



**UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS - UEA
ESCOLA SUPERIOR DE ARTES E TURISMO – ESAT
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS & ARTES – PPGLA**

O *QUIXOTE*: ENTRE A LOUCURA E A COMICIDADE

ANTÔNIO AUGUSTO DUARDES DORNELES

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras e Artes da Universidade Estadual do Amazonas (PPGLA-UEA). Área de concentração: Representação e Interpretação da Obra Literária como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.
Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalheiro

Manaus – AM
2016

ANTÔNIO AUGUSTO DUARDES DORNELES

O *QUIXOTE*: ENTRE A LOUCURA E A COMICIDADE

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalheiro

Manaus
2016

Catálogo na fonte
Elaboração: Ana Castelo CRB 11ª- 314

D713q Dorneles, Antônio Augusto Duardes
O QUIXOTE: entre a loucura e a comicidade. / Antônio Augusto Duardes Dorneles. - Manaus: UEA, 2016.
86fls. il.:30cm.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Artes da Universidade do Estado do Amazonas, para obtenção do título de Mestre em Letras e Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalheiro

1. A loucura 2. Comicidade 3. Loucura. I. Orientadora: Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalheiro. II. Título.

CDU 82.09

UNIVERSIDADE DO ESTADO DO AMAZONAS- www.uea.edu.br
Av. Leonardo Malcher, 1728- Ed. Professor Samuel Benchimol
Pça. XIV de Janeiro. CEP. 69010-170 Manaus- AM

Banca Examinadora

Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalleiro (orientadora)
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

Prof. Dr. Esteban Reyes Celedón– (avaliador)
Universidade Federal do Amazonas – UFAM

Prof. Dr. Mauricio Matos (avaliador)
Universidade do Estado do Amazonas – UEA

AGRADECIMENTOS

A meus pais, irmãos, familiares e amigos;

A minha esposa Eliane Mendonça Dorneles e a minha filha Priscila Mendonça Dorneles;

A minha orientadora, Prof.^a Dr.^a Juciane Cavalheiro, pelo acompanhamento, atenção e confiança que me transmitiu durante a pesquisa e em especial pelos ensinamentos ministrados e que contribuíram grandemente em minha formação;

Aos professores e funcionários do PPGLA da Universidade do Estado do Amazonas pelas contribuições teóricas e administrativas;

Aos colegas de mestrado, pela amizade, camaradagem, compreensão e afinidades: Ana Augusta, Ângela, Carrie, Cinthia, Débora, Eva, Fabiano, Fadul, Jussara, Maison, Tiago e Katiuisa.

AGRADEÇO.

“Nós somos tão necessariamente loucos que seria estar louco por uma outra espécie de loucura, não estar louco”

Blaise Pascal

O QUIXOTE: ENTRE A LOUCURA E A COMICIDADE

RESUMO

Em nosso estudo, evidenciaremos, particularmente, o tema da loucura na obra máxima de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) intitulada *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha e O engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha*. Defenderemos que esta temática não se dissocia do tema da comicidade. Em nossa proposta, analisaremos, além do tema da loucura, a comicidade presente na obra, pois constatamos em nossa leitura crítica/analítica que uma está articulada à outra. No que concerne à loucura, num primeiro momento, acompanharemos as teorizações de Pessotti, Szasz e Foucault e posteriormente em Vieira para mostrar que se trata de um tipo especial de loucura, uma loucura cavaleiresca. Quanto à comicidade, tema evidenciado nas primeiras recepções críticas da obra, fundamentar-nos-emos em Bakhtin, Bergson e Propp para demonstrar alguns episódios constantes da obra.

Palavras-chave: Miguel de Cervantes; o *Quixote*; loucura; comicidade.

RESUMEN

En nuestro estudio, particularmente evidenciaremos el tema de la locura en la mayor obra de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) titulada *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* y *El ingenioso caballero de la Mancha*. Vamos a argumentar que este tema no se disocia del tema de la comedia. En nuestra propuesta, se analizará, además del tema de la locura, el cómico en este trabajo, ya que, en nuestra lectura crítica / analítica, hemos encontrado que uno está articulado a otro. En cuanto a la locura, en un primer momento vamos a seguir las teorías de Pessotti, Szasz y Foucault y más tarde en Vieira para mostrar que este es un tipo especial de locura, una locura caballeresca. En cuanto a la comicidad, con sujeción evidenciado en la primera recepción crítica de la obra, vamos a apoyar en Bajtín, Bergson y Propp para demostrar algunos episodios presentes en la obra.

Palabras clave: Miguel de Cervantes; el *Quijote*; locura; comicidad.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I A LOUCURA.....	19
1.1 A loucura da Antiguidade à Idade Média.....	19
1.2 A loucura como fonte.....	26
1.3 A loucura quixotesca.....	33
CAPÍTULO II O CÔMICO NO <i>QUIXOTE</i>.....	38
2.1 Cervantes e o popular no <i>Quixote</i>	38
2.2 A comicidade quixotesca	48
2.3 O riso, o rizível e o escárnio.....	54
CAPÍTULO III ENTRE A LOUCURA E A COMICIDADE	62
3.1 No governo de Sancho.....	62
3.2 Invertendo papéis.....	67
3.3 O retábulo do mestre Pedro.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	78
REFERÊNCIAS	82

INTRODUÇÃO

Está escrito que em algum lugar de La Mancha vivia um fidalgo com sua sobrinha e uma ama. Este nobre senhor lia livros de cavalaria com tanto afincamento e gosto que esqueceu seus afazeres diários. Sua paixão pelas histórias contidas nos livros levou-o a vender parte de suas terras para adquiri-los em grande quantidade. Ele se empenhou tanto em suas leituras que passava as noites e os dias lendo. Assim, de muito ler e pouco dormir, perdeu o juízo, e a fantasia contida em tais livros apossou-se de sua imaginação a tal ponto que ele acreditou que tudo o que lera era verdadeiro. Certo dia esse fidalgo tomou uma decisão que mudaria para sempre sua vida: decidiu tornar-se cavaleiro andante. Arquitetou tudo o que era necessário para transformar o fidalgo anônimo Alonso Quijana em dom Quixote de la Mancha. Desde então, saiu pelo mundo com suas armas, seu cavalo, chamado de Rocinante, e seu vizinho, o fiel escudeiro Sancho Pança. Partiu em busca de aventuras, praticando tudo aquilo que havia lido sobre o que os cavaleiros faziam, desfazendo todos os gêneros de agravos e pondo-se em ocasiões e perigos, e, ao final de cada batalha, apenas esperava que os seus feitos fossem reconhecidos e oferecidos a sua grande inspiração: a dama Dulcinéia del Toboso. Em suas saídas e andanças ocorrem vários acontecimentos que deixam as pessoas admiradas com suas atitudes e por ver tão estranha figura, a tal ponto de procurarem saber “qué género de locura” (*DQI*, XIII, p.111) era o que o acometia uma vez que ele enxergava castelo no lugar de estalagem, gigantes no lugar de moinhos, exércitos no lugar de rebanhos etc.

Esta reação e admiração ocorrem por que muitas pessoas enxergam em suas vidas somente aquilo que é visto pelos seus próprios olhos e verossímeis a uma vida normal. Na literatura ocidental, por exemplo, há a concepção de que o louco e o gênio percebem de maneira mais exata a realidade, ou seja, que eles têm a capacidade de ver o que acontece no mundo de uma maneira distinta que a dos demais homens. Este gênio/louco, inicialmente, passou a ser uma ameaça, porque em todo demente “há um gênio incompreendido cujas ideias, brilhando na sua cabeça, apavoram as pessoas” (ARTAUD, 2015, p 28), muito embora esse gênio em seu delírio apenas busque encontrar uma saída para o cerceamento que a própria vida lhe preparou.

Há outros, no entanto, que conseguem enxergar o mundo de forma imaginária e que, dependendo da situação, pode se tornar uma realidade exterior. Acontece que na vida tudo é tão obscuro, tão diverso e tão oposto que não podemos nos assegurar de nenhuma verdade e, no entanto, é preciso compreender as diversas formas de se encarar a vida e a realidade. Por

outro lado, o homem, enquanto ser simbólico utiliza todos os sistemas de produção de linguagem e de sentido para representar o mundo em que vive. Dom Quixote, em sua dualidade e seu mundo imaginário, via as coisas de forma totalmente diferente da realidade dos demais. Para ele, os acontecimentos que ocorriam eram verossímeis, aconteciam de uma maneira natural uma vez que ele estava vivenciando aquelas experiências que lhe eram reais e de certa forma lhe proporcionavam viver.

Nosso objeto de estudo diz respeito à obra de Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616) intitulada *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha e O engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha*¹ – o *Quixote*, como passou a ser reconhecido, uma das mais importantes obras da literatura universal traduzida em diversos idiomas – e, tem, em nosso trabalho, dois vieses de investigação: um voltado para a loucura da personagem dom Quixote e outro para a comicidade presente na obra.

O *Quixote* trata-se de uma obra cuja história se passa nos campos, povoados e caminhos da Península Ibérica nos primeiros anos do século XVII, e que, até os dias atuais, segue dialogando de maneira determinante na literatura, na produção literária que a sucedeu, no pensamento, na filosofia e em qualquer outra expressão da criação artística. O livro de Cervantes dialoga também com outras culturas e acumula um capital – a memória – e prepara a *mais-valia* deste capital que permite, por exemplo, que se façam diversas análises em diversos campos, seja no psicológico ao tratar da própria loucura, seja no sociológico ao tratar sobre determinada sociedade e cultura, seja no histórico ao tratar de uma determinada época, permitindo que se possa assim pensar o futuro a partir destes eventos. A obra possibilita também, dentro da crítica genética, adentrar no íntimo da vida do escritor salvaguardando testemunhos diretos de sua criação.

Durante nossa investigação buscamos os fundamentos para a leitura que propomos em autores como Isaias Pessotti, Michel Foucault, Mikhail Bakhtin, Maria Augusta da Costa Vieira, Henri Bergson, Vladimir Propp e em outros teóricos cujos estudos tenham enveredado pela trilha do *Quixote*.

¹ Em nosso trabalho, utilizamos a edição do IV Centenário da Real Academia Española, edição e notas de Francisco Rico (São Paulo: Alfaguara, 2004). As citações procedem dessa edição indicando, entre parênteses, a parte da obra (I ou II), o capítulo em numeração romana e a página em numeração arábica.

Logo que o *Quixote* foi impresso e difundido em 1605, no mesmo ano foi editado em Portugal. Lá surgiu a crônica do português Tomé Pinheiro da Veiga, referindo-se às figuras de dom Quixote e Sancho e que constituiu assim o primeiro documento da recepção produtiva “com que, cronologicamente, conta hoje o cervantismo mundial” (ABREU, 2006, p. 299).

Além das edições, no decorrer dos tempos, ocorreram adaptações e (re)criações² da obra de todas as ordens. O livro transformou-se em fonte de inspiração e criações literárias, como filmes, novelas, peças teatrais, óperas, balés, desenhos animados etc. Suas imortais personagens e seu criador aparecem também em anúncios publicitários, selos, moedas, medalhas, ingressos, nomes de restaurantes, hotéis, ruas, praças, avenidas etc. Diversos pintores ilustraram as aventuras de dom Quixote e Sancho Pança, dentre os quais citamos os espanhóis Salvador Dalí e Pablo Picasso, o francês Gustave Dorré e o brasileiro Portinari.

Essa difusão iniciou-se gradativamente no século XVII, perpassou o século XVIII, período em que foi considerada uma obra clássica de grande prestígio, chegou ao século XIX, época em que houve uma revalorização da obra por parte dos românticos alemães que “com efeito, redescobriram o *Quixote* e inauguraram a interpretação simbólica e filosófica” (VIEIRA, 2006, p. 42) de um livro que é o mais traduzido depois da Bíblia.

No século XX ocorreu uma expansão receptiva da obra, sobretudo no cotidiano, evidenciada pela incorporação do ideário quixotesco em diversas manifestações histórico-culturais. A loucura expressa por dom Quixote também ganhou exterioridade e serviu como fonte de inspiração para diversos escritores como Machado de Assis, Monteiro Lobato, Franz Kafka, Jorge Luis Borges, entre outros.

A bibliografia crítica do *Quixote*, segundo Close (*apud* CELEDÓN, 2013, p. 231), é “como el caos primitivo, vasta y pletórica”³ e isso fez com que surgissem diversas correntes críticas, ao longo de seus mais de 400 anos de publicação, vários estudos e trabalhos de interpretações da obra, dentre as quais se destacam a de cunho romântica e a de cunho realista.

² A título de exemplo verifique a *Recepção do Quixote no Brasil* (2014), em que há um significativo quadro receptivo das recriações feitas no Brasil.

³ “como o caos primitivo, vasta e abundante”. Celedón (2013) faz uma síntese de alguns destes trabalhos, um verdadeiro referencial para quem tem o desejo de iniciar e aventurar-se nos estudos do universo “quixotesco”.

Baseado neste repertório variado de textos e em grande parte pelas novelas de cavalaria é possível, por exemplo, de uma maneira mais complexa, analisar e tentar compreender quais eram os parâmetros de um “virtual leitor” do seiscentismo e como ele lia àquela época a obra de Cervantes, ou seja, saber como era a sua percepção literária, histórica, sociológica e até mesmo cultural. Isso tem sua importância, conforme nos esclarece Francisco Ayala, uma vez que:

El lector de aquel nuevo libro que en 1605 publicaba Miguel de Cervantes debió de enfrentar-se con una criatura de ficción inaudita y nunca vista, para cuyo entendimiento no podía asirse a precedente alguno. Tenía, pues, que abordarla sin otros recursos que los ofrecidos por el autor en el texto mismo, fuera del cual no había punto de referencia capaz de prestarle auxilio. Ninguna alusión, implicación ninguna podían servirle de estribo para ascender hasta la esencia poética que se le revelaba, porque también el autor careció de toda apoyatura externa al comunicársela: no más que de los prodigiosos artificios de su ingenio pudo valerse en el empeño. Ése es el hecho primordial que deberá tener en cuenta quien estudie el proceso de creación del Quijote: la perspectiva del lector que hoy se aboca al libro es diametralmente opuesta a aquella desde la que debió de abordarlo quien leyera su edición original, y con la que su autor necesitó contar al componerlo. (DQ, 2004, p. XXXI)⁴

De acordo com a pesquisadora Maria Augusta da Costa Vieira, *O Quixote*, obra máxima da literatura espanhola, é um livro cuja leitura “tem substância e recompensa incomensurável” e também do qual dizem que a sua personagem principal ao longo dos anos de existência “foi assumindo as mais diversas feições segundo as vontades dos tempos e os desejos da humanidade” (VIEIRA, 1988, p.13).

Close (*apud* CRUZ, 2009, p. 24-25) ao tratar a respeito da leitura do *Quixote*, nos esclarece que, com relação a ela, existem duas linhas de leitura: uma que ele nomeia de “acomodaticio” e outra de “anti-acomodaticio”. A primeira destas linhas diz respeito aos leitores e estudiosos que tendem a uma leitura mais livre e que utilizam como apoio o seu próprio universo, ou seja, atualizam a obra ao seu aqui-agora. Já a segunda, pauta-se em uma leitura com parâmetros metodológicos voltados para a historicidade do texto e que bloqueiam, de certa forma, a maneira de apreciar a obra em seu momento diacrônico de leitura. Linhas

⁴“O leitor daquele livro novo que em 1605 publicava Miguel de Cervantes teve que enfrentar-se com uma criatura de ficção estranha e nunca vista e cujo entendimento não tinha precedente algum. Tinha que entendê-la sem outros recursos além dos oferecidos pelo autor em seu texto, fora do qual não havia ponto de referência para auxiliá-lo. Nenhuma alusão, implicação alguma podiam servir-lhe de apoio para ascender até a essência poética que lhe era revelada, porque o autor necessitou de todo apoio externo ao comunicá-la: não mais que dos maravilhosos artificios empregados em seu empenho. Este é o feito primordial que deverá ter em conta quem estuda o processo de criação do *Quixote*: a perspectiva do leitor que hoje dedica-se ao livro é diametralmente oposta àquela de quem leu sua edição original e com a que seu autor necessitou contar ao compô-lo.”

estas que, segundo Borges, eram consideradas por Pierre Meinard como sendo duas leis polares assim determinantes: “La primera me permite ensayar variantes de tipo formal o psicológico; la segunda me obliga a sacrificarlas al texto ‘original’ y a razonar de un modo irrefutable essa aniquilación.”⁵(BORGES, 2001, p. 159).

Será essa segunda linha, a do “*anti-acomodaticio*”, que utilizaremos para tratar da temática sobre a loucura evidenciada no *Quixote*, pois o louco e a loucura, assim como o mito e a arte, há muito fazem parte do cotidiano, revelando atitudes, constituindo ideologias, formando concepções nas pessoas em determinadas épocas e sociedades. Dessa forma, ela nos servirá para que possamos compreender, num primeiro momento, a obra e, em especial, os temas eleitos em nossa investigação; e, num segundo, a apropriação e os efeitos causados na sociedade ao longo destes séculos. Para tanto, é preciso não só “estar familiarizado com o mundo prático dos objetos e fatos, mas, além disso, com o mundo mais do que prático dos costumes e tradições culturais peculiares a uma dada civilização” (PANOFSKI, 1976, p.48-49), porque é com este contexto que a mitologia, assim como as religiões e, especialmente a literatura, tornam-se fontes imprescindíveis para compreender como é o ser, o pensar, o agir e o sentir de homens e mulheres.

Desde já deixamos claro que não é nosso objetivo diagnosticar a loucura ou traçar um perfil psicológico das personagens da obra eleita em nossa dissertação embora nosso trabalho tenha um viés voltado para as relações entre a loucura e a literatura, entre a linguagem, a escrita e as experiências. No entanto esses conceitos historiados são de suma importância para nosso estudo, pois, evidentemente, somos cômicos de que “o que é compatível ou incompatível com nosso padrão de moralidade ou dignidade humana varia de época para época e de pessoa para pessoa” (SZASZ, 1978, p.25). O objetivo essencial de nosso estudo é tornar compreensível essa variação, o que se faz necessário para que também se entenda como o sistema de crenças, práticas e conceitos sobre a loucura e o louco são interligados no decorrer da civilização, se exteriorizam e chegam até nós através da literatura.

Partindo deste pressuposto, este estudo divide-se em duas partes e tem um perfil afunilado iniciando com um panorama do contexto literário sobre a loucura para terminar na análise da comicidade mais especificamente do conjunto de imagens presentes entre a loucura e a comicidade e, seu propósito visa entender como a loucura se apresentava publicamente até

⁵ A primeira me permite ensaiar variantes de tipo formal ou psicológico; a segunda me obriga a sacrificá-las ao texto ‘original’ e a raciocinar de um modo irrefutável essa aniquilação.

chegar ao ponto de fazer parte da realidade e do ideário popular e servir como fonte que propiciou o surgimento da obra. Uma segunda vertente temática a ser investigada em nosso trabalho e que exporemos em nosso segundo capítulo é a vertente cômica do *Quixote*. É sobre essa comicidade que trataremos e analisaremos também, com especial atenção ao que é popular, ao riso, ao risível e ao escárnio. Sem conhecê-la bem, não poderíamos compreender o sistema de imagens existentes entre a loucura e comicidade cuja linguagem está empregada de maneiras e proporções diversas na obra.

Este contexto nos faz concordarmos com o que nos afirma a professora Maria Augusta no sentido de que Olavo Bilac, por exemplo, considera a obra de Cervantes a “epopeia do riso”, pois “a verdade é que em cem escritores, há noventa e nove que sabem comover e fazer chorar, e apenas um, capaz de divertir e fazer rir e ninguém jamais divertiu a humanidade como Cervantes” (BILAC *apud* VIEIRA, 2012, p. 46). Obra esta que assim foi concebida, conforme afirma seu próprio autor, com o intuito de que “las musas más estériles se muestran fecundas y ofrezcan partos al mundo que le colmen de maravilla y de contento”⁶ (DQI, Prólogo, p. 7), ou seja, com o intuito de satisfazer desejos e aspirações, causar admiração e alegria. Satisfação esta que é, segundo Vieira (2012), externada a começar pelo prólogo, momento em que Cervantes nos

fornece a chave de leitura para a diversão que vem a seguir: seu texto deve ser lido como obra de gênero cômico que põe em cena, principalmente por meio da paródia de textos anteriores e contemporâneos, um tipo cômico, de caráter cômico, de paixões cômicas e ações cômicas, caracterizados como excessos e efetuados por excessos que o fazem *furioso*. (VIEIRA, 2012, p. 23)

Nesse sentido, fazemos alguns questionamentos que tentaremos responder ao longo de nossa dissertação: dom Quixote é louco? Como a loucura é evidenciada na obra? A obra tem um viés mais cômico que trágico? Caso isto se afirme, onde se apresenta?

