecimento que quer o conteúdo quer a utopia. Essa, a consciência da possibilidade, se atém ao concreto como a algo não desfigurado. Ele é o possível, nunca imediatamente real e efetivo que obstrui a utopia; é por isso que, em meio ao subsistente, ele aparece como abstrato. A cor indelével provém do não-ente. A ele serve o pensamento uma parte da existência que, como sempre negativamente, atinge o não-ente” (Adorno, 2008b, p. 56).

No que diz respeito à dialética benjaminiana, contrariamente a uma monumentalização do passado, o Outrora se atualiza num Agora na sua vertigem do porvir, dando necessária mobilidade dialética ao pensamento histórico para além de suas leis fincadas num risco, sempre constante, de se tornarem mitos – o impedimento do anacronismo como algo já implícito no fazer histórico – caso não se tome uma necessária precaução dialética na relação das

diferentes temporalidades que não se coadunam, simplesmente, com a sua “época” mais adequada.

Capítulo 2 - Dom Quixote, artífice do tempo

2.1 - Cide Hamete Benengeli ou o *historiador engenhoso*

Se não somos reféns da cronologia, se é sabido e notório que o tempo histórico se desprende da tentativa de explicações idealistas – ou seja, pautadas em princípios e enunciados generalizantes que frequentemente tendem a esconder sob a máscara da identidade absoluta a diferença que escapa – através das datações, porque tamanho fascínio pela linearidade, pela gênese, por Adão e Eva?

A história parece negar o trauma imanente ao seu exercício como ficcionalização inescapável de um acontecimento deslocado e descolado do historiador mesmo:

O trauma, enquanto tem ação recalcante, intervém *só depois*, *nachtraglich*. Naquele momento, algo se destaca do sujeito no próprio mundo simbólico que ele começa a integrar. Daí por diante, aquilo não será mais algo do sujeito. O sujeito não o falará mais, não o integrará mais. Não obstante, ficará lá, em alguma parte, falado, se é que se pode dizer, por algo de que o sujeito não tem controle. Será o primeiro núcleo do que chamaremos, em seguida, os seus sintomas [...] O recalque começa, depois de ter constituído o seu primeiro núcleo. Há agora um ponto central em torno do qual poderão se organizar, em seguida, os sintomas, os recalques sucessivos, e ao mesmo tempo – porque o recalque e a volta do recalcado, são a mesma coisa – a volta do recalcado (Lacan, 1998, p. 222).

Mais do que o historiador, é a história como “sujeito” que se sabe dentro de um regime de conhecimento estrangeiro ao científico, sua dimensão ontológica no esculpir ativo de certo passado complexo em diferentes ritmos de tempos, que se erige como numa poética de um saber que se reconhece recalcado desde o início – mas jamais admitido – o que significa dizer que a história se sustenta na teatralização dos acontecimentos por meio do esculpir criativo de seu regime próprio de escritura ficcional, mas nega sua relação com a ficção por medo de perder seu estatuto de cientificidade que é mantido por um custo muito alto ao historiador: a imaginação.

É desse trauma, desse saber pela dor e pela perda – o historiador se encontra sempre em luto no que diz respeito ao seu objeto – que a possibilidade de escritura da história se potencializa no encontro com a imaginação como

razão analógica da ficcionalização do texto histórico, reivindicando na constituição do pensamento histórico o risco de uma inventividade de caminhos inauditos para o historiador que desvela a face criativa de seu *métier* que não esconde sua “origem” como o *fictor* que tece em diferentes linhas o *texto* num tecido que não pode guardar a marca de que foi escrito por alguém, no entanto:

Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. Isso não tem nada a ver com nenhuma tese de realidade ou irrealidade das coisas. Em compensação, é claro que um modelo de fabricação de histórias está ligado a uma determinada ideia da história como destino comum, com uma ideia daqueles que “fazem história”, e que essa interpenetração entre razão dos fatos e razão das histórias é própria de uma época em que qualquer um é considerado como cooperando com a tarefa de “fazer” a história. Não se trata, pois, de dizer que a “História” é feita apenas das histórias que nós nos contamos, mas simplesmente que a “razão das histórias” e as capacidades de agir como agentes históricos andam juntas. A política e a arte, tanto quanto os saberes, constroem “ficções”, isto é, rearranjos materiais dos signos e das imagens, das relações entre o que se vê e o que se diz, entre o se faz e o que se pode fazer (Rancière, 2009, p. 58-59).

Se, por um lado, essa abertura da ficcionalização da escritura da história para uma pluralidade do tempo complexifica o fazer historiográfico dividido na segurança das datas (notadamente políticas), por outro possibilita ao historiador compreender as sobrevivências de formas, operantes e inoperantes, que atravessam as épocas se realocando, revolvendo, retornando – sempre como diferença – num determinado passado que não para de ser *inventado*, como no belo título do livro de Andrei Tarkovsky, acompanhar o tempo imanente dos ritmos da arte *na* história como produtora de tessituras temporais, como Dom Quixote, é compreender que há diferentes maneiras de “*Esculpir o tempo*”.

Miguel de Cervantes conhece bem essa necessidade da ficção para escritura da história, esse *locus communis* do escritor e do historiador, ao ponto de se servir da figura de um historiador árabe ficcional, Cide Hamete Benengeli¹⁹, como se fosse o verdadeiro autor que descreve os feitos das andanças empreendidas por Dom Quixote após o oitavo capítulo, utilizando a história,

¹⁹ Sobre o historiador árabe criado por Cervantes: “O recurso ao emprego do autor e historiador Cide Hamete pode corresponder a um artifício narrativo tradicional, mas, ao mesmo tempo, é muito mais que isso. É uma personagem complexa, profunda, de uma ambiguidade plena, muito difícil de definir e mais ainda de compreender. É uma das personagens mais paradoxais e mais sutis da obra cervantina. Cabe afirmar que Cide Hamete é uma das instâncias narrativas mais propriamente cervantinas e mais significativamente barrocas” (Arrieta, 2005, p. 272).

ironicamente, como fundo de sustentação da veracidade dos livros e papéis escritos pelo historiador árabe e que foram apenas “encontrados” por Cervantes:

Historia de don Quijote de la Mancha, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe. Mucha discreción fue menester para dissimular el contenido que recibí cuando llegó a mis oídos el título del libro y, saltéandosele al sedero, compré al muchacho todos los papeles y cartapacios por medio real [...] Si a ésta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy próprio 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 debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y nonada apasionadas, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuja madre es la história, émula del tiempo, depósito de la acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir (Cervantes [1605] 2009, p. 86-87).²⁰

A história como rival do tempo, sua inimiga, aquela que guarda os acontecimentos e escuta os testemunhos prezando, sobretudo, pela verdade imparcial que os historiadores cultuam, isentos de paixões que os possam inclinar para um lado ou outro, e também aquela que aconselha sobre o futuro – a noção ciceriana da *Historia magistra vitae* – para que não cometamos os erros do passado. Essa pequena reflexão sobre o “papel” da história seria apenas epocal, “típica” do século XVII e do legado da tradição romana, se não houvesse um detalhe: Cid Hamete.

O historiador árabe, um dos narradores de Dom Quixote, é o *fictor*, aquele que torna indiscernível a diferença entre uma “história inventada” e uma “história real”. A sutileza da ironia de Cervantes que, a um só tempo, desenha uma concepção de história como a nobre guardadora fiel e verdadeira da memória e das ações, abalando, com seu historiador árabe não confiável, a confiabilidade dessa mesma história – a dobra barroca de Cervantes ganha uma profunda nitidez nesse trecho, reverenciando e contradizendo, na ironia e pela ironia, a herança clássica do *siglo d’oro* espanhol.

²⁰ Escolhemos manter as citações no espanhol original, na versão editada por Francisco Rico, em que há um extenso e detalhado conjunto de notas de rodapé, do mesmo autor, que foram essenciais para compreensão histórica de termos, objetos, hábitos, instituições, lugares e utilizações da linguagem, além de nos dar a dimensão da distância (e da proximidade) do contexto de Cervantes. Essa versão foi editada e publicada pela Academia Real Espanhola.

Como a ficcionalização de Cide, acreditamos na necessidade, na exigência do estilo que se impõe a escritura do historiador no desenrolar – e na invenção – de sua trama narrativa, no entanto, é nesse aspecto limítrofe que a história se encontra com a Literatura, como a própria crítica literária com o fazer literário, sem se diluir nesse encontro, mas reafirmando a possibilidade da faculdade imaginativa no cerne do pensamento. E essa faculdade imaginativa do pensamento pressupõe, necessariamente, uma trama que se desenvolve na escritura do próprio historiador, o caráter performático do literário — e acreditamos que seja somente isso o que o historiador tem a compartilhar com a Literatura, sem nenhuma dissolução de ambas — no sentido da exigência do estilo como condição para compreensão das vertigens do tempo histórico de maneira imanente:

A trama pode se apresentar como um corte transversal dos diferentes ritmos temporais, como uma análise espectral: ela será sempre trama porque será humana, porque não será um fragmento de determinismo. Uma trama não é um determinismo, em que partículas chamadas exército prussiano derrotariam partículas chamadas exército austríaco; os detalhes tomam, nesse caso, a importância relativa que exige o seu bom andamento. Se as tramas fossem pequenos determinismos, então, quando Bismarck expediu o telegrama de Ems, o funcionamento do telégrafo teria de ser detalhado com a mesma objetividade que a decisão do chanceler, e o historiador teria começado por explicar-nos que processos biológicos ocasionaram a vinda ao mundo do próprio Bismarck. Se os detalhes não tivessem uma importância relativa, então, quando Napoleão desse ordens a suas tropas, o historiador explicaria, todas as vezes, por que os soldados lhe obedeciam (lembramos que Tolstoi coloca o problema da história, mais ou menos nesses termos, em *Guerra e paz*)” (Veyne, 1998, p. 42-43, grifo nosso).

O historiador, aquele que fabula, aquele que ficcionaliza *sua trama*, vê e ouve, mesmo que no murmúrio das fontes, no contorno das caligrafias num documento, se sabe imerso numa distância que a segurança de nenhuma datação pode superar.

É válido ressaltarmos, no entanto, que Veyne não é por uma ficcionalização da História, contudo, é igualmente válido salientarmos que compreendemos aqui o conceito de ficção no sentido de construção (fabulação) do discurso que atravessa a *tekhné* tanto do escritor como do historiador, invenção da “democracia romanesca moderna” que tem seu testemunho na inscrição e elaboração dos textos da Literatura na História, apagando os limites

entre escrita ficcional e não ficcional. A ficção como sinônimo de mentira não se adequa ao conceito mesmo de ficção. Nesse sentido, Rancière diz:

Eu posicionarei, então, a política da ficção não ao lado do que ela representa, mas ao lado do que ela realiza: as situações que ela constrói, as populações que ela convoca, as relações de inclusão ou de exclusão que ela institui, as fronteiras que ela traça ou apaga entre a percepção e a ação, entre os estados de coisas e os movimentos do pensamento; as relações que ela estabelece ou suspende entre as situações e suas significações, entre as coexistências ou sucessões temporais e as cadeias da causalidade. Nenhuma dessas operações, em princípio, é própria da ficção literária” (Rancière, 2017, p. 13-14).

Por isso devemos levar em consideração, seguindo essa noção de ficção, que “o *anacronismo é um risco dialético, mas esse risco – esse desvio forçado, esse artifício perigoso – vale a pena: trata-se nem mais nem menos de levantar um obstáculo epistemológico e de abrir a história a novos objetos, a novos modelos de temporalidade*” (Didi-Huberman, 2015a, p. 204) que formule a historicidade segundo uma possibilidade lógica de múltiplos ritmos de tempo que não se sintetizam numa “época”, não procurando cortar o fio de Ariadne ou estendê-lo indefinidamente, mas sim dobrando-o no intuito de formar um novelo, um rizoma em que se passam diferentes modos de pulsação do tempo, tentativas e aproximações de uma criação conceitual desde uma temporalidade histórica quixotesca: o *heterocronismo*.

É válido notarmos, contudo, que em Dom Quixote sobrevivem diferentes registros, formas do pathos (*Pathosformeln*) que aparecem nas linguagens, arcaicas e contemporâneas, na confusão entre fatos históricos e fictícios, traços medievais, gregos, latinos e árabes em que confluem deuses, costumes e gestos que remontam desde à antiga magia pagã até à fé cristã, judaica e árabe; astrologia, mitos e aspectos cotidianos convivem lado a lado.

O subgênero dos romances de cavalaria, já ultrapassada nos dias de Cervantes, convive com a novela pastoril, que consiste na harmonia com a natureza, o aspecto simples do campo – idílio que sobrevive, a seu modo, até *As cidades e as Serras* de um Eça de Queirós – conjuntamente à novela sentimental, pautada na relação aristocrática com o amor ideal, desencontros entre enamorados, seguido pela presença do romance bizantino-barroco da novela de aventuras, tradição que Cervantes tinha na mais alta conta, em que personagens arquetípicos encarnavam certo ideal heroico do passado, e, por

último, a novela picaresca, em voga nos séculos XVI e XVII, que se dá como forma de crítica ao sistema social de “classes” (estamentos com diferenças econômicas significativas), apresentando a pobreza, a fome e elementos folclóricos na mesma linha do realismo grotesco formam, de certo modo, um labirinto de diferentes temporalidades (que provoca o riso justamente pelo choque dos desencontros, das disjunções dessas formas) como num *atlas*, no sentido warburgiano, do riso e das diferentes dimensões históricas que açulam a cisão de um compasso monocórdio da história (Jofré, 2016, p.13-16).

Cervantes evoca, portanto, um regime de máscaras desfiguradas – numa composição dramatúrgica de múltiplos tempos e gêneros que se contaminam entre si, o que faz de D. Quixote um artista das imagens do tempo; é nessa *montagem* de tempos e em seus cruzamentos que o riso (que mantém sua vitalidade até ao leitor atual) se insurge de forma absurda na obra de Cervantes, na “loucura” quixotesca em fabular um outro tempo por meio de seus disparates. Por isso podemos considerar a obra Dom Quixote como um verdadeiro *atlas da conjugação dos tempos*:

Colocar de novo em jogo: voltar a baralhar e a distribuir as cartas [...] E extrair dessa distribuição a faculdade – que Baudelaire dizia “quase divina, embora compreendamos agora melhor que quisesse antes dizer “quase advinha” ou “quase divinatória” -, enfim, a faculdade de *reler os tempos* na disparidade das imagens, na fragmentação sempre renovada do mundo. Baralhar e distribuir as cartas, desmontar e remontar a ordem das imagens numa mesa para criar configurações heurísticas “quase adivinhas”, ou seja, capazes de entrever o trabalho do tempo sobre o mundo visível: esta seria a sequência operatória de base para qualquer prática a que aqui chamamos *atlas* (Didi-Huberman, 2013b, p. 55).

Encenar “imaginativamente” certo Dom Quixote significa dizer, aqui, que o Cavaleiro da Triste Figura é o personagem principal *menor*²¹, possível de ser pensado *fora da lógica representativa da sua época*, como um tipo de *imagem-quixote* em que o tom quixotesco produz um *mundi* em devir que não se esgota nos limiões do Renascimento, um espaço característico como as múltiplas faces de Cristo em relação ao sagrado na Idade Média: “*Porque, de certo modo, Dom*

²¹ O conceito de menor mantém aqui a relação que Deleuze e Guattari estabeleceram para pensar a literatura, por meio da tonalidade musical, em relação à modulação de um *modo maior*. Se Dom Quixote é apresentado aqui como um *cavaleiro menor* é no contraponto que sua imagem produz em relação ao ideal das ordens de cavalaria.

Quixote é a paródia triste de um cristo mais divino e sereno: um cristo gótico, macerado em angústias modernas; um cristo ridículo de nosso bairro, criado pela imaginação dolorida que perdeu sua inocência e sua vontade e anda em busca de outras novas” (Ortega y Gasset, 2014, p. 21, tradução livre do espanhol). Nosso Dom Quixote é ensaiado aqui na tessitura da atuação, um tipo de ator que faz do tempo o palco de sua loucura.

Ao redor de Cervantes e, sobretudo, por conta de Dom Quixote, se estabeleceu um epicentro de estudos que vão da filologia à história, da Literatura à filosofia do dito século de ouro espanhol. Os denominados “estudos cervantinos” amontoam bibliotecas inteiras de comentadores desde, ao menos, o século XVIII²². Para se ter dimensão da extensão bibliográfica, apenas os “Anales Cervantinos”, revista anual inaugurada em 1951 na Espanha, conta com 51 volumes²³.

O nutritivo campo de confronto entre diferentes perspectivas sobre Dom Quixote, como apresentaremos abaixo, nos interessa apenas no limite do não especialista, o que significa dizer que, apesar de partirmos de Dom Quixote, estamos longes de sermos cervantinistas, o que deve ser confessado desde o início.

Por isso, as escolhas que fizemos aqui, nas experimentações de episódios escolhidos de Dom Quixote, não seguem os estudos cervantinos de perto, tão simplesmente pela impossibilidade de acompanhar a rica produção intelectual sobre Cervantes. Por isso, é válido ressaltarmos que nossas interpretações de Dom Quixote se dão, sobretudo, através da leitura e dos desdobramentos efetuados por Jacques Rancière (2012).

À título de esclarecimento, o legado de Cervantes é um terreno de batalha bastante agitado, se por um lado a chamada *Geração de 98*, sobretudo nas figuras de Ortega y Gasset, Unamuno e Azorín, dão a ver um Dom Quixote trágico, suposto legado romântico do século XIX que tornou “melancólico” um dos mais cômicos personagens da Literatura, de outro, uma geração de

²² Para uma compreensão da consolidação dos estudos cervantinos e da recepção de Cervantes no Brasil, a obra de Maria Augusta da Costa Viera (2006; 2012) é incontornável e necessária.

²³ O link da revista em questão é: <http://analescervantinos.revistas.csic.es/index.php/analescervantinos>

cervantinistas e críticos literários seiscentistas, como o já citado Canavaggio, Anthony Close (2005), João Carvalho Hansen, Maria Augusta da Costa Viera e outros, se preocupam em restaurar um Dom Quixote mais condizente com seu período, mais consonante ao acorde epocal da qual Cervantes fez parte: expressão complexa de uma transitividade política, literária – no caso, não poderíamos falar de Literatura, já que o conceito é do século XIX – e cultural que ressoa, sobretudo, na circulação de diferentes textos e ideias do século XVI e XVII no contexto espanhol.

O que significa, por sua vez, constituir um fundamento que delimite, temporalmente, o que é que poderia ou não ser pensado, imaginado ou criado numa determinada medida cronológica de tempo, tomando por base o acúmulo dos saberes que vão desde Homero, Platão, Aristóteles, Virgílio, Horácio e a extensa tradição greco-latina, amplamente conhecida e retomada por Cervantes, até seus contemporâneos, conjugação dos saberes da Patrística e Escolástica medievais, chegando a Morus, Erasmo de Roterdã, Hobbes, Robert Burton, Spinoza, Giordano Bruno, Lope de Vega e tantos outros por nós conhecidos que formaram algo como um solo supostamente estável do início do pensamento moderno.

No entanto, não seria interessante interrogarmos essa filiação temporal como distinção que se encontra numa rotatividade epocal de ideias, hábitos, costumes e pensamentos para além do movimento diastólico que aproxima ou afasta os personagens históricos? É nesse sentido que Eco pode dizer, não sem certa astúcia:

Há uma experiência interessante que consiste em indagar de uma pessoa culta (desde que não seja especialista em assuntos medievais) quantos anos decorreram entre Santo Agostinho, considerado o primeiro pensador medieval, se bem que tenha morrido antes da queda do Império Romano, e São Tomás de Aquino, pois são estudados ainda hoje como representantes máximos do pensamento cristão. Pois bem, não são muitas as pessoas que dão a resposta certa, oito séculos, mais ou menos tantos como os que nos separam de São Tomás (Eco, 2010, p. 5).