Para tanto nosso estudo está dividido em três capítulos. No primeiro capítulo, trataremos sobre a loucura no *Quixote*, subdividindo-o em três subcapítulos voltados para: a concepção da loucura no decorrer das épocas; o emprego do tema loucura como fonte que propiciou a criação de obras literárias; e a loucura no *Quixote*. Os dois primeiros, de certa forma, servirão como subsídio para entender a compreensão de loucura presente no *Quixote*. Quanto à divisão do segundo capítulo, este também possui três subcapítulos onde dedicaremos um momento para refletir acerca do que caracteriza o romance; onde faremos um

⁶ “As musas mais estéreis se mostram fecundas e ofereçam partos ao mundo que lhe encham de maravilha e de felicidade.” (DQI, Prólogo, p. 7)

breve panorama sobre o riso e o paródico; e, por fim, analisaremos a obra no que se refere à comicidade. No terceiro capítulo analisaremos alguns episódios narrados e que estão inseridos num contexto entre a loucura e a comicidade como exemplo, o governo de Sancho Pança e o retábulo do mestre Pedro.

Tendo em vista que o léxico atual possui várias definições para loucura e para louco, iniciaremos vendo como elas constam em alguns dicionários.

No dicionário da língua espanhola da Real Academia Española (RAE), encontramos a seguinte definição para estas palavras: **Locura**:**1.** f. Privación del juicio o del uso de la razón. **2.** f. Acción inconsiderada o gran desacierto. **3.** f. Acción que, por su carácter anómalo, causa sorpresa. **4.** f. Exaltación del ánimo o de los ánimos, producida por algún afecto o otro incentivo. **Loco**:**1.** adj. Que ha perdido la razón. U. t. c. s.**2.** adj. De poco juicio, disparatado e imprudente. U. t. c. s.**3.** adj. Dicho de cualquier aparato o dispositivo: Que funciona descontroladamente. *La brújula se ha vuelto loca* **4.** adj. Que excede en mucho a lo ordinario o presumible;⁷

No dicionário Tesouro da Língua Castelhana ou Espanhola, composto por Sebastián de Covarrubias Orozco: **LOCVRA**: infania, dementia, &c. Loquear, hacer locuras, o burlarfe, y holgarfe, defcompueftamente. Casa de locos es el hospital donde los curan. **LOCO**: el hombre que há perdido su juyzio, Lat.infanus, vaefanus, amens, demens, furiofus. La etimologia deste vocablo tornará loco aqualquier hombre cuerdo, porque no fe halla cofa que hincha fu vacio. Y fea fu primera interpretacion de la palabra locus, loci, por el lugar atento que al loco folemos llamar vacio, y fin fefo: y afsi aquel lugar parece que queda fin llenarfe. Em lengua Vizcaina loco vale tanto como no firme, y tal es el que no eftà en fu juyzio. Otros le dãn origen `a luco, porque en la Gentilidad algunos demonios quifieron fer reuerenciados fuera de poblado en algunos bofques cuyo territorio no deuia ter violado de ninguno, atreuiendofe a cortar del carrafca, encina, ni oto arbol, fo pena de quedar locos, y agitados de las fúrias. O puede fe auer dicho de locus a luce per contrarium fenfam, por auerfele ofufcado, y entenebrecido el entendimiento. Entre loco, tonto, y bono ay mucha diferencia, por caufarfe eftas enfermedades de diferentes principios, y calidades. La vna de la colera adusta y la otra de la abundancia de flema. Vide verbo Bono, y en efto me remito a los médicos. Loco arreguado,

⁷ **Loucura**:**1.** f. Privação do juízo ou do uso da razão. **2.** f. Ação inconsiderada ou grande desacerto. **3.** f. Ação que, por seu caráter anômalo, causa surpresa. **4.** f. Exaltação do ânimo ou dos ânimos, produzida por algum afeto ou outro incentivo. **Louco**:**1.** adj. Que perdeu a razão. U. t. c. s.**2.** adj. De pouco juízo, disparatado e imprudente. U. t. c. s.**3.** adj. Dito de qualquer aparato ou dispositivo: Que funciona descontroladamente. A bússola ficou louca **4.** adj. Que excede em muito ao ordinário ou presumível

el que tiene dilucidados internalos, haziendo rreguas con el la locura. Loco perenal, el que perpetuamente perfeuera en fu locura. Prouerbio: El loco por la pena es cuerdo. Efte prouerbio fe verifica algunas vezes en los mifmos locos de las gaviyas, a los quales caftigan los que curã dellos, y entonces no temem como hombres, fi no como animales, de la manera, y forma q el caualllo y el perro, y otro qualquier bruto fe fugera a la diciplina temiendo el caftigo. Mas fabe el loco en fu cafa que el cuerdo en la agena. Aqui fe toma loco por el hombre arrojado, y inconfiderado en las cofas graues y publicas; pero en quanto al gouierno particular de fu cafa eftan advertidos de lo q les conuiene, evitando los incõuenientes que el de fuera della no alcança. Vn loco haze ciento: ordinaria cofa es, efpecialmente entre moços, fi vno dellos da en alguna impertinencia, o fea en trage, o en otra cofa, luego tiene muchos que le figan, y en las cóuerfaciones fi da vno enloquear, y trauefear todos los demas le figen, y fe defcomponen, pareciendoles que efto es vrbanidad y cordura⁸.

O Dicionário Houaiss⁹ define assim os termos: **Loucura**: distúrbio da mente do indivíduo que o afasta de seus métodos habituais de pensar, sentir e agir; perda da razão; p.ext. paixão por alguém ou algo <ter loucura pelo filho>; p. ext. ato ou fala despropositada, imprudente ou insensata; p. ext. caráter de tudo que fuja do convencional, do previsto, da

⁸ LOUCURA, insânia, demência, &c. Louquear, fazer loucuras ou burlar-se e portar-se de maneira decomposta. Casa de loucos é o hospital onde os curam. Uma das grandes loucuras que há hoje no mundo é tratar o que é louco, censurar por louco o que é tido por são. Dos que bailam aos loucos não há diferença e sim que uns são loucos enquanto bailam e outros enquanto fazem loucuras dizia o rei Dom Alonso de Nápoles. LOUCO: o homem que perdeu o seu juízo, Lat.insanus, vaesanus, amens, demens, furiosus. A etimologia deste vocábulo tornará louco a qualquer homem são, porque não se acha coisa que preencha seu vazío. E seja sua primeira interpretação da palavra locus, loci, no lugar: atento que ao louco costumamos chamar vazío, e sem juízo: e assim aquele lugar parece que fica sem preencher-se. Em língua Vizcaína louco equivale a não firme, e tal é o que não está em seu juízo. Outros lhe dão origem a louco porque na comunidade dos gentis alguns demônios quiseram ser reverenciados fora do povoado em alguns bosques cujo território não devia ser violado por ninguém atrevido-se a cortar da raiz, nem de outra árvore, sob pena de ficarem loucos e agitados das fúrias. Ou pode se haver dito de loucos a iluminado em contrario por ter-lhe ofuscado e entenebrecido o entendimento. Entre louco, tonto e bom há muita diferença por causar-se estas enfermidades de diferentes princípios e qualidades. Uma da cólera seca e a outra da abundância de fleuma. Veja o verbo Bom e nisto me remeto aos médicos. Louco atreguado, o que tem aclarados intervalos fazendo tréguas com a loucura. Louco perene, o que perpetuamente persevera na loucura. Provérbio: O louco pela pena é prudente. Este provérbio se verifica algumas vezes nos mesmos loucos das celas aos quais castigam os que curam eles e então não temem como homens, mas como animais, da maneira e forma que o cavalo e o cachorro e outro qualquer bruto se foge à disciplina temendo o castigo. Mais sabe o loco em sua casa que o são na alheia. Aqui se toma loco pelo homem arrojado e não considerado nas coisas graves e públicas; porém quanto ao governo particular de sua casa estão advertidos do que os convém, evitando os inconvenientes que o de fora dela não alcança. Um louco faz cento: ordinária coisa é, especialmente entre moços, se um deles dá em alguma impertinência, ou seja em traje ou outra coisa, logo tem muitos que o limitam e nas conversações se um enlouquecer e travessear todos os demais se limitam e se descompõem parecendo-lhes que isto é urbanidade e bom juízo.

⁹ Elegimos esse dicionário pelo fato dele trazer cerca de 228.500 verbetes, 376.500 acepções, 415.500 sinônimos, 26.400 antônimos, 57.000 palavras arcaicas; por abranger a terminologia atual do setor tecnológico e científico e por conter expressões populares e termos específicos do português europeu, brasileiro, africano e asiático.

rotina < os preços estão uma loucura><a festa será uma loucura>; **Louco:** aquele cujo comportamento ou raciocínio mostra alterações doentias das faculdades mentais; que(m) tem um comportamento pouco razoável ou desajustado; de aparência estranha, anormal; dominado por paixão intensa ou forte sentimento; absurdo, disparatado; que vai contra o esperado, razoável ou prudente; descontrolado; fora do comum.

Além destas definições acima mencionadas que conceituam a loucura como faculdade de perda de juízo e da razão, consta em diversas literaturas o uso de outros termos como: furor, demência, melancolia, insanidade, mania, paranoia etc. O estudo das teorias sobre a loucura desde a Antiguidade nos mostrará não só a recorrência de um julgamento ético no tratamento da questão, mas também como o conceito foi estruturado no decurso do tempo. Decurso este principiado na antiguidade, na qual a concepção do modo de agir e o descontrolo mental provinham da crença de castigos por parte dos deuses ou junto às desgraças advindas do mau comportamento do homem. Através deste estudo poderemos ver que à loucura são atribuídos desajustes de todas as ordens, a ponto de atribuírem-lhe uma concepção organicista para justificar seus sintomas, chegando até mesmo a ser concebida como fruto de possessão demoníaca na Idade Média, justamente o período em que foi inspirada nossa fonte de estudo.

CAPÍTULO I

A LOUCURA

1.1 A loucura da Antiguidade à Idade Média

A ideologia da doença e da saúde mental serve a uma necessidade moral, evidente e premente (SZASZ)

Na Grécia clássica, antes do surgimento da Filosofia, a maneira de pensar e de agir do homem, ou seja, a “natureza humana”, não possuía uma concepção estruturada, ela era fragmentada e não possuía articulação. Qualquer distorção ou aberração desta natureza eram atribuídas a uma força exterior ou entidade conhecida, neste caso, às deidades, agentes sobre-humanos que agiam sobremaneira no comportamento do homem, turvando-lhe temporariamente a consciência ou roubando-lhe a razão, fragmentando-o, decidindo cursos, forçando suas iniciativas, deixando-lhe louco, em um estado de descontrole mental para que ele não viesse a opor-se às vontades divinas.

Independentemente se a iniciativa provinha do próprio homem, as ideias de responsabilidade, de descontrole emocional e insanidade não estavam de todo constituídas. Portanto, o homem neste tempo é um ser inerte como uma espécie de marionete, ou seja, ele não é um ser autônomo, ele não é livre em seu pensar e agir. Este homem, no entanto, possuía uma alma, que era a responsável pela sua motivação, aprendizagem, sensação, memória, emoção e pelo seu comportamento em geral. Esta alma, chamada de *thymos*, tinha por função presidir às relações entre o homem e as condições externas a ele, fossem elas de natureza físicas, sociais ou transcendentais.

Além da alma, o homem apresentava um estado de descontrole mental, produzido por alguma divindade, uma espécie de potência demoníaca, sobrenatural, transcendente à consciência do homem. A este estado denominavam *atê* e dele resultava um comportamento humano irracional e insensato onde havia uma perda temporária de consciência ou da razão e que servia para explicar o furor (*mania*) dos homens.

O poder de potências superiores, que destruía, roubava e tirava a compreensão do homem – um capricho dos deuses frente à pretensão humana de superar os próprios limites, sua *moira* (seu destino) –, está presente, por exemplo, em a *Iliada*. Nesta obra a loucura descrita por Homero é, portanto, “um estado de desrazão, de insensatez, de perda do controle consciente sobre si mesmo, no sentido de que, sob a *atê*, o homem perde, ou pode perder, o contato com a realidade física ou social” (PESSOTTI, 1994, p 19).

Para Homero, quanto à forma, a loucura podia corresponder à mania – referindo-se ao estado de furor do guerreiro – e à melancolia; e quanto a sua origem, podia ser teológica e mitológica, pois a ação dos deuses interferia sobre o comportamento humano, levando-o à nocividade ou à bizarrice. Quanto à desordem, esta resultava de uma transgressão da norma social, seja de maneira explícita ou tácita, e podia ser resolvida através de uma nova reordenação das relações do transgressor com o grupo social.

Esse processo de reordenação obviamente se dava por uma divindade e era externo ao transgressor. Ele utilizava um modelo social disponível que conduzia a pessoa enlouquecida a tomar conhecimento de partes de si mesma e a identificações interiores não acessíveis anteriormente.

As épocas sofrem mudanças, as sociedades, os conceitos, a maneira de agir e pensar do homem também. Um significado hoje, amanhã ou depois pode ter outro ponto de vista. Em decorrência destas mudanças, a loucura proveniente do descontrole advindo de alguma força externa terá novas concepções, ela não pode mais ser entendida como só um estado de perturbação mental. A palavra *atê* passou então a designar também as desgraças decorrentes do mau comportamento do homem como uma forma de castigo. O termo *mania* antes empregado para definir o modo de agir, ao furor do guerreiro, passou a designar a loucura, o desvario e o destempero emocional. A ordem social começou a obedecer regras, os deuses e heróis mitológicos de outrora, demolidores, sanguinários, começaram a perder prestígio e os mitos que os enalteciam cederam “espaço à consciência da realidade do homem como *zoom polyticon*.” (PESSOTTI, 1994, p. 22).

Como consequência destas mudanças principia-se um vislumbramento, no sentido de que todo comportamento errado faz parte de uma cadeia casual que resultará na loucura, e ela será retratada de diferentes formas pelos personagens loucos, os quais apontarão as causas ou origens das alienações, relatarão dramas e aberrações sociais como delírios, mudanças

emocionais, desordens afetivas, desajustamentos, descontroles passionais etc. A loucura aparecerá em uma forma mais vulgar, mais aceitável e também em forma de desequilíbrio, destemperado e exacerbação seja por meio do delírio, da alucinação ou do furor.

Na personagem Orestes, de Ésquilo, o louco percebe a loucura como uma ação de forças com as quais ele não pode vencer e ela se manifesta através da perda do bom senso, pela oscilação entre a lucidez e o delírio e por meio de alucinações. O louco de Orestes configura um quadro melancólico que mescla desespero e autocomiseração com arroubos maníacos e impulsos homicidas. Este impulso é também evidenciado na personagem Ajax, presente na tragédia de Sófocles, em que o herói sofre – por parte dos deuses – alucinações a ponto de enlouquecer e enxergar em um rebanho de animais as figuras de seus inimigos. Após recuperar sua razão, Ajax tem seu mundo axiológico destruído e conseqüentemente fica desestruturado e acaba por tirar a própria vida.

Em Eurípedes, a concepção trágica da loucura, transforma-se pela força das paixões humanas e pelo desapego a transcendências e a justificações mítico-religiosas para os êxitos e desventuras do homem. A “consciência da natureza contraditória do homem e do entrechoque inconciliável entre uma ética baseada na razão e as paixões e apetites humanos” (PESSOTTI, 1994, p. 28) o fará compor personagens desatinados, ou seja, ele vai tratar de conflitos internos entre paixão e norma, razão e instinto, entre ódio e afeto ou entre desejo e vergonha. Da intensidade ou da agudeza desses conflitos, resultará a loucura de suas personagens, eventos naturais resultantes dos apetites e das contingências do cotidiano. Sua obra representa de certa forma, o nascimento da concepção do homem como dotado de individualidades intelectuais e afetivas.

No entanto esta forma de compreender a loucura passou a ceder lugar à uma outra visão e a partir de Hipócrates (460-377 a.C.),

houve uma exclusão total da explicação mitológica da loucura e o louco passou a ser compreendido – por uma doutrina que terá influência durante muito tempo na compreensão da loucura – como portador de um desarranjo da sua natureza orgânica em consequência do desequilíbrio das forças das condições ambientais. Dessa forma, nasceu uma visão organicista da loucura que se tornou uma doença do cérebro, surgindo, com isso, um método clínico e nosográfico de tratar e caracterizar a loucura. (FRANÇOIA, 2005, p. 46)

Para Hipócrates, a saúde resulta então do equilíbrio e da harmonia entre humores e, de alguma maneira, o ambiente externo e qualquer alteração deste arranjo ocasiona as

doenças, dentre elas a loucura, concebida a partir de então como uma doença orgânica. Esta concepção, de certa forma, põe um final à explicação mitológica e teológica de não só a loucura, mas inclusive, a qualquer tipo de doença, além de dar um fim na medicina até então sacerdotal e litúrgica.

Ainda segundo Hipócrates, a causa da loucura é a umidade do cérebro; e as ilusões, alucinações, perturbações sensoriais são decorrentes de movimentos cerebrais indutivos. Para ele a melancolia resulta da alteração cerebral que uma vez ocasionada pela fleuma faz surgir nesse caso um louco tranquilo, não perturbador e que se ocasionada pela bílis resulta na mania e em um louco gritalhão, perverso e não pacífico.

Platão (427-348 a.C.), por sua vez, entende que o homem possui três almas, sendo uma superior que reside na cabeça – chamada de racional – e duas inferiores: residentes no coração – chamadas de afetiva e espiritual – e nas vísceras – chamada de apetitiva. Conforme os humores atacam qualquer uma destas almas, ocorrem perturbações como: sofrimento, abatimento, esquecimento, estupidez, loucura, delírios etc.

Aristóteles (384-322 a.C.) irá situar as partes racionais e irracionais da alma no coração, deixando, portanto, o cérebro sem participação. Essa nova alma então necessita do calor da vida para viver e quanto mais ela é aquecida melhor é o seu funcionamento. Qualquer variação térmica desta alma resulta em formas de loucura, ou seja, maior calor maior excitação, menor calor mais depressão.

Os neoplatônicos fundirão as ideias de Platão com as ideias míticas orientais perpassando no êxtase e na teurgia até chegar na intervenção demoníaca nas doenças espirituais. Já para os romanos Celsus (25 a.C.- 50 d.C.) e Galeno (129 - 199? d.C.), dois grandes estudiosos do assunto, a visão da loucura também é de caráter mais científico, com premissas mais sólidas e não místicas como era concebida a loucura na Grécia.

Para Celsus, também partidário da versão organicista de Hipócrates, existem três tipos de loucura ou insânia, sendo a primeira, a aguda, que é febril, a qual os gregos chamam de *frenesis*; a segunda, seguida de tristeza, é a melancolia; e a terceira, é a loucura acompanhada de alegria e de delírio e que pode ser passageiro ou contínuo.

Galeno destaca-se de todos os demais que falaram a respeito da denominada *phrénitis*, *phrénesis*, mania, melancolia, delírio, desatino, desvario, alucinação, ou seja, da loucura. Para ele, partidário da concepção platônica, as doenças mentais são lesões que

ocorrem nas três faculdades da alma que são a imaginativa, a racionante e a memorativa, sendo que estas lesões podem abolir, enfraquecer ou perverter alguma dessas faculdades. Se a lesão ocorrer na imaginação e ela for pervertida, o efeito será o delírio. Se ocorrer sobre a razão, e ela for abolida, o efeito será a demência (*anoia*), se ela for enfraquecida, será a estupidez (*moría*), e se for pervertida será a loucura, o delírio. Se forem abolidos simultaneamente a razão e a imaginação, ocorrerá amnésia, estupidez e imbecilidade. Galeno será quem mais claramente distinguirá a loucura e os delírios ocasionados por outras afecções.

De acordo com Izaias Pessotti (1994), Soranus de Éfeso (séc I/II d.C.), ao contrário, irá destoar da interpretação humoralista da loucura. Para Soranus, tudo não passa de um jogo de palavras não muito definido. A melancolia tem como causa um estado de intensa constrição das fibras e cujos sintomas principais são a ansiedade, a prostração (depressão), a tristeza e a má disposição. Como terapia para a melancolia e para a mania, Soranus sugere o emprego de cataplasmas, passeio ao teatro, assistir a comédias, o uso de instrumentos musicais, além de sugerir também que o paciente seja encorajado a escrever e ler discursos, etc., recursos que acredita serem importantes como suporte social para obter o sucesso pessoal.

Na Idade Média ocorreu uma reviravolta na maneira de perceber e tratar a loucura, o mundo se povoou de demônios e a loucura passou então a ser entendida como possessão demoníaca, sendo tratada não mais por médicos, mas sim por exorcistas que tinham por missão salvar a alma do possuído. Tivemos, neste período, uma grande regressão no tratamento da loucura, que deixa de ser doença e não é mais vista positivamente como a vontade de um deus. A loucura agora é o mal, algo negativo que deve ser punido, e em virtude dessa punição, serão praticadas barbáries. Para Izaias Pessotti, essa mudança no modo de pensar

reedita e corrompe o modelo mitológico da Grécia antiga. Reedita, porque após a visão organicista popularizada pelo galenismo, a loucura (na maioria dos casos) passa a ser, de novo, efeito de maquinações de entidades extra-naturais. Corrompe, porque agora a loucura é apenas negativa, patológica, estigma de imperfeição e de culpa. Os deuses causavam a loucura mas a cancelavam. Agora o louco é um campo de batalha entre forças do mal e forças do bem. A loucura era uma questão de relação do homem, na sua autoconsciência, com um ou mais deuses. Agora a relação que se estabelece exclui ou desqualifica a autoconsciência. O homem é passivo. Passivo frente ao demônio, passivo diante do poder salvador do exorcista. (PESSOTTI, 1994, p. 100)

No século XV, o conceito de doença mental será “análogo ao de feitiçaria” (Szasz, 1978, p.19), e essa concepção medieval da psicopatologia marcada pela associação ou pela identificação da loucura com a possessão dos demônios, tem raízes na formação doutrinária do cristianismo. Até Santo Agostinho, a mitologia demoníaca vai se desenvolver e se consolidar política e moralmente a ponto dessa demonologia refletir “crenças gnósticas e o dualismo professado nas comunidades essênias e quiméricas” (PESSOTTI, 1994, p. 83).

Santo Agostinho, por sua vez, reformula a doutrina demológica cristã com a ideia de que o mal não tem existência positiva e de que o universo é uma obra perfeita de Deus, que permite a ação do demônio para que os homens sejam aperfeiçoados ao buscarem a Deus. Essas doutrinas demonistas cristãs vão repercutir na ideologia demoníaca medieval com relação à loucura. Agostinho vai atribuir à obra do demônio os acidentes naturais, uma vez que a perda das colheitas, os abortos naturais ou as tempestades passam a ser acontecimentos suspeitos, assim como os atos desatinados ou os desastres da vida pessoal de alguém podem ser resultado da intervenção de alguma bruxa.

Isso se dá, conforme afirma Thomas S.Szasz, em *A Fabricação da Loucura*, devido ao fato de que o homem necessita perceber o motivo de ocorrerem esses acidentes naturais, as catástrofes, epidemias, a infelicidade e a morte e que os meios para tal são a magia e a feitiçaria que dão uma teoria primitiva para explicar “essas ocorrências, e métodos adequados para enfrentá-las” (SZASZ, 1978, p. 31).

Surgem então obras como o *Tractatus de Angelis*, *De Maleficiis*, *Myrmecia Bonorum* e *Malleus Maleficarum*, que tem por objetivo facilitar a identificação dos endemoniados e encantadores, espalhando assim o terror dos demônios, difundindo a crença de que existe uma poderosa influência diabólica na vida humana. São incomuns os comportamentos e os discursos apresentados por maníacos, melancólicos, histéricos e paranóicos, e não há como evitar a “atribuição dessas condutas a poderes demoníacos ou mesmo à possessão do louco pelo demônio” uma vez que na literatura da idade média não há um raciocínio deste tipo: “posseço, portanto louco” mas que é comum, encontrar-se a ideia de que se está “louco, portanto posseço”(PESSOTTI, 1994, p. 90).

Bem, ao menos naquela época, o Demônio era mais evidente e o exorcista mais preparado, muito embora através das forças do suposto e suspeito. Até os dias atuais, não se conhece sequer um caso de loucura – o que é uma palavra, no mínimo, rasteira em termos

científicos – que se tenha curado por um exorcista sem a morte do suposto endemoniado, figura ridicularizada, por exemplo, na pena de um Gil Vicente, antes de Cervantes, nos últimos suspiros da Idade Média Ibérica.

Todas as concepções que vimos até então, que surgiram no decorrer das épocas, caracterizadas principalmente como um estado de perda da razão, como um estado de descontrole emocional e suas diversas formas de apresentação, serviram para tornar a loucura como parte integrante e uma das figuras da própria razão e como fonte de inspiração para o surgimento de diversas obras.

1.2 A loucura como fonte¹⁰

Podemos observar no capítulo anterior que o tema loucura desde então tem sido muito explorado em diversas obras literárias. Citamos a continuação mais algumas delas:

No *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdan, afirma-se que “tudo o que fazem os homens está cheio de loucura” e que na verdade “são loucos tratando com loucos” porque os “loucos todos os homens sentem prazer em possuí-los, como se soubessem que eles são da sua natureza” (ROTTERDAM, 1973, p 53;68).

Em *A Loucura e as Épocas*, de Isaias Pezzotti, consta que “maníacos, melancólicos e frenéticos são loucos por apresentarem delírios”, que podem ser de vários tipos. Esses delírios “passam a ser a marca da loucura, ou alienação mental”. Uma de suas possíveis causas “quando se trata de mania e melancolia, inclui-se a possessão demoníaca” (PESSOTTI, 1994, p 125-126).

Em, *A História da Loucura*, Michel Foucault, considera a loucura e o louco como personagens que desempenham um papel maior devido a sua ambiguidade. Para ele esse papel vai desde “ameaça e irrisão” até um “vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens” (FOUCAULT, 2012, p 14).

No *Quixote*, nossa obra de estudo, encontramos o personagem principal definido como louco nas ações – porém discreto em seus raciocínios – e que têm acessos de loucura muitas vezes demonstrado de maneira implícita e outras vezes até mesmo explícita como podemos observar nesta parte de uma narrativa:

¿Quién oyera el pasado razonamiento de don Quijote que no le tuviera por persona muy cuerda y mejor intencionada? Pero, como muchas veces en el progreso de esta grande historia queda dicho, solamente disparaba en tocándole en la caballería y en los demás discursos mostraba tener claro y desenfadado entendimiento, de manera que a cada paso desacreditaban sus obras, su juicio y su juicio sus obras; pero en esta de estos segundos documentos que dio a Sancho mostró tener gran donaire y puso su discreción y su locura en un elevado punto. (DQII, XLIII, p. 871)¹¹

¹⁰ Boa parte deste subcapítulo encontra-se em Dorneles e Cavalheiro (2014).

¹¹ Quem ouvira o dito raciocínio de dom Quixote que não o tinha por pessoa muito certa e bem intencionada? Porém, como muitas vezes no prosseguimento desta grande história está dito, somente enlouquecia no tocante a assuntos sobre a cavalaria e nos demais assuntos mostrava ter claro e livre entendimento, de maneira que a cada passo desacreditavam seus feitos, seu juízo e seu juízo suas obras; porém nisto destes segundos documentos que deu a Sancho mostrou ter grande sensatez e pôs sua discricção e sua loucura num elevado ponto.

Do ponto de vista iconográfico, a temática da loucura também é muito instigante e por isso ela é explorada principalmente na literatura através do uso de imagens, histórias e alegorias, no entanto, a face/imagem da loucura, apesar de surgir bem antes, vai assombrar a imaginação do homem ocidental a partir do século XV.

Será neste contexto que surgirão obras plásticas e literárias que terão a loucura não só como tema, mas também como um artifício, como um meio de chamar a atenção e um meio de denunciar as mazelas e as atrocidades então vigentes.

Estas obras também servirão como uma prova de que “podemos aceitar a realidade de um acontecimento ou de um comportamento, mas rejeitar a explicação e os métodos geralmente aceitos para seu controle” (SZASZ,1978, p.21-22).

Em meio a toda essa fase nebulosa, cuja realidade é de atrocidades e de controle, a loucura irá simbolizar então toda uma inquietude que soergue subitamente no horizonte da cultura europeia. Esta inquietude é tamanha, a ponto de que durante algum tempo buscou-se saber o lugar físico onde se instalava no corpo humano a loucura.

Nos extertores da Idade Média, por exemplo, era muito forte a crença de que os loucos tinham uma pedra na cabeça, que lhes causava a loucura e que, portanto, era necessário extraí-la.

A “Extração da Pedra da Loucura”¹² era uma espécie de operação cirúrgica que se realizava e que, segundo os testemunhos escritos sobre ela, consistia na extirpação da tal pedra com o intuito de retirar então a fonte maligna e terminar de vez com a loucura.

Esse tipo de loucura, credulidade e crueldade foi registrado por Hieronymus Bosch em uma pintura a óleo sobre madeira (Fig 1) em que é retratado um falso médico com um funil na cabeça simbolizando a estupidez. Trata-se de uma obra utilizada para criticar os que acreditavam ter o saber como posse e que na verdade eram mais ignorantes que aqueles a quem pretendiam curar da loucura.

Outras obras como a dos pintores Jan Sanders van Hemessen (Fig 2), Pieter Brueghel (Fig 3), e David Teniers (Fig 4), também registraram em épocas distintas o referido tema, como podemos ver nas figuras abaixo:

¹² Grifo nosso.

Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4



Fonte: <http://viticodevagamundo.blogspot.com.br/search?q=Bosch>

Sebastian Brant, em 1494, escreve o poema “Narrenschiff”, uma sátira alegórica, em que um navio ladeado e lotado de parvos ruma ao Paraíso dos Tolos, a Narragonia. Neste poema Brant, ao conceber Saint Grobian como o santo da vulgaridade e das pessoas grosseiras, acaba por retratar as fraquezas e os vícios do seu tempo. Encontraremos em Hieronymus Bosch, ao pintar “O navio dos loucos” (Fig 5), a memorização, por meio da impressão simbólica, da *Narreenschiff* de Brant, uma forma de advertência burlesca sobre a

perda dos valores eclesiásticos, a corrupção do clero e a negligência dos homens no tocante à religião.

Figura 5



Fonte: <http://imagensamadas.com/tag/bosch/>

Todas essas imagens assim como sua concepção artística são criadas através de antigos dialetos, dos provérbios, dos refrões, das farras, da linguagem dos simples e também dos loucos. Uma linguagem que acima de tudo é hostil a toda a perfeição definitiva, a toda uma formalidade limitada, ao domínio do pensamento e à concepção de mundo. Uma linguagem que foge dos caminhos da criação artística e do pensamento ideológico que a burguesia europeia adotou em uma determinada época. A figura da loucura torna-se então objeto, ela é denunciada, ela se defende e reivindica para si mesmo o estar mais próximo da felicidade e da verdade, reivindica estar até mesmo o mais próximo da razão que a própria razão e sua denúncia então

[...] torna-se a forma geral da crítica. Nas farsas e nas sotias, a personagem do Louco, do Simplório, ou do Bobo assume cada vez maior importância. Ele não é mais, marginalmente, a silhueta ridícula e familiar: toma lugar no centro do teatro, como detentor da verdade - desempenhado aqui o papel complementar e inverso ao que assume a loucura nos contos e sátiras. Se a loucura conduz todos a um estado de cegueira onde todos se perdem, o louco, pelo contrário, lembra a cada um sua verdade; na comédia em que todos enganam aos outros e iludem a si próprios, ele é a comédia em segundo grau, o engano do engano. Ele pronuncia em sua linguagem de parvo, que não se parece com a da razão, as palavras racionais que fazem a comédia desatar no cômico: ele diz o amor para os enamorados, a verdade da vida aos jovens, a medíocre realidade das coisas para os orgulhosos, os insolentes e os mentirosos. (FOUCAULT, 2012, p. 14)

Numa época tumultuada por movimentos como a Reforma, a Contrarreforma e o Humanismo, em 1509, é publicada em Paris a obra de Erasmo de Rotterdam, “*O Elogio da Loucura*”. Esta obra retrata um mundo que tem como protagonista central justamente a loucura. A loucura a que os italianos chamam *pazzia* – e que os gregos de *mória* – assim se apresenta: por ser descendente do deus Plutão ela é a única dentre as deidades capaz de alegrar tanto aos deuses quanto aos mortais e que a sua simples presença basta para expulsar a tristeza da alma humana; ela é uma loucura cujo domínio se estende sobre todas as coisas e todos se submetem ao seu império e que para tanto conta com o auxílio dos seguintes seguidores: o amor próprio, a adulação, o esquecimento, o horror à fadiga, a volúpia, a irreflexão, a delícia, o riso e o prazer da mesa e também, o sono profundo; ela é um patrimônio universal da humanidade e possui tantos atrativos para os homens que de todos os males ela é o único que se estima como um bem que tem uma força maior do que a razão, porque muitas vezes aquilo que não se pode conseguir com nenhum argumento, obtém-se com a ela, a loucura, e quanto mais o homem se afasta dela, tanto menos ele goza dos bens da vida.

Nesta obra, Erasmo caracteriza a loucura com um novo conceito, distante das concepções de “desarranjo de humores” desenvolvida na Idade Antiga ou como um conjunto de manifestações demoníacas, proveniente da Idade Média como vimos no capítulo anterior. Ele compreende a loucura como sendo o centro, a origem e a fonte universal de todo o acontecimento existente ou que venha a acontecer e a utiliza sarcasticamente e de forma tolerável, como uma ferramenta para combater as fortes ideologias vigentes em uma sociedade que se encontrava em transformação. Uma obra composta principalmente pela ironia e pelo humor, como o próprio Erasmo declara em carta direcionada a Thomas Morus:

Quanto à imputação de sarcasmo, não deixarei de dizer que há muito tempo existe a liberdade de estilo com a qual se zomba da maneira por que vive e conversa o homem, desde que não se caia no cinismo e no veneno. Assim, pergunto se se deve estimar o que magoa, ou antes o que ensina e instrui, censurando a vida e os costumes humanos sem pessoalmente ferir ninguém” (ROTTERDAM, 1973, p. 25).

Foucault, por sua vez, contrapõe as obras de Brant e Erasmo, com as dos pintores como Bosch e Bruegel, para inferir que as representações da loucura, tanto na literatura quanto na pintura, apesar de tratarem do mesmo tema, o fazem de maneira distinta. Para Foucault, nas palavras de Erasmo, a loucura proporciona o riso ao destacar os defeitos, os desvios e as banalidades humanas em um universo moral, enquanto que nas pinturas de

Bosch e Bruegel ela representa o fantástico e o delirante de universo onírico. Ao romperem-se esses dois universos, o moral e o onírico, nasce a experiência trágica da loucura e na pintura renascentista haverá um flerte com a verdade que rui os sentidos e nela, o saber do louco, irá revelar os limites da razão em sua parvonicie. O louco então detém um saber esotérico e sua presença indica a vinda de um reino de trevas do qual ele é o mensageiro. O seu riso não é mais irônico e muito menos moralizante, mas sim um presságio. A experiência trágica da loucura irá direcionar a uma loucura errante, sem sentido e locais definidos, e como ocorre na Nau dos Loucos, “ela não faz mais que desenvolver, ao longo de uma geografia semirreal, semi-imaginária, a situação limiar do louco no horizonte das preocupações do homem medieval” (FOUCAULT, 2012, p. 12).

A loucura expressa por Erasmo quase um século depois irá externar-se no *Quixote*, uma vez que “a demência do cavaleiro assemelha-se à que se apresenta no *Elogio da Loucura*: um tipo saudável de loucura, imprescindível para corrigir os excessos da razão” (VIEIRA, 2012, p. 156). A partir de estudos sobre Avalle-Arce, Maria Augusta nos informa que Antônio Vilanova destaca que as ideias de Erasmo originaram uma preferência pela figura do louco e que esta figura serviu “como fuente inagotable de burlas y risas” e que “Cervantes teria encontrado no *Elogio da Loucura* um sistema completo acerca da alienação mental, e seu gênio criador foi capaz de extrair das ideias erasmistas uma concepção literária e humana” (VIEIRA, 1998, p 71).

Como a literatura, que “saiu dos arquivos e tem várias faces” (HAY, 2003, p.73-81), assim também procederá a figura da loucura no *Quixote*, evidenciada em diversos episódios – como, por exemplo, o ataque aos moinhos de vento, o enfrentamento de leões, a libertação dos prisioneiros, etc – e apresentada pelas personagens. Figura esta que, por sua vez, se expande em possibilidades e dialoga intensamente com diversas formas discursivas:

Imaginemos certa fixidez natural dos sentidos e da inteligência, pela qual continuemos a ver o que não mais está à vista, ouvir o que já não soa, dizer o que já não convém, enfim, adaptar-se a certa situação passada e imaginária quando deveríamos ajustar à realidade atual. [...] Tomando um exemplo preciso, suponhamos que alguém tenha como leitura habitual os romances de amor ou de cavalaria. Atraído e fascinado pelos seus personagens, aos poucos desliga para eles o seu pensamento e a sua vontade. Essa pessoa passa a rondar entre nós como um sonâmbulo. Suas ações são desvios. Só que esses desvios ligam-se a uma causa conhecida e positiva. Não se trata de ausências pura e simplesmente; eles se explicam pela presença da pessoa num ambiente bem definido, embora imaginário. (BERGSON, 1983, p.10)

A expansão, segundo EISENBERG (1995), ocorre porque a loucura no *Quixote* não está aprisionada nos limites de sua personalidade:

En los diez años que separaron la publicación de la Primera y Segunda Parte, Don Quijote había entrado a formar parte de la cultura española. Había inspirado el *Caballero puntual* de Salas Barbadillo y el *Entremés de los romances*, así como la continuación de Avellaneda, y Guillén de Castro había escrito una adaptación teatral. Tanto Don Quijote como Sancho se habían representado en festivales populares (EISENBERG, 1995, p. 43).¹³

Outra forma de exteriorização se dá, pela multiplicidade de linguagens que se pautaram na obra e que foram empregadas no âmbito da literatura, da pintura, da musicalidade, do cinema, da escultura etc. Expansão esta que ganhou, em diversos países, novas formas e sentidos de acordo com as preceptivas de novas épocas e que podem ser encontradas, por exemplo, em obras como as brasileiras: *Triste fim de Policarpo Quaresma*, de Lima Barreto, através do protagonista Policarpo Quaresma; *Fogo Morto*, de José Lins do Rego, por meio do personagem o coronel Vitorino Carneiro; *Dom Quixote das Crianças*, de Monteiro Lobato, na voz da personagem dona Benta e pelas ações de algumas personagens integrantes do Sítio do Pica-pau Amarelo; *O Alienista*, de Machado de Assis, no personagem Simão Bacamarte; etc. Diversas obras que incorporaram o *Quixote* como forma de expressão livre e criativa quer seja por meio de apropriações e alusões do tema da loucura, quer seja de apropriações ou recriações de seus personagens ou de algumas de suas aventuras. Essa dialógica demonstra que o romance definitivamente acabado sob a assinatura do autor Cervantes, continua como fonte indefinidamente inacabável nas suas interpretações.

¹³ Nos dez anos que separaram a publicação da Primeira e Segunda Parte, dom Quixote começou a formar parte da cultura espanhola. Havia inspirado o *Cavalheiro puntual* de Salas Barbadillo e o *Entremés dos romances*, assim como a continuação de Avellaneda e Guillén de Castro havia escrito uma adaptação teatral. Tanto dom Quixote como Sancho foram representados nos festivais populares.