Partindo de Eco, a questão que se levanta, nessa pequena listagem de nomes acima, de uma dada época, são as supostas relações de parentesco do pensamento segundo a normatividade de sua cronologia, os aglomerados de eventos, práticas e representações que formariam um tipo de arcabouço – a

denominada “mentalidade” – ou estrutura regulatória que dá ao historiador a certeza de uma legibilidade e, conseqüentemente, uma visibilidade que possibilita localizar e definir cronologicamente uma determinada época de forma supostamente imanente à época mesma, ainda que não à revelia das complexas modificações, para dizer o mínimo, que um mesmo período histórico sofre na pena de diferentes historiadores de diferentes gerações, escolas e tradições:

Pouco importa que os limites cronológicos sejam vagos e mesmo superpostos. A certa distância, grosso modo, as distinções se apresentam bastante nítidas e os homens de uma mesma época têm muito em comum. Quaisquer que sejam as divergências – e elas são grandes – entre os homens do século XIII e XIV. O *Zeitgeist* não é uma fantasia. E se os “modernos” somos nós – e os que pensam mais ou menos como nós – daí resulta que essa relatividade do moderno acarreta uma mudança de posição em relação aos “modernos” de outros períodos, instituições e problemas do passado. A história não é inalterável. Modifica-se, à medida que nos modificamos. Bacon era moderno quando a maneira de pensar era empirista [...] Assim, em cada período histórico e a cada momento da evolução, a própria história está por ser reescrita e a pesquisa sobre nossos ancestrais está por ser empreendida de maneira diferente (Koyré, 1982, p. 20).

É interessante notarmos como nesse pequeno trecho, de um dos grandes historiadores da ciência e da constituição do pensamento moderno, apresenta-se uma tese que comporta e aceita o caráter vago das cronologias ao ponto de dizer que elas chegam a se “superpor” e, a um só tempo, reivindica um *Zeitgeist* que delimita um espírito de época que se sustenta numa hipóstase idealista que ronda uma afirmação como “os homens do século XIII e XIV”, deslocando a modernidade – de maneira acertada – de acordo com as perspectivas do presente, mas visando manter uma noção, um “pano de fundo”, que ainda hoje parece absolutamente caro aos historiadores: a “evolução” da disciplina em termos de uma ciência acumulativa que avança segundo a ideologia do progresso no sentido de uma espera de superação sempre contemporânea.

Seguindo por esse caminho, talvez pudéssemos falar de uma espécie de “obsolescência programada” na escritura da história estritamente afinada com o expurgo do anacronismo por conceber os movimentos intrínsecos da temporalidade (múltipla) do tempo histórico em termos de vida e morte, começo e fim, ascensão e queda. Na análise de Ulisses de Homero, Blanchot sugere,

por exemplo algo que pode ser pensado, igualmente, na multiplicidade de tempos que a Literatura tece na sua narrativa em Dom Quixote:

Sempre ainda por vir, sempre já passado, sempre presente num começo tão abrupto que nos corta a respiração e, no entanto, abrindo-se como a volta e o reconhecimento eterno - "Ah, diz Goethe, em tempos outrora vividos, foste minha irmã ou minha esposa" -, tal é o acontecimento do qual a narrativa é a aproximação. Esse acontecimento transtorna as relações do tempo, porém afirma o tempo, um modo particular de realização do tempo, tempo próprio da narrativa que se introduz na duração do narrador de uma maneira que a transforma, tempo das metamorfoses em que coincidem, numa simultaneidade imaginária e sob a forma do espaço que a arte busca realizar as diferentes estases temporais (Blanchot, 2005, p. 13).

Na crítica contundente, por exemplo, a esse modelo que poderíamos chamar de “progressista” de escritura da história, a figura de Warburg vem se tornando central, com seus cruzamentos de diferentes períodos num tipo de “anacronismo organizado pela imaginação histórica” que visa tecer analogias insuspeitas que soerguem problemas de sobrevivências de uma determinada “época” em outra, retornos, vertigens e saltos que torcem a consonância da história com seu fio condutor cronológico:

Warburg substituiu o modelo natural dos ciclos de “vida e morte”, “grandeza e decadência”, por um modelo decididamente não natural e simbólico, um *modelo cultural* da história, no qual os tempos já não eram calcados em estágios biomórficos, mas se exprimiam por estratos, blocos híbridos, rizomas, complexidades específicas, retornos frequentemente inesperados e objetivos sempre frustrados. Warburg substituiu o modelo ideal das “renascenças”, das “boas imitações” e das “serenas belezas” antigas por um *modelo fantasmal* da história, no qual os tempos já não se calcavam na transmissão acadêmica dos saberes, mas se exprimiam por obsessões, “sobrevivências”, remanências, reaparições das formas [...] Tratava-se, pois, de um *modelo sintomal*, no qual o devir das formas devia ser analisado como um conjunto de processos tensivos – tensionados, por exemplo, entre vontade de identificação e imposição de alteração, purificação e hibridação, normal e patológico, ordem e caos, traços de evidência e traços de irreflexão (Didi-Huberman, 2013a, p. 25).

Se o tempo parece ser ainda um conceito subentendido na escritura do historiador²⁴, e a facticidade dos fatos parece ser por demais evidente para

²⁴ Mesmo que não possamos negar que há uma certa “[...] passagem da História para as Histórias; do Tempo da História, linear, progressivo, teleológico para as temporalidades da História são transformações que estão integradas no campo neste início do século XXI e se projetam para os próximos anos, em prospectiva. As questões que sinteticamente relacionamos

hermenêutica que analisa os documentos segundo o modelo de criticidade emprestado de Kant, mesmo que conscientes de que o tempo histórico se difere do tempo cronológico, que as temporalidades não se organizam de maneira retilínea ao longo das datas, o que é leva, então, o historiador, de forma um tanto quanto neurótica por assim dizer, perseguir a estruturação de seu discurso ao redor do núcleo ordenador das cronologias e seus emblemáticos marcos políticos?

continuam em debate no campo teórico, como temas para especialistas, mas relativamente restritas, relegadas muitas vezes pelos próprios historiadores, e totalmente desconhecidas para o público leitor dos livros de história – que tende a considerar a narrativa historiográfica como passado, verdade e o tempo de outrora (Gleze, 2002, p. 22-23).

2.2 - Imagem-quixote: do *cosmos* ao *mundi*

De um ponto de vista literário, não poderíamos considerar a origem da modernidade, em seu sentido benjaminiano, a partir de 1605 com a publicação de Dom Quixote?

Se Dante foi o último dos escritores propriamente “medievais”, já que há uma nítida veia clássica que atravessa os círculos do inferno – não à toa guiado por Virgílio, a confiança de poeta a poeta – a modernidade de Cervantes cinde, desde dentro, com a cosmologia que sustenta a “harmonia” de certa ordem cristã que encontrou, justamente no *Timeu* de Platão, as bases de sustentação filosófica para uma teologia – desenvolvida, sobretudo, por Santo Agostinho – que desse ao tempo a imagem de sua imobilidade de fundo: o cosmos como sustentação do que é eterno.

Não seria exagerado dizermos, talvez, que para o neoplatonismo medieval Deus é, sobretudo, demiurgo do tempo, como na apresentação da fala de Timeu:

Ora, quando o pai que o engendrou se deu conta de que tinha gerado uma representação dos deuses eternos, animada e dotada de movimento, rejubilou; por estar tão satisfeito, pensou como torna-la ainda mais semelhante ao arquétipo. Como acontece que este é um ser eterno, tentou, na medida do possível, tornar o mundo também ele eterno. Mas acontecia que a natureza daquele ser era eterna, e não era possível ajustá-la por completo ao ser gerado. Então, pensou em construir uma imagem móvel da eternidade, e, quando ordenou o céu, construiu, a partir da eternidade que permanece uma unidade, uma imagem eterna que avança de acordo com o número; é aquilo a que chamamos tempo [...] e “o que era” e “o que será” são modalidades devenientes do tempo que aplicamos de forma incorreta ao ser eterno por via da nossa ignorância. Dizemos que “é”, que “foi” e que “será”, mas “é” é a única palavra que lhe é própria de acordo com a verdade, ao passo que “era” e “será” são adequadas para referir aquilo que devém ao longo do tempo – pois ambos são movimentos [...] Além destas, há ainda as seguintes: o que aconteceu “é” o que aconteceu, o que está a acontecer “é” o que está a acontecer, o que acontecerá “é” o que acontecerá, e o que não é “é” o que não é; sendo que nenhuma destas afirmações é exata (Platão [IV a.C. – III a.C.] 2011, p. 109).

Calcado também na concepção cosmológica de tempo – imagem que carrega consigo uma noção de estabilidade última de um tempo imutável,

idêntico a si mesmo, síntese do Mesmo e do Outro – que sobreviveu no neoplatonismo que atravessa toda a Idade Média, os anacronismos das *imagens do tempo* em Dom Quixote se encontram menos na reivindicação de um passado cavaleiresco do que na *sobrevivência* de aspectos próprios à imagem cristã da encarnação na própria constituição da personagem, ao mesmo tempo em que se torce sua consonância límpida.

Essa *imago cosmos* de Dom Quixote, sua nostalgia de retorno ao todo harmônico e imunologicamente fechado da Idade Média, à beleza da arte da cavalaria tal qual expressa idealmente nas novelas de cavalaria, encontra seu modelo na metafísica esferiológica da Antiguidade:

A cosmologia da Antiguidade Ocidental, sobretudo a platônica e a dos sábios helenísticos que vieram posteriormente, se havia adscrito à ideia de representar a totalidade do que é mediante a imagem estimulante de uma esfera omnicomprensiva. Por muito que se tenha partido nostalgicamente, o nome dessa configuração está, todavia, presente na memória, posto que desde os velhos tempos da Academia a grande “redondeza” do existente foi chamado *cosmos*: um nome que traz à recordação o caráter de ornamento e a beleza do universo [...] O céu era para Aristóteles o último envoltório, que tudo contém mas que não está contido por nada [...] Com isso vieram as boas novas da filosofia: que, por muito que o deprima a desordem em que se vive, o ser humano não pode cair para fora do universo [...] A ontologia clássica foi uma esfereologia, tanto como cosmologia quanto como teologia: ofereceu uma teoria do globo abosuto em ambas as formas [...] Para os pensadores da tradição europeia valia como algo certo que o bem e a “redondeza” acabam no mesmo. Por isso a forma esférica pode ser efetiva como sistema cósmico de imunidade (Sloterdijk, 2014, p.19-20).

Nessa nostalgia cósmica imunizada, sobrevivência da Antiguidade Ocidental que atravessa a Idade Média se entremeando à cristologia que seguia com a imagem “estática” da harmonia própria a um tempo suspenso, a figura de Dom Quixote, como de Sancho, é delineada por um conjunto expressivo que não difere a dimensão da interioridade afetiva de sua exterioridade aparente, formando uma verdadeira *imago cosmos* – imagem da harmonia medieval.

Já as múltiplas máscaras tomadas por Dom Quixote, seja na performance de si mesmo como ator do mundo, ou na sua confusão entre os signos profanos e sagrados, revelam uma confusão de tempos: a *imago mundi* – imagem da multiplicidade barroca – que se instaura, desse modo, na confluência de uma imagem do tempo medieval – *imago cosmos* – cristã, ligada

à certeza do fim dos tempos, com a desfiguração desse mesmo horizonte messiânicos, formando a imagem de um tempo “sem fim”, potencial para abertura de mundos impossíveis, indefinição própria ao Barroco que se abre nesse “silêncio dos espaços infinitos”, como observou Pascal.

Antecipando a monadologia barroca de Leibniz (1646-1716), a concepção de uma multiplicidade do tempo em sua dimensão vitalista e infinita já aparecia de modo contundente no frade dominicano Giordano Bruno (1548-1600), sobretudo em seu: *Del infinito, el universo y los mundos* (1548). Madrid: Alianza Editorial, 1998. Remontando a certa tradição moderna obliterada pelo racionalismo cartesiano, que se contrapõem, de modo direto, ao neoplatonismo da Patrística e o aristotelismo da Escolástica, em que figuram, por exemplo, o cardeal Nicolau de Cusa (1401-1464) Giordano Bruno (1548-1600), Blaise Pascal (1623-1662), Baruch Spinoza (1632-1677), sobrevivendo até ao pensamento estético de Kierkegaard (1813-1855) e Nietzsche (1844-1900).

Essa “outra” modernidade, arquitetada numa profunda relação com a dimensão estética do tempo, guarda suas ressonâncias com as leituras do *corpus hermeticum* da tradição ptolomaica.

A contraposição ao tempo aristotélico finito e, também, à metafísica platônica, numa negação do *cosmos* harmônico defendido pela Igreja, levaria Giordano Bruno à fogueira acusado de heresia. A ruptura dessa esfereologia, para usarmos a terminologia de Sloterdijk, acaba por efetuar uma passagem profunda entre duas concepções de tempo, ou seja, de uma *imago cosmos*, pautado numa lógica da finitude centrada numa harmonia esférica, para uma *imago mundi*, pautada numa lógica da infinidade que se traduz no processo de abertura para os “mundos do mundo”:

Essa abertura ao infinito exacerba os riscos de deslocamentos e desorientações modernas. Os seres humanos sabem, ainda que somente de modo confuso e indireto no começo, que estão situados ou, o que significa praticamente o mesmo, que estão perdidos em alguma parte dentro do ilimitado. Compreendem que não podem confiar mais do que na indiferença do espaço homogêneo infinito [...] A Idade Moderna ganha a verticalidade de uma maneira completamente diferente da era metafísica. A ideia de voar substitui a ideia antiga e medieval de “ascender” [...] (Sloterdijk, p. 43).

Aliada a essa modernidade “desorientada”, a tragédia risível de Dom Quixote culmina numa gargalhada emotiva, lacerante, que faz da farsa, da

máscara, o rasgar de certa “partilha do sensível”²⁵ em que as imagens de ritmos de tempos heterocrônicos – restos, contornos, ecos de momentos justapostos, fantasmagorias –, que assombram no limiar da existência o presente ao condicionar o passado a um futuro dado de antemão, se subvertam num enlouquecimento que liberta o tempo de sua linearidade acachapante.

Isso nos leva, por sua vez, à problematização do conceito de anacronismo enquanto estatuto para pensarmos as imagens do tempo em sua multiplicidade material *através* da obra Dom Quixote de la Mancha. Assim podemos compreender de que modo a imagem da experiência do tempo, medieval, *sobrevive*²⁶ na escritura de Cervantes, deslocando, no entanto, aspectos organizadores do mundo medieval: certa confluência do tempo escatológico, cristão, na sua iminência como experiência cotidiana, para uma experiência temporal que se desfigura, ao abrir-se para uma outra imagem de tempo no horizonte moderno.

Esse sintoma da conjunção temporal se destaca no arrastar do horizonte escatológico, que se desloca da iminência cotidiana para se formar numa projeção futura de tempo:

A história da Cristandade, até o século XVI, é uma história das expectativas, ou, melhor dizendo, de uma contínua expectativa do final dos tempos [...] Assim, na qualidade de elemento constitutivo da Igreja e configurado como o possível fim do mundo, o futuro foi integrado ao tempo; ele não se localiza no fim dos tempos, em um sentido linear; em vez disso, o fim dos tempos só pôde ser vivenciado porque sempre fora colocado em estado de suspensão pela própria Igreja, o que permitiu que a história da Igreja se perpetuasse como a própria história da Salvação [...] O processo, que já se encontrava em preparação há muito tempo, completava-se lentamente. Em primeiro lugar, salta aos olhos que já no século XV e em parte já mesmo antes disso, o fim do mundo foi sendo mais e mais adiado [...] A última grande profecia papal, de 1595, atribuída a São Malaquias,

²⁵ O que significa dizer: “[...] o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha” (Rancière, 2009, p. 15).

²⁶ Conceito problemático no uso do historiador, vale destacarmos que: “A sobrevivência segundo Warburg não nos oferece nenhuma possibilidade de simplificar a história: impõe uma desorientação temível para qualquer veleidade de periodização. É uma ideia transversal a qualquer recorte cronológico. Descreve *um outro tempo*. Assim, desorienta, abre, torna mais complexa a história [...] Impõe o paradoxo de que as coisas mais antigas às vezes vêm *depois das coisas menos antigas* [...]” (Didi-Huberman 2013, p. 69).

triplicava a lista até então tradicional de papas, de modo que o fim dos tempos, que deveria suceder à duração média dos pontificados então previstos, não aconteceria antes de 1992” (Koselleck, 2006, p. 24-28).

A imagem que compõe a experiência medieval do tempo cristão pode ser vista, então, como sintoma da insegurança devido à possibilidade do fim do mundo como uma experiência vivida e revivida cotidianamente na Idade Média.

Essa imagem se transforma, por sua vez, numa imagem da angústia de um “mundo sem fim” em Dom Quixote: imagem do tempo como certo exílio que escapa ao tempo messiânico cristão – que tinha o próprio futuro definido de antemão pelo ideal da Salvação – caracterizado pelo alargamento dos horizontes temporais que se tornam indefinidos.

Processo complexo que abala a temporalidade cósmica medieval, abarcando desde as Grandes Navegações, a Reforma, a Reforma Católica até a concretização do Absolutismo, e a busca pela infinidade na estética barroca e sua conturbada relação com os espaços, historicamente delimitados, do sagrado e do profano. Dom Quixote possibilita-nos, portanto, ver como se forma essa *imagem dialética*, em que reminiscências, apagamentos, retornos e acontecimentos, constituem um tempo histórico necessariamente poroso.

O caráter anacrônico das imagens artísticas, extremadas em Dom Quixote, se estabelecem na ruptura cronológica, na contramão das balizagens políticas que o historiador demarca na linearidade do tempo que organiza a História.

Nas palavras de Cervantes, já no prólogo, podemos constatar como a “triste figura” está encarnada na *imago cosmos* da personagem já antecipando suas desventuras ao longo da obra:

Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir al orden de naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamiento varios y nunca imaginado de otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? El sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos, la serenidad de los cielos, el murmurar de las fuentes, la quietud del espíritu son grande parte para que las musas más estériles se muestren

fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento. Acontece tener un padre un hijo feo y sin gracia alguna, y el amor que le tiene le pone una venda en los ojos para que no vea sus faltas, antes las juzga por discreciones y lindezas y las cuenta a sus amigos por agudezas y donaires. Pero yo, que, aunque parezco padre, soy padraastro de don Quijote, no quiero irme con la corriente del uso, ni suplicarte casi con las lágrimas en los ojos como otros hacen, lector carísimo, que perdones o disimules las faltas que en este mi hijo vieres, que ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu almo en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado, y estás en tu casa, donde eres señor de ella, como el rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que “debajo de mi manto, al rey mato”, todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación, y, así, puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal ni te premien por el bien que dijeres de ella (Cervantes [1605] 2017, p. 7).

A encarnação medieval – como figuração e transfiguração da carne, anterior a separação entre corpo e espírito da palavra – aparece alegoricamente na própria constituição física de Dom Quixote como personagem: muito magro, malcultivado como se gerado num cárcere, “estreito” como a própria etimologia da palavra angústia sugere.