1.3 A loucura quixotesca

A loucura no *Quixote*, diferentemente ao que foi tratado no subcapítulo primeiro, não é resultado de ação divina, de desequilíbrio humoral, de intervenção demoníaca ou algo do gênero. Essencialmente, ela ‘nasce nos livros’, cuja leitura excessiva levou seu protagonista a um desajuste com seu ambiente e com o seu tempo. Portanto, ela pode ser compreendida como uma enfermidade mental produzida pela literatura, concretamente por um gênero literário, os livros de cavalaria. É este excesso de leituras que fazem com que dom Quixote enlouqueça, levando-o assim a duas conclusões falsas: a primeira de que tudo do que ele havia lido era verdadeiro e a segunda de que era possível ressuscitar em sua época a vida cavaleiresca do passado.

Essa loucura presente no primeiro e no segundo livro, impressos respectivamente em 1605 e 1615, é um misto de desatino e racionalidade, evidenciados a partir de dois momentos distintos. Em um primeiro momento pelos seguintes motivos: o cuidado com que dom Quixote tem ao escolher suas armas; levar o tempo de quatro dias para dar o nome ao seu cavalo, batizando-o de Rocinante, nome que lhe soava alto, sonoro y significativo; mais oito dias para dar a si mesmo o nome de don Quijote de la Mancha e ao escolher o nome de sua dama, Dulcinea del Toboso; e, ao travar contato antes de sua segunda saída com seu então futuro fiel escudeiro, já por nome de batismo Sancho Pança. Num segundo momento, quando Alonso Quijana decide a não ser ele, decide a ser outro que de alguma forma o faz sair de casa e entrar em um tipo de mundo paralelo, transforma-se em herói – dom Quixote –, um herói que tem o valor de tentar ser o que quer ser e que, portanto, está fadado ao fracasso porque logo após a criação de seus personagens, dom Quijote parte às aventuras, com o propósito de desfazer os agravos, endireitar os tortos e corrigir eventuais abusos sem ter o domínio dos efeitos da ficção de si mesmo nas suas ações como cavaleiro andante. Temos aí então não um cavaleiro, mas um desatinado, inspirado por novelas de cavalaria, que sai pondo em prática tudo o que leu sobre os cavaleiros medievais e que acaba de certa forma por parodiar essas obras.

É importante salientar que o *Quixote* situa-se no contexto compreendido entre o Renascimento e o Classicismo, limite este de grande complexibilidade, pois representa um dos suspiros de uma loucura trágica, abafada pelo triunfar da experiência moralizante e cartesiana da época clássica e das ideias de que o mundo fora criado por Deus, logo, estando

em plena perfeição e de que a verdade é independente do homem e tão pouco de seu pensamento – ideologias estas presentes na Renascença. Este mundo, entretanto, é “um mundo estranhamente hospitaleiro para com a loucura”, loucura esta que “está presente no coração das coisas e dos homens, signo irônico que embaralha as referências do verdadeiro e do quimérico” (FOUCAULT, 2012, p. 44).

No Renascimento, a verdade depende do reconhecimento e da disposição de signos que são visíveis e espalham-se pelo mundo. O que é real e o que é linguístico tem um princípio de similitude. A similitude entre a leitura e a vida, de certa forma, faz com que a personagem dom Quixote estabeleça uma relação analógica entre a palavra literária e o mundo e conseqüentemente não tenha a percepção da diferença existente entre o que ele leu nos livros de cavalaria e o mundo contrastante em que ele se encontra e no qual ele atua errantemente.

Provavelmente a imagem mais conhecida e que tem sido objeto de infinitas manifestações gráficas sobre a loucura no *Quixote* está associada diretamente ao episódio dos moinhos de vento, que ocorre durante a segunda saída de dom Quixote em busca de aventuras, já então acompanhado – e pela primeira vez – de seu escudeiro, o notório Sancho Pança. Neste episódio, os dois companheiros se defrontam com moinhos de vento, que, aos olhos de dom Quixote, parecem gigantes:

- La aventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a desear; porque ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta o pocos más desaforados gigantes[...]
- ¿Qué gigantes? – dijo Sancho Panza.
- Aquellos que allí ves – respondió su amo –, de dos brazos largos, que los suelen tener algunos de casi dos léguas.
- Mire vuestra merced – respondió Sancho – que aquellos que allí se parecen no son gigante, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.
- Bien parece – respondió don Quijote – que no estás cursado en esto de las aventuras: ellos son gigantes; y si tienes miedo quítate de ahí[...](*DQ* I, VIII, p.75)¹⁴

Encontramos neste episódio, por meio do diálogo travado entre o cavaleiro e o escudeiro, a primeira verificação por parte de Sancho Pança – que tenta inutilmente tirar-lhe

¹⁴ A aventura vai guiando nossas coisas melhor do que desejáramos; porque vêes ali, amigo Sancho Pança, de onde aparecem trinta ou pouco mais desaforados gigantes [...]Que gigantes? – disse Sancho Pança. Aqueles que ali vêes – respondeu seu amo –, de dois braços compridos, que parecem ter alguns quase duas léguas. – Veja vossa senhoria – respondeu Sancho – que aqueles que ali aparecem não são gigantes e sim moinhos de vento, e o que neles parecem braços são as pás que giradas pelo vento fazem girar a pedra do moinho. – Bem parece – respondeu dom Quixote – que não estás acostumado com as aventuras: eles são gigantes; e se tens medo fique aí[...] (*DQ* I, VIII, p. 75).

deste erro – da loucura de dom Quixote que desfigura a realidade para adaptá-la à sua fantasia: enquanto este vê gigantes, aquele vê moinhos.

O gigante é um elemento quase imprescindível do livro de cavalaria desde os tempos medievais. No século XVI era característico aos cavaleiros andantes lutar contra gigantes à suposta semelhança dos moinhos de vento com os quais efetivamente dom Quixote se depara.

Conforme Augustin Redondo (*apud* Cruz, 2009, p. 140), “os moinhos de vento fazem parte do folclore europeu, principalmente nas terras espanholas, devido à fama que eles ganharam por conta do ruído infernal produzido pelas rodas e pelas pás no processo de moagem, produzindo, dessa forma, várias histórias relacionando esses moinhos aos gigantes”.

Em sua dissertação, Cruz nos esclarece a partir do estudo de Sangrario López Ponza, que a aventura dos moinhos de vento tem uma estreita relação com o tema da loucura vivenciado por dom Quixote em virtude do valor metafórico do moinho de vento no século XVII, que era um atributo associado ao louco e ao inocente, pois nesta época a loucura era entendida “como cambiante y inestable – de ahí su asociación con el molino de viento.” (PONZA, *apud* CRUZ, 2009, p. 140-141).¹⁵

Segundo Inês Azar (2000) um dos objetivos de dom Quixote é, trocar tudo o que já se encontra no mundo em algo que é construído intencionalmente pelo homem, e esse objetivo está marcado desde o princípio pela ambiguidade que o novo paradigma de realidade criada reclama, que é a existência de um mundo de gigantes e de moinhos de ventos. Para Azar, esses dois mundos são, portanto, imprescindíveis para que dom Quixote consiga cumprir sua tarefa, assim como são o velho fidalgo e o novo cavaleiro andante no que Alonso Quijano tenta transformar-se.

Com relação aos moinhos de vento então reclamados, Anthony Close nos esclarece que, segundo José Ortega y Gasset, a alucinação que ocorre a dom Quixote a ponto de tomar por gigantes os prosaicos moinhos de vento “simboliza el eterno esfuerzo en el que se debate la cultura toda por dar claridade y seguridad al hombre en el caos existencial en que se alla metido¹⁶”.

Através dos moinhos de vento e dos gigantes, o mundo como o conhecemos sequencialmente por segundos, horas, anos etc, entra no mundo de dom Quixote como dimensão essencial para o cumprimento das tarefas as quais ele se propôs a cumprir.

¹⁵ “como mutável e instável, daí sua associação com os moinhos de vento”.

¹⁶ Simboliza o eterno esforço no qual se debate toda a cultura para dar clareza e segurança ao homem no caos existencial em que se encontra. Ver CLOSE. Anthony. *Las interpretaciones del Quijote*. p 3

Na tragédia de Sófocles, a personagem Atena, como uma forma de punição, faz com que a personagem Ájax enxergue no rebanho de animais as figuras de seus inimigos, os helenos:

Ájax, afrentado, decide asesinar a Odiseo y a los Atridas, pero la diosa Atenea le ciega el entendimiento y en su pasajera locura el héroe da muerte a unas reses indefensas; cuando vuelve en sí de su desvarío, comprende que la única salida para un hombre de honor como él es la muerte.¹⁷

Como consequência, Ájax, após despertar de sua loucura e por ter sido motivo de riso dos argivos, percebe que não cabe mais no contexto ou em seu mundo, e pela situação em que se encontrava suicida-se ao lançar-se sobre uma espada. Neste episódio o efeito da loucura ocorre fundamentalmente sobre os órgãos de percepção fazendo com que a personagem momentaneamente louca pratique atos imaginados sobre objetos reais, mas, que não corresponde àquilo que lhe vêem aos olhos. Séculos depois, na obra de Cervantes, a personagem dom Quixote – no capítulo XVIII da primeira parte – também verá num rebanho de ovelhas exércitos inimigos que estão prestes a se enfrentar:

En estos colóquios iban don Quijote y su escudero, cuando vio don Quijote que por el camino que iban venía hacia a ellos una grande y espesa polvareda; y, en viéndola, se volvió a Sancho y le dijo: [...]¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando.

– A esa cuenta, dos deben de ser – dijo Sancho–, porque de esta parte contraria se levanta asimismo otra semejante polvareda.

Volvió a mirarlo don Quijote y vio que así era la verdade y alegrándose sobremanera, pensó sin duda alguna que eran dos ejércitos que venían a embestirse y a encontrarse en mitad de aquella espaciosa llanura.[...]Hicieronlo así y pusieron sobre una loma, desde la cual se vieran bien las dos manadas que a don Quijote se le hicieron ejército, si las nubes del polvo que levantaban no les turbara y cegara la vista; pero con todo esto, viendo en su imaginación lo que no veía ni había, con voz levantada comenzó a decir:

– Aquel caballero que allí ves de las armas jaldes, que trae en el escudo un león coronado, rendido a los pies de una doncella, es el valeroso Laurcalco, señor de la Puente de Plata; [...] Y de esta manera fue nombrando muchos caballeros del uno y del otro escuadrón que él se imaginaba, y a todos les dio suas armas, colores, empresas y motes de improviso, llevado de la imaginación de su nunca vista locura, [...] (DQI, XVII, p.156-158-159)¹⁸

¹⁷ Ájax, humilhado, decide assassinar Odisseo e aos Atridas, porém a deusa Atena lhe cega o entendimento e em sua loucura passageira o herói mata algumas reses indefesas; quando volta a si de seu desvario compreende que a única saída para um homem de honra como ele é a morte Ver Tragédias Sófocles, disponível em: http://isfd107.bue.infed.edu.ar/sitio/upload/tragedias_completas__sofocles.pdf

¹⁸ “Nestes colóquios iam don Quixote e seu escudero, quando viu don Quixote que pelo caminho que iam vinha a seu encontro uma grande e espessa nuvem de pó; e, vendo-a, voltou-se para Sancho e disse-lhe: [...] Vês aquela nuvem de pó que ali se levanta, Sancho? Pois é resultante de um numeroso exército que de diferentes e inumeráveis pessoas vêm marchando. – Ao que parece devem de ser dois – disse Sancho – porque do outro lado se levanta igualmente outra nuvem de pó semelhante. Voltou a observar don Quixote e viu que era verdade e alegrando-se muito, pensou sem dúvida alguma que eram dois exércitos que vinham a enfrentar-se e a encontrar-se na metade daquela espaçosa planície. [...] Fizeram assim e puseram-se sobre uma colina de onde viram bem as duas manadas que a dom Quixote pareceram exércitos, se as nuvens de pó que levantavam não prejudicasse à

Neste episódio em que ocorre por parte de dom Quixote um ataque aos rebanhos de ovelha, está evidenciado, mais um traço da força inventiva da imaginação do cavaleiro que é fruto de suas leituras. Essa força, através de sua descrição, é tanta, que convencerá, por um breve momento, até mesmo a Sancho que, com a visão encoberta pela nuvem de pó, só perceberá mais tarde a realidade, distinguindo os pastores dos animais. O ponto central desta nova aventura pela qual eles passam é o jogo de opostos entre a aparência e a essência, entre o que é real e o que é fantasia. A ação se passa a partir destes opostos até a “realidade” que por sinal é dura para dom Quixote – porém não tão trágica como foi para Ajax – que acaba sendo apedrejado pelos pastores, obtendo duas costelas quebradas e perdendo mais de três ou quatro dentes. Apesar disto, dom Quixote permanece no seu erro e conforma-se, porque, segundo Martin de Riquer,

En todas estas aventuras, de estructura similar, en las que don Quijote desfigura la realidad acomodándola al estilo de los libros de caballerías, al llegar el desengano y ver las cosas tal como son, atribuye la realidad al poder mágico de ciertos encantadores enemigos que le transforman lo ideal. (RIQUER, 1970, p. 76-77)¹⁹

Se dom Quixote crê ver exércitos, ao invés de rebanhos ou gigantes, ao invés de moinhos e outras coisas mais, é porque a “realidade ficcional” que é válida para todos, na verdade não existe. O que existe afinal é uma análise mais profunda desta “realidade”, que transcende a vida cotidiana com o intuito de chegar a um padrão de vida filosófico e de carácter universal. Ou seja, o que existem são pontos de vista diferentes sobre essa “realidade”²⁰, segundo a óptica de cada um, suas condições de vida, seu estado de ânimo, sua cultura, seu carácter etc. Lendo a obra percebemos que, por meio de dom Quixote, nos é mostrado que existem outras possibilidades para a percepção da realidade das coisas, e não somente aquelas vigentes em um determinado momento e numa determinada cultura. Uma destas possibilidades é proporcionada se opormos ilusão à realidade, abolindo as fronteiras entre o que julgamos por real e o que é fictício. Percebemos, também dessa forma, que a loucura de dom Quixote não era uma invenção sem fundamentos, ao menos para aquilo em que ele acreditava movido ou não pelo senso comum de então.

visão; porém com tudo isto, vendo em sua imaginação o que não via nem havia, com a voz alta começou a dizer: – aquele cavaleiro que ali vê de armas amarelas, que traz no escudo um leão coroado, rendido aos pés de uma donzela, é o valente Laurcalco, senhor da Ponte de Prata; [...] E desta maneira foi nomeando muitos cavaleiros de um e de outro esquadrão que ele imaginava, e a todos lhes deu suas armas, cores, tarefas e sobrenomes de improviso, levado da imaginação de sua nunca vista loucura[...] (DQI, XVII, p.156-158-159)

¹⁹ “Em todas essas aventuras, de estrutura similar, nas que dom Quixote desfigura a realidade acomodando-a ao estilo dos livros de cavalaria, ao desenganar-se e ver as coisas como elas são, atribui a realidade ao poder mágico de certos encantadores inimigos que lhe transformam o ideal.”

²⁰ Grifos nosso.

CAPÍTULO II

O CÔMICO NO QUIXOTE

2.1 Cervantes e o popular no *Quixote*

Quem leu a obra certamente percebeu que dom Quixote é uma personagem muito divertida e que apesar de tudo o que lhe acontece, ele é impregnado de certa comicidade, afetividade e popularidade. Percebeu também que nela há muito humor presente e juntamente a isso se encontra também algo um pouco trágico pela impossibilidade de dom Quixote ser outra pessoa. Diríamos que trágico-cômico, em especial quanto aos fracassos, adversidades e obstáculos imaginários que ele necessita superar para alcançar fama e grandeza. Apesar disto suas aventuras e desventuras, no entanto, serviram para criar um personagem repleto de humanidade.

Este é um dos motivos que faz com que nós leitores atuais tenhamos uma relação de aproximação com a obra artisticamente organizada por Miguel de Cervantes, na qual nós encontramos a nós mesmos como leitores e também como vivenciadores. Por meio dela podemos narrar, representar, expressar nossa certeza, expressar nossa adesão a ela como se fôssemos um “autor-criador” e é nela onde podemos viver as aventuras, os sucessos e os fracassos, tanto das personagens, quanto de uma vida, porque, durante a sua leitura, não permanecemos no exterior de nós “como o enunciado de outrem, que é preciso apenas ouvir e cujo significado prático ou cognitivo é preciso apenas compreender” (BAKHTIN, 2010, p.59) mas numa certa medida nós fazemos dela o nosso próprio enunciado acerca de outrem partindo do pressuposto de que

as Artes em geral representam a sociedade e, enquanto instâncias privilegiadas dessa representação possuem as maiores variações, imobilidades e instabilidades as quais são constituídas na negociação entre uma recepção e proposição através do encontro de motivos e formas que proporcionam em sua estrutura as expectativas ou competências dos públicos que delas se apropriam (CHARTIER, 2002, p. 93)

Mas afinal o que fez Cervantes que tornou sua obra popular e cômica? Em primeiro lugar, ele organizou o conjunto do evento ético da vida esteticamente formulado e inacabado,

utilizando de maneira metódica as palavras que fascinam e produzem a crença no que está sendo descrito. Com isso ele deu forma e construiu o conjunto da aparência do herói e das demais personagens, de seus caracteres, de suas situações, de seus ambientes e de suas condutas, popularizando assim o seu *Quixote*.

Nesta obra criativa, que dá forma ao homem e ao seu mundo, a língua e a palavra são manifestadas através da estilização da forma artística da paródia na prosa romanesca. Elas humanizam e animam esse mundo, colocando-o numa relação axiológica tão direta com o homem a ponto de este mundo perder, ao lado dele, a autonomia de seu valor e tornar-se apenas um momento do valor da vida humana. Por meio do *Quixote*, Cervantes destruiu parodicamente os mundos da cavalaria anteriores, estratificando a linguagem literária da época e o seu caráter plurilinguístico, jogando de maneira semântica e expressiva, influenciando de forma determinante toda a prosa romanesca a partir de sua obra. O discurso empregado por Cervantes encontra-se com o nosso atual e participa então de uma interação viva e tensa na orientação dialógica.

E como ele conseguiu isso? Introduzindo em seu discurso a linguagem popular – do fazendeiro, do comerciante, do camponês, do mexerico, da tagarelice mundana etc. – nos limites da língua literária escrita e falada, outro artifício que de certa forma acaba nos aproximando com sua obra. Com maestria, Cervantes reuniu no início do século XVII uma variedade de formas as quais existiam no mundo oral e no universo dos letrados do século XVI e jogou estas formas para a composição do *Quixote*. Então, ainda sem ter consciência da importância de sua obra, ao introduzir na sua composição uma variedade de gêneros: tanto literários – novelas intercaladas, poemas etc – como extraliterários – de costumes, satíricos, científicos, religiosos e outros – Cervantes acabou por criar assim o que se convencionou chamar de romance.

No *Quixote*, além das aventuras das personagens principais, Cervantes traz relatos de outras personagens – uma forma discursiva muito empregada naquela época – e tece também comentários sobre o processo criativo. Ele faz paródias, quer seja a exemplo de parte da obra do poema de Mio Cid, quer seja de um relato de uma personagem ligada às novelas mouriscas, como é o caso do episódio do capitão cativo (DQI, XXXIX) etc. Além dos relatos ele também faz a ligação da personagem pastora Marcela (DQI, XII) com a personagem Diana da novela pastoril de Montemayor, outra forma narrativa muito utilizada, diferentemente da concepção atual de literatura.

É oportuno ressaltar que naquela época os princípios de composição eram outros, não existia o conceito de subjetividade e nem a ideia de criação, muito embora estes elementos estejam latentes no *Quixote*. Os princípios de composição e as formas de discursos eram imitados das retóricas e da ação poética clássica. Ao escrever o *Quixote*, assim como as *Novelas Exemplares*, Cervantes tem consciência da existência dessa variedade de formas presentes e vigentes, e, como num jogo existente entre leitor e autor, experimenta situações dentro da composição do texto narrativo, situações imprevisíveis que ele desenvolve de forma espetacular.