Aparição sintomática de uma imagem de tempo anacrônica, medieval e moderna, a multiplicidade do tempo em relação com a temporalidade histórica medieval tem sua ressonância na religiosidade, que vai do rigor da vida monástica, da Ordem de São Bento no século VI, até a Ordem Cisterciense no século X e a Ordem dos Frades Menores no século XIII, do ideário do deserto nos anacoretas, como fuga ao pecado e a corrupção das cidades por meio do isolamento, até o despojamento dos bens materiais.

Podemos falar de um sintoma medieval da experiência do tempo, presente no afeto sagrado da encarnação, se compreendermos que:

Essa emoção encarnada no Ocidente se construiu na tensão criada pelo olhar ambivalente do cristianismo face aos corpos e à emoção. Na Antiguidade Tardia, o pecado é progressivamente ligado à carne, e os vícios às paixões, então apenas o corpo e o amor são indispensáveis à Encarnação e à Paixão. Se as paixões aparecem muito frequentemente como perigosas à saúde, a Paixão torna-se o modelo de virtude supremo, do sacrifício de si para seguir Cristo. Animado por uma tensão vertical, o pensamento medieval do afeto é moralmente orientado segundo o eixo paixão-saúde [...] Desse movimento de encarnação, as testemunhas mais conhecidas são Francisco de Assis e as figuras mendicantes, cistercienses ou laicos da mística feminina que conheceram seu apogeu entre o século XIII e XIV [...] Ademais, como o desenvolvimento da devoção

mística, que transpõe no quadro íntimo a eficácia religiosa das emoções definidas pelo quadro sacramental, auxilia-se a uma apropriação pela afetividade à eficácia sacramental, sob o efeito do que chamamos “a emoção do sacramento” (Boquet; Nagy 2016, p. 22-23).

A “emoção do sacramento” está diretamente relacionada à popularização da Igreja através das figuras monásticas e das ordens denominadas “mendicantes”, sobretudo dominicanos e franciscanos. A experiência do sagrado, a partir do século XII, passa a estar mais próxima da figura humana de Cristo do que do Deus onipotente.

No caso espanhol, a sobrevivência do modelo feudal pode ser visto, simbolicamente, na continuidade da arte românica conjuntamente à ampla influência do universo árabe, o que resulta numa singularidade nas criações estéticas: o claustro das igrejas românicas são verdadeiras encarnações do tempo escatológico, em que a pouca iluminação e a estreiteza da parte interna se condensam em uma arquitetura horizontal, um “castelo” contra o demônio e suas tentações que aparecem como signos do fim dos tempos:

Esse rosto atormentado, não o ostentavam também, para lá do mar latino, os reis de Castela e de Aragão? A Espanha, as Espanhas tinham sido o lugar de uma semelhante expansão da cavalaria cristã, de uma apropriação de riquezas culturais exóticas de que estavam repletos, tanto quanto a Sicília, esses territórios igualmente arrebatados aos muçulmanos [...] Uma das províncias da Espanha, a Catalunha, também era carolíngia. [...] Ela resistiu, no entanto, à irrupção gótica apoiando-se na herança românica. A estética românica estava aqui em seu próprio território [...] Que resta de sacralidade nesse jardim de pedra? A fantasia desdobra-se aí com o mesmo virtuosismo que se observa nas caligrafias árabes (Duby, 1988, p. 96-98).

Ao lado da Reforma Protestante, da expansão dos horizontes através das Grandes Navegações, não foi na Espanha dos Reis Católicos em que o *Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición* atingiu seu ápice? Não seria, então, a Espanha o lugar privilegiado, à época, para compreendermos as relações entre a sobrevivência da imagem escatológica do tempo, e suas confluências a partir do confronto com a multiplicidade temporal, tipicamente mundana, do Barroco?

Ao menos dois séculos antes da célebre frase “*O império onde o sol não se põe*” ser referida ao Império Britânico, no século XIX, sua origem remonta à fala de Francisco II acerca do Império Espanhol. Do século XVI a finais do XVII, o Império Espanhol, sob domínio da dinastia dos Habsburgos, conheceu

considerável expressão política e econômica no panorama europeu, sobretudo a partir de Carlos V. O denominado *Siglo de Oro* que, tradicionalmente, corresponde do século XVI até a morte do dramaturgo Calderón de la Barca em 1681, compreende elementos do chamado “Renascimento Espanhol” até o desenvolvimento do Barroco nas artes:

A determinação cronológica do *Siglo de Oro* espanhol tem sido objeto de numerosos debates. Sem entrar neles, entendemos por tal o período que vai de 1492 até 1681. Como é sabido, 1492 é um *annus mirabilis*, um ano admirável. Três acontecimentos muito distintos o demonstram: 2 de janeiro, os Reis Católicos, Isabel e Fernando, recebem as chaves da cidade de Granada. Era o ponto final do larguíssimo processo de Reconquista da península ibérica, que havia começado no distante século VIII. O Califado havia sido derrotado [...] O *Siglo de Oro* não o é somente por sua potência política e militar que cobre a Espanha neste período. Também o é pelo desenvolvimento das artes e das letras (Fazio, 2017, p. 8-12).

É na escritura de Cervantes, no contexto do *Siglo de Oro* que antecipa os principais elementos que comporão posteriormente a estética barroca, que desvela as imagens do tempo quixotesco, que podemos encontrar um ângulo singular para compreendermos de que modo a imagem da tempo cósmico atrelada à escatologia medieval, à insegurança que contaminou as emoções do Ocidente medieval na primazia das relações entre o sagrado e o profano, expresso tanto na religiosidade quanto no *maravilhoso*, *miraculoso* e *sobrenatural* (Le Goff, 1994, p. 45-65), entram num processo de desencantamento que acabam por reconfigurar os espaços do profano e do sagrado numa fabulação de imagem do tempo múltipla e, conseqüentemente, anacrônica, em que a abertura para o *mundus* se tensiona com o *cosmos* do tempo cindido:

O que é propriamente barroca é essa distinção e repartição de dois andares. Conhecía-se a distinção de dois mundos em uma tradição platônica. Conhecía-se o mundo de inúmeros andares, composto segundo uma descida e uma subida que se enfrentam em cada andar de uma escada que se perde na eminência do Uno e se desagrega no oceano do múltiplo: o universo em escada da tradição neo-platônica. Mas o mundo com apenas dois andares, andares separados pela dobra que repercute dos dois lados segundo um regime diferente, é a contribuição barroca por excelência. Ela expressa, como veremos, a transformação do **cosmo** em **mundus** (Deleuze, 1991, p. 57).

Essa confusão das duas imagens de tempo perpassam toda a obra de Cervantes, mas ganha nitidez quando o autor se coloca como personagem, citando sua própria obra *La Galatea* (1585) e se colocando como figura ativa em busca dos manuscritos de Dom Quixote (labirinto das semelhanças, dos fatos e das ficções, dispostas em máscaras), que, ironicamente como sabemos, foram escritos e narrados por um historiador árabe:

Fuera de que Cide Mahamate Benengeli fue historiador muy curioso y muy puntual em todas las cosas, y échase bien de ver, pues las que quedan referidas, con ser tan mínimas y tan rateras, no las quiso pasar en silencio; de donde podrán tomar ejemplo los historiadores graves, que nos cuentan las acciones tan corta y sucintamente, que apenas nos llegan a los labios, dejándose en el tintero, ya por descuido, por malicia o ignorancia, lo más sustancial de la obra. ¡ Bien haya mil veces el autor de *Tablante de Ricamonte*, y aquel del otro libro donde se cuenta los hechos del conde Tomillas, y con qué puntualidad lo describen todo! (Cervantes [1605] 2009, p. 141)

Podemos encontrar a imagem sobrevivente dessa fina ressonância entre a encarnação religiosa e sua expressão figurativa no caso de El Greco (1514-1614), contemporâneo de Cervantes. A imagem do desespero apocalíptico aparece nos traços que delineiam, de modo sintomático, a paixão sombria em suas torções dos corpos, nos tons frios das telas. Como em *A abertura do quinto selo* (1608-1614), na qual podemos notar corpos que se retorcem, esguios, atormentados, conjuntamente as dobras das roupas, contrastando o verde escuro ao amarelo, o azul ao vermelho apagado, do fundo terroso, cinéreo, vemos dobras e redobras que fazem da tela um movimento direcionado ao medo do tempo escatológico que ganha expressão máxima nas mãos isoladas do homem, em primeiro plano, pedindo clemência.

Não seriam, então, as telas de El Greco, assim como, posteriormente, o contraponto como forma musical levada às últimas consequências na “Die Kunst der Fuge” de Johann Sebastian Bach o *modelo sintomal* dessa radicalização do contraste entre sagrado e profano, homogeneidade cosmológica e pluralidade mundana?

A expressão sonora medieval – como o canto gregoriano e sua homofonia, até as formas musicais mais elaboradas como o moteto e o cantochão – na música sacra, não seria, então, apenas um louvor a Deus como, também, um caminho para se ouvir a palavra de Deus no cantar das bocas;

manifestação encarnada do sagrado feito música, parte da organização perene e eterna da sociedade que se quer imutável: o *cosmos* do homem medieval. Com Bach algo se transfigura, certa liberdade da criação puramente musical, seu excesso de *pathos* – aliado ao rigor matemático do processo composicional, como na criação das catedrais góticas no século XIII – desenha um espaço afetivo, uma “aura” que se desloca do sagrado ao mundano: no silêncio do tempo infinito, é Deus quem se inclina para ouvir Bach.

É necessário dizer que compreendamos certa *imagem-quixote* no caminho de uma leitura da história literária que abala – e não deixa de abalar, ainda hoje – a instituição que ainda se mantinha idealizada, a cavalaria, mesmo após o fiasco das ordens na sua última cruzada, após o assassinato do Príncipe Eduardo de Inglaterra em 1272.

Se o atraso da idealidade cavalleiresca na Espanha do século XVI ainda era notável, Dom Quixote faz mais do que simplesmente parodiar esse arquétipo do cavaleiro reinventado pela literatura de cavalaria, ele é o território que nega, a um só tempo, os cavaleiros e os personagens de cavalaria, ou seja, o “original” e a “cópia” – nesse ponto, é muito interessante ressaltarmos como Cervantes, leitor e admirador atento da poética de Aristóteles, reconfigura uma *mímesis* que extrai das semelhanças suas diferenças, formulando um *simulacro* de cavaleiro absolutamente aberrante.

Para dissociar, no entanto, a Literatura no século XVII, aquela explorada por Cervantes no denominado *Siglo de Oro* a Literatura “moderna” instituída pelas novas práticas do século XIX, é necessário mais do que a simples exposição de um suposto anacronismo epocal – no sentido de um *qui pro quo* que nos leva a compreender, erroneamente, a prática de Cervantes como Literatura segundo o conceito reconfigurado como expressão de um fazer artístico oriundo do século XIX – para compreendermos essa profunda modificação no sentido da Literatura como prática artística:

Pode-se, naturalmente, reduzir a inquietação induzida pela ambiguidade da palavra: dizer que só há literário, propriamente dito, depois que a literatura se nomeou e se experimentou como tal ou, ao contrário, que a palavra literatura é o nome com o qual atualmente percebemos aquilo que, em sua efetuação, pertencia a outras categorias (poesia, belas-lettras etc). Põe-se então a palavra em acordo com a ideia, seja relativizando o nome, seja especificando seu conteúdo. Minha hipótese é que, ao proceder assim, deixa-se escapar precisamente a própria questão

colocada pela literatura, questão que vem justamente perturbar a ordem das classificações entre os modos e os gêneros do discurso. A impossibilidade de delimitação entre uma noção comum e o conceito específico de uma coisa definida não é um defeito atribuível às imperfeições da língua ou ao atraso do conceito. “Literatura” é um desses nomes flutuantes que resistem à redução nominalista, um desses conceitos transversais que têm a propriedade de desmanchar as relações estáveis entre nomes, ideias e coisas e, junto com elas, as delimitações organizadas entre as artes, os saberes ou os modos do discurso. “Literatura” pertence a essa delimitação e a essa guerra da escrita onde se fazem e se desfazem as relações entre a ordem do discurso e a ordem dos estados. (Rancière, 2017, p. 29-30)

Essa guerra da escrita, como explica Rancière, remonta a uma reconfiguração não apenas de uma prática, a do “homem de belas letras” para a do “escritor”, no início do século XIX, como estabelece uma crise na divisão entre os saberes e os modos de discurso que remontam, por sua vez, ao “nascimento do romance” como gênero sem gênero que prolonga e atualiza a exegese teológica do Verbo encarnado, ou seja, Cristo, das “sagradas escrituras” através de uma leitura dos que antecederam o Messias, em Tertuliano e Santo Agostinho, num modelo figurativo (Auerbach, 1994) que compreende a vinda do Salvador como já prevista na prefiguração dos profetas.

Essa passagem do profeta na exegese bíblia para o escritor – “inspirado” inclusive, aquele que foi “soprado” pelo espírito – se dá no jogo da palavra enquanto imagem, ou seja, enquanto palavra que é mais do que aquilo que diz (profecia), sobrevivência da busca pela encarnação que consiga exceder a representação da linguagem como simples signo de um objeto ausente, busca de um “corpo” pela palavra sem corpo. Nesse modelo teológico:

O princípio do romance, em todo caso, é a figura assim concebida. O figural presente/ausente no figurativo faz da figura uma reserva infinita, uma capacidade infinita do espírito para produzir ao mesmo tempo imagens, consonâncias, fábulas e exegeses, para produzir sentido em imagens. Num esquema assim, o romance não é nada além de uma manifestação de poeticidade geral do espírito humano. Não é nada além de poesia: manifestação da atividade polimorfa do espírito que é, ao mesmo tempo, fabricação, ficção, ornamentação e interpretação. (Rancière, 2017, p. 68)

No que diz respeito a Dom Quixote, a nostalgia dessa figuração exegética, anacrônica da palavra profética e verdadeira, encarnada num corpo estável que desfaça a separação entre as palavras e as coisas, a “verdade e a

ficção”, é exemplar o episódio do capítulo IV. Logo após ser armado cavaleiro em uma venda que tomou por castelo, transfigurando em sua mente enlouquecida as “rameiras” que lá estavam em nobres damas e o vendeiro em castelão, saiu logo em seguida em busca de aventuras. Após se embrenhar num bosque, ouve vozes, as segue e se depara com um lavrador açoitando seu criado que se encontra preso numa árvore.

Dom Quixote, seguindo as regras da cavalaria andante, intervém na desdita do pobre criado visando não apenas libertá-lo como forçando o lavrador a ressarcir os danos causados ao rapaz que não conta com mais de 15 anos:

El labrador, que vio sobre sí aquella figura llena de armas blandiendo la lanza sobre su rostro, túvose por muerto, y con buenas palabras respondió:

- Señor caballero, este muchacho que estoy castigando es un mi criado, que me sirve de guarda una manada de ovejas que tengo en estos contornos, el cual es tan descuidado, que cada día me falta una; y porque castigo su descuido, o bellaquería, dice que lo hago de miserable, por no pagalle la soldada que le debo, y en Dios y en mi ánima que miente.

- ¿“Miente” delante de mí ruin villano? - dijo Don Quijote -. Por el sol que nos alumbra, que estoy por pasaros de parte a parte con esta lanza. Pagadle luego sin más réplica; si no, por el Dios que nos rige, que os concluya y aniquile en este puente. Destadlo luego.

El labrador bajó la cabeza y, sin responder palabra, desató a su criad, al cual preguntó don Quijote que cuánto le debía su amo. Él dijo que nueve meses, a siete reales cada mes. Hizo la cuenta don Quijote y halló que montaban setenta y tres reales, y díjole al labrador que al momento los desembolsase, si no quería morir por ello (Cervantes [1605] 2009, p. 50)

Confrontado com a figura decrépita e, a um só tempo, amedrontadora de Dom Quixote, armado com as armas de seus bisavós, o lavrador resolve rapidamente se desculpar com Andrés, o criado, jurando que pagará todos os danos a ele. Confiando na palavra do lavrador, sem desconfiar, nem por um instante, que ele pudesse estar emulando ou que não cumprisse com sua promessa, Dom Quixote dá a questão por resolvida. Qual não é surpresa quando, assim que Dom Quixote vira as costas, o amo volta a amarrar o rapaz e continua a açoitá-lo.

A crença de Dom Quixote na palavra encarnada, sintoma da imagem-cosmos que expressa a harmonia entre o dito e o feito, contudo, se confronta,

todo o tempo, com a cisão entre as palavras e as coisas, a abertura de uma *imago mundi* que não para de multiplicar seus significados, a torção barroca da ironia e da duplicidade que cada enunciado carrega consigo. É desse confronto, da crise do choque dessas duas diferentes imagens de tempo, encarnada e finita (medieval), por um lado, desencarnada e infinita (moderno-barroca), por outro, que o primeiro romance moderno surge:

Para que o romance dê lugar à questão “da” literatura, ele tem que apresentar, entre o corpo e a letra, uma falha. Nenhuma teoria do romance expõe essa falha; mas na origem, e de modo único, um romance singular o faz: um livro-emblema ao qual o romantismo deu o valor de arquétipo do romance e de evento fundador da modernidade literária, o *Dom Quixote* de Cervantes [...] A ambiguidade do emblema e do relato na verdade se encontraram racionalizados na figura hegeliano-marista do último herói de cavalaria: aquele que não sabe que o tempo da cavalaria e da luta pelo túmulo vazio do cristo terminou; aquele que luta contra os moinhos de vento, enquanto o moinho de água está criando a revolução indústria e a burguesia que virão a enterrar o mundo dos cavaleiros. Essa doxa pós-hegeliana comporta, naturalmente, um paradoxo irresolvido: como pode o homem do atraso cavalheiresco ser o herói da modernidade literária? (Rancière, 2017, p. 69)

O “homem do atraso cavalheiresco”, ou seja, Dom Quixote, como o herói que inaugura a modernidade literária do romanesco, essa prática de escrita que culminaria na democratização dos temas, dos eventos, das vozes e das personagens, nos romances do século XIX, em que se desfazem as hierarquias valorativas do que deve ou não ser narrado, como em Flaubert, é a síntese aberta dessas duas imagens de tempo, *cosmos* e *mundus*, que se sobrepõe e sobrevivem, das maneiras mais variadas, até o Modernismo.

É nesse sentido que Dom Quixote, o herói anacrônico, o personagem que deseja ser mais do que personagem, ou seja, pessoa *encarnada*, autor das suas próprias aventuras num momento em que a razão analítica se sobrepõe a razão analógica, início da era das explicitações, do desencantamento, sintomaticamente iniciado sob o signo do moderno saber anatômico do século XVI (Sloterdijk, 2016), inaugura o herói problemático por excelência da escritura romanesca: a figura do “estranho”, daquele que se encontra no limiar entre razão e loucura, extemporâneo, fora das convenções sociais, linguísticas e epocais, o *outsider* que habita tanto os romances e novelas de Melville, quanto de

Dostoievski, Kafka, Herman Hesse e Beckett. É sob o duplo signo da imagem-quixote, cômico e patético, que a modernidade, de maneira anacrônica, se inicia.

Capítulo 3 - Dom Quixote heterocrônico

3.1 - *Pharmakón*, a leitura enlouquecida

Começemos por uma pergunta: o que levaria um fidalgo da pequena nobreza rural, homem tranquilo e de hábitos regrados da região da Mancha, lugarejo sem verdadeira importância econômica ou cultural no final do século XVI, na Espanha, a pegar em armas – ou melhor, restolhos de armas, já que é válido lembrarmos que as armas de Dom Quixote são herdadas de seus bisavós e estão caindo aos pedaços (Cervantes [1605] 2009, p. 30) – e decidir a se aventurar, ou melhor, extrair forçosamente aventuras, de uma época em vias de se desencantar?