Cervantes diversifica o discurso do herói e introduz nele, ao lado do universo de ideais, ilusão e fantasia do cavaleiro, um amplo conjunto de problemas de ordem social, como por exemplo, a guerra, o casamento, as leis da cidade, as relações entre pais e filhos, a própria nobreza, as exigências morais, a vida social etc, propondo desta forma deslocamentos sociais como: o caso da pastora Marcela (*DQ I*, XII-XIII); do Curioso Impertinente (*DQ I*, XXXIII a XXXV); o Cavaleiro do Verde Gabão (*DQ II*, XLV), o do Pastor Enamorado (*DQ II*, XIX); o do governo de Sancho Pança na Ínsula Baratária (*DQ II*, XLV) etc.

Vejamos um destes casos de deslocamento social que acontece na novela do “Curioso Impertinente”, um típico exemplo de uma caminhada contra a normalidade e a mesmice. Nela figuram as personagens de dois cavaleiros ricos e amicíssimos chamados de Ancelmo e Lotário e, a donzela de boa família chamada Camila. Ancelmo casa-se com Camila e tem um relacionamento tido até então como perfeito. Acontece que surge em Ancelmo um inquietamento próximo da desrazão, um estranho desejo de testar a fidelidade de sua esposa Camila. Para tanto, solicita ajuda de seu amigo, Lotário, nesta empresa a qual está propenso a por em prática. Lotário reluta veementemente a respeito desta “loucura” proposta por seu amigo Ancelmo e, no entanto, é persuadido a auxiliá-lo. Lotário, a pedido de Ancelmo, corteja Camila de tal maneira que os dois acabam por se apaixonar. Ao longo deste triângulo amoroso ocorrerá a contenção de gestos ocasionados pelas paixões que serão obscurecidas pela racionalidade e destacarão a capacidade de dissimulação das personagens e a sua explicitação “desencadeia o final trágico e põe fim à convivência calculada e racionalizada entre elas, praticamente um experimento acerca do comportamento humano” (VIEIRA, 2005, p. 288). Ancelmo, ao voltar para casa, não encontra sua esposa, da qual apenas têm notícias de que fora embora com seu amigo, por isso ele quase chega ao ponto de perder o juízo, não o perde, mas acaba por perder a vida. Lotário, por sua vez, morre em batalha no Reino de Nápolis, e Camila, triste e melancólica, termina seus últimos dias em um

monastério. Esse foi o fim que tiveram eles, oriundo de tão desatinado princípio, no qual reflete a própria natureza dos homens – sobretudo nos mais sensatos. Nesta natureza se encontra uma fatal inclinação: o homem não se contenta com o que tem, mas sim admira e almeja o que não possui e disso resulta o “fato de todos os bens, todos os prazeres, todas as belezas da vida se corromperem e se reduzirem a nada” (ROTTERDAM, 1973, p. 48).

O principal objeto do gênero romanesco “é o homem que fala e sua palavra”. Eles “são objeto tanto de representação verbal como literária” (BAKHTIN 2010, p.135). Para “dom Quixote, as palavras precedem as coisas e são a sua medida”(VIEIRA, 2012, p.95). O homem no romance pode agir ideologicamente e sua ação é sempre associada ao discurso e a um motivo ideológico. O sujeito que fala no romance é um homem essencialmente social, historicamente concreto e definido e o seu discurso é uma linguagem social. A ação e o comportamento da personagem no romance são indispensáveis tanto para a revelação como para a experimentação de sua posição ideológica. Convém ressaltar que “numerosas degradações de ideologia e do cerimonial cavaleiresco que aparecem no Dom Quixote, são inspiradas pela tradição do realismo grotesco” (BAKHTIN, 2010, p.18). Em face disto convém também sabermos então de que forma Cervantes trabalha no *Quixote* esta linguagem social.

Ele a trabalha de maneira racional, misturando linguagens sem perder a graça da espontaneidade, e, apesar de estar em um ambiente de certa forma regrado de retórica e de poética, o faz com certa “liberdade”, pois dentro de um mundo previsto de preceptivas ele joga com as mesmas e nos envolve neste jogo provocando-nos a figura da *admiratio*. A mistura de “linguagens sociais no interior” do “enunciado é o reencontro na arena deste enunciado de duas consciências linguísticas, separadas ou por uma época, por uma diferença social [...] destas línguas” (BAKHTIN 2010, p.156). A essa mistura Bakhtin chama de hibridização. No romance, a hibridização se caracteriza pela fusão de dois enunciados socialmente distintos num único enunciado, com o objetivo de esclarecer uma linguagem por meio de uma outra. A hibridização pode ocorrer de maneira involuntária ou intencional. Quando intencional transforma-se em uma ferramenta essencial para a construção da imagem da língua. No Quixote percebemos que Cervantes aplicou de maneira ampla e profunda a hibridização de várias linguagens, tornando a língua representada no romance, a mais objetiva e aclarada possível. Criando com isso uma imagen de linguagem estilizada – atualizada, enunciada e apresentada à luz de outra – uma linguagem livre. Na linguagem estilizada, são

também aclaradas as intenções do discurso que representam o mundo real objetivo por meio de sua destruição desmascaradora através da estilização paródica.

Uma das características do romance europeu é que ele possui duas linhas estilísticas. Na primeira linha temos uma relação particular do romance com a linguagem falada e com os gêneros da vida do cotidiano, onde o seu discurso é construído interagindo constantemente com o discurso da vida, nela o romance de cavalaria em prosa salienta um discurso enobrecido opondo-se ao discurso não literário, vulgar, buscando orientar-se pela mesma esfera da linguagem da vida corrente, ou seja, um discurso para todas as situações e fatos possíveis da vida afora à palavra vulgar e suas grosserias. Já na segunda linha, o plurilinguismo social é introduzido no romance e ocorre a renúncia total do discurso direto e puro do autor, transformando essa linguagem enobrecida e os indivíduos que a usam em um dos seus principais personagens, como assim o fez Cervantes ao dar, nos diálogos entre dom Quixote e Sancho – este representante do discurso vulgar e aquele do discurso nobre – e nos diálogos de dom Quixote com as demais personagens representantes de uma realidade grosseira e plurilingual “uma genial representação literária dos encontros do discurso enobrecido pelo romance de cavalaria com o discurso vulgar, em todas as situações importantes tanto para o romance como para a vida”(BAKHTIN, 2010, p.179).

Através da paródia, Cervantes transformou então o discurso, criando uma série de associações intencionais e grosseiras, rebaixando o plano literário elevado a ponto de destruí-lo. Nela a linguagem literária enobrecida participa dos diálogos como imagem prosaica dotada de resistência dialógica, ou seja, torna-se uma imagem bivocal e o discurso bivocal é um discurso irônico e humorístico.

O *Quixote*, assim como os primeiros romances picarescos da Espanha no século XVI, revoluciona o gênero romance levantando a bandeira da arte realista como sendo a melhor maneira capaz de representar a vida e também os problemas humanos. No romance picaresco o homem não está preso aos embaraços das unidades convencionais, ele não é definido nem se completa nelas, ao contrário, ele zomba delas, desagregam-se a ligação dele com os seus atos. Utilizando todas as linguagens, modos e gêneros pelo romance, forçam-se todos os mundos ultrapassados, alienados e distantes a falarem de si mesmos com as suas próprias linguagens e estilo e sobre essas linguagens o autor lança as suas intenções e os seus acentos que se combinam e dialogam com elas.

O mundo imaginado por dom Quixote é um mundo igual ao do relato de aventuras bizantino, um mundo de encontros casuais onde ele espera o inesperado tal qual lhe é assegurado pelos livros de cavalaria. Na novela bizantina, o acaso nomeia a qualidade fortuita do mundo do desconhecido no cotidiano, onde estão as personagens. Nele nada pode saber de nada com certeza, nada pode ser previsto. Como no mundo dos livros de cavalaria o acaso funciona como uma máscara enganosa das necessidades.

Inés Azar (2000), em seu livro *A imaginação do real no Quixote*, desvela as máscaras de sentido dadas pelas ações narrativas consideradas obras determinadas pelo acaso, tanto nas novelas bizantinas, quanto nos livros de cavalaria e também, a forma como elas emigraram e foram transformadas no universo romanesco do *Quixote*. Para Azar, Cervantes faz de eventos imprevistos e desprovidos de função universos dotados de sentido onde a intencionalidade é transfigurada em um universo narrativo e onde o casual forja a lógica das ações:

El mundo de don Quijote, tal como Cervantes lo construye, es el mundo temporal de la historia, el orden empírico de “lo real”. En esa “realidade” entre comillas como corresponde, el azar adquiere los valores y el significado que normalmente le atribuimos: nombra todo lo que es posible pero no casualmente necesario, todo lo que, en efecto, ocurre sin nuestro consentimiento, todo lo que escapa a nuestro control o a nuestra agencia intencional. Y sin embargo, el hecho de que las criaturas, los objetos o la acción de las caballerías no existan en el mundo “real” del Hidalgo no es una cuestión de pura incompatibilidad (AZAR, 2000, p. 10)²¹

Segundo Borges, Cervantes “no rehusó la colaboración del azar: iba componiendo la obra inmortal un poco *à la diable*, llevado por inercias del lenguaje y de la invención” (BORGES, 2001, p. 159).²² As histórias das vidas das personagens no *Quixote* vão sendo apresentadas à medida que eles vão aparecendo na narrativa em cujos fatos também são narrados na medida em que vão acontecendo. Não são utilizados quaisquer artifícios causadores de suspense nem mesmo longas hesitações por parte do leitor. A impressão de uma narrativa que flui é decorrente pelo deslocamento do personagem principal por vários

²¹ O mundo de dom Quixote, tal como Cervantes o constrói, é o mundo temporal da história, a ordem empírica do “real”. Nessa “realidade” entre aspas, o acaso adquire os valores e o significado que normalmente lhe atribuímos: nomeia tudo o que é possível, porém não casualmente necessário, tudo o que, em efeito, ocorre sem nosso consentimento, tudo o que escapa a nosso controle ou ao nosso agir intencional. E, no entanto, o feito de que as criaturas, os objetos ou a ação da cavalaria não existam no mundo “real” do fidalgo não é uma questão de pura incompatibilidade.

²² “Não recusou a colaboração da casualidade: ia compondo a obra imortal um pouco descuidadamente, levado pelas inércias da linguagem e da invenção”.

lugares. Os personagens apresentam características de humanidade dando à obra um caráter verossímil e universal. Já o discurso literário romanescos no *Quixote* sofre provações da vida e da realidade. A provação do discurso literário concentra-se em volta do cavaleiro – homem literário – que vê a vida com os olhos da literatura e que tenta viver conforme essa literatura, e no próprio autor. Ambas as provações podem unir-se porque o discurso literário e paródico é constituído de uma dialogização profunda e localiza-se entre a paródia literária exterior e grosseira e a ironia romântica.

No *Quixote* cruzam-se parodicamente o cronotopo de um mundo estrangeiro e maravilhoso característico dos romances de cavalaria, com a estrada do mundo familiar característico do romance picaresco. No romance de Cervantes esses cronotopos têm os seus caracteres modificados e recebem significação direta participando de maneira nova de um mundo novo real onde descobria-se a América, descobria-se um novo caminho marítimo para as Índias, onde revolucionavam-se as ciências naturais e a matemática, etc.

Dom Quixote vive em um mundo em que o cavaleiresco não existe e sua ausência inspira-o a ressuscitá-lo. Cabe ressaltar que suas aventuras não são dadas e encontradas naturalmente no mundo e sim, feitas e construídas uma vez que ele trata de sua realidade imediata, ordinária e cotidiana como se fossem integrantes de um mundo alheio e maravilhoso. Nesta mágica tosca e grosseira de dom Quixote, a poesia da construção cavaleiresca de forma alguma irá negar a prosa do real, não a eliminará, nem tampouco a suplantar por completo. Pelo contrário, a realidade insere-se nesta construção poética como seu ponto de partida e sua matéria-prima. No decorrer da novela dom Quixote manterá uma relação com a prosa ordinária e cotidiana do mundo de maneira muito complexa e incerta. Na verdade, o que ele busca é o “espelhamento entre o mundo circundante e as novelas de cavalaria, de forma que a realidade se converta em signo, como se as verdades do mundo estivessem enredadas com as palavras e não com a realidade” (VIEIRA, 1998, p. 109).

Ao fazer-se a si mesmo e a forjar as suas aventuras, dom Quixote põe de cabeça para baixo os objetos fabulosos que compõe a novela bizantina e que eram estáticos e desprovidos da ação do tempo. Dom Quixote trata as pessoas e os objetos que encontra em seu caminho como se fossem uma aventura imóvel, encantados e que estão o aguardando para que ele os desencante, dê-lhes vida e os faça andar. Por isso que ele crê na importância de se ter uma história. Dito de outro modo, as histórias são uma condição necessária para que o homem

esteja no mundo e que tudo o que neste mundo exista tem dentro de si um possível relato e uma possível aventura.

Com esta estratégia, temos a sensação que Cervantes, através de dom Quixote, tem a pretensão de dar visão e audição à poesia secreta deste mundo e às aventuras presas dentro de cada nome, objeto, pessoa e de si mesmo. Ele tensiona, assim, que cada coisa ou pessoa imaginável revele sua história e sua música de infinitas possibilidades e para isso utilizou:

La Biblia, Homero y toda la literatura occidental asequible en su tiempo, el drama, los géneros orales populares, las tradiciones y supersticiones locales, los refranes, los relatos y las crónicas de las Indias, las historias de renegados y bandoleros, la representación de la vida cotidiana y de las necesidades físicas más elementares junto con la materia mítica con la que sueña don Quijote. (AZAR, 2000, p.15)²³

Ao converter moinhos em gigantes, ovelhas em exércitos, bacia em elmo etc., dom Quixote deixa a novela menos mecânica, com uma maior precisão e conseqüentemente muito mais incerta. Através da visão de dom Quixote podemos perceber que na vida não é tudo “preto e branco” como estamos acostumados na maneira de ver o mundo, com regras e hábitos normatizados, muito pelo contrário, podemos perceber que existe neste mundo, por assim dizer, um “colorido”, um diferencial. Vale ressaltar que, para espíritos críticos e informados, como o de Cervantes, muito do medievo já se havia esclarecido à luz do Renascimento, enquanto que, para o interiorano pouco instruído, como um habitante de La Mancha, as ideias renascentistas estavam anos luz de sua compreensão, o que – ao contrário de um demérito – se configurava como o sustentáculo epistemológico, cultural, empírico e psíquico da memória e da identidade do europeu peninsular de então.

Através de sua personagem máxima, dom Quixote, Cervantes adianta o entendimento a partir do conhecimento já sabido e que parecia esgotar-se naquele momento, como, de fato, viria a ocorrer até seu resgate novecentista. Com os românticos, acostumamos a pensar que dom Quixote é a grande figura da separação entre o real e o imaginado e não como figura performativa de sua relação. Hoje, muito provavelmente por influência deles nossa maneira de ler *Quixote* difere de como era lido nos séculos XVII e XVIII. O cômico cedeu lugar ao sóbrio e, as paródias das novelas de cavalaria e de outras formas existentes propiciaram a criação de novos gêneros narrativos. Dessa forma, “a loucura do cavaleiro, com

²³ “A Bíblia, Homero e toda a literatura ocidental acessível em seu tempo, o drama, os gêneros orais populares, as tradições e superstições locais, os refrões, os relatos e as crônicas das Índias, as histórias de renegados e bandoleiros, a representação da vida cotidiana e as necessidades físicas mais elementares junto com a matéria mítica com a que sonha dom Quixote”.

todos os seus desacertos e infortúnios, converteu-se essencialmente em sonho utópico” (VIEIRA, 2012, p. 153). Talvez esse idealismo seja uma consequência de uma possível confusão proveniente da própria loucura que pode conferir uma credibilidade ao idealismo contido nos livros de cavalaria. Livros estes com elevados valores atemporais e que continham: narrações muito extensas de aventuras de cavaleiros; que tinham uma larga tradição; uma maneira de fugir da vida normal, daquilo que passava constantemente e de se aproximar da literatura de imaginação e, sobretudo, de movimento.

A ideia de que a ficção é livre e abre caminhos para o sonho e para a imaginação é um legado, conforme nos informa Vieira (2012), do sofista Luciano Samósata, que legitimou a incorporação de universos mais amplos de representação à obra literária, num desafio à criação de algo que fugisse ao controle do imaginário e que retornasse, apenas, verossímil, e nada mais. Era esta a atmosfera literária de que partiam as leituras dos espanhóis – escritores ou não – dos séculos XVI e XVII. Para que um livro de cavalaria tivesse boa acolhida necessitava de uma série de elementos indispensáveis: exércitos, magos, batalhas, feitiços, poderes sobre-humanos, poções, damas encantadoras, cavernas, bosques tenebrosos, traições, juramentos, missões impossíveis e gestos heroicos praticados por cavaleiros andantes limpos de espírito e dotados quase sempre de uma força extraordinária, cavaleiros que enfrentavam monstros, dragões, gigantes, traidores, déspotas, opressores e tiranos.

No século XVI, a demanda por esse tipo de obra era tanta que a qualidade dos livros decaiu muito. Histórias cada vez mais inverossímeis, que muitas vezes caíam no ridículo, a ponto de alguns moralistas e autores sustentarem que o “consumo deste tipo de literatura era nocivo” para a sociedade, e que os livros de cavalaria não transmitiam valores morais ou ensinamentos, disseminando, assim, a ideia de que eles “eram una especie de basura cultural”²⁴ (LITTAU, 2008, p. 69-72). Os livros de cavalaria eram muito populares e eram criticados pelos efeitos sociais que produziam, tiravam a importância do saber e a autoridade estabelecida, embelezavam o amor e separavam a sexualidade do fim reprodutor. Na Espanha do século XVI, os livros de cavalaria constituíam a principal leitura de recreio e fuga de uma época com limitadas oportunidades de divertimento. Eles ajudavam a formar e refletir valores e eram importantes aos outros ramos da cultura espanhola. Acentuavam o que era agradável e minimizavam o desagradável das expedições a partes do mundo desconhecidas.

²⁴ “eram uma espécie de lixo cultural”.

Daniel Eisenberg (1995), em *La interpretación cervantina del Quijote*, afirma que no *Quijote* há demasiadas críticas explícitas e implícitas aos livros de cavalaria, críticas estas que nos permitem concluir que os livros podiam ser bons; no entanto, não eram, tinham defeitos de linguagem e estrutura, não instruíam, e acima de tudo, eram mentirosos e muitas pessoas acreditavam que eram verdadeiros. Segundo Eisenberg, a identificação de dom Quixote com os livros de cavalaria é total. Cervantes conhecia muito bem os livros de cavalaria castelhanos, de maneira extensa e direta e eles lhe influenciaram e muito, quer na língua, no estilo e até mesmo na forma de narrar, a ponto de aproveitar-se do interesse despertado nos leitores pelas loucuras do dom Quixote para fomentar-lhes, ensinando-lhes a reconhecer falsos narradores e para dar-lhes muita filosofia moral, uma vez que era corrente na época supor que os pontos de vistas dos autores coincidiam com os dos personagens virtuosos.

Para Américo Castro (1925), em *El pensamiento de Cervantes*, o Renascimento, com seu dualismo característico, que era a verdade da razão e a verdade de fé, apresentou duas tendências originadas na Idade Média e Cervantes encontra-se no centro destas que adquirem vida nova dentro dos novos gêneros literários. Uma delas diz respeito à literatura idealista onde encontraremos uma série heroico-trágica (cavalheirismo e amor idealizado), e a outra, refere-se a uma literatura inclinada para o campo da matéria (onde se destaca a farsa cômica, o picaresco, o realismo/ naturalismo). É o poder da ideologia e da razão de um lado contra a propensão de valores imediatos de outro, no qual encontramos o predomínio do intelectual/universal sobre o corporal em uma parte e na outra, o predomínio do corporal sobre o intelectual/universal. A Itália do século XV conheceu essas duas tendências de forma destacadas, porém a fusão delas propiciou, no século XVI, a visão crítica e materialista da vida lançar-se sobre a visão supra-terrena. A literatura competia com a religião a ponto de ser criado o Concílio de Trento para fiscalizá-la. As novelas pastoris eram consideradas perigosas para a honestidade das donzelas e buscava-se frear o cultivo da sensualidade e fantasias mundanas, e esse sentido repercutiu, na Contrarreforma, nos livros de cavalarias, que muitos foram censurados. Isso exigiu que fosse definido e justificado moralmente o emprego tanto da fantasia quanto da sensualidade nas obras consideradas profanas com o intuito de salvá-las. É neste interim que Cervantes obtém uma especial atenção e têm relacionada a sua obra *Quijote*, na qual ele, com grande originalidade, precipita o ideal por meio da vertente do cômico.

2.2 A comicidade quixotesca

Toda ação que ocorre no cotidiano, que de alguma forma revele uma transgressão daquilo que o homem considera normal, sejam transgressões de ordem pública, social, política ou biológica e que na Antiguidade eram consideradas uma “desordem”, Propp (1992) as define como sendo um “defeito”. Ele então considera esses defeitos como cômicos, desde que sua “existência e aspecto não nos ofendam e não nos revoltem, ao mesmo tempo não suscitem piedade e compaixão” (PROPP, 1992, p. 60), porque se assim o fizerem, perdem o seu caráter cômico e tornam-se portanto trágicos.

Quando há em uma obra uma identificação do leitor com a linguagem empregada pelo autor e do leitor com as ações e os discursos narrados, a comicidade então se torna mais evidente. Segundo Propp a comicidade encontra-se na correlação da natureza física com a natureza espiritual. Nesta correlação a física irá por a nu todos os defeitos da espiritual e a descoberta repentina e inesperada destes defeitos até então ocultos nos fará rir.

O choque entre normas de um determinado povo dentro de uma determinada época pode suscitar a comicidade. A quebra do cotidiano para o cômico deve conseguir surpreender o leitor instigando-o ou agradando-o. Para que isso aconteça é necessário que ocorra uma identificação do tipo leitor/fato. Durante essa identificação é de suma importância considerar os seus hábitos e a sua cultura. Miguel de Cervantes, no *Quixote*, surpreende o leitor a começar pelo prólogo, com isso, prepara o leitor para a recepção de sua obra. Na sequência, as ações das personagens atrairão o espírito cômico dos leitores que estão sujeitos a serem influenciados:

No prólogo da primeira parte do *Quixote* está implícita uma quebra de expectativa por parte do leitor, que espera, no momento da apresentação da obra, um texto de caráter informativo, alguma nota acerca da leitura que o aguarda, e no entanto se depara com uma narrativa – a visita do amigo ao autor da obra – como se, para a abordagem de questões relacionadas com a composição, fosse imprescindível a invenção de uma história. (VIEIRA, 2012, p. 137)

A comicidade, por sua vez, exige uma atenção mais circunstanciada de certas ações e funções corporais e Cervantes explora essa comicidade principalmente através de seus personagens dom Quixote e Sancho. Nas funções corporais, a comida tem papel importante e

ocupa o primeiro lugar na literatura satírica e humorística. Cervantes utiliza a comida para descrever o aspecto espiritual do personagem principal: “una olla de algo más vaca que carneiro, salpicón las más noches, duelos y quebrantos los sábados, lantejas los viernes, algún palomino de añadidura los domingos, consumiam las tres partes de su hacienda”.²⁵ Tudo isso, juntamente com a “saya de velarte, calzas de veludo para las fiestas, con sus pantuflos de lo mismo, y los días de entresemana se honraba con su vellorí de lo más fino” (DQI, I, p. 27-28)²⁶, caracterizam a economia da casa, a maneira de vida e a configuração espiritual do próprio dono.

No ventre de Sancho, no seu apetite e na sua sede prolonga-se de maneira carnavalesca a linha do grotesco. Sua imagem,

“[...] sua inclinação para a abundância e a plenitude não tem ainda um caráter egoísta e pessoal, é uma propensão para a abundância geral [...] nas imagens da bebida e da comida estão ainda vivas as ideias do banquete e da festa. O materialismo de Sancho, seu ventre, seu apetite, suas abundantes necessidades naturais constituem o [...] alegre túmulo corporal (a barriga, o ventre, a terra) aberto para acolher o idealismo de Dom Quixote [...]” (BAKHTIN, 2010, p.19-20).

O ato de comer nada tem de cômico em si, mas passa a ser cômico na mesma circunstância em que passam a sê-lo os outros objetos da comicidade, como podemos ver no que ocorreu a dom Quixote quando de sua primeira saída ao chegar em uma estalagem onde lhe dão de comer sem que fosse possível tirar-lhe a peça da armadura que cobria a sua cabeça:

[...] una porción del mal remojado y peor cocido bacallao y un pan tan negro y mugriento como sus armas; pero era materia de grande risa verle comer, porque, como tenía puesta la celada y alzada la visera, no podía poner nada en la boca con sus manos si otro no se lo daba y ponía, y, así, una de aquellas señoras servía de este menester. Mas al darle de beber, no fue posible, no lo fuera si el ventero no horudara una caña, y, puesto el un cabo em la boca, por el otro le iba echando el vino;(DQI, II, p. 40)²⁷

²⁵ um cozido pouco mais carne do que carneiro, as mais das ceias restos de carne picados com cebola e vinagre, outros sobejos aos sábados, lentilhas às sextas-feiras, algum pombo de acréscimo aos domingos, consumiam três quartos de sua renda.

²⁶ Saio de *belarte*, calças de veludo para as festas, com seus pantufos do mesmo e para os dias de semana o seu *bellori* do mais fino.

²⁷ Uma porção do mal remolhado e pior cozido bacalhau, e um pão tão negro e de tão má cara, como suas armas; porém gerava grande riso vê-lo comer; porque, como tinha posta a celada e a viseira erguida, não podia meter nada para a boca por suas próprias mãos se outro não o ajudasse; e assim uma daquelas *señoras* o ajudava em tal serviço. Agora o dar-lhe de beber é que não foi possível, nem jamais o seria, se o dono da estalagem não furara os nós de uma cana, e, metendo-lhe na boca uma das extremidades dela, lhe não vazasse pela outra o vinho.

Para “rir é preciso saber ver o ridículo” (PROPP,1992, p. 40), que surge da obscurição que o princípio físico do personagem faz ao seu princípio espiritual. Rimos das características físicas de dom Quixote, porque elas se sobrepõem sobre seu princípio espiritual. Colocamos ênfase sobre seu corpo que é individualmente acabado e autônomo porque ele nos mostra “apenas os atos efetuados pelo corpo num mundo exterior, nos quais há fronteiras nítidas e destacadas que separam o corpo do mundo; Seu corpo individual é apresentado sem nenhuma relação com o corpo popular que o produziu, portanto, “é perfeitamente compreensível que, desse ponto de vista, o corpo do realismo grotesco lhes pareça monstruoso, horrível e disforme. É um corpo que não tem lugar dentro da “estética do belo” forjada na época moderna”. (BAKHTIN, 2010, p. 26)

Como em certos casos pode ser ridículo o corpo humano, da mesma forma quase sempre são ridículas as funções fisiológicas involuntárias deste mesmo corpo. Uma das propriedades físicas do homem está em seu cheiro específico que pode atuar como forma de manifestação. Cervantes utiliza a comicidade por meio do cheiro proporcionando o riso na “aventura de los batanes” (*DQI,XX*). Nesta aventura, Sancho após comer algo tem necessidade de evacuar e devido às circunstâncias e à situação em que se encontra e principalmente pelo medo que o toma, decide fazer isso sem que dom Quixote perceba, no entanto sua atitude de certa forma foi percebida:

[...] a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él; mas era tanto el miedo que había entrado en su corazón, que no osaba apartarse un negro de uña de su amo. [...] tras esto, alzó la camisa lo mejor que pudo y echó al aire entrambas posaderas, que no eran muy pequeñas. [...] que le pareció que no podía mudarse sin hacer estrépido y ruido, y comenzó a apretar los dientes y a encoger los hombros, recogiendo en si el aliento todo cuanto podía; pero, com todas estas diligencias, fue tan desdichado que al cabo al cabo vino a hacer un poco de ruido, bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo. Oyolo don Quijote y dijo:

– ¿Qué rumor es ése, Sancho?

– No sé, señor – respondió él –. Alguna cosa nueva debe de ser que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco. [...] Mas como don Quijote tenía el sentido del olfato tan vivo como el de los oídos y Sancho estaba tan junto y cosido con él, que casi por línea recta subían los vapores hacia arriba, no se pudo excusar de que algunos no llegasen a sus narices y apenas hubieron llegado, cuando él fue al socorro, apretándolas entre los dedos, y con tono algo gangoso dijo:

– Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo.

– Sí tengo – respondió Sancho –, mas ¿en qué lo echa de ver vuestra merced ahora más que nunca?

– En que ahora más que nunca hueles, y no a ámbar – respondió don Quijote (*DQI, XX, p.181-182*)²⁸

²⁸ [...] a ele veio-lhe vontade e desejo de fazer o que outro não poderia fazer por ele; mas tamanho era o medo, que havia entrado em seu coração, que não se atrevia a apartar-se uma ponta de unha de seu amo. [...] depois disso levantou a camisa o melhor que pôde, e pôs ao vento o poisadouro, que não era pequeno. [...] que lhe pareceu que não podia aliviar-se sem fazer ruído, e começou a apertar os dentes e a encolher os ombros,

A diferença biológica individual é percebida também como elemento cômico, pois é ridícula quando a percebemos como uma deformidade que transgride a harmonia e a proporção de nossas concepções da natureza. Uma parte do corpo que pode ser cômica e que é explorada de muitas maneiras é o rosto, a começar pelo nariz, que enquanto função puramente física torna-se frequentemente objeto, e como tal, lembrá-lo o coloca numa posição ridícula e suscinta à zombaria, pois tanto os aspectos da vida física “quanto a vida moral e intelectual do homem podem tornar-se objeto do riso” (PROPP, 1992, p. 29).

Através de algumas características da personagem dom Quixote, cujo aspecto é propício ao riso, Cervantes aos poucos nos apresenta essa diferença biológica ao longo de sua obra: fala de sua idade que “frisaba [...] con los cincuenta años. Era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro” (DQI, I, 28); de seu nariz que possui formato curvo semelhante ao bico da águia; de seus bigodes grandes, [...] las piernas eran muy largas y flacas, llenas de vello y no nada limpias (DQI, XXXV, p.367); [...] viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo[...]”²⁹ (DQI, XXXVII, p.386); etc. A figura de dom Quixote é tão estranha que até seu fiel escudeiro assim se manifesta ao vê-lo:

Pero no puedo pensar qué es lo que vio esta doncella en vuestra merced que así la rindiese y avasallase: qué gala, qué brío, qué donaire, qué rostro, que cada cosa por sí destas o todas juntas la enamoraron; que en verdad en verdad que muchas veces me paro a mirar a vuestra merced desde la punta del pie hasta el último cabello de la cabeza, y que veo más cosas para espantar que para enamorar; y habiendo yo también oído decir que la hermosura es la primera y principal parte que enamora, no teniendo vuestra merced ninguna, no sé yo de qué se enamoró la pobre. (DQII, LVIII, p. 989)³⁰

prendendo o ar o quanto podia; porém, com todas estas precauções, foi tão descuidado que ao fim veio a fazer um pouco de ruído, bem diferente daquele que a ele punha medo. Ouviu dom Quixote e disse: – Que barulho é esse, Sancho? – Não sei, senhor – respondeu ele – Alguma coisa nova deve de ser porque as aventuras e desventuras nunca começam por pouco. [...] Mas, como dom Quixote tinha o sentido do olfato tão apurado como o dos ouvidos e Sancho estava tão junto e cosido com ele, que quase por linha reta subiam os vapores para cima, não se pôde evitar que alguns não chegassem a suas narinas e apenas chegaram, quando ele foi ao socorro, apertando-as entre os dedos, e com o tom algum tanto fanhoso disse: – Parece-me, Sancho, que tens muito medo. – Se tenho – respondeu Sancho – mas como é que Vossa Mercê percebeu isso agora mais que dantes? – É que agora mais que nunca cheiras, e não a ambar – respondeu dom Quixote (DQI, XX, p.181-182).

²⁹ [...] com cinquenta anos. Era de compleição rígida, seco de carnes, enxuto de rosto” (DQI, I, p.28); [...] as pernas eram muito compridas e fracas, cheias de penugens e nada limpas (DQI, XXXV, p. 367); [...] vendo seu rosto de uma certa distância, seco e amarelo (DQI, XXXVII, p.386)

³⁰ Porém não posso pensar o que é o que viu esta donzela em Vossa Mercê que assim a rendesse e avassalhasse: que gala, que brío, que donaire, que rosto, que cada coisa por si destas ou todas juntas a enamoraram; que em verdade que muitas vezes me paro a olhar a Vossa Mercê da ponta do pé até o último cabelo da cabeça, e que vejo mais coisas para espantar do que para enamorar; e havendo eu também ouvido dizer que a beleza é a primeira e principal parte que enamora, não tendo Vossa Mercê nenhuma, eu não sei do que se enamorou a pobre. (DQII, LVIII, p. 989)

Em certas circunstâncias também podem se tornar cômicas as transgressões de ordem pública, social e política. Nas revoluções sociais pode tornar-se cômico o que pertence irremediavelmente ao passado e não corresponde às normas criadas pela ordem ou regime social que a venceu. (PROPP, 1992, p. 61). A comicidade se baseia na divergência de normas de dois modos sociais de vida de um povo historicamente determinado e também nos costumes entre povos diferentes numa mesma época.

Toda particularidade ou estranheza que distingue uma pessoa do meio que a circunda pode torná-la ridícula. Nesse sentido, tudo aquilo que não segue normalmente aos padrões convencionais torna-se ridículo, cômico. Dom Quixote adota a cavalaria como uma forma social. Todavia, sua indumentária de cavaleiro, como aparato externo, estava em desuso, fora dos padrões da época, ele é um estrangeiro para a época em que está inserido e como tal, não corresponde às normas exteriores e interiores de vida então aceitos culturalmente. A cavalaria como tema literário também estava irremediavelmente ultrapassada e quase liquidada na literatura do século XVII.

Ao se destacar e diferenciar por sua estranheza do lugar onde está dom Quixote ressalta tais diferenças suscitando à comicidade. Seus costumes e gestos soam ridículos como, por exemplo, a sua maneira de falar e agir sofrendo toda ordem de zombarias e chacotas:

El lenguaje, no entendido de las señoras, y el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo, y pasara muy adelante si a aquel punto no saliera el ventero, hombre que, por ser muy gordo, era muy pacífico, el cual, viendo aquella figura contrahecha, armada de armas tan desiguales como eran la brida, lanza, adarga y coselete, no estuvo en nada en acompañar a las doncellas en las muestras de su contento (DQI, II, p38).³¹

Sua vestimenta é extravagante, antiquada e ridícula, porque está fora de moda e torna-se cômica porque o destaca do meio em que se encontra, suscitando o riso ao revelar a falta de correspondência com a noção inconsciente da vulgaridade que esse traje expressa:

Salió en esto don Quijote, armado de todos sus pertrechos, con el yelmo, aunque abollado, de Mambriño en la cabeza, embrazado de su rodela y arrimado a su tronco o lanzón. Suspendió a don Fernando y a los demás la estraña presencia de don Quijote, viendo su rostro de media legua de andadura, seco y amarillo, la

³¹ A linguagem, não entendida pelas senhoras e a má apresentação de nosso cavaleiro provocava nelas o riso e nele a ira, e seguiria mais adiante se naquele ponto não sáisse o dono da venda, homem que devido ser muito gordo era muito pacífico, o qual vendo aquela figura contrafeita, armada de armas antigas como eram o elmo, a lança, a adaga e o coselete, por pouco não acompanhou às donzelas nas mostras de seu contentamento (DQI,II, p.38).

desigualdad de sus armas y su mesurado continente, y estuvieron callando, hasta ver lo que él decía³²; (DQI, XXXVII, p. 386)

Convém ressaltarmos que no século XVII, cômico não era apenas o que fazia rir, mas era também, o que não apresentava uma unidade e sim, um excesso, uma desproporção, uma deformação, uma incongruência e, acima de tudo inverossimilhanças.

³² Saiu nisto dom Quijote, armado de todos seus apetrechos, com o elmo, ainda que amassado, de mambrino na cabeça, abraçado de seu escudo e apoiando em seu tronco o lançaõ. Pasmou a dom Fernando e aos demais a estranha apresentação de dom Quixote, vendo seu rosto de meia distância, seco e amarelo, a desigualdade de suas armas e seu moderado comportamento, e estiveram calados, até ver o que ele dizia; DQI,XXXVII, p. 386

2.3 O riso, o risível e o escárnio

O riso pode ser alegre ou triste, bom e indignado, inteligente e tolo, soberbo e cordial, indulgente e insinuante, depreciativo e tímido, amigável e hostil, irônico e sincero, sarcástico e ingênuo, terno e grosseiro, significativo e gratuito, triunfante e justificativo, despudorado e embaraçado. Pode-se ainda aumentar: divertido, melancólico, nervoso, histérico, gozador, fisiológico, animalesco. R. Iurêniev

O riso popular e suas formas são componentes da criação popular e o popular é rico em manifestações. O riso é objeto de estudo culturalmente, histórico, folclórico e literário. O mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial, ao tom sério, religioso etc. O riso acompanhava também as cerimônias e os ritos civis da vida cotidiana construindo ao lado do mundo oficial, um segundo mundo, uma segunda vida, uma vida ao revés. Uma dualidade favorável à percepção de mundo e da vida humana e, a uma fuga dos moldes de vida ordinária. Assim como ocorreu com a loucura, a atitude em relação ao riso no decorrer dos séculos caracteriza-se de maneira singular. Devido ao cristianismo que pregava ser o riso uma emanção diabólica, na Idade Média, o riso adquiriu um tom sério. Ele era considerado vil, maligno e subversivo, a ponto de ser proibido. Já no Renascimento, o riso é atenuado, ele toma “a forma de humor, ironia ou sarcasmo”(BAKHTIN, 2010, p.33), ele regenera, é positivo, cria uma nova consciência, uma consciência livre e crítica, e seus efeitos adquirem livres acesso a aspectos importantíssimos da sociedade. O riso é ambivalente, expressa uma opinião sobre um mundo em plena evolução na qual estão incluídos os que riem. O riso na festa popular escarnece dos próprios burladores. No século XVIII, com a racionalização, ocorre uma nova atitude com relação ao riso, ele torna-se desprezível e digno de desdém.

No momento em que há uma ação inesperada, e que interrompe uma situação dedutível e de certa forma imprevisível, algo acontece: ri-se. Existem artifícios que são propiciadores do riso, como a sátira, a crítica, a paródia literária, a linguagem de baixo calão, a obscenidade, a alteração do estado natural das personagens, o fazer alguém de bobo, o transformismo ligado à personagem masculina e à feminina que se travestem, a repetição de palavras, falas ou situações, o duplo sentido, o jogo de palavras, os equívocos, a mentira etc.

O riso é social e para provocar o riso no leitor é preciso utilizar elementos externos e Cervantes utiliza-se desse artifício no *Quixote* intertextualizando-os e associando-os com alguma história em curso que seja relacionada com um determinado público e com a sua realidade assim como o fez ao apresentar uma de suas personagens, dom Quixote, como um

homem sem sorriso. Como modelo de gravidade, de comedimento e de pudor, ele representa o sério, embora seja comum ficar perplexo em face da sua irresistível comicidade que principia quando se transforma em cavaleiro andante planejando e calculando de forma racional todas as etapas dessa transformação, etapas estas que vão desde:

a escolha de seu novo nome próprio, o de seu cavalo e o de sua dama, os cuidados e reparos necessários na armadura e nas armas, enfim, todo um conjunto de requisitos para dar início a seu novo tempo. Imbuído desse tipo de loucura, dom Quixote prepara o leitor para momentos de grande comicidade e entretenimento, pois, como diz Erasmo, “a Loucura é tão apreciada por todos que, muito amiúde, como supremo argumento, costuma provocar o riso” (VIEIRA, 2012, p. 157).

Apesar de ser uma personagem cujo caráter é de seriedade, por suas ações e por sofrer e testemunhar tudo o que lhe ocorre, dom Quixote é fonte indiscutível, permanente e irresistível de riso, porque deixa exposto o seu lado ridículo. Esta exposição é fundamental porque “para rir é preciso saber ver o ridículo” e o ridículo é algo grotesco, que provoca além do riso, o escárnio. (PROPP, 1002, p. 40).