Sobre o conceito de *aventura* e sua extensão ao longo da Literatura Ocidental, pelo menos desde Homero a Chrétien de Troyes, chegando a seu deslocamento radical em Kafka e Beckett, é central para compreendermos às *desventuras* de Dom Quixote:

O fim da Idade Média e o início da Idade Moderna coincidem, de fato, com um eclipse e uma desvalorização da aventura. Os Grimm, em seu vocabulário, citam um exemplo significativo do uso pejorativo do termo em Lutero, que, falando da eficácia do batismo, afirma: ‘O batismo não consiste em um evento, isto é, uma aventura’ [*Die taufe steht nicht auf eventum das ist ebenthewr*] (Agamben, 2018, p.33).

É seguindo essa pergunta acerca do desencantamento que procuraremos, de forma preliminar, esboçar os motivos da “loucura” de Dom Quixote para, assim, podermos compreender sua profunda relação com o movimento dialético das duas imagens de tempo que entram em conflito na tessitura da obra de Cervantes: a cósmica – medieval e finita – e a barroca – moderna e infinita.

Longe de conciliar as duas imagens, ou de afirmar pura e simplesmente uma em detrimento da outra, Dom Quixote mantém a tensão desses dois diferentes ritmos de temporalidades, provocando um tipo de síntese disjuntiva que desfaz os polos ordenadores da medida temporal cronológica. O que significa dizer que há um estatuto onto-histórico na multiplicidade do tempo enquanto ser:

A univocidade do ser não significa que haja um só e mesmo ser: ao contrário, os existentes são múltiplos e diferentes, sempre produzidos por uma síntese disjuntiva, eles próprios disjuntos e

divergentes, *membra disjuncta*. A univocidade do ser significa que o ser é Voz, que ele se diz em um só e mesmo “sentido” de tudo aquilo de que se diz. Aquilo de que se diz não é, em absoluto, o mesmo. Mas ele é o mesmo para tudo aquilo que se diz. Ele ocorre, pois, como um acontecimento único para tudo o que ocorre às coisas mais diversas, *Eventum tantum* para todos os acontecimentos, forma extrema para todas as formas que permanecem disjuntas nela, mas que fazem repercutir e ramificar sua disjunção” (Deleuze, 1974, p. 99).

Foi necessário, no entanto, esperarmos Ema Bovary, i.e., atualização plural do acontecimento do romance cervantino, para podermos ter dimensão da crítica que Dom Quixote, muitas vezes à revelia de uma suposta intencionalidade de Cervantes, efetua não somente quanto ao atraso da sociedade espanhola do final do século XVI como, também, da própria sociedade moderna que começava a dar os seus primeiros passos – mantendo e aprimorando alguns de seus antigos tropeços.

É nesse sentido que compreendemos a abertura de uma determinada *crise do tempo* que não se dá a ver na pura expressão epocal de uma obra de arte, ou seja, é necessária uma *atualização* de uma imagem do passado que só *aparece* na fulguração de um presente fugidio²⁷, como a abertura que Flaubert promove ao se aliar e, ao mesmo tempo, esculpir, certo *traço de sobrevivência quixotesca* alterando, retroativamente, o Dom Quixote mesmo: há uma Madame Bovary *atrás* do Cavaleiro da Triste Figura, como um Cervantes *diante* de Flaubert.

Borges já havia notado esse descompasso dos textos literários cindindo, e com razão, a ideia de mera influência entre os autores através da sucessão temporal de suas obras – o exercício mesmo da tradução implica uma torção temporal, um salto imaginativo entre as diferentes línguas.

Pierre Menard, o autor fictício de uma outra versão de Dom Quixote, reescreveu exatamente do mesmo modo o livro de Cervantes, no entanto, com mais sutileza²⁸ – deslocar uma obra do seu contexto cronológico é condição *sine qua non* para que a leitura aconteça.

²⁸ Com a ironia barroca que dobra a própria ironia cervantina, o escritor argentino pontua que Menard, ao recriar Dom Quixote: “[...] enriqueceu, mediante uma técnica nova, a arte fixa e rudimentar da leitura: a técnica do anacronismo deliberado e das atribuições errôneas. Essa técnica de aplicação infinita nos leva a percorrer a *Odisseia* como se fosse posterior à *Eneida* e

Nesse sentido, o movimento de Dom Quixote na Literatura Ocidental não é um longo galope que “atravessa” as épocas influenciando, de trás para frente, de maneira simplesmente teleológica, por exemplo, Dostoiévski e Melville. Tampouco o riso que ele nos causa, ainda hoje, é “intemporal” ou “atemporal”, negação por demais fácil e idealista da complexidade do tecido que forma a multiplicidade rítmica do tempo histórico.

Estamos inclinados a pensar que as imagens temporais de Dom Quixote são, sobretudo, *intempestivas*, enlevadas por sua “loucura” que profana, de maneira quase absurda, a reificação do tempo que cada ente guarda, encerrado segundo sua utilidade, lugar cultural ou hierarquia social.

Dizer isso significa romper com um arquétipo [do grego *arché*, início] que definiria, de antemão, os traços compositivos do “herói moderno”, segundo uma simples influência ou interpretação da obra de Cervantes pelos escritores que vieram ulteriormente, e, também, se desviar da tentação de explicar a obra de Cervantes apenas segundo sua época: paródia da sociedade espanhola do século XVI.

Ora, não é Dom Quixote mesmo aquele que se nega a ser, a um só tempo, a origem e a cópia dos cavaleiros medievais, tentando ultrapassar com atos jamais vistos [e relatados] a arte mesma da cavalaria? Mas não é o mesmo Dom Quixote que, contraditoriamente, derruba sintomaticamente toda e qualquer simbologia idealizada da “cavalaria andante”?

É nessa mesma perspectiva de *heterocronia* temporal que a “doença” de Dom Quixote, sua loucura, nos interessa. Nesse sentido, pensamos o anacronismo de Dom Quixote como uma performance fabulativa da temporalidade, cisão que desvela uma multiplicidade que nega tanto o esquema medieval das ordens de cavalaria quanto a dimensão histórica em que nenhuma “cavalaria” pode ser aceita.

Propomos, de maneira preambular, o conceito de heterocronia como modelo de multiplicidade temporal afetiva – imagética – de diferentes sobrevidas de durações e ritmos patéticos não coincidentes, a partir de uma leitura, muito

o livro *Le Jardin du Centaure* de Madame Henri Bachelier como se fosse de Madame Henri Bachelier. Essa técnica povoa de aventura os livros mais pacíficos” (Borges, 1999, p. 28).

particular, diga-se de passagem, que Deleuze faz dos tempos musicais sugeridos pelo compositor francês Pierre Boulez:

A questão seria somente saber em que consiste esse tempo não-pulsado. Essa espécie de tempo flutuante, que corresponde um pouco ao que Proust denominou “um pouco de tempo em estado puro”. A característica mais evidente, a mais imediata, é que um tal tempo dito não-pulsado, é uma duração, um tempo liberado de sua métrica, que a métrica seja regular ou irregular, que ela seja simples ou complexa. Um tempo nos coloca, de início e antes de tudo, em presença de uma multiplicidade de durações **heterocronicas**, qualitativas, não-coincidentes, não comunicativas. A partir de então, pode-se compreender o problema: como essas durações **heterocronicas**, heterogênicas, múltiplas, não coincidentes [...] querem se articular [...] (Deleuze, 2003, p. 143, tradução e grifo nosso).

Dom Quixote: filho heterocrônico nascido num cárcere, semelhante ao magro contorno de um grafismo, feito inteiramente de papel (Foucault, 2000), ainda que com resquícios do Verbo sob sua retórica e delírios quase oraculares – num sentido de futuro que já sabemos de antemão que não acontecerá, gorado desde o início, o que gera, por sua vez, seu aspecto cômico. São esses devaneios que lhe turvam a consciência enlouquecendo o pensamento analógico desde dentro, de maneira centrífuga, que faz do personagem um tipo muito característico de território transitivo da loucura.

Ator mascarado, Dom Quixote se encarna, logo no início do livro, num tipo de figura que escapa das mãos de seu criador como uma estranha Galateia desconjuntada, ou melhor, um Frankstein que, ao invés de voltar dos mortos, parece convicto na necessidade de ressurreição de um algo que nunca existiu para além dos fantasiosos livros que leu ao longo de noites insones: um passado do que *nunca foi*.

A referência ao Prometeu de Merry Shelley (2015) não é gratuita, a autora se dedicou a escrever uma biografia sobre Cervantes e Lope de Vega, ou seja, conhecia muito bem Dom Quixote e o denominado *Siglo de oro* espanhol – datação que se estende como marco tradicionalmente cronológico entre o início do século XVI e meados do século XVII.

E aqui Dom Quixote é, ele mesmo, um poeta que perverte, de maneira irreverente, a função mesma da poética nos termos aristotélicos: criação do que jamais poderia ter sido. Na questão que concerne à escritura literária como circularidade da “letra muda” é válido pontuar, retomando a Encarnação como

motor inventivo da cristologia na remontagem heterocrônica de Dom Quixote, que:

Esse jogo da literatura com a encarnação que ela diz e que ela desfaz define também sua relação singular com a aventura democrática da letra órfã. Aliás, o estatuto do cavaleiro errante, fábula que simboliza a modernidade literária, é o da dispersão da letra num mundo em que o advento dos poderes da palavra impressa coincide com o apagamento do Verbo encarnado. A retirada da promessa da verdade viva é também a aventura multiplicada dos destinos desviados pelo trajeto da letra sem pai. As narrativas de filhos do povo que nos contam a descoberta miraculosa do livro – um livro que foi separado de sua coleção ou que caiu de onde estava, um livro reduzido a resto – têm, todas, um modelo muito preciso: o manuscrito árabe que o narrador do Dom Quixote supostamente encontrou por acaso nas mãos de uma criança que o levava para os tintureiros e que se revela ser a continuação da história perdida de seu herói (Rancière, 2017, p. 17-18).

É a necessidade de reavivar esse passado livresco, a vontade de se tornar o maior cavaleiro entre os cavaleiros, superando *Orlando* e *Amaudi de Gaule*²⁹, seja por seu forte braço ou por seus nobres sentimentos pela mais bela dama que jamais veio ao mundo, *Dulcinea del Toboso*, que leva Dom Quixote a se lançar em busca de glórias nunca dantes vistas, despertar da vontade heroica que acontece numa data errada, num lugar errado com um entorno igualmente errado.

Podemos pensar, tendo isso em mente, que as idiossincrasias de Dom Quixote são um tipo de jogo lúdico que acabam por contaminar aqueles que dele se aproximam, um tipo de democratização da loucura que passa, necessariamente, por uma performance da exposição teatral do livro na sua dimensão efetiva enquanto tentativa de encarnação para além do livro.

No entanto, é necessário destacarmos que Dom Quixote enlouquece por um motivo particularmente claro: a leitura exaustiva de romances de cavalaria. A propósito do caráter ligeiramente excêntrico de Dom Quixote, é necessário lembrarmos que sua loucura é, sobretudo, no nível da linguagem e que:

No século XVI, a linguagem real não é um conjunto de signos independentes, uniforme e liso, em que as coisas viriam refletir-se como num espelho, para aí enunciar, uma a uma, sua

²⁹ A primeira obra se trata do cavaleiro lendário *Orlando Furioso*, célebre poema épico de Ariosto (1615). O segundo se trata de *Amaudi de Gaule*, novela de cavalaria de Garci Rodríguez de Montalvo, publicada no início do século XVI.

verdade singular. É antes coisa opaca, misteriosa, cerrada sobre si mesma, massa fragmentada e ponto por ponto enigmática, que se mistura aqui e ali com as figuras do mundo e se imbrica com elas: tanto e tão bem que, todas juntas, elas formam uma rede de marcas, em que cada uma pode desempenhar, e desempenha de fato, em relação a todas as outras, o papel de conteúdo ou de signo, de segredo ou de indicação. No seu ser bruto e histórico do século XVI, a linguagem não é um sistema arbitrário; está depositada no mundo e dele faz parte porque, ao mesmo tempo, as próprias coisas escondem e manifestam seu enigma como uma linguagem e porque as palavras se propõem aos homens como coisas a decifrar. A grande metáfora do livro que se abre, que se soletra e que se lê para conhecer a natureza não é mais que o reverso visível de uma outra transferência, muito mais profunda, que constrange a linguagem a residir do lado do mundo, em meio às plantas, às ervas, às pedras e aos animais (Foucault, 2000, p. 45-46).

Dom Quixote, mais do que qualquer um, foi o personagem, o ator performático, que denunciou enfaticamente – e, também, com certa dose de nostalgia – o esfacelamento histórico da intrínseca relação entre as *palavras* e as *coisas*, abalo da cosmologia que sustentava a intimidade que a palavra continha em relação aquilo da qual se falava.

Demonstrando, em cada um de seus fracassos, o engano que a linguagem contém por não se sustentar mais em nenhuma estabilidade metafísica pré-determinada. A cisão das palavras e das coisas, a dissociação entre mundo linguístico e mundo dos entes, linguagem e realidade, é a pedra de toque do movimento moderno rumo à soberania da razão analítica, como nos diz Foucault (2009).

Nesses termos, a linguagem de Dom Quixote não é mais um espelho em que o mundo vem se refletir, mas não é, também, um sistema inteiramente arbitrário, funcional – há algo como um fragmento heterocrônico de um *cosmos* medieval que gostaria de contemplar o Verbo feito carne novamente. No que diz respeito à importância da encarnação do Verbo no pensamento da Antiguidade Tardia como modelo do que se perpetuaria durante a Idade Média e Modernidade:

Assim, o Verbo, querendo devidamente socorrer os homens devia residir na terra como homem, tomar corpo semelhante ao deles, e agir através das coisas terrenas, isto é, por obras corporais. Desta forma, os que não haviam querido reconhecê-lo por causa de sua providência e seu domínio universais, reconheceriam pelas obras corporais o Verbo de Deus

encarnado, e por ele, o Pai” (Santo Atanásio [296-373 d.C.] 2002, p. 180).

Por isso o anacronismo de Dom Quixote reside, sobretudo, na linguagem. A sua fala empolada, cavalheiresca, mesmo que finamente burilada por Cervantes – que tinha a tradição clássica na mais alta conta – é motivo de riso por aqueles que não a compreendem.

Antes mesmo de sair para suas aventuras, a loucura de Dom Quixote já havia surtido efeito: a crença de Dom Quixote no que havia lido nos livros de cavalaria, de gosto altamente duvidoso.

A loucura da linguagem de Dom Quixote, com ou sem ressonâncias da loucura de Erasmo de Roterdã, mesmo que sejamos propensos a pensar que essa presença é nítida em Cervantes, é causada por uma “doença” que remonta, ela mesma, a Platão: novamente estamos diante de *Fedro* e do problema da leitura – e, por conseguinte, da escritura – no seu potencial *farmacológico*.

A “doença” de Dom Quixote, que *amolece seus miolos* levando-o à loucura, é causada pela leitura excessiva de livros de cavalaria, no entanto, a *origem*³⁰ da sua enfermidade é mais antiga, se encontra já no *pharmakon* platônico que, matizado pela leitura cristã da Patrística, em que pese a importância do conhecimento sobre as origens das palavras – para além de uma mera curiosidade semântica, mas sim como ligação entre a linguagem e as coisas – como em Isidoro de Sevilla (VI-VII d.C) e do efeito dessas quando excessivas, desconfia da escritura, das palavras órfãs, sem um “pai” que a sustente:

O estatuto deste órfão que assistência alguma pode amparar recobre aquele de um *grapheîn* que, não sendo filho de ninguém no momento mesmo em que vem a ser inscrito, mas permanece um filho e não *reconhece* mais suas origens: no sentido do direito e do dever. À diferença da escritura, o *logos* vivo é vivo

³⁰ Ainda sobre o conceito de “origem”, é necessário pontuar que a entendemos como uma crítica a noção progressista e puramente acumulativa dos saberes – inclusive o histórico – sendo a “origem” à *elaboração de uma história à contrapelo*, recusa de um tempo cronológico linear afinado com a ideologia do progresso: “O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso” (Benjamin, 1987, pp. 226).

por ter um pai vivo (enquanto o órfão está semimorto), um pai que se mantém *presente, de pé* junto a ele, atrás dele, nele, sustentando-o com sua retidão, assistindo-o-pessoalmente e em seu nome próprio. O *logos* vivo reconhece sua dívida, vive desse reconhecimento e se interdita, acredita poder interditar-se o parricídio. Mas o interdito e parricídio, como as relações da escritura e da fala, são estruturas surpreendentes o bastante para que tenhamos, mais adiante, que articular o texto de Platão entre um parricídio interdito e um parricídio declarado. (Derrida, 1991, p. 23)

Tendo isso em mente, a noção cosmológica cristã, medieval, de uma profunda ligação entre verbo e carne (*logos* vivo), guia, por exemplo, as *Etimologias*:

O corpo humano é analisado em suas várias partes com uma minúcia admirável para a época: os cinco sentidos (*uisus, auditus, odoratus, gustus, tactus*), a cabeça e suas partes (*caput, uortex, caluaria, capilli, tempora, facies, frons, oculi, nares, os, labia, lingua, dentes,*), os vários membros (*brachia, manus, digiti, femora, coxae, crura, pedes*), e ainda o coração (*cor*), sangue, (*sanguis*) veias (*uenae*), intestinos (*intestina*), útero (*uterum*), a matrix (*onde se engendra o feto*), a *uulua* (que recebe o sêmen), *urina, sêmen* etc. O denominador comum de todas essas etimologias é sempre a concepção religiosa do ser humano (Blikstein, 1978, p. 117).

Dom Quixote, como Ema Bovary, confunde a letra órfã da escritura com o *logos* vivo da fala. Prolonga uma relação medieval entre corpo e palavra já cindida no século XVI.

O “mal” de Madame Bovary é o mesmo do de Dom Quixote, não somente a leitura como a confusão com a palavra lida, tomada como coisa própria, *viva*, como também a tentativa de transportar essa mesma palavra para o cotidiano:

[Ema] Era a apaixonada de todos os romances, a heroína de todos os dramas, a vaga *ela* de todos os volumes de versos. Encontrava em seus ombros a cor ambarada da *odalisca no banho*; tinha o corpete comprido das castelãs feudais; assemelhava-se também à *mulher pálida de Barcelona*, mas era, sobretudo, um anjo! (Flaubert, 2011, p. 345).

Ema, assim como Dom Quixote, tenta efetivar na realidade imediata o que lê em seus romances de folhetim. É nesse sentido que o *pharmakón* platônico sobrevive enquanto desconfiança ao potencial danoso da letra órfã, democrática, pulverizada, sem controle ou “pai”, autoridade que lhe garanta a eficácia da palavra.

Através dessa tentativa de trazer as páginas dos livros à vida, Dom Quixote, como posteriormente Madame Bovary viria afirmar mais tarde, dá contorno a toda uma série de personagens modernos que se caracterizam pelo não conformismo com a realidade dada, definida e encerrada.

Na tentativa de ser mais do que um personagem, o cavaleiro de papel se vê encerrado na loucura de não conseguir transpassar as páginas do livro. Encerrado no universo ficcional a contragosto, o estranhamento inaugurado por Dom Quixote, a figura do *outsider*, entre a razão e a loucura, cheio de ideias inalcançáveis e sonhos fantasiosos, é aquele que delineará parte considerável dos heróis românticos e modernos.

É nesse sentido que podemos perceber, inclusive, uma imagem-quixote que se perpetua e atualiza, de múltiplas formas, não apenas no Romantismo como, também, no Modernismo.

3.2 - Vestígios de Dom Quixote no Modernismo?

A virada do século XIX ao XX conheceu uma proliferação de movimentos artísticos variegados, muitas vezes contraditórios ou mesmo irreconciliáveis entre si. Diversas poéticas acompanharam e anteviram as tensões imanentes à modernidade, algumas as refutando (por exemplo, o Expressionismo) e outras adotando discursos afoitos, laudatórios acerca da modernização e tecnificação dos tempos modernos (como o Futurismo).

Tendo seu “início” em Paris – cidade de importância fundamental para recepção, contato e troca entre artistas –, estendeu-se para Berlin, Viena, Itália, Inglaterra e o resto da Europa, incluindo leste Europeu, e, posteriormente, para os países da América Latina – vide a semana de Arte Moderna de 1922 aqui no Brasil.

A suposta perda de vigor do romantismo, do seu caráter idílico voltado à subjetivação extremada do indivíduo ao ponto de beirar o solipsismo, segundo os historiadores da arte, é um dos primeiros sintomas de novos ares, muitas vezes radicalmente opostos entre si, no âmbito da arte.

O exagero do movimento romântico, a emoção exacerbada, calcada principalmente numa noção de homem sentimental e volátil, dado aos excessos – definição que, no entanto, deve ser cuidadosamente sopesada –, ganha, na descoberta do infundo universo do sujeito, nas intempéries psicológicas e emotivas que regem a Vontade, fazendo com que a Razão nem sempre seja a pedra de toque das suas ações, um impulso que já deixa entrever forças maiores da psique que seriam primordiais para a sistematização da Psicanálise por Sigmund Freud, por exemplo.

Nesse sentido, não nos parece à toa, como nos mostra Rancière (2017), que Dom Quixote, as (des)aventuras de um anacrônico cavaleiro tresloucado, seja o romance fundamental dos românticos, assim como será, em boa medida, também para os modernos.

A imagem-quixote, por um lado ligada ao idealismo das causas perdidas, daquele que inicia seu percurso já fracassado, como, por outro, articulada àquele que se encontra fora dos limites sociais, a figura excepcional, o estranho que provoca riso ou cólera em quem com ele cruza, regido pela Vontade, marca

presença, sob um duplo signo, do cômico e do patético, frequentemente intercambiados, tanto no Romantismo como no Modernismo.

Nesse sentido, o que chamamos de *imagem-quixote*³¹ se articula, de maneira mais profunda, com uma estética do feio – a ruptura da harmonia da imagem cósmica medieval – que eclodirá de forma mais contundente apenas no final do século XIX e início do século XX – radicalização da *imago mundi* enquanto abertura que apenas o desarranjo, a dissonância e o estranhamento (o *unheimlich* freudiano) permitem.

Seria mais honesto dizermos, inclusive, que a estética do feio propagada pelo modernismo (mas já prevista tanto pela arte clássica quanto pela arte romântica e, não à toa, a arte romântica equivale, para Hegel, à arte cristã medieval) vem do realismo de Sancho mais do que do “idealismo” de Dom Quixote:

- Si acaso quisieren saber esos señores quién ha sido el valeroso que tales los puso, dirales vuestra merced que es el famoso don Quijote de la Mancha, que por otro nombre se llama el Caballero de la Triste Figura.

Con esto se fue el bachiller, y don Quijote preguntó a Sancho que qué le había movido a llamarle “el Caballero de la Triste Figura”, más entonces que nunca.

- Yo se lo diré - respondió Sancho -, porque le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes.

- No es eso - respondió don Quijote-, sino que el sabio a cuyo cargo debe de estar el escribir la historia de mis hazañas le habrá parecido que será bien que yo tome algún nombre apelativo como lo tomaban todos os caballeros pasados: cuál se

³¹ E o que chamamos aqui de *imagem-quixote* pode ser descrito, também, como o conjunto de elementos que existem em Dom Quixote e que foram desdobrados, posteriormente, por obras literárias do modernismo ou mesmo contemporâneas. A metaliteratura, por exemplo, já está presente em Dom Quixote desde, pelo menos, o lançamento do segundo volume das aventuras do Cavaleiro da Triste Figura, em 1615. Como resposta ao romance de Avellaneda (pseudônimo de algum escritor incerto do século XVII), que lançou, antes do segundo volume de Dom Quixote, sua própria continuação da obra. Cervantes, no entanto, não apenas engloba o outro livro no seu livro como o transforma em um episódio em que Dom Quixote se confronta com os livros sobre si. Dom Quixote lê a obra e fica incrédulo com a falta de semelhança para com a “realidade”, ou a falta de “verossimilhança”, poderíamos assim dizer (Canavaggio, 2006). Este procedimento metaliterário se desdobra à perfeição num autor português contemporâneo: trata-se do *O ano da morte de Ricardo Reis* escrito por Saramago (1984). Na obra de Saramago, temos o desenvolvimento do último ano de vida de um heterônimo de Fernando Pessoa.

llamaba el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquél, el de las Doncellas; aquéste, el del Ave Fénix; el otro, el caballero del Grifo; estotro, el de la Muerte; y por estos nombre e insignias eran conocidos por toda la redondez de la tierra. Y, así, digo que el sabía ya dicho te habrá puesto en la lengua y en el pensamiento ahora que me llamas el Caballero de la Triste Figura, como pienso llamarme desde hoy en adelante; y para que mejor me cuadre tal nombre, determino de hacer pintar, cuando haya lugar, en mi escuda una muy triste figura.

- No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura - dijo Sancho -, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren, que sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura; y créame que le digo verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor (y esto sea dicho en burlas), que le hace tan mala cara el hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien excusar la triste pintura.

Riose don Quijote del donaire de Sancho. Pero, con todo propuso de llamarse de aquel nombre, en pudiendo pintar su escudo o rodela como había imaginado (Cervantes [1605] 2009, p.171-172)

O diálogo em questão, entre Dom Quixote e Sancho, sobre o epíteto “Cavaleiro da Triste Figura”, é exemplar para compreendermos a cisão moderna entre as “palavras” e as “coisas”, ou, ainda, o procedimento poético de Dom Quixote, eminentemente moderno, de retirar da fealdade, da “Triste Figura” (para Sancho, nada mais do que o próprio aspecto físico deplorável de Dom Quixote), sua versão poética, abstrata. Cervantes, nesse ponto, sintetiza de maneira admirável o espaço participativo e, a um só tempo, dissociativo, que une Dom Quixote e Sancho através das diferenças e possibilidades de abertura que a própria linguagem contém na sua dubiedade.

Mais do que um equívoco interpretativo de Dom Quixote ou a redução naturalista de Sancho, a composição ao redor do signo “Cavaleiro da Triste Figura” remonta a perversão da palavra enquanto multiplicidade de sentidos e significados algo que será explorado, por sua vez, à exaustão pelos artistas modernos.

Para Argan (1992, p. 11-12), a cultura artística moderna gravita ao redor da relação dialética entre as poéticas do clássico e do romântico. Podemos entender o clássico como tendo sua expressão máxima na arte grega antiga, pautada em concepções de harmonia, objetividade, clareza, universalidade e razão – o apolíneo nietzschiano – enquanto a arte romântica orbitaria, a seu

modo, no polo dialeticamente oposto – o dionisíaco nietzschiano – já previsto nas figuras barrocas de Dom Quixote e Sancho entremeados num espaço em comum: o da textura romanesca como articulação de diferentes ritmos temporais.

Jacques Rancière, ao resgatar o discurso do helenista Winckelmann, demonstra-nos que, de certo modo, a obsessão pela temperança, conceito que indica a boa relação (equilíbrio) entre vícios e virtudes, no universo grego, estende-se às contradições entre o fazer (*poiésis*) e no potencial sensitivo do objeto feito (*aesthesis*), já que a medida em

Conexão com o sublime extremado consagrou o princípio da lógica representativa: harmonia, dentro da mesma natureza, entre os poderes em jogo na produção de artes e afetos daqueles a quem se destinam. Essa suposta harmonia entre *poiesis* e *aisthesis* deu à *mimesis* o espaço para implantar-se (Rancière, 2013, p. 35).

É desse jogo que a arte clássica, legado que Cervantes não apenas reproduziu como reconfigurou, viria a surgir, não como algo desinteressado no sentido kantiano, mas sim na busca por repouso, como um refluxo que vem de encontro ao fluxo para estabilizá-lo, um golpe e contragolpe a fim de atingir um estado de inércia – não à toa o ócio era tão bem visto entre os gregos do período clássico, maneira de se conservar a energia sem dissipá-la – frente à contradição, aos balanços da vida natural e do pensamento, ambos conflitantes tanto no encontro quanto se buscado nas suas formas ensimesmadas, “pura”.

É como se a arte clássica, sua *poética* e *estética* fosse pautada, em larga medida, na tentativa de encontrar uma medida que nos permitisse a reconciliação com o mundo, busca que tanto nos parece o Zen budista em determinados momentos, contrariamente à arte moderna que se oriunda e se pauta nesse silêncio primitivo (paradigma mimético-gestual que remonta à recuperação da transfiguração do pensamento através da imagem em Aristóteles frente Platão), desse “nada” eivado de tensões, a arte grega tenderia, em sentido oposto, a chegar a esse “nada”: o quietismo completo do homem concatenado (e cindido) com o mundo que o enleia.

Já a arte romântica, também presente em embrião em Dom Quixote, se encontra ligada à arte cristã medieval, às noções estéticas do românico e do gótico – vale ressaltar que essa divisão, proposta por Argan, segue o sistema

dialético hegeliano de explicação das artes que passariam, segundo o filósofo alemão, por três estágios: simbólico, clássico, romântico (Hegel 1996).

A poética romântica dialoga com a contradição entre homem e natureza, como nas diversas novelas de cavalaria em que o cavaleiro se defronta com uma floresta fechada, misteriosa, impenetrada pelo homem. Diversamente do universo clássico, a *poiésis* romântica aproxima-se do desmedido, do caricatural, ou até mesmo do grotesco, que se transformará historicamente e passará de um riso positivo, de um cômico violento que destrói para que o novo insurja, para o negativo, o riso irônico do século XIX que desmancha, perverte e se perde – na conceituação do grotesco e suas mutabilidades e múltiplas faces históricas o trabalho de Bakhtin é exemplar.

Nesse sentido, a presença de Dom Quixote no riso romântico deve ser sopesada. Apesar do caráter talvez demasiadamente violento para o leitor contemporâneo, as cenas cômicas descritas por Cervantes – em que, não raramente, alguém sai seriamente machucado – levam em consideração uma espécie de pacto com o leitor em relação à própria obra (caso contrário seríamos, nós também, um tanto quixotescos ao acreditar de bom grado na palavra ali escrita).

Dom Quixote, seguindo com esse aspecto, funciona mais ou menos como os personagens barrocos do Marques de Sade que, após serem expostos a crueldades exuberantes e “engenhosas”, voltam a ter o mesmo aspecto que antes.

No caso de Dom Quixote, o “herói problemático” que inaugura um personagem que será, de certa forma, a *imagem* mais fulgurante do herói moderno, anacrônico, deslocado, “estrangeiro”, idiossincrático, à margem, é válido notarmos como o procedimento absolutamente moderno de colocar em choque duas, três ou mais linguagens, da tradição oral de Sancho esculpida em frases feitas à pompa megalomaniaca de Dom Quixote, inaugura também um procedimento que permanecerá e atravessará, a seu modo, não apenas as artes clássicas e românticas como chegará ao que conhecemos por “modernismo” (de maneira anacrônica), presente largamente, por exemplo, na polifonia de Dostoievski, como analisou Bakhtin:

Por isso a bivocalidade no romance, à diferença das formas retóricas e outras, sempre tende para a bilinguagem como seu

objeto, razão pela qual essa bivocalidade não pode ser desdobrada em contradições lógicas nem em oposições puramente dramáticas. Com isso se define a peculiaridade dos diálogos romanescos, que visam ao limite da mútua incompreensão das pessoas *que falam linguagens diferentes* [...] A língua, em sua vida histórica, em sua formação *heterodiscursiva*, é repleta de tais dialetos potenciais: estes se cruzam entre si de maneiras diversas, não atingem o pleno desenvolvimento e morrem, mas alguns florescem em línguas autênticas. Repetimos: é historicamente real a língua como formação heterodiscursiva repleta de linguagens passadas e futuras, de afetados aristocratas linguísticos em extinção, de *parvenus* linguísticos, de inúmeros pretendentes a linguagens mais ou menos bem sucedidas, com maior ou menor amplitude de abrangência social, com essa ou aquela esfera ideológica de aplicação (Bakhtin, 2015, p. 152-153).

Remontando à tradição oral, podemos nos remeter aos contos dos irmãos Grimm (2005), em que a floresta, o cruzar com o Lobo, soergue algo de terrífico, a lembrança esmaecida, recalcada, da antiga ligação entre o homem e seu meio natural, à Vontade ou instinto de auto conservação que outrora era mote para sua sobrevivência e que só com muito custo fora suprimido pelo processo civilizador, mas que constantemente o assombra, em atitudes inesperadas, oriundas parte da moral, do universo ético-social constituído, parte de uma força inexplicável, uma certa “tendência” à violência, como o protagonista da novela de Kleist, *Michel Kohlhaas* (1810), em que um pacato comerciante de cavalos, após uma série de desventuras causadas principalmente pelo abuso de autoridade exercido pelo senhor do castelo, que usurpou dois cavalos do comerciante através de novas leis, que no início parecem estapafúrdias, transforma-se em um sanguinário cavaleiro que sai em busca de vingança, queimando todas as cidades por onde passa, guiando um séquito de fiéis seguidores.

A novela de Kleist explicita de maneira brilhante a subversão de um personagem irrisório, de um homem que não mais depende do destino – na acepção grega do conceito – em que sua história estaria fadada a acontecer à revelia de qualquer decisão, e que de súbito toma o poder em suas mãos, acolhe em si o poder de decisão, enfrentando com júbilo a nobreza outrora sagrada, no entanto é sempre bom lembrarmos: ao fim o nobre é preso por dois anos e Kohlhaas (o comerciante) tem a cabeça arrancada fora, uma singela diferença entre as penas aplicadas.

A crítica ao universo cavaleiresco, antecipada por Cervantes, numa chave oposta à de Kleist, ou seja, cômica, também desmonta, em diversos episódios, a “nobreza” imanente de certos símbolos medievais, profanando os signos sagrados (em que se incluem pisas dadas em padres e libertação de presos condenados) e sacralizando os objetos banais, numa espécie de carnavalização herética que visa romper com a ordenação medieval entre sagrado e profano, importante e banal.

Se o personagem de Kleist não passa de um simples comerciante de cavalos, Dom Quixote não passa de um fidalgo menor, envelhecido e decrépito, de parca renda, que sai em busca de aventuras tendo por escudeiro não mais do que um camponês, Sancho. A transfiguração do comum em excepcional, reordenando a hierarquia simbólica dos objetos, é exemplar por exemplo, quando Dom Quixote *extraí*, de uma bacia de barbeiro, sua virtualidade impossível, o lendário “elmo de Mambrino”:

De allí a poco, descubrió don Quijote un hombre a caballo que traía en la cabeza una cosa que relumbraba como si fuera de oro, y aun él apenas le hubo visto, cuando se volvió a Sancho y le dijo:

- Paréceme, Sancho, que no hay refrán que no sea verdadero, porque todos son sentencias sacadas de la misma experiencia madre de las ciencias todas, especialmente aquel que dice: “Donde una puerta se cierra, otra se abre”. Dígolo porque si anoche nos cerró la ventura la puerta de la que buscábamos, engañándonos con los batanes, ahora nos abre de par en par otra, para otra mejor y más cierta aventura, que si yo no acertare a entrar por ella, mía será la culpa, sin que la pueda dar a la poca noticia de batanes ni a la escuridad de la noche. Digo esto porque, si no me engaño, hacia nosotros viene uno que trae en su cabeza puesto el yelmo de Mambrino, sobre que yo hice el juramento que sabes.

- Mire vuestra merced bien lo que dice y mejor lo que hace - dijo Sancho -, que no querría que fuesen otros batanes que nos acabasen de abatanar y aporrear el sentido

- Válate el diablo por hombre - replicó don Quijote -, ¿Qué va de yelmo a batanes?

- No sé nada - respondió Sancho -, mas a fe que si yo pudiera hablar tanto como solía, que quizá diera tales razones, que vuestra merced viera que se engañaba en lo que dice.

- ¿Cómo me puedo engañar en lo que digo, traidor escrupuloso?
- dijo don Quijote. Dime, ¿no ves aquel caballero que hacia

nosotros viene, sobre un caballo rucio rodado, que trae puesto en la cabeza un yelmo de oro?

- Lo que yo veo y columbro - respondió Sancho - no es sino un hombre sobre un asno pardo, como el mío, que trae sobre la cabeza una cosa que relumbra.

- Pues ése es el yelmo de Mambrino - dijo don Quijote - Apártate a una parte y déjame con él a solas: verás cuán sin hablar palabra, por ahorrar del tiempo, concluyo esta aventura y queda por mío el yelmo que tanto he deseado. [...]

Mandó a Sancho que alzase el yelmo el cual, tomándola en las manos, dijo:

- Por Dios que la bacía es buena y que vale un real de a ocho como un maravedí [...]

Cuando Sancho oyó llamar a la bacía “celada”, no pudo tener la risa, mas vínosele a las mientes la cólera de su amo y calló en la mitad de ella.

- ¿De qué te ríes, Sancho? - dijo Don Quijote.

- Ríome - respondió él - de considerar la gran cabeza que tenía el pagano dueño de este almete, que no semeja sino una bacía de barbero pintiparada.

- ¿Sabes qué imagino, Sancho? Que esta famosa pieza de este encantado yelmo por algún extraño accidente debió de venir a manos de quen no supo conocer ni estimar su valor y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo esta que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero sea lo que fuere, que para mí que la conozco no hace al caso su transmutación, que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de surte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y en este entretanto la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada, cuanto más que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada (Cervantes [1605], p. 187-190).

Dom Quixote, nesse sentido, antecipa e muito, a degradação dos símbolos sagrados da nobreza ao retirá-los completamente de contexto, ressignificando-os de acordo com sua lógica absurda saída das leituras das novelas de cavalaria que o levaram à loucura. Como em Kleist, a novela “picaresca” já funciona, também, como uma forma de denúncia social através do riso – algo utilizado, inclusive, por Rabelais – e o “travestimento” dos objetos por meio de uma confusão engendrada pela fabulação de uma mente dramaturgicamente tresloucada.

O jogo cênico de Dom Quixote, inclusive, prenuncia o procedimento modernista de demonstrar a engenharia por detrás da obra, além de estabelecer uma tonalidade metaficcional que irá aparecer, de maneira mais óbvia, no segundo volume de Dom Quixote, de 1615, em que Dom Quixote lê uma obra sobre si mesmo – essa foi, talvez, a primeira vez na história da Literatura Ocidental que um personagem se confronta consigo enquanto página, ou seja, Dom Quixote é, em última instância, um cavaleiro de papel – *mímesis* pervertida dos cavaleiros famosos pertencentes ao universo do livro e, ao mesmo tempo, encenação deteriorada no palco do mundo, um teatro que se expande em direção ao infinito do cotidiano, da perda gradual da transcendência que mantinha a coesão do Belo ao redor de temas heroicos definidos segundo a excepcionalidade dos heróis.

O herói romanesco é, por excelência, no caminho de Dom Quixote, o sujeito problemático, cindido, que não detém em si a astúcia de Ulisses ou o poder de Aquiles, pelo contrário, é aquele surgido de um tipo muito particular de fraqueza que só pode se sustentar na suspensão de qualquer destino prévio tecido de antemão pelas Parcas.