Na “aventura dos batanes”, no capítulo XX da primeira parte do *Quixote*, após cearem, dom Quixote e seu escudeiro Sancho, sedentos por água, começam a caminhar por um prado adentro cuja escuridão não os permitia ver nada e após alguns passos chega-lhes aos ouvidos um grande ruído de água que desperta o horror e o medo de Sancho. Segundo Sánches (1990)³³, neste episódio, dom Quixote e Sancho passam por um intenso vai e vem conceitual, onde se contrastam grotescamente a noite e a luz, o heroico e o ridículo, o medo e o riso, e onde ocorre um conflito entre o materialismo e o imaginário por meio da transição do irreal, do fantástico, à realidade do cotidiano e sem que ocorra uma contraposição da realidade, como ocorre nos casos dos moinhos/gigantes, exércitos/ovelhas. Para Sánches, o que ocorre nesta aventura é uma resposta diferente para uma mesma realidade. Esta realidade à noite “como se ha dicho, escura” se bifurca em duas direções. Uma vai até a exaltação da aventura e a outra até o baixo medo de expressão naturalista e essa bifurcação volta a unir-se por meio da surpresa e do riso quando amanhece. A reação do medo de Sancho tem por justificativa o fato de ele assimilar os elementos fantásticos do mundo imaginário de dom Quixote, perdendo assim sua realidade cotidiana:

³³ Ver Sánches, Hernán. *El episodio de los Batanes: Perspectivismo, humor y juego textual*.

[...] oyeron a deshora otro estruendo que les aguó el contento del agua, especialmente a Sancho, que naturalmente era medroso y de poco ánimo. Digo que oyeron que daban unos golpes a compás, con un certo crujir de hierros y cadenas, que acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón [...].Era la noche, como se há dicho, oscura, y ellos acertaron a entrar entre unos árboles altos, cuyas hojas, movidas del blando viento, hacian un temeroso y manso ruído, de manera que la soledad, el sitio, la oscuridad, el ruído del agua con el sussurro de las hojas, causaba horror y espanto, y más quando vieron que ni los golpes cesaban ni el viento dormía ni la mañana llegaba [...] Acabó en esto de descubrirse el alba, y de parecer distintamente las cosas [...] Quando don Quijote vio lo que era, enmudeció y pasmose de arriba abajo. Mirole Sancho y vio que tenía la cabeza inclinada sobre el pecho, con muestras de estar corrido. Miró también don Quijote a Sancho y vio que tenía los carrillos hinchados y la boca llena de risa, con evidentes señales de querer reventar con ella, y no pudo su melancolia tanto con él, que a la vista de Sancho pudiese dejar de reírse; (DQ I, XX, p.174-187)³⁴

Cervantes também proporciona o riso ao intertextualizar por meio da paródia, uma linguagem múltipla de características prosaica, vulgar e familiar, como é possível comprovar ao compararmos a linguagem do Cantar III do poema épico narrativo *Mio Cid* com o episódio dos leões, constante no capítulo XVII, da segunda parte do *Quixote*, duas obras escritas em épocas distintas e que possuem em comum – além do episódio dos leões – o caráter crítico e satírico com certa dose de humor:

Cantar III

En Valencia seye mio Çid con todos sus vassallos.
 con el amos sus yernos los ifantes de Carrion.
 Yazies en un escaño durmie el Campeador;
 mala sobrevienta sabed que les cuntio:
 salios de la red e desatos el Leon.
 En Grant miedo se vieron por médio de la cort;
 enbraçan los mantos los del Campeador
 e çercan el escaño e fincan sobre so señor.
 Ferran Gonçalez non vio alli dos alçasse nin camaa abierta
 nin torre,
 metios so'l escaño tanto ovo el pavor;
 Diego Gonçalez por la puerta salio
 diziendo de la boca: ‘ Non vere Carrion!’
 Tras una viga lagar metios con grant pavor,
 el manto y el brial todo suzio lo saco
 En esto desperto el que en buen ora naçio,
 vio çercado el escaño de sus buenos varones:

³⁴ Ouviram de pronto outro estrondo que lhes estragou o contentamento, especialmente a Sancho que naturalmente era medroso e de pouco ânimo. Digo que ouviram que davam uns golpes compassados, com um certo ranger de ferros e correntes que acompanhados do furioso estrondo da água que poriam pavor a qualquer outro coração [...] Era a noite como se há dito, oscura e eles deram a entrar entre umas árvores altas cujas folhas movidas do vento suave, faziam um temeroso e manso ruído de maneira que a solidão, o lugar, a escuridão, o ruído da água com o sussurro das folhas, causava horror e espanto e mais quando viram que nem os golpes sessavam nem o vento parava, nem a manhã chegava [...] Acabou nisto de amanhecer e de parecer distintamente as coisas [...] Quando dom Quixote viu o que era, emudeceu e pasmou-se de cima a baixo. Olhou-lhe Sancho e viu que tinha a cabeça inclinada sobre o peito, com mostrar de estar envergonhado. Olhou também dom Quixote a Sancho e viu-lhe que tinha as bochechas inchadas e a boca cheia de riso, com evidentes sinais de querer arreventar com ela e não pode sua melancolia tanto com ele que ao ver a Sancho pudesse deixar de rir-se.

“¿ Ques esto, mesnadas o que queredes vos?”
 “!Hya señor ondrado rebata nos dio el Leon!”
 Mio Çid finco el cobdo, en pie se levanto,
 el manto trae al cuello e adeliño porá[!] Leon;
 el Leon quando lo vio assi envergonço
 ante mio Çid la cabeça premio y el rostro finco;
 mio Çid don Rodrigo al cuello lo tomo
 e lieva lo adestrando, en la red le metio
 [...] Mio Çid por sos yernos demando e no los fallo,
 mager los estan lamando ninguno non responde
 Quando los fallaron assi vivieron sin color;
 [...] Muchos tovieron por enbaidos los ifantes de Carrion (POEMA..., 2008, p. 227-228).³⁵

Neste episódio existe um cunho humorístico e ao mesmo tempo de escárnio e ódio familiar, trata em um de seus temas, sobre a honra do indivíduo, do grupo de pessoas e sobre justiça. Seu herói é conhecido por El Cid e El Campeador, herói nacional da Espanha. Nele, os jovens infantes de Carrion, que falavam sempre da nobreza de seu sangue ao acovardarem-se diante da presença do leão, ficam moralmente abalados e são alvos de chacotas. O mesmo não acontece com El Cid, que, pelo contrário, acaba saindo com prestígio de tal situação, uma vez que, ao enfrentar desarmado o leão, este, olha-o fixamente e avergonha-se diante de sua figura majestosa. Para Martínez-loza³⁶ (2008), neste cantar:

El episodio del león tiene una doble finalidad: presentar al héroe en una nueva situación, desarmado, dominando una bestia peligrosa, y también mostrar por vez primera y en público la cobardía de los infantes. Éstos se cubren de ignominia y quedan expuestos a las burlas de los hombres del Cid, todo lo cual nos lleva a los sucesos que constituyen el asunto principal de este *cantar*. El episodio que a primera vista podría parecer algo pueril, está pues cargado de significación y consecuencias. Algunos llevan muy lejos la interpretación simbólica del incidente o ven en él insinuaciones ejemplares. (POEMA..., 2008, p. 306)³⁷

³⁵ Em Valência está mio Cid com todos os seus vassallos, com ele seus genros, os infantes de Carrion. Deitado em um banco dorme o Campeador; mal surpresa sabeis que lhes ocorreu: saiu da jaula e dasatou-se o leão. Em grande medo se viram todos da corte; abraçam os mantos todos e cercam o banco e ficam próximos do seu senhor. Ferran Gonzalez não viu ali onde esconder-se, nem sala aberta, nem fortificação, meteu-se embaixo do banco tanto era o pavor; Diego Gonzalez pela porta saiu dizendo aos gritos: Non vere Carrion! Atrás de uma fenda meteu-se apavorado, o manto e a túnica todos sujou os tirou. Nisto despertou o que em boa hora nasceu, viu cercado o banco pelos seus bons varões: Que é isso cavalheiros, o que querem vós? Ai senhor honrado rechaça-nos do leão! mio Cid em pé se levantou, o manto pôs no pescoço e foi até ao leão; o leão quando o viu assim envergonhado ante mio Cid a cabeça e o rosto postou; mio Cid don Rodrigo pelo pescoço o pegou e levou domado, na jaula o colocou. [...] mio Cid por seus genros perguntou e não os achou ainda que os chama nenhum responde. Quando os acharam assim vieram sem cor; [...] Muitos os tiveram por envergonhados os infantes de Carrion. Livro *Poema de Mio Cid* 2008, p. 227-228

³⁶ Ver MARTÍNEZ-LOZA, Abel. In: *Poema de Mio Cid*. 2008, p. 81

³⁷ O episódio do leão tem dupla finalidade: apresentar o herói em uma nova situação, desarmado, dominando uma fera perigosa, e também mostrar pela primeira vez e em público a covardia dos infantes. Estes se cobrem de humilhação e ficam expostos às burlas dos homens de Cid, tudo o qual nos leva aos sucessos que constituem o assunto principal deste cantar. O episódio que a primeira vista podia parecer algo infantil está carregado de

Vejam os excertos do Capítulo XVII da segunda parte do *Quixote* onde consta o episódio dos leões vivenciado por dom Quixote:

[...] ¿ Adónde vais, hermanos? ¿ Qué carro es este, qué lleváis en él y qué banderas son aquéostas?[...] - El carro es mio; lo que va en él son dos bravos leones enjaulados [...] - ¿Y son grandes los leones? – preguntó don Quijote. – Tan grandes [...] que no han pasado mayores, ni tan grandes, de África a España jamás; y yo soy el leonero y he pasado otros, pero como éstos, ninguno. [...] y ahora van hambrientos porque no han comido hoy; y, así, vuesa merced se desvíe que es menester llegar presto donde les demos de comer. A lo que dijo don Quijote, sonriéndose un poco: - ¿Leoncitos a mí? ¿ A mi leoncitos, y a tales horas? Pues! por Dios que han de ver esos señores que acá los envían si soy yo hombre que se espanta de leones! Apeaos, buen hombre, y pues sois el leonero, abrid esas jaulas y echadme esas bestias fuera, que en mitad de esta campaña les daré a conocer quién es don Quijote de la Mancha[...] Vuestras Mercedes, señores, se pongan em cobro antes que abra, que yo seguro estoy que no me han de hacer daño. [...] En el espacio que tardo el leonero en abrir la jaula primera estuvo considerando don Quijote si sería bien hacer la batalla antes a pie que a Cavallo, y, en fin, se determino de hacerla a pie, temiendo que Rocinante se espantaria con la vista de los leones. Por esto saltó del caballo, arrojó la lanza y embrazó el escudo; y desenvainando la espada, paso ante paso, con maravilloso denuedo y corazón valiente, se fue a poner delante del carro[...] abrió de par em par la primera jaula, donde estaba, como se há dicho, el león, el cual pareció de grandeza extraordinária y de espantable y fea catadura. Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde vênia echado y tender la garra y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que saco fuera se despolvoreó los ojos y se lavo el rostro. Hecho esto, saco la cabeza fuera de la jaula y Miró a todas partes con los ojos hechos brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad. Sólo don Quijote lo miraba atentamente, deseando que saltase ya del carro y viniese con él a las manos, entre los cuales pensaba hacerle pedazos. Hasta aqui llegó el extremo de su jamás vista locura. Pero el león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y outra parte, como se há dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con flema y remanso, se volvió a echar en la jaula. Viendo lo cual don Quijote, mando al leonero que le diese de palos y le irrotase para echarle fuera. [...] - Así es verdad – respondió don Quijote – Cierre, amigo, la puerta, y dame por testimonio en la mejor forma que pudieres lo que aqui me háis visto hacer, conviene a saber: como tu abriste al león, yo le espere, él no salió, volvíle a esperar, volvió a no salir y volviose a acostar. (*DQ* II, cap. XVII, 2004, p. 671-676).³⁸

significação e consequências. Alguns levam mais longe a interpretação simbólica do incidente ou vêem nele insinuações exemplares.

³⁸ [...] Aonde vais irmão? Que carro é este, o que leva nele e que bandeiras são estas?[...] - O carro é meu; o que vai nele são dois bravos leões enjaulados [...] - E são grandes os leões? – perguntou dom Quixote. – Tão grandes [...] que jamais levaram melhores e nem tão grandes da África à Espanha; e eu sou o tratador e passei outros, porém como estes nenhum. [...] e agora vão famintos porque não comeram hoje e, assim, vossa senhoria se desvíe que é necessário chegar logo onde lhes demos de comer. Ao que disse dom Quixote, sorrindo um pouco: - Leõezinhos até mim? A mim leõezinhos e a essa hora? Pois! por Deus que hão de ver esses senhores que aqui os enviam se sou eu homem que se espanta com leões! Desça, bom homem pois és o tratador, abra essas jaulas e tire fora essas feras que em metade desta empreitada lhes darei a conhecer quem é dom Quixote de la Mancha [...] Vocês, senhores, se ponham a salvo antes que abra, que eu seguro estou que não me farão dano. [...] No tempo em que levou o tratador de leões ao abrir a primeira jaula estava considerando dom Quixote se seria bom combater à pé que de à cavalo, e finalmente decidiu fazê-la à pé, temendo que Rocinante se espantasse ao avistar os leões. Por isso apeou do cavalo, largou a lança e pegou o escudo; desembainhando a espada, passo por passo, com maravilhoso brio e coração valente se pôs em frente ao carro [...] abriu pouco a pouco a primeira jaula, onde estava como foi dito o leão, o qual pareceu de grandeza extraordinária e de espantável feiura. O primeiro que fez foi revolver-se na jaula onde estava e estender a garra e despertar-se todo; abriu logo a boca e bocejou bem devagar e com quase dois palmos de língua que colocou para fora tirou o pó dos olhos e lavou o rosto. Feito isso, colocou a cabeça para fora da jaula e olhou todas as partes com os olhos feitos brasa, vista e

Neste segundo episódio selecionado, o enfrentamento a dois leões enjaulados, considerado um dos momentos mais instigantes da loucura de dom Quixote, Cervantes com seu discurso paródico, faz com que haja o cruzamento e a convergência da linguagem parodiada do poema *Mio Cid* – linguagem hierarquizada, complexa e oficial com suas formas, estilos e imagens – com a linguagem que a parodia – linguagem dos mimos, das soties, das saturnais etc.– cruzando deste modo dois estilos, pensamentos linguísticos e pontos de vista, relacionados uns com os outros e que se esclarecem reciprocamente.

A técnica de composição empregada por Cervantes vai prendendo a atenção do leitor que aos poucos vai percebendo os caminhos e antecipando a narrativa, com isso, neste episódio, o cunho humorístico fica por conta do riso escancaradamente contido pelo bom senso do hipotético leitor. Senso este que nos remete ao pensamento formulado por Kant de que o riso é um defeito que deriva de um fracasso repentino de uma intensa expectativa e que, segundo Propp, “surge somente quando a expectativa frustrada não leva a consequências sérias ou trágicas” (PROPP, 1992, p. 145).

Este leitor por sua vez, ao acompanhar a narrativa, e, baseando-se em seu senso comum, espera que aconteça outro desfecho uma vez que a figura do leão traz consigo um emblema de crueldade, ira e violência. No entanto, de repente depara-se com o escárnio que o leão faz a dom Quixote. Isso em partes se dá devido ao fato de que a começar pelo título do capítulo que precede a narrativa – “De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo llegar el inaudito ánimo de don Quijote con la felicemente acabada aventura de los leones” (DQII, XVII, p. 669)³⁹ –, cria-se sobre a instigante loucura de dom Quixote um espaço através de um cenário e de uma atmosfera trágica cujo propósito tem por finalidade instigar o leitor como podemos observar:

disposição para por espanto à mesma temeridade. Somente dom Quixote o olhava atentamente, desejando que saísse já do carro e viesse com ele em batalha na qual pensava fazer-lhe em pedaços. Até aqui chegou o extremo de sua jamais vista loucura. Porém o leão, mais prudente que arrogante, não fazendo caso de pouca coisa nem de bravuras, depois de olhar a uma e outra parte como se disse, voltou as costas e mostrou seu traseiro a dom Quixote e com muita calma e voltou a entrar na jaula. Vendo o qual dom Quixote mandou ao tratador de leões que lhe batesse e lhe irritasse para que saísse para fora. [...] Assim é verdade – respondeu dom Quixote – Feche, amigo, a porta e dê-me por testemunho na melhor forma que puder o que aqui me viu fazer, convém saber: como abristes a jaula ao leão eu o esperei, ele não saiu, voltei a esperar, voltou a não sair e voltou à jaula. Não devo mais e encantamentos afora e Deus ajude à razão e à verdade e a verdadeira cavalaria e fecha como disse, enquanto faço sinal aos fugitivos ausentes para que saibam de sua boca esta façanha. *DQ II*, cap. XVII, 2004, p. 671-676

³⁹ De onde se declarou o último ponto e extremo aonde chegou e pode chegar o nunca ouvido desejo de dom Quixote com a feliz acabada aventura dos leões. *DQII*, XVII, p. 669

¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo [...]. Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros [...] Tú a pie, tú sólo, tú intrépido, tú magnânimo, con sola una espada [...] estás aguardando y atendendo los dos más fieros leones que jamás criaron las africanas selvas. [...] yo los deixo aqui en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos. (*DQ* II, XVII, p. 674-675).⁴⁰

Enfrentamento com leões é uma das principais provas que deve passar o herói e exemplos disto se encontram na Bíblia, nas personagens de Sansão e Davi⁴¹, nas novelas de cavalaria e nas gestas medievais como vimos na personagem El Cid. Era prática que tais personagens que passassem por tal situação passassem a chamar-se Cavaleiro dos Leões. Como ocorre com El Cid, o leão e dom Quixote entreolham-se, mas neste caso não há o reconhecimento por parte do leão a respeito da suntuosidade de dom Quixote – que de “Caballero de la Triste Figura” passa a se chamar “Caballero de los Leones” – o que há são pontos de vistas antagônicos: a estima por parte de seu fiel escudeiro Sancho às façanhas de seu senhor e um questionamento que dom Quixote faz a si mesmo sobre a possível dúvida por parte de dom Diego de Miranda a respeito de sua loucura ou lucidez resultantes de seus atos, considerando sua própria atuação a partir da perspectiva do outro.

Momento este em que dom Quixote “enfrenta-se com sua própria imagem, buscando encontrar racionalidade na descrição de sua loucura” (VIEIRA, 2005. p. 291) e com a necessidade de afirmar-se em seus valores, tem seu desejo de provar sua valentia, a busca de reconhecimento e de superação do cotidiano através da aventura desfeitos ante a reação do leão. Outra vez mais a resposta da realidade de seu tempo e a própria aventura se converte em riso. É conhecida a enorme façanha de dom Quixote: abre-se a jaula e um cruzamento de comédia e tragédia – afinal, são os dois lados da mesma velha moeda – toma conta da narrativa. Olham-se, cavaleiro e leão: dom Quixote pronto para o combate, enquanto o leão, após ter aberto a boca e bocejado, coloca a cabeça para fora da jaula e retorna a seu lugar, dando-lhe as costas e mostrando o traseiro ao cavaleiro, que – insatisfeito com a atitude do leão – ordena que o tratador o irrite. Todavia, este argumenta, para evitar uma mudança nos

⁴⁰ Oh forte e espirituoso dom Quixote de la Mancha, espelho onde se podem ver todos os valentes do mundo [...]. Com que palavras contarei esta tão espantosa façanha ou com que razões a farei crível aos séculos vindouros [...] tu a pé, tu sozinho, tu intrépido, tu magnânimo, com só uma espada [...] estás aguardando e considerando os dois mais ferozes leões que jamais criaram as selvas africanas. [...] eu lhes deixo aqui em seu ponto, por faltar-me palavras com que manifestar-lhes.

⁴¹ Ver Bíblia do Pregador: Juízes 14:5-6 e Daniel 6: 16-22

ânimos do animal, que dom Quixote já tinha sido valente o suficiente em desafiar a fera e que, portanto, não precisava provar mais nada.