Se Aquiles, assim como Heitor, é o herói da força, da potência, o primeiro personagem moderno, Dom Quixote, é justamente seu avesso: o herói da fraqueza, sem um destino maior que o empurre a grandes feitos. Se Ulisses é o herói dos grandes feitos, aquele que viaja amalgamando em si as experiências do confronto com entidades míticas, Dom Quixote é o herói da linguagem, aquele que precisa transformar, por meio da linguagem e apenas por ela, os signos que o circundam em entidades suprassensíveis: o simples moinho em gigante, a bacia de barbeiro em elmo, prostitutas em donzelas e assim por diante.

O infinito do cotidiano, promulgado pelos aspectos barrocos já presentes na obra de Cervantes, se desenvolveu em uma multiplicidade de linhas de força que habitou o desenvolvimento material das obras de arte em direção à democratização dos temas.

É nesse sentido que é válido destacarmos que, no que diz respeito ao classicismo, ou neoclassicismo, as obras de arte ganham força e adesão principalmente na efervescência dos movimentos políticos, econômicos e sociais provocados pela Revolução Francesa, aqui entendida não apenas como a queda

da Bastilha, mas sim como a lenta e gradual sedimentação de aspectos ideológicos e, também, anacrônicos, ditados principalmente pela burguesia em ascensão, mas já presentes em aspectos medievais, definhar da nobreza e dos privilégios eclesiásticos e as raízes filosóficas do Iluminismo.

Tendo por principais representantes David, Delacroix, Ingres (posteriormente) e Gericault, o neoclassicismo francês dialoga com a poética dos mestres renascentistas – Donatello, Correggio, Michelangelo, Rafael, Botticelli, Ticiano e Tintoretto, a título de exemplo – e também os barrocos – Bruegel, Caravaggio, Rembrandt –, bem como os mestres holandeses – Vermeer, Van Dyck, Van Eyck, Franz Hals.

O que destoa do legado recebido pelos neoclássicos é a intersecção entre a busca por um realismo vivo, matizado pelas sutilezas do cromatismo, e também pelo refinado jogo do *chiaroscuro*, complementado pelo discurso retórico incluso no objeto representado, na maneira de representá-lo, nas escolhas das cores, disposição dos elementos que compõe a cena – como na *La liberté guidant le peuple* (1830) de Delacroix, em que a elevação da figura da mulher, símbolo da liberdade, andando por sob os inimigos, e levando na mão a bandeira, de peito à mostra, recorda-nos as obras de Caravaggio, como *La resurrección de Lázaro* (1609), por exemplo, em que Jesus, apesar de não centralizado no ponto de fuga do quadro, apresenta seu poderio com um gesto de mão ao qual Lázaro prontamente responde do outro lado do quadro.

A retórica será de suma importância para politização do objeto artístico no barroco, algo amplamente presente em Dom Quixote, que se preocupa agora não apenas com a perfeição do que é posto em cena, ou na tela, ou no texto, como também o discurso argumentativo que virá a convencer aqueles que estiverem diante da obra, conjuntamente ao entrelaçamento de personagens que, até então, não se viam postos em cena como protagonistas de suas próprias histórias.

Nesse processo em que a arte passa a preocupar-se com o que diz, com o efeito causado digamos assim, os jogos de relação de poder são constantemente buscados e expostos, em trabalhos como de Velásquez, *Papa Inocência X* (1650), em que não apenas a escolha das cores, tanto no fundo em vinho, em um vermelho queimado que destaca e consona com as vestes

vermelhas do Papa, delicadamente iluminadas frente o também vermelho estofado da cadeira e o contraste com o branco (dois tons dominantes na tela), como também no anel, na carta presente na mão esquerda, porém o que mais nos surpreende não são esses objetos tão facilmente identificáveis com a figura de poder, mas a escolha de Velásquez em retratá-lo ligeiramente do lado esquerdo (se visto na perspectiva do espectador), o que lhe imprime não apenas um gesto de naturalidade, como se a pintura fosse concebida ao acaso, em um instante de pausa entre o ininterrupto serviço eclesiástico, mas também ressalta o poderio do olhar, que quase de soslaio fulgura e transborda confiança e certeza, retidão e seriedade, seu rosto banhado por uma luz que se espalha quase uniformemente, ganhando destaque, cria tanto uma aura de poder como de santidade, não mais uma santidade transcendente como de Rafael, mas uma santidade terrena, objetiva.

No que diz respeito à poética romântica, é válido destacarmos que ela contribui, e muito, com a instauração de uma noção que será cara à arte moderna: o sublime. Seguindo a definição kantiana, o sentimento de sublime é aquilo que nos empurra para além de nossos próprios limites, impostos pelo entendimento, encontrando na grandiloquência de tudo que é colossal, imenso, ecos da nossa própria infinitude como seres que contém em si a possibilidade de contemplar a grandeza absoluta.

É através dos grandes movimentos da natureza, do *sublime dinâmico*, que nos elevamos, transgredindo as limitações físicas impostas pela natureza sobre nós. Mas para que haja contemplação do sublime, de toda grandeza absoluta, a título de exemplo as forças irrefreáveis da natureza que nos sorveriam num instante, é necessário que o sujeito esteja a salvo do que lhe oferece perigo, já que naquilo “[...] *que lhe incute medo, é impossível encontrar complacência*” (Kant, 1993, p. 118).

Entre os ingleses destacam-se dois pintores que estiveram em constante contato com a noção de sublime: Willian Blake e Henry Fusli. A dimensão do terror, da relação muitas vezes sutil entre o natural e o sobrenatural – na Literatura podemos encontrar essa referência em Edgar Allan Poe – leva a arte para um patamar místico, transcendente, para além das certezas do Iluminismo, da razão que visava desencantar o mundo.

Concentrada principalmente nas sombras, como em *The Nightmare* (1781) de Fusli, em que uma dama de branco (não à toa, em uma referência simbólica à pureza, ao bem) deitada na cama em um ângulo invertido de praticamente 180º graus, o que ressalta seu desespero, desconforto corporal, encontra-se dormindo com dois seres místicos, possivelmente um demônio (em cima de seu peito) e um *Pesadelo* (representado na forma de um cavalo), que gradativamente são escurecidos, do marrom ao preto, em contraponto à luz que banha os objetos em primeiro plano e a jovem, o que significa que o *chiaroscuro* é na tela de Fusli não apenas uma técnica para dar relevo, para criar a ilusão de profundidade e diversos planos, mas também assume uma função simbólica, em que o *chiaro* conflita-se com o *oscuro*, as forças do dia e da noite, a consciência e o sonho, o real e o místico, no jogo de espelhos tão característico da poética romântica.

Francisco Goya é também uma das peças fundamentais para compreensão da pintura moderna. A dubiedade entre o belo e o feio, o esmaecimento do realismo em prol de uma expressividade que só pode ser alcançada no *esfumaçado* das linhas, na perda de precisão do objeto representado, como em *Saturno devorando a un hijo*, faz com que a violência da cena ganhe dimensão nunca antes vista na história da pintura. Como legado do sublime e do pitoresco, vemos de que maneira

Na arte moderna, a dialética dos dois termos mudará constantemente de aspecto, mas permanecerá fundamentalmente inalterada. Como a sociedade industrial nascente, a arte moderna também é procura, entre indivíduo e coletividade, de uma de uma solução que não anule o uno no múltiplo, nem a liberdade na necessidade (Argan, 1992, p. 20).

O movimento do *Sturm und Drang* foi imensamente responsável, principalmente em Literatura, na descoberta da infinitude do universo interno, as contradições do amor, as dores da perda, da não correspondência entre a realidade objetiva externa e o complexo mundo subjetivo. Em *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) (*Os sofrimentos do Jovem Werther*, 2001) Goethe amalgama em seu romance os principais valores que embasaram o romantismo: o tom bucólico, a busca dos valores perdidos pelos citadinos no campo, o ideal idílico de amor puro, em que a amada apresenta-se muito mais como uma ideia

platônica do que alguém de carne e osso, o ascetismo estoico de recusa aos prazeres físicos e, por fim, o suicídio.

É dessa contradição e sobreposição de contrastes entre as grandes poéticas do Clássico e Romântico que a arte moderna partirá; no entanto, transporá e muito o movimento pendular afirmado por Argan, desfragmentando valores morais, éticos, sociais e estéticos.

No entanto, essa confusão do onírico e do real, da desfragmentação dos valores morais e éticos, da subversão dos rituais de conduta, já não estariam, a seu modo, amplamente presentes em Dom Quixote?

A *engenhosidade* de Dom Quixote, ou seja, sua imaginação fantástica, não apenas turva os limites entre a consciência e o inconsciente, a sanidade e a loucura, mundo desperto e onírico, como apresenta, pela primeira vez, aquele que se afina à sua própria Vontade, à revelia do mundo, perseguindo um ideal que se encontra, de antemão, gorado. É nesse sentido, da destituição de um princípio transcendental para além da Vontade, que podemos encontrar a radicalidade moderna promulgada por Dom Quixote.

Em primeiro lugar é fundamental compreendermos as diferenciações entre Moderno, Modernidade, Modernização e Modernismo enquanto conceitos dispares, ora congruente ora divergentes.

Quando falamos de Moderno, estamos adotando, em certo grau, um discurso Iluminista, em que o homem afirma-se na diferenciação dos outros tempos históricos – como a Idade Média, ou a Antiguidade Clássica.

Esse primeiro gesto do homem moderno perpetuado, aliás, até os dias de hoje, tem por fundo comum a noção de progresso como já comentamos a partir de Walter Benjamin, no entanto, é válido ressaltarmos com o paradigma do progresso que teve seu ápice no século XIX, da superação, do avanço, já denunciada, ainda que de maneira tortuosa por, Dom Quixote (o homem fora do tempo, perdido nas referências dos espaços infinitos que se insinuam, na abertura de mundos até então visto como impossíveis, processo de desencantamento do cotidiano que sofreria um duro baque depois do advento da anatomia, retratada, inclusive, com certo olhar nostálgico por Rembrandt no século XVI, da exposição do coração comum um órgão banal, desestabilizando a sociedade cardiocêntrica europeia com a frialdade científica), se encontra

presente, ironicamente, de modo anacrônico até os dias de hoje como pedra de toque inabalável do fazer científico moderno:

O pensamento da modernidade, que por tanto tempo se apresentou sob o ingênuo nome de “Luzes” e o ainda mais ingênuo termo programático “progresso”, destaca-se por uma mobilidade essencial. Sempre que segue se avanço típico, ele executa um movimento pelo qual o intelecto irrompe da caverna das ilusões humanas em direção ao exterior não humano. Não é à toa que a virada da cosmologia, identificada ao nome de Copérnico, situa-se no princípio da história moderna recente dos conhecimentos e desilusões. Ela fez que os habitantes do Primeiro Mundo perdessem seu mito cosmológico e, em seguida, pôs em marcha uma era de progressivos descentramentos. [...] A partir do século XVII, difunde-se, inicialmente entre as camadas cultivadas da Europa e, em seguida, entre as massas informadas do Primeiro Mundo, a nova sensação psicoccosmológica de que a evolução, essa deusa indiferente do devir, não tem em mira os homens. A cada olhar sobre a estrutura da Terra e os espaços extraterrestres, aumenta a evidência de que o homem está sobrepujado de todos os lados por monstruosas exterioridades que o insuflam com o frio das estrelas e uma complexidade sobre-humana. A velha natureza do *homo sapiens* não está à altura dessas provocações vindas do exterior. Por meio da pesquisa e da tomada de consciência, o homem tornou-se o idiota do cosmos [...] Participar da modernidade significa pôr em risco sistemas imunológicos que se desenvolveram ao longo da evolução. (Sloterdijk, 2016, p. 21-23)

É com esse ingênuo tempo das “Luzes”, inclusive, que surge a questão do anacronismo no sentido mais fremente: a tentativa de estabelecer uma profunda diferenciação em termos epocais em termos cronológicos, organização dos fatos históricos segundo a linearidade pedagógica de “um” depois do “outro”, como se os afetos que transitam entre nós obedecessem a lógica dos calendários instituída pelos historiadores.

Essa diferenciação leva a supor uma consciência do tempo histórico em que se vive, em menor ou maior grau, e a necessidade de afirmação da existência específica em um determinado tempo.

Essa consciência do tempo é pedra de toque para compreendermos o Moderno, já que os homens medievais não se conheciam como “medievais”, nem os gregos como “antigos”, nomenclaturas que devem, em grande parte, à historiografia do Iluminismo, que desvela a busca de uma identidade, de especificar um “o que somos nós”, algo até então inédito na história, que agora

passa a ser vista, de certa maneira, constitutiva dos sujeitos como também constituída por eles.

Já a Modernidade diz respeito aos elementos gerais que compõe o homem Moderno, suas singularidades, idiossincrasias ideológicas. Podemos dizer que há uma espécie de espacialização intrínseca à noção de Modernidade, a coabitação de elementos contraditórios, modernos e não modernos, que coexistem no mesmo tempo: a charrete e o automóvel, o elevador e uma coluna dórica no mesmo prédio.

Entendemos por Modernidade esse conjunto maior, um amalgame dos elementos que constitui o Moderno, ou seja, de certa maneira um regime de historicidade que explicita um dado tempo.

A Modernização pode ser entendida como o conjunto de técnicas, máquinas tecnológicas, descobertas científicas, enleadas pela ideologia máxima da modernidade: o progresso. O avanço tecnológico, propiciado pelo acúmulo de capital surgiu atrelado ao suposto avanço, discurso civilizatório, em que o homem se distanciava cada hora mais da natureza, dominando-a e desencantando-a.

Desse modo, a Modernização é o processo pelo qual se instituiu a Modernidade. Não à toa, veremos o conceito de progresso ganhar na filosofia positivista de Augusto Comte a formulação mais bem-acabada de uma sociedade progressista. Modernização dos meios de comunicação, dos transportes, mas também do homem no sentido lato, significando então o processo pelo qual nos tornamos modernos.

Entendemos por Modernismo, os aspectos culturais gerais que surgem em finais do século XIX no panorama europeu. Como bem recorda-nos Harrison (2001) o conceito de Modernismo é perpassado necessariamente por um juízo de valor que diferencia o moderno do não moderno, pois

O modernismo não era mera expressão passiva da experiência da modernidade. Ao contrário, deveria representar a tentativa de garantir uma relativa independência de pensamento e valor – uma certa autonomia – em face dessa experiência. A auto-imagem do modernista, assim construída, dependia da manutenção de algum sentido de distância dos que eram vistos como os típicos representantes do moderno, isto é, dos que eram ou os agentes ou pacientes da modernização (Harrison, 2001, p. 27).

De maneira geral, podemos dizer que o modernismo se caracteriza pela linguagem, seja na Literatura, pintura, música, teatro ou escultura.

As novas linguagens empregadas e construídas pelo modernismo dão diferentes direções à arte – o artista modernista salta rumo ao desconhecido que se abre sob seus pés. Cremos que as três palavras propostas no título conseguem mostrar uma visão holística acerca do Modernismo. É justamente no silêncio, no inabitado, inaudível, indizível e invisível que o modernismo se instaura.

É na procura por dizer acerca dos fragmentos, rompendo as certezas clássicas, os exageros românticos, que os artistas modernos arriscam-se, jogam-se por sob os escombros daquilo que tentam desfragmentar a todo tempo: a moral vigente e o jogo político da dominação instituída; verdadeiro desafio à autoridade, seja essa o Estado, a sociedade, os pares ou a tradição. E, como podemos notar, a reivindicação dessa “nova linguagem” é feita, contudo, já em Dom Quixote, tanto na metaliteratura, como já falamos, como nos procedimentos próprios do romance que significa, em última instância, um pensamento da escritura que se expressa através de uma “colagem” de outros gêneros como alteração, aglutinamento ou mesmo perversão.

Dom Quixote, nesse sentido, será desenvolvido por artistas tão diferentes como Borges e Camus – ambos desdobraram, cada um a seu modo, uma “face” de Dom Quixote, o jogo labiríntico da escritura dobrada e, também, a potência poética do absurdo como motor criativo.

A arte moderna não se atém às essências, mas sim às imagens moventes, ao movimento geral das coisas, contrária à autoridade, àquilo que persiste. Subversiva, a arte moderna tem um caráter altamente negativo.

Desabrocha como gesto opositor às certezas, aos *locus* canônicos da arte, da ciência, ou mesmo do conjunto de valores que se formaram como sustentáculo da cultura ocidental ou de uma época, como o é Dom Quixote.

Entre os poetas franceses de indubitável importância para inauguração da arte moderna – como Rimbaud, Lautréamont, Théophile Gautier, Gérard de Nerval, Gustav Flaubert, entre outros –, Charles Baudelaire destaca-se como artista multifacetado, arguto crítico de arte, além de escritor de uma das mais

polêmicas e revolucionárias obras da Literatura: *Les fleurs du Mal* (1857) – *As flores do mal* (2012).

A lucidez da ácida crítica de Baudelaire ao legado romântico fica perfeitamente ilustrada no seguinte trecho do poema *A carniça*: “*Pois hás de ser como essa coisa apodrecida/ Essa medonha corrupção/ Estrela de meus olhos, sol de minha vida [...]*” (Baudelaire, 2012, p. 218). Ao apontar a podridão da carniça, a sugestiva imagem da corrupção física que tanto nos enoja, o poeta, utilizando a métrica alexandrina, tece uma ironia que beira o sarcasmo ao trazer a lume a imagem da estrela, do sol, como metáfora da importância da menina para o rapaz enamorado.

Ao jogar com a dubiedade das imagens, do sol representativo da vida à putrefação do cadáver, Baudelaire desabrocha um dos fios condutores do modernismo: a contradição. Nessa disposição de contrários, na vertigem do irreconciliável, Baudelaire é um dos primeiros a encarar o moderno como algo *sui generis*, não apenas simples distinção histórica de outros tempos, mas potência diversa para aberturas nunca antes vaticinadas de possibilidades heterocrônicas.

A poética modernista coloca-se num platô cambiante entre fazer-se e desfazer-se. Não há instauração de certezas, mas sim experimentações diversas, procura para colocar em devir o que se encontra parado, estanque.

É na experiência do afirmar-se e negar-se que o modernismo se diferencia das outras poéticas artísticas, não se propõe em lançar fórmulas, mas sim diluí-las. É na linguagem, principalmente, que o modernismo se distingue de seus antecessores ou mesmo contemporâneos. Isso quer dizer que, quando falamos em modernismo, inferimos um juízo de valor pautado na ressonância da obra em seu tempo, ou seja, na maneira como a obra de arte confronta-se com seu tempo.

A arte moderna está em consonância, geralmente, com as formas mais radicais de se pensar o objeto artístico, num enfrentamento dos cânones instituídos pela tradição artística: escolas, movimentos e maneiras diversas que consolidaram um *modus operandi*.

A radicalidade da arte moderna está na desconstrução dessas certezas, no repensar os silêncios deixados pela tradição. Vale ressaltar a diferença entre

modernismo e vanguarda: ao apontar para o futuro a vanguarda se vê absorvida pelo presente, deixa de ser vanguarda e passa a ser modernismo. Podemos dizer que a vanguarda é o fôlego modernista que rejeita o próprio modernismo ao fazê-lo se mover, impedindo-o de sedimentar-se.

As experimentações de vanguarda colocam em perigo a arte enquanto instituição todo tempo, apoiando-se principalmente na noção de estranhamento. Isso significa apenas que há uma relação necessária entre o princípio de choque na arte de vanguarda e o estudo da validade geral da categoria de estranheza. A necessidade desta relação manifesta-se em que só o completo desenvolvimento do objeto (nesse caso a radicalização da estranheza no *choque*) permite reconhecer a validade geral da categoria (Burger, 2012, p. 47).

O choque, ou estranheza, fica nítida se tomarmos como exemplo a obra de Mallarmé, que principia seu trabalho com o vazio do espaço, o branco, o nada deixado pela lacuna da linguagem. Nas poesias de Mallarmé, *Um coup de dés* (1914) (*Um lance de dados* (1990) na excelente tradução de José Lino Grunewald de *O acaso*: “Cai/ a pluma/ rítmica pausa do sinistro/ sepultar-se/ nas escumas originais/ donde há pouco sobressaltara seu delírio até um cimo/ esmaecido/ pela neutralidade idêntica do abismo” (Mallarmé, 1990, p. 125), podemos notar como o universo de Mallarmé pede uma compreensão intrínseca; as palavras só ganham sentido dentro do círculo hermético do próprio poema, o símbolo não necessariamente aponta para um outro, mas na maioria das vezes ganha autonomia na condensação entre significante e significado, coisa e signo.

Numa queda vertiginosa, vemo-nos levados pelo Acaso, regido pelo ritmo alquebrado do *enjambement*, numa subida e descida constantes, sentimo-nos moventes nas ondulações das palavras, enleados pelo efeito sonoro de cada sílaba e arranjo de palavras. Cai a pluma ao ponto de sepultar-se, enquanto no momento antes estivera no topo, agora novamente no abismo, espécie de encontro dos contrários, do mais alto ao mais baixo, num abismo podemos dizer que estamos em queda ou que subimos do avesso?

O silêncio sugerido pelos simbolistas é amalgamado na poética da primeira onda de modernistas como Proust, Kafka, Rilke, Eliot, Schoenberg, abstracionistas, expressionistas e cubistas. Também o expressionismo evoca o silêncio ao apresentar corpos retorcidos, gritos calados, faces que falam pelo

olhar opaco, vazios – Modigliani, Kirchner. Há no silêncio a tentativa de transformar a arte que, até então, era vista como objeto num dado processo artístico.

A construção da obra de arte não mais oculta a maneira como ela é produzida, a técnica necessária, ou o estilo utilizado, retirando da arte a noção orgânica que ela levava até então.

Devido a sua indiferença pessoal, o modernismo possui a qualidade do sonho, bem próximas à estética do Dom Quixote de Cervantes, já que rompe com a narrativa linear guinando para misturas sensíveis, entre o ver, dizer, ouvir, habitando zonas proscritas e brincando com as noções consolidadas de espaço e tempo (Karl 1988, pp.80-81).

A experiência modernista consiste, sobretudo, no andejar pelas ruas sem saídas dos sonhos, seja em profundas viagens ao inferno, à alma, ao mais intrínseco do interno, a navegar pelos espaços do ego. A síndrome da viagem, da busca incessante pela experiência do indizível, amalgama em si o silêncio, a anarquia e a melancolia.

As melodias nunca ouvidas, ou o invisível, só pode ser encontrado pelo sujeito que salta, lançando-se ao novo, movido por uma nova linguagem, que nos causa, ao mesmo tempo, angústia, como bem coloca Kierkegaard (2010). É nesse sentido, inclusive, que podemos atrelar o “nascimento” do romance ao nascimento do “mito da individualidade moderna” (Watt, 1997) que se estabelece, em partes, pelo jogo da escritura com o autor/escritor no próprio desenrolar da obra:

Daí [a partir de Dom Quixote] se inspiram o jogo do autor, do narrador e do personagem onde se ilustrarão Filding e Sterne antes dos românticos alemães, e que será retomado por Machado de Assis; as ficções borgianas dos palimpsestos, dos labirintos e das bibliotecas; a teorização schlegeliana de uma literatura capaz de uma reflexão ao infinito, do romance que se faz teoria poética do romance ... Ao fazer seu personagem quebrar os círculos do relato partilhado, o romance paradigmático de Cervantes abra então caminho para essa consciência triunfante da literatura como jogo de uma reflexão infinita e de um segredo cuja fórmula o mestre não para de ocultar. Em minha opinião, essa teologia feliz da literatura esquece que a relação tem que ser lida nos dois sentidos: a posição do mestre não funciona sem a inclusão da posição do refém, do louco da letra. Ela se compraz em relançar a posição de mestre do relato, em assimilá-la ao próprio poder da literatura, absolutizada, tendo ganho a autonomia de sua livre atividade,

liberada dos gêneros e das regras da poética. Isso é transformar um pouco depressa a aventura da letra sem corpo em poder absoluto do espírito. E talvez o movimento profundo pelo qual “a” literatura se nomeou, representou e absolutizou seja, muito pelo contrário, o movimento pelo qual a relação se inverteu. Estudar as transformações da fábula do louco da letra pode então nos levar a essa conclusão que só é paradoxal em aparência: a literatura absolutizada é a literatura na qual a relação se inverte num movimento em cujo termo o próprio escritor vem para o lugar do refém (Rancière, 2017, p. 80-81).

Nesse sentido, Dom Quixote antecipa, através do pensamento romanesco desenvolvido por Cervantes, no jogo entre escritor, autor, narrador e personagem, ao retrabalhar a questão platônica do *pharmakon* da escrita – atualizada figuralmente em Madame Bovary, como vimos –, palavra sem pai, letra órfã, desconectada do corpo, Verbo vagante, momento antes da encarnação do Cristo no formato humano, Jesus – elementos centrais para o desenvolvimento do romance como forma de pensamento literário autônomo, que desenvolve suas regras, no entanto, em contato tanto com a filosofia como as ciências que se desenvolvem seu lado.

No entanto, ressaltando as diferenças para além de Dom Quixote, anteriormente à década de 80 do século XIX as linguagens – aqui compreendida em seu sentido lato – tinham um caráter comum de comunicação, era o meio para troca de experiências, para o compartilhar de ideias e valores. Para Frederick Karl, “*Por volta de 1885, a linguagem definirá a forma pela qual o mundo se desdobra, enquanto, antes, o mundo, os objetos, os acontecimentos usavam a linguagem para se definir a eles próprios*” (Karl, 1998, p. 107).

James Joyce, Pablo Picasso e Arnold Schoenberg são exemplares na experimentação de novas linguagens em arte. Empreenderam, através de um trabalho lento e acurado, uma morfologia, sintaxe e semântica próprias, radicalmente opostas a tudo que os antecedeu.

Em *Ulysses* (1921), Joyce desenvolve um dos procedimentos literários de maior importância para Literatura: o fluxo de consciência. Como já exemplificado por Freud no *Mal estar da civilização*, a consciência não é feita de um plano único, linear, muito pelo contrário, coexistem ao mesmo tempo diferentes dimensões de pensamento, ou seja, pensa-se em mais de uma coisa ao mesmo tempo, os objetos se atravessam nas representações que fazemos deles em nossa consciência.

Partindo dessa noção, Joyce busca na linearidade do texto, em sua sincronia, a diacronia da escritura; mimesis do coexistir de diferentes aspectos na consciência. O fluxo de consciência terá seu legado em Dujardin, Joyce, Virginia Woolf, Faulkner, Hermann Broch, Steiner, entre outros escritores do século XX e XXI.

Já Picasso, com *Les Femmes d'Alger (O Jovem Oureba)* (1907), rompe a perspectiva, engendrando as formas na bidimensionalidade, atentando-se para geometrização dos corpos, bem como para acentuação das linhas dos rostos, influência do contato com as máscaras africanas. A linguagem formal na disposição da cena, seja no diálogo com o grotesco, quase caricatural, como na arguta disposição das mulheres no espaço diegético da obra, Picasso, seguindo os passos deixados por Cézanne, adentra uma possibilidade de apresentação do mundo nunca antes visto pela pintura.

O discurso embotado da arte acadêmica revela-se conivente aos prazeres ornamentais da burguesia estabelecida. Ligada fortemente aos preceitos de harmonia e beleza da arte clássica e romântica, lentamente a arte torna-se mais um dos simulacros da propagação dos costumes burgueses numa sociedade em que a aristocracia jaz inerte.

Contra o comodismo dos maneirismos estabelecidos, na perpetuação constante de uma noção de beleza excludente, surgirá a semente subversiva da arte moderna. Preocupada principalmente com o não dito, o excluído, o silenciado. Em música, o esgotamento do tom, da forma sonata, e da reproduzibilidade *ad infinitum* das formas clássicas, fará com que os artistas voltem-se à dissonância, estabelecendo uma poética que a terá no centro de suas preocupações.

O exemplo mais radical dessa ruptura é o modelo dodecafônico de Schoenberg, que consiste na divisão e utilização da escala diatônica ou cromática em toda sua extensão. Ao tocar uma nota, por exemplo, um *dó*, o compositor só pode repeti-lo depois que as outras onze notas da escala foram utilizadas. Isso possibilita a diluição do sistema tonal, que é baseado na relação de tensão entre a nota principal, *tônica*, e os outros sete graus da escala. A atonalidade surge como movimento negativo, oposição radical ao imperialismo do tom. As dimensões entre o ruído, a música, as circunscrições e as zonas

limítrofes entre ambos foram se rarefazendo na música moderna, tendo seu corolário na música eletroacústica.

Fazendo eco com Adorno, a obra de arte moderna é como um fogo de artifício, radical, inesperado, que sobe ao ar e permanece apenas o tempo de começar a se desmanchar. Pensar a arte moderna é compreender seu caráter, sobretudo, histórico, mas não encerrado simplesmente no tempo em que veio a lume, muito mais um legado que tem por objeto visado a posteridade. Para Adorno

A arte tem o seu conceito na constelação de momentos que se transforma historicamente; fecha-se assim à definição. A sua essência não é dedutível da sua origem, como se a primeira fosse um fundamento, sobre o qual todos os seguintes se erigem e desmoronam logo que são abalados (Adorno, 2008, p. 13).

A nosso ver a compreensão da virada poética da arte moderna, as diferenciações, multiplicidades, contradições acerca da linguagem, do silêncio, da preocupação formal, passam necessariamente pelos conceitos de Belo e Feio, com o soerguimento lento e gradual do segundo em detrimento do primeiro. A radicalidade da arte moderna seja na Literatura, música, pintura, teatro, visa desconstruir os cânones, a tradição instituída, que é amplamente representada pelo Belo e pela noção de Belas Artes.

O esfacelamento do Belo, na tentativa de captar a fugacidade do momento, o instante que não retorna, é o mote que guiará, por exemplo, a poética impressionista. No entanto, Dom Quixote já havia, a seu modo, antecipado, em termos romanescos, tanto a cotidianidade da obra de arte no século XIX e XX quanto à “poética do feio” da decadência que se instaura com o advento dos modernismos.

Já há em Dom Quixote a passagem do Belo ao Feio, sobretudo se considerarmos o ganho de voz de personagens como Sancho, até então marginais na Literatura, que não apenas é o fiel escudeiro de Dom Quixote como o contraponto sem a qual a figura do fidalgo manchego inexistiria.

Dizer que Dom Quixote antecipa a poética da fealdade, do desarmônico, do decadente, é compreender que, de modo anacrônico, após as experiências românticas e modernas das obras de arte, ou seja, com o advento do regime-estético (Rancière, 2009, p. 134), que compreende ambos os movimentos menos como uma cisão e mais como uma outra redistribuição da partilha do

sensível, em contraposição ao regime-representativo, a própria obra de Cervantes se atualiza em outros termos, desenrolando virtualidades que só podiam se desdobrar no contato ulterior com as obras de arte que vieram posteriormente.

A questão que se coloca, portanto, segue uma via de mão dupla: se Dom Quixote “inaugura”, por assim dizer, a “poética do feio” ao torcer de maneira barroca todas as idealidades que sustentavam os romances de cavalaria abrindo caminho, assim, para que o “herói problemático”, desenvolvido, sobretudo, na Literatura do século XIX, ganhasse o terreno da Literatura moderna, não teríamos, após a atualização da *imagem-quixote* uma alteração retroativa da obra mesma de Cervantes? Assim como há um Dom Quixote atrás de Madame Bovary e príncipe Mishkin, haveria, então, numa perspectiva anacrônica das obras de arte, um príncipe Mishkin e uma Madame Bovary *atrás* de Dom Quixote.

Considerações finais

Mas há coisas que estão além das palavras, e não por baixo das palavras, e uma delas é o riso. Pois o riso é o único som, por inarticulado que seja, que nenhum animal pode produzir

Virgínia Woolf

Ao fim dessa curta viagem, que partiu do conceito de anacronismo desde a obra Dom Quixote buscando dar relevo, no decorrer dessa dissertação, a *imago-cosmo* e a *imago-mundi* como duas conflitantes imagens de tempo que permeiam esse que viria a ser o primeiro romance moderno para chegarmos, então, ao Modernismo e aos seus desdobramentos filiados, de certo modo, ao que denominamos *imagem-quixote*, resta-nos, ainda, colocar uma derradeira e instigante questão: como uma obra escrita no início do século XVII, num contexto tão radicalmente diverso ao nosso mundo digitalizado, em que a morte da obra de arte foi promulgada tantas vezes juntamente à morte da história, da filosofia e mesmo da Literatura, continua a provocar acessos de risos nos leitores ainda hoje?

Passados mais de quatro séculos desde sua primeira publicação, em 1605, a obra Dom Quixote de Miguel de Cervantes parece não apenas ter guardado certo frescor contemporâneo como não para de provocar fascínio em qualquer leitor, especializado ou não, que nela se debruce com atenção. Ficamos tentados em responder à questão levantada através de uma ou outra teoria arquetípica que justificaria o clássico através de algo de imutável que condiciona a existência mesma do clássico como sendo algo da ordem do trans-histórico, não explicável pelas condições historicamente determinadas que cerceiam a aparição da obra.

De fato, dificilmente poderíamos explicar a sobrevivência do riso provocado por Dom Quixote através da explicitação dos contextos epocais em que a obra apareceu, isto é, o *Siglo de oro* espanhol dos séculos XVII, como buscamos argumentar ao longo desse texto – mesmo que o riso do século XVII

não seja o nosso riso, já que nem as emoções podem se resguardar da historicidade imanente que as compõe.

Contudo, pensar Dom Quixote de maneira anacrônica não significa, como pode parecer, remetê-lo a algo como uma *conditio humana* sempre a mesma, pelo contrário, significa fazer saltar das repetições históricas os instantes de diferença que não se esgotam nos retornos, nas permanências e nas continuidades das temporalidades históricas. O enigma da sobrevivência de uma obra como Dom Quixote, da sua capacidade de provocar o riso ainda hoje, nos leva à capacidade de “conservação” das obras de arte num sentido mais amplo e geral:

A arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. Conserva e se conserva em si (*quid juris?*), embora, de fato, não dure mais que seu suporte e seus materiais (*quid facti?*), pedra, tela, cor química, etc. A moça guarda a pose que tinha há cinco mil anos, gesto que não depende mais daquela que o fez. O ar guarda a agitação, o sopro e a luz que tinha, tal dia do ano passado, e não depende mais de quem o respirava naquela manhã [...] E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela autoposição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte é *um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos* (Deleuze e Guattari, 2010, p. 193).

Livre do criador, isto é, da biografia factual de tal ou tal artista, conservada em si, a arte sobrevive tanto quanto o suporte material em que se inscrevem – a tela e o pano, o mármore e o cobre, mas também a película e o som, as páginas do livro etc. – sem se reduzir, contudo, a essa mesma materialidade. Se está correta a hipótese de que a arte conserva, faz permanecer o gesto do personagem que *está sempre em vias de fazê-lo tendo já o feito*, isto é, Dom Quixote diante dos moinhos de vento combatendo-os como gigantes lendários saídos dos livros de cavalaria, mas, também, rodando infinitamente nas hélices dos mesmos moinhos que não param de o pegar de surpresa, caindo e levantando de maneira ininterrupta, quantas vezes as páginas da obra sejam abertas, a obra de arte estaria, então, imune aos efeitos da passagem do tempo sobre si?

A questão envolvida nessa permanência da arte se revela, contudo, mais complexa do que aparenta ser: se, por um lado, a arte conserva a si mesma,

mantém-se inscrita no material enquanto a durabilidade dele assim o permitir, ela só se conserva como condição *sine qua non* de um devir sensível que não para de reconfigurar a obra mesma:

As figuras estéticas (e o estilo que as cria) não têm nada a ver com a retórica. São sensações: perceptos e afectos, paisagens e rostos, visões e devires. Mas não é também pelo devir que definimos o conceito filosófico, e quase nos mesmos termos? Todavia, as figuras estéticas não são idênticas aos personagens conceituais. Talvez entre uns nos outros, num sentido ou no outro, como Igitur ou como Zaratustra, mas é na medida em que há sensações de conceitos e conceitos de sensações. Não é o mesmo devir. O devir sensível é o ato pelo qual algo ou alguém não para de devir-outro (continuando a ser o que é), girassol ou Ahab, enquanto que o devir conceitual é o ato pelo qual o acontecimento comum, ele mesmo, esquiva o que é. Este é heterogeneidade compreendida numa forma absoluta, aquele a alteridade empenhada numa matéria de expressão. O monumento não atualiza o acontecimento virtual, mas o incorpora ou o encarna: dá-lhe um corpo, uma vida, um universo (Deleuze e Guattari, 2010, p. 209-210).

Ao contrário do conceito, o devir-outro que caracteriza as figuras estéticas, entre eles os personagens romanescos, não para de tornar heterogêneo aquilo mesmo que ele é: Dom Quixote é o *mesmo* cavaleiro porque não para de fazer devir toda lógica alquebrada da cavalaria que o transpassa, reconfigurando, desse modo, a própria figura do cavaleiro tal qual ela havia se estabelecido até então no imaginário ocidental.

Depois de Dom Quixote, da sua cômica aparição fracassada, torna-se impossível ler os romances de cavalaria sem certa desconfiança, ironia e certa humor que desbanca a idealidade da sociedade cavalheiresca, já que, por meio da paródia dos romances de cavalaria, Cervantes desfaz o altivo sonho da ordem cavalheiresca como se o reescrevesse desde dentro, extraindo dele o último dos cavaleiros e o único de sua espécie: Dom Quixote; acompanhado do último dos escudeiros e único de sua espécie: Sancho.

Tendo isso em mente, o paradoxo que as figuras estéticas, a partir das diferentes materialidades artísticas imanentes aos diferentes regimes artísticos, da pintura à música, parece impor, é a do jogo irresolúvel entre conservação e alteração que só pode aparecer na singularidade do plano de composição imanente das obras de arte, não redutível em nenhuma medida à explicitação do pensamento conceitual. Se Dom Quixote não pode ser reduzido a mera

expressão de sua época vertida pela pena de Cervantes, imobilidade histórica que conservaria um modo de pensar, ser e sentir próprios ao século XVII, é porque o monumental plano de composição cervantino se prolonga nos infinitos mundos possíveis, parafraseando a célebre tese leibneziana, que a partir dele se abrem:

É assim que Proust definia a arte-monumento, porta via superior ao “vivido”, suas “diferenças qualitativas”, seus “universos” que constroem seus próprios limites, seus distanciamentos e suas aproximações, suas constelações, os blocos de sensações que eles fazem rolar, o universo-Rembrandt ou universo-Debussy. Estes universos não são nem virtuais, nem atuais, são possíveis, o possível como categoria estética (“possível, por favor, senão eu sufoco”), a existência do possível, enquanto que os acontecimentos são a realidade do virtual, formas de um pensamento-Natureza que sobrevoam todos os universos possíveis. Não significa dizer que o conceito precede de direito a sensação: mesmo um conceito de sensação deve ser criado com seus meios próprios, e uma sensação existe em seu universo possível, sem que o conceito exista necessariamente em sua forma absoluta (Deleuze e Guattari, 2010, p. 210).