Observamos também nas obras *Mio Cid* e *Quixote* outros pontos em comum: estas obras jogam com nossas emoções; estimulam nossa admiração e nosso riso; possuem um herói com um objetivo ou ideal concreto e que tem que superar uma série de obstáculos para alcançar este fim e conseqüentemente alcançar plenamente sua grandeza; uma constante peregrinação ou busca simbólica; o código militar e a retidão na administração da justiça ante as adversidades são mais importantes que o êxito no amor ou das delicadezas cortesãs; o herói é acima de tudo um homem que se encontra em uma situação comprometida, temporariamente, proscrito da sociedade e que busca em seu relativo isolamento mostrar sua grandeza e realizar façanhas que lhe assegurem ou seu retorno à sociedade que o aclamará e se beneficiará moralmente de seu regresso ou do seu exemplo, se é que o herói pereceu no seu intento; e, os dois heróis têm uma morte parecida e sem melodramas, morrem de morte natural e não heroicamente, morrem em paz com o mundo depois de suas reabilitações.

Por ser discreto através de suas palavras e de seus pensamentos, dom Quixote, sucinta a comicidade apesar de ser vulgar por suas iniciativas e ações. Vulgar também o é Sancho, que se opõem à discricão de dom Quixote ao agir por meio de sua fala, sua ignorância, sua aparência etc, duplicando assim a vulgaridade de seu amo. Essa incongruência de tipos proporciona o riso, suas atitudes e ações muitas vezes risíveis estão sujeitas ao escárnio de todas as ordens como ocorre no episódio em que dom Quixote antes de enfrentar aos leões enjaulados (DQII, XVII) pede a Sancho que lhe alcance o elmo e este devido à pressa lhe entrega o elmo cheio de queijos; no episódio dos Duques (DQII, XXX a LVII) etc.

CAPÍTULO III

ENTRE A LOUCURA E A COMICIDADE

3.1 No governo de Sancho

Através do humor consegue-se apreender a atenção até dos leitores mais distraídos. Existem diversas táticas para conseguir isto e uma delas é usar como artifício, o abuso da ingenuidade alheia, por exemplo, fazendo alguém de bobo. Isto de certa forma permite que uma personagem cômica fraca se sobreponha a uma mais forte, ou, no caso contrário, irá reforçar a imagem ingênua da rebaixada. Segundo Propp (1992, p. 120), neste caso, o antagonista fará uso de “algum defeito ou descuido da personagem para desmascará-la para o escárnio geral”. Podendo até ser, que a personagem que é feita de boba, não necessariamente, seja culpada, embora tenha sido motivo de chacotas.

No capítulo XLV da segunda parte do *Quixote*, o qual trata da posse da *ínsula* e do exercício de governo de Sancho Pança, Miguel de Cervantes, fazendo uso da linguagem do trapaceiro alegre, neutraliza assim o patético, pronunciando-o por meio do sorriso e pela trapaça, zombando da própria mentira e transformando-a numa trapaça alegre. Segundo nos afirma Martin de Riquer:

En los episodios del gobierno de Sancho hay una intencionada sátira de la ambición y la amarga conclusión de que un gobierno perfecto y justo no pasa de ser una utopía. Cervantes se há impuesto en estos capítulos una empresa difícil de resolver: hacer a Sancho gobernador sin danar a verosimilitud de la trama, y há salido totalmente airoso. (RIQUER, 1970, p 127-128)⁴²

Uma das linguagens do trapaceiro é a mentira. Propp (1992) classifica a mentira em dois tipos: um tipo é quando o impostor quer enganar à vítima fazendo com que ela acredite que a sua mentira é verdadeira e o outro tipo é a mentira que não possui pretensões de vantagens, uma mentira por puro divertimento.

⁴² Nos episódios do governo de Sancho há uma intencionada sátira da ambição e a amarga conclusão de que um governo perfeito e justo não passa de uma utopia. Cervantes impôs nestes capítulos uma tarefa difícil de resolver: fazer Sancho governador sem danar a verossimilitude da trama e, saiu totalmente feliz.

Neste caso à linguagem de quem detém o poder opõe-se à linguagem do trapaceiro alegre. Esta linguagem e a mentira encontram-se evidenciadas no *Quixote* em três narrativas e em três julgamentos realizados por Sancho durante o seu governo como veremos a seguir. Nelas Sancho dá mostras de que possui um sentimento comum e espírito justiceiro. Os juízos feitos por Sancho “ponem de manifiesto una auténtica sabiduría popular, muy posible en un hombre sin letras ni formación, pero con buen sentido práctico y con ingenio innato”.⁴³

A primeira das narrativas trata de um conto do folclore hispano e que Cervantes insere no julgamento feito pelo governador Sancho sobre o relato de um problema trazido por um lavrador e um alfaiate, cuja querela originou-se da confecção de uma touca pelo alfaiate e que o lavrador não queria pagar. O lavrador, que era conhecedor da má fama dos alfaiates de furtarem tecidos, levou uma peça de tecido pequena para o alfaiate confeccionar e o indagou maliciosamente se daquela peça era possível confeccionar duas toucas. O alfaiate, que não era nem um tonto, percebeu a malícia do lavrador e respondeu-lhe que sim. Conforme o lavrador ia questionando as possibilidades, o alfaiate ia respondendo, a tal ponto que do tecido foram confeccionadas cinco toucas. Proposto pelo lavrador que fossem mostradas as toucas, o alfaiate então sacou de uma capa uma das mãos e mostrou nela cinco toucas que só serviam para cobrir as pontas dos dedos da mão. Todos os presentes riram da quantidade das toucas e do pleito em si. Diante disso Sancho proferiu a seguinte sentença:

- Paréceme que en este pleito no ha de haber largas dilaciones, sino juzgar luego a juicio de buen varón, y, así, yo doy por sentencia que el sastre perda las hechuras, y el labrador el paño, y las caperuzas se lleven a los presos de la cárcel, y no haya más. (DQII, XLV, p. 890)⁴⁴

A segunda narrativa trata do julgamento de um problema trazido por dois anciões e cuja querela originou-se de um empréstimo de dez moedas de ouro entre eles e pelo qual um dos anciões se recusava a devolver. O ancião devedor, que não queria devolver o dinheiro, possuía um bastão que utilizava como bengala e alegava ao outro ancião que ele nunca tomou o dinheiro por empréstimo e que se ele lhe emprestou ele já o devolvera. O ancião cobrador, que se julgava prejudicado, solicitou então a Sancho que tomasse o juramento do outro ancião

⁴³ Põem de manifesto uma autêntica sabedoria popular, muito possível num homem sem formação, porém com bom reconhecimento e com intuição inata.

⁴⁴ Parece-me que neste pleito não há de ocorrer grandes demoras, senão julgar logo a juízo de bom homem e assim eu dou por sentença que o alfaiate perca os feitos e o lavrador o pano e, as toucas sejam levadas aos presos da cadeia e que isso não ocorra mais.

e que caso este jurasse perante o governador Sancho e em nome de Deus que o havia devolvido, ele o perdoaria a partir de então. Sancho indagou então ao ancião do bastão e este confessou que o outro ancião lhe emprestou o dinheiro e que ele juraria que lhe devolveu e pagou de verdade. Antes de iniciar o juramento, o ancião devedor entregou o bastão ao ancião cobrador para que este o segurasse enquanto ele jurava, alegando para isto que o bastão o atrapalhava, e então começou a jurar por verdade, que havia emprestado as dez moedas que lhe cobravam, porém que ele as havia devolvido da sua mão à mão do outro, que por não se lembrar, lhe cobrava insistentemente. Visto tal juramento por Sancho, este pergunta ao ancião cobrador o que lhe parecia o que seu devedor jurava. O ancião então respondeu que sem dúvida alguma seu devedor devia de dizer a verdade, porque lhe tinha por homem de bem e cristão e que ele deveria sim ter se esquecido como e quando o outro ancião o havia pagado e que a partir de então não mais o cobraria. Então o ancião que acabara de fazer o juramento pegou novamente o bastão da mão do outro e retirou-se. Vendo Sancho que o ancião devedor se ia e ante a paciência do cobrador ficou pensativo por instantes. Por fim mandou chamar de volta o ancião devedor e ordenou que este entregasse o bastão novamente ao outro ancião, o que ele prontamente o fez. Sancho então mandou que o ancião cobrador fosse embora, pois já estava saldada a sua dívida, ao que o ancião cobrador indagou então se por acaso valeria o bastão que ele recebeu dez moedas de ouro. Sancho então respondeu que sim, e que se não valesse, ele seria o maior tolo do mundo e que agora veriam se ele tinha ou não capacidade para governar um reino e ordenou que o ancião cobrador, perante todos os espectadores, quebrasse o bastão, o que ele o fez e dentro do bastão estavam as dez moedas de ouro. Todos então ficaram admirados e tiveram Sancho por um novo Salomão. Indagado Sancho sobre como ele sabia que as moedas estavam naquele bastão ele respondeu que:

de haberle visto dar el viejo que juraba a su contrario aquel báculo, en tanto que hacía el juramento, y jurar que se los había dado real e verdaderamente, y que en acabado de jurar le torno a pedir el báculo, le vino a la imaginación que dentro de él estaba la paga de lo que pedían. De donde se podía colegir que los que gobiernan, aunque sean unos tontos, tal vez los encamina Dios en sus juicios; y más que él había oído contar otro caso como aquél al cura de su lugar, y que él tenía tan gran memoria, que a no olvidársele todo aquello de que quería acordarse, no hubiera tal memoria en toda la ínsula.” (DQII, XLV, p. 892)⁴⁵

⁴⁵ De ter-lhe visto dar ao velho que jurava ao seu contrário aquele bastão, enquanto que fazia o juramento, e jurar que os tinha dado real e verdadeiramente, e que terminado de jurar lhe tornou a pedir o bastão, lhe veio à imaginação que dentro dele estava a paga do que pediam. De onde se podia entender que os que governam, ainda que sejam uns tontos, talvez os encaminhe Deus em seus juízos; e mais que ele havia ouvido contar outro caso como aquele ao padre de seu lugar, e que ele tinha grande memória e que ao não esquecer tudo aquilo de que queria lembrar-se não existira tal memória em toda a ínsula.

A terceira das narrativas trata do julgamento de um problema trazido por uma mulher que pedia que fosse feita justiça pela perda de sua virgindade para um suposto homem vestido como um rico proprietário de bois, sem que ele merecesse. Em sua defesa o homem alegou que era um pobre proprietário de uma vara de porcos e que tinha saído para vender quatro porcos. Ao regressar a sua aldeia encontrou-se pelo caminho com a mulher e os dois acabaram acostando-se juntos, ao final do qual ele a pagou o suficiente, mas ela não contente com o pagamento prendeu-se a ele e não mais o largou, até trazê-lo à presença do governador, perante o qual ele alegou jurar que a mulher mentia ao dizer que ele a havia forçado. Sancho então perguntou a ele se trazia algum dinheiro e ele respondeu que sim, trazia um pouco em uma bolsa de couro. Sancho ordenou-lhe que entregasse a bolsa à mulher, o que ele fez de pouca vontade. A mulher pegou a bolsa e fazendo mil agradecimentos e pedindo a Deus pela vida e saúde do governador, saiu após conferir se as moedas que na bolsa continha eram de prata. Mal a mulher havia saído Sancho então ordenou ao homem que já estava triste e chorando, que ele fosse atrás da mulher e lhe tirasse a bolsa apesar dela não querer. Todos os presentes ficaram aguardando ao homem, que em seguida voltou com a mulher mais preso a ele do que da primeira vez. Ele tentando em vão tirar a bolsa dela que a defendia e pedia justiça de Deus e de todos. Pedia também que visse Sancho a pouca vergonha do homem, que tentava tirar-lhe a bolsa de couro que ele mandou o homem dar-lhe. Ao que Sancho lhe perguntou se ele havia conseguido. Ela respondeu que antes ela deixaria que lhe tirassem a vida do que a bolsa e que não seria este o homem que iria tirar-lhe. E a isso concordou o homem, dando-se por rendido e, já sem forças para tanto, deixou-a com a bolsa. Sancho então disse à mulher que lhe mostrasse a bolsa e ela deu ao governador que a entregou ao homem e para concluir proferiu a seguinte sentença:

- Hermana mía, sí el mismo aliento y valor que habéis mostrado para defender esta bolsa le mostrádes, y aun la mitad menos, para defender vuestro corpo, las fuerzas de Hércules no os hicieran fuerza. Andad con Dios, y mucho de enhoramala, y no paréis en toda esta ínsula ni en seis léguas a la redonda, so pena de doscientos azotes. ¡Andad luego, dijo, churrillera, desvergonzada y embaidora!” (DQ II, XLV, p 893-894)⁴⁶

⁴⁶ Minha irmã, se o mesmo vigor e valor que mostrou para defender esta bolsa tivesse mostrado, ainda que fosse a metade, para defender o seu corpo, as forças de Hércules não conseguiriam. Vá com Deus e em má hora e não pare em toda esta ínsula nem em seis léguas de distância sob pena de receber duzentas chicotadas! Vá logo, disse, charlatã, desavergonhada e enganadora.

Estas três narrativas parodiam alegremente os métodos judiciais de estabelecimento da verdade. Nelas podemos observar que estão encobertas a safadeza, a esperteza e a mentira. A safadeza destes personagens assemelha-se aos pícaros da Espanha do Século de Ouro. No episódio do alfaiate e do lavrador a trapaça é mútua e mútua também é a mentira. No episódio do bastão, o ancião mente valendo-se da esperteza e no episódio da mulher com o dono de porcos a mulher também mente. Também nelas está presente outro fenômeno corrente e típico do romance que diz respeito à prosa, onde ocorrem diversas misturas dialógicas como a mistura de incompreensão com a compreensão, do simplório com a simplicidade, do ingênuo com o inteligente. Neste dialogismo surge a tolice como a trapaça alegre e como todas as outras categorias romanescas.

A simploridade (incompreensão) polemiza e dialoga com a inteligência (a falsa inteligência superior), denunciando-a. Ela se relaciona com o discurso e com a linguagem e tem por base a incompreensão polêmica do discurso e da mentira patéticos de outrem, a incompreensão polêmica da linguagem corrente, canonizada e mentirosa. O tolo, a sua presença em si, causa estranhamento do mundo e das convenções sociais e ao olhar o mundo com os olhos do tolo adapta-se “à visão prosaica de um mundo enredado pela convenção e pela mentira patéticas” (BAKHTIN, 2010, p.195). Em face disto Cervantes utiliza em sua obra uma multiplicidade de formas onde aparecem certas oposições dialógicas como o tolo e o poeta, o tolo e o moralista, o tolo e o político etc.

3.2 Invertendo papéis

Quando determinada mentira ou situação se volta contra quem a cria ou quando o enganador é enganado, trata-se “de uma inversão de papéis” (BERGSON, 1980, p. 54). Neste caso o personagem então se torna vítima de sua própria trama. Segundo Propp (1992), esta situação de inversão também pode ocorrer quando alguém intencionalmente assume o papel de outro por meio do disfarce, ou seja, querendo parecer quem não é. Miguel de Cervantes criou no *Quixote* situações em que figuram as seguintes personagens travestidas: O padre – “Em resolución, la ventera vistió al cura de modo que no había más que ver.” (DQI, XXVII, p. 257); Sansão Carrasco – como Cavaleiro dos Espelhos e como Cavaleiro da Branca Lua “[...] fue sobre el de los Espejos [...] el rostro mismo [...] del bachiller Sansón Carrasco;” (DQII, XIV, p. 654); no episódio dos Duques, segunda parte, quem se apresenta como a dama Dulcinéia é um pagem – “[...] compuso los versos y hizo que un pajé hiciese a Dulcinea” (DQII, XXXV, XXXVI, p.822-830) – e outros mais.

Através do recurso do travestimento, Cervantes sinaliza que há uma coexistência de significantes tanto masculinos quanto femininos em um só corpo, questionando assim, a noção de subjetividade/identidade da doutrina do discurso de uma época em que havia preponderância do homem sobre a mulher na organização social.

Com a estratégia do disfarce ele consegue – além de subverter a visão tradicional – ridicularizar a estereotipia dos papéis sociais e sexuais pré-estabelecidos e deixar evidente que conceitos como ‘masculinidade’ e ‘feminilidade’ nada mais são do que criações culturais e, como tais, comportamentos aprendidos através do processo de socialização, subvertendo assim a autoridade constituída.

Cervantes captou as inquietações do período em que viveu e nos mostra que as mulheres tinham seus próprios meios de subverter esse sistema opressor sem serem subservientes. Um desses meios era o travestimento como o utilizado pela personagem Dorotea no capítulo XXVII da primeira parte do *Quixote*:

[...] cuando detrás de un penhasco vieron sentado al pie de un fresno a un mozo vestido de labrador, al cual, por tener inclinado el rostro, a causa de que se lavaba los pies en el Arroyo [...] no se le pudieron ver por entonces, y ellos llegaron con tanto silencio, que de él no fueron sentidos, ni él estaba a otra cosa atento que a lavarse los pies, que eran tales, que no parecían sino dos pedazos de blanco cristal que entre las otras piedras del arroyo se habían nacido. Suspendióles la blancura y belleza de los pies, pareciéndoles que no estaban hechos a pisar terrones, ni a andar tras el arado y los bueyes, como mostraba el hábito de su dueño; [...] y así lo

hicieron todos, mirando con atención lo que el mozo hacía, el cual traía puesto un capotillo pardo de dos haldas, muy ceñido al cuerpo con una toalla blanca. Traía ansimesmo unos calzones y polainas de paño pardo, y en la cabeza una montera parda. Tenía las polainas levantadas hasta la mitad de la pierna, que sin duda alguna de blanco alabastro parecía. [...]El mozo se quitó la montera, y, sacudiendo la cabeza a una y a otra parte, se comenzaron a descoger y desparcir unos cabellos que pudieran los del sol tenerles envidia. Con esto conocieron que el que parecía labrador era mujer y delicada [...] —Lo que vuestro traje, señora, nos niega, vuestros cabellos nos descubren [...].⁴⁷ (DQI, XXVIII, p. 275-277)

O travestimento também, séculos atrás, era motivo de riso. Na literatura latina paródica tivemos a exemplo *A ceia de Ciprião* que travestiu num espírito carnavalesco toda a sagrada Escritura. Era motivo de riso também principalmente quando ocorria com personagens masculinas. Podemos constatar isso no episódio que se passa nos capítulos XXV a XXVII da primeira parte do *Quixote*, quando dom Quixote e Sancho, à procura de um louco, adentram a serra, momento em que dom Quixote resolve, inspirado em Amadís de Gaula, agir como um desesperado, um demente e um louco furioso, decidindo pagar penitência com o intuito de que Dulcinéia tenha ciência do tamanho de seu amor por ela. Para tanto, determina que Sancho leve para sua musa, uma carta, enquanto ele permanecerá pagando tais penitências até que Sancho retorne com a resposta. Sancho segue para cumprir o que lhe foi ordenado por dom Quixote e no caminho encontra com dois conhecidos, o padre e o barbeiro. Indagado sobre o paradeiro de dom Quixote, ele relata tudo a respeito de seu amo e de sua incumbência. Ao padre veio-lhe ao pensamento, que depois colocam em prática, o de vestir-se de como mulher e o barbeiro de escudeiro, com o intuito de tirarem dom Quixote de onde se encontrava e levá-lo a sua casa para tentar curá-lo de sua loucura.

O disfarce independe da roupa que se veste, seja de homem ou de mulher, além de provocar o riso em determinadas situações, não muda a essência da pessoa, no entanto serve como figura simbólica da igualdade dos sexos. Outra forma para obter a comicidade é causar o estranhamento ou o espanto no leitor utilizando a fala dos personagens. Neste caso, o

⁴⁷ quando de trás de um penhasco viram sentado ao pé de um freixo a um moço vestido de lavrador, ao qual, por estar com a cabeça baixa, lavando os pés no arroio [...] não puderam ver seu rosto, e eles chegaram com tanto silêncio que ele não os percebeu, nem ele estava atento a outra coisa do que a lavar os pés, que eram tais, que não pareciam senão dois pedaços de puro cristal que havia nascido entre as outras pedras do arroio. Maravilhou-os a brancura e beleza dos pés, parecendo-lhes que não estavam feitos para pisar torrões, nem a andar atrás do arado e dos bois, como mostrava a vestimenta de seu dono; [...] e assim fizeram todos, olhando com atenção o que o moço fazia, o qual trazia posto um roupãozinho pardo de duas abas, muito bem cingido ao corpo com uma toalha branca. Trazia também uns calções e polainas de pano