O universo-Cervantes, ou melhor, o universo-Quixote, é a composição que nos dá acesso a esse modo de pensar, ser e sentir próprios ao século XVII, mas não imóvel, uma composição em devir que se instaura a partir do conjunto de perceptos e afectos³² que a obra inscreve no desenrolar de suas páginas.

Os possíveis do universo-Quixote, a pesar de trazerem consigo a atmosfera da sua época, se desdobram num sentir diferencial que, por meio do estranhamento e não simplesmente através da identidade de uma condição humana geral, nos permite a participação num riso em devir que ecoa pelos escombros da história sobrevivendo, finalmente, na sua infinita capacidade de se reconstituir, sempre em fragmentos não totalizantes que desaguam, por sua vez, na história da Literatura Ocidental de ponta a ponta.

São esses possíveis do universo-Quixote que podemos observar nas figuras estéticas dos *outsiders* que povoam a Literatura do século XIX e XX; figuras do limite que não param de evocar, a partir do fracasso característico de um Achab, Harry Heller ou Arturo Bandini, o tom quixotesco que expressa, à

³² Deleuze e Guattari circunscrevem o que seriam os conceitos de afectos e os perceptos nos seguintes termos: “[...] os afetos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza (Deleuze e Guattari, 2016, p. 200).

revelia da intenção do autor, a condição mesma da arte moderna enquanto falha e fracasso como possibilidade que extrai, da afirmação de sua impossibilidade, sua tão estranha condição de sobrevivência, traduzida à perfeição na célebre sentença de Beckett: *“Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better”* (Beckett, 1983, p. 7)³³. Dom Quixote, o inesquecível personagem do primeiro romance moderno, é a afirmação anacrônica desse fracasso que abre a arte moderna na sua singular condição ambígua e limítrofe.

Pensar Dom Quixote de maneira anacrônica é compreender, então, que a vitalidade de Cervantes na história da Literatura Ocidental não para de modificar a obra mesma de maneira retroativa. A hipótese que perpassa essa dissertação, mas deixada em aberto, é que uma obra, apesar de pertencente ao seu contexto histórico específico, no caso de Dom Quixote, o *siglo de oro* espanhol, não se esgota na datação da sua cronologia. Mais do que um conjunto de discursos pertencentes à determinada época, na Literatura:

O que conta não são as opiniões dos personagens segundo seus tipos sociais e seu caráter, como nos maus romances, mas as relações de contraponto nos quais entram, e os compostos de sensações que esses personagens experimentam eles mesmos ou fazem experimentar, em seus devires e suas visões. [...] É tudo isso que o romancista deve extrair das percepções, afecções e opiniões de seus “modelos” psicossociais, que se integram inteiramente nos perceptos e os afetos aos quais o personagem deve ser elevado sem conservar outra vida. E isso implica num vasto plano de composição, não preconcebido abstratamente, mas que se constrói à medida que a obra avança, abrindo, misturando, desfazendo e refazendo compostos cada vez mais ilimitados segundo a penetração de forças cósmicas. A teoria do romance de Bakhtin vai nesse sentido mostrando, de Rabelais a Dostoiévski, a coexistência dos componentes contrapontuais, polifônicos, e plurivocais com um plano de composição arquitetônico ou sinfônico. (Deleuze e Guattari, 2010, p. 223).

No caso do universo-Quixote, esses contrapontos, entrelaçamentos e plurivocalidades, do elevado tom livresco de Dom Quixote ao discurso recheado de referências aos ditos populares de Sancho, se configuram, também, como uma polifonia temporal que instaura, de maneira intensiva e não apenas extensiva, um território heterocrônico em que os diferentes ritmos temporais, do *cosmos* medieval ao *mundus* barroco, se tencionam sem jamais se resolverem.

³³ “Sempre tentar. Sempre falhar. Não importa. Tentar novamente. Falhar novamente. Falhar melhor”, tradução livre do inglês.

Os diferentes ritmos de tempo que se inscrevem em Dom Quixote, atualizados pelo desdobrar do quixotesco na história da Literatura Ocidental, deixam entrever ao historiador algo como um tempo não pulsado, como na música, que nos coloca diante de “*uma multiplicidade de durações heterócronas, qualitativas, não coincidentes, não comunicativas*” que desfaz, na sinuosidade das diferentes imagens de tempo que se amontoam nas obras de arte de maneira conflitante e não homogênea, o “*recurso à solução geral e clássica, a qual consiste em confiar ao espírito o cuidado de apor uma medida comum ou uma cadência métrica a todas as durações vitais*” (Deleuze, 2016, p. 164).

Fontes

CERVANTES, M [1605]. *Don Quijote de la mancha*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2009.

Referências Bibliográficas

ADORNO, T. W. *Teoria Estética*. Tradução de Arthur Mourão. Lisboa: Edições 70, 2008a.

ADORNO, T. W. Progresso. **Lua Nova**, São Paulo, n. 27, p. 217-236, Dec. 1992 Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010264451992000300011&lng=en&nrm=iso>. Access on 07 Jan. 2020. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-64451992000300011>.

ADORNO, T. W. *Notas de literatura I*. Tradução de Jorge M.B. de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

ADORNO, T. W. *Dialética negativa*. Tradução de Marco Antonio Casanova. Rio de Janeiro: Zahar, 2008b.

AGAMBEN, G. *Estâncias: A palavra e o fantasmas na cultura ocidental*. Tradução de Selvino José Assmann. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

AGAMBEN, G. *A aventura*. Tradução e notas: Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

AGAMBEN, G. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

ALLOA, E. (Org). *Pensar a imagem*. Tradução coordenada por Carla Rodrigues Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

ÁLVAREZ, M. F. *La sociedad española en el Siglo de Oro*. Barcelona: Gredos, 1985.

ARGAN, G. C. *Imagem e persuasão: ensaios sobre o barroco*. Tradução de Maurícia Santana Dias. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARGAN, G. C. *A arte moderna: do iluminismo ao século XX*. Tradução: Denise Bottmann e Federico Carotti. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, G. C. *A arte moderna na Europa: de Hogarth a Picasso*. Tradução: Lorenzo Mammì. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ARGAN, G. C. *História da arte como história da cidade*. Tradução: Pier Luigi Cabra. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

ARMITAGE, D. "In Defense of Presentism". In Darrin M. Mc. *History and Human Flourishing*. Oxford: Oxford University Press, 2020.

ÁVILA, A. *Barroco: teoria e análise*. Tradução de Sérgio Coelho, Pérola de Carvalho, Elza Cunha de Vincenzo São Paulo: Perspectiva, 1997; Belo Horizonte: Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997.

ÁTIENZA, B. *El loco en el espejo: locura y melancolia en la Espanã de Lope de Vega*. Amsterdam: Rodopi, 2009.

AUERBACH, E. *Mímesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. Trad. Vários tradutores São Paulo: Perspectiva, 1971.

AUERBACH, E. *Figuras*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Ática, 1997.

BADIOU, A. *Pequeno manual de inestética*. Tradução de Marina Appenzelle. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BAUDELAIRE, C. *As flores do mal*. Tradução: Ivan Junqueira. São Paulo: Nova Fronteira, 2012.

BAUDELAIRE, C. "A rainha das faculdades". Caderno de Leituras n. 84. São Paulo: Edições Chão de Feira, 2018.

BAKHTIN, Mikhail. *Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. Brasília: UnB, 1998.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução de Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

BAKHTIN, M. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.

BARTHES, R. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BASCHET, J. *L'iconographie médiéval*. Paris: Gallimard, 2008.

BENJAMIN, W. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 3a ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. *Passagens (1927-1940)*. Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão Belo Horizonte: UFMG, 2006.

BENJAMIN, W. *A origem do drama trágico alemão*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: 2011.

BENJAMIN, W. *O anjo da história*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2012.

BENJAMIN, W. *Baudelaire e a modernidade*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2015.

BECKETT, S. *Worstward Ho!* New York: Grove Press, Inc, 1983.

BLANCHOT, M. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, M. *O livro por vir*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

BLIKSTEIN, I. "As etimologias de Isidoro de Sevilha". In *Revista Língua e Literatura*, Universidade de São Paulo. Edição n. 7. 1978.

BOLIVAR, E. *La modernidad de lo barroco*. Cidade do México: Ediciones Era, 2000.

BOQUET, D; NAGY, P. *Sensible Moyen Âge: une histoire des émotions dans l'Occident medieval*. Paris: Seuil, 2015.

BORGES, J. L. *Ficções*. Tradução de Davi Arrigucci Jr. São Paulo: Editora Globo, 1999.

BOSI, A. "O tempo e os tempos". In *Tempo e história*. NOVAES, A. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. São Paulo: Cosac e Naify, 2012.

CANAVAGGIO, J. *Don Quijote: del libro al mito*. Madrid: Espasa, 2006.

CERVANTES, M. [1605]. *Don Quijote de la mancha*. Edición, notas y anexos de Francisco Rico. Madrid: Punto de Lectura, 2009.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Tradução de Diego Cervelin. São Paulo: Cultura e Barbárie, 2010.

DELEUZE, G. *Lógica do sentido*. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, 1974.

DELEUZE, G. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1992.

DELEUZE, G. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. *Deux régimes de fous*. Paris: Éditions de Minuit, 2003.

DELEUZE, G. *A imagem-tempo: cinema 2*. Tradução de Eloísa de Araújo Ribeiro Brasiliense, 2005

DELEUZE, G.; BACON, Francis. *Lógica da sensação*. Tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

DELEUZE, G. *A dobra: Leibniz e o barroco*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. Campinas: Papirus, 2009.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. *O que é a filosofia?*. Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, G. *Dois regimes de loucos*. Tradução de Guilherme Ivo. São Paulo: Editora 34, 2016.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério da Costa. São Paulo: Iluminuras, 1991.

DIDI-HUBERMAN, G. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998.

DIDI-HUBERMAN, G. *A pintura encarnada*. São Paulo: Escuta, 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contraponto; 2013a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Atlas ou a gaia ciência inquieta*. Lisboa: KKYM, 2013b.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante da imagem: questão colocada aos fins de uma história da arte*. São Paulo: Editora 34, 2013c.

DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: História da arte e anacronismo das imagens*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Arbex. Belo Horizonte: UFMG: 2015a.

DIDI-HUBERMAN, G. *Falenas: ensaios sobre a aparição*. Lisboa: KKYM, 2015b.

DIDI-HUBERMAN, G. *A semelhança informe: ou o gaio saber visual segundo Georges Bataille*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2015.

DIDI-HUBERMAN, G. *Que emoção! Que emoção?* São Paulo: Editora 34, 2016.

DIDI-HUBERMAN, G. "Quando as imagens tocam o real". Belo Horizonte: Pós, v. 2, n. 4, p. 204-219, nov. 2012.

DIDI-HUBERMAN, G. A imanência estética. Alea: Estudos Neolatinos, v. 5, n. 1, p. 118-147, 2003.

DIDI-HUBERMAN, G. L'image est le mouvant. Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies, n° 3, 2004, p. 11-30.

DIDI-HUBERMAN, G. La dissemblance des figures selon Fra Angelico. *In* Mélanges de l'Ecole française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes, tome 98, n° 2, 1986, p. 709-802.

DIDI-HUBERMAN, G. *Quando as imagens tomam posição*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2017.

D'ORS, E. *Lo barroco*. Madrid: Tecnos, 2002.

DUBY, G. *A sociedade cavaleiresca*. São Paulo, SP: Martins Fontes, 1989.

DUBY, G. *O ano mil*. Lisboa: Editora 70, 1992.

DUBY, G. *O tempo das catedrais: a arte e a sociedade*, 980-142. Lisboa: Estampa, 1993.

DUBY, G. *As três ordens ou o imaginário do feudalismo*. Lisboa: Estampa, 1994.

DUBY, G. *Art et société au Moyen Âge*. Paris: Seuil, 1997.

DUBY, G. *Idade média, idade dos homens: do amor e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DUBY, G. *História artística da Europa*. São Paulo: Paz e Terra, 2002.

ECO, H. *Idade Média: bárbaros, cristãos e muçulmanos*. Lisboa: Dom Quixote, 2010.

EAGLETON, T; Beaumont, Matthew. *A tarefa do crítico*. Tradução Matheus Corrêa. São Paulo: UNESP, 2010.

ELIADE, M. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

FLAUBERT, G. *Madame Bovary*. São Paulo: Penguin Classics, 2011.

FAZIO, M. *El Siglo de Oro español: de Garcilaso a Calderón*. Madrid: Rialp, 2017.

FEBVRE, L. *O problema da incredulidade no século XVI: a religião de Rabelais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

FOUCAULT, M. *As Palavras e as Coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

FREUD, S. (1906-1909) *O delírio e os sonhos na Gradiva*, Análise da fobia de um garoto de cinco anos e outros textos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

FREUD, S. (1912-1914) *Totem e Tabu, contribuição à História do Movimento Psicanalítico e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

FREUD, S. (1914-1916). *Introdução ao Narcisismo, Ensaios de Metapsicologia, Luto e Melancolia e outros textos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FRANCO JR, H. *Peregrinos, Monges e Guerreiros: Feudo-Clericalismo e Religiosidade em Castela Medieval*. São Paulo: Hucitec, 1990.

FRANCO JR, H. *A Eva Barbada: Ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: EDUSP, 1996.

FRANCO JR, H. *Os Três Dedos de Adão: Ensaios de Mitologia Medieval*. São Paulo: EDUSP, 2001.

GAMBIN, F. *Azabache: El debate sobre la melancolia em la España de los siglos de oro*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.

GLEZER, R. *Tempo e História*. Ciência e Cultura, [s. l.], v. 54, n. 2, p. 23-24, 2002. Disponível em: <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=edssci&AN=edssci.S0009.67252002000200021&lang=pt-br&site=eds-live&scope=site>. Acesso em: 7 jan. 2020.

GOMBRICH, E. H. *A história da arte*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1999.

GUMBRECHT, H. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

JORDHEIM, H. *Against Periodization: Koselleck's Theory Of Multiple Temporalities* Author(s): Source: History and Theory, May 2012, Vol. 51, No. 2 (May 2012), p. 151-171.

KANT, I. *Ideia de uma história universal de um ponto de vista cosmopolita*. Tradução de Gerard Lebrun. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2010.

KARL, F. *O Moderno e o Modernismo: a soberania do artista 1885-1925*. Rio de Janeiro: Imago, 1988.

HARRISSON, C. *Modernismo*. São Paulo: Cosac e Naify, 2004

HEGEL, G. W. F. *Fenomenologia do espírito*. Tradução: Paulo Menezes. Petrópolis: Vozes, 2001.

HEGEL, G. W. F. *O Belo na arte*. Tradução Orlando Vitorino. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

HEGEL, G. W. F. *Os sistemas da arte*. Tradução Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

JOFRÉ, M. *Cuatrocientos años de Don Quijote: Nuevas lecturas de la novela más leída de todos los tiempos*. Madrid: Mago Editores, 2016.

SLOTTERDIJK, P. *Esferas: microesferiologia*. Tradução José Oscar de Almeida Marques. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SLOTTERDIJK, P. *Em el mundo interior del capital: para una teoría filosófica de la globalización*.

SLOTTERDIJK, P. *Crítica da razão cínica*. São Paulo: Estação Liberdade, 2012.

KOYRÉ, A. *Estudos de história do pensamento científico*. Brasília: UnB, 1982.

KOSSELECK, R. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2006.

LACAN, J. *Escritos I*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

LAPOUJADE, D. *As existências mínimas*. São Paulo: Editora n-1, 2017.

LE GOFF, J. *Para uma outra Idade Média: tempo, trabalho e cultura no Ocidente*. Petrópolis: Vozes, 2013.

LE GOFF, J. *Os intelectuais na Idade Média*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012.

LE GOFF, J. *Heróis e maravilhas da Idade Média*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

LE GOFF, J; MACEDO, JR. *A civilização do Ocidente Medieval*. Bauru: EDUSC, 2005.

LE GOFF, J. *O maravilhoso e o quotidiano no ocidente medieval*. Lisboa: Edições 70, 1985.

LE GOFF, J. *As raízes medievais da Europa*. Petrópolis: Vozes, 2007.

LE GOFF, J. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995.

LE GOFF, J. *O imaginário medieval*. Lisboa: Estampa, 1994.

LE GOFF, J. *L'Europe est-elle née au Moyen Âge?* Paris: Seuil, 2003.

LE GOFF, J. *Un Moyen Âge en images*. Paris: Hazan, 2000.

LE GOFF, J. ; TRUONG, N. *Une histoire du corps au Moyen Âge*. Paris: Éditions Liana Levi, 2003.

LIBERA, A. *Pensar na Idade Média*. São Paulo: Editora 34, 1999.

LISPECTOR, C. *A cidade sitiada*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOURAUX, N. "Elogio ao anacronismo". In NOVAES, A. *Tempo e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

MACHADO, C. E. J. *Um capítulo da história da modernidade estética: debate sobre o expressionismo*. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

MARAVALL, J. A. *La cultural del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Grupo Planeta, 2012.

MARX, K. *18 de brumário de Luís Bonaparte*. São Paulo: Editora Boitempo, 2011.

MONDZAIN, M-J. *Imagem, Ícone, Economia: as fontes bizantinas do imaginário contemporâneo*. Rio De Janeiro: Contraponto, 2013.

MITCHELL, W. J. T. ¿Que És Una Imagen?. In Garcia V. Ana. *Filosofia De La Imagen*. Salamanca: Metamorfosis, 2011.

NANCY, J-L. “La imagem lo distinto”. Revista Laguna, 11; Septiembre 2002, p. 9-22.

NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. Tradução José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.

NIETZSCHE, F. *O livro do filósofo*. Tradução Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala.

NIETZSCHE, F. *O nascimento da tragédia no espírito da música*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. *Wagner em Bayreuth*. Tradução Anna Hartmann Cavalcanti. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

ORTEGA Y GASSET, J. *Meditaciones del Quijote*. Madrid: Alianza Editorial, 2014.

PLATÃO, *Timeu-Crítias*. Tradução do grego, introdução, notas e índices: Rodolfo Lopes. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos. Edição, 2011.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: No caminho de Swan*. Rio de Janeiro: Globo Editora: 2007.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: À sombra das raparigas em flor*. Rio de Janeiro: Globo Editora, 2011.

RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2009.

RANCIÈRE, J. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RANCIÈRE, J. *As políticas da escrita*. São Paulo: Ed. 34, 2017.

RANCIÈRE, J. *O conceito de anacronismo e a verdade do historiador*. In

SALOMON, Marlon. *História, Verdade e Tempo*. Chapecó: Argos, 2011, p. 21-49.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

SAFATLE, V. *Dar corpo ao impossível: o sentido da dialética a partir de Theodor W. Adorno*. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

SANTO ATANÁSIO. *A encarnação do verbo*. Tradução Orlando Tiago Loja Rodrigues Mendes. São Paulo: Paulus, 2014.

STAROBINSKY, J. *A tinta da melancolia: uma história cultural da tristeza*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

TODOROV, T. *A beleza salvará o mundo: Wilde, Rike e Tsvetaeva: os aventureiros do absoluto*. Tradução Caio Meira. Rio de Janeiro: Difel, 2011.

VEYNE, P. *Como se escreve a história*. Brasília: UnB, 1998.

VIEIRA, M. A da C. *Dom Quixote: a Letra e os Caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

VIEIRA, M. A da C. *A narrativa engenhosa de Miguel de Cervantes: estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: Edusp, 2012.

WISNICK, M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

WOLFFLIN, H. *Renacimiento y barroco*. Barcelona: Paidós, 1991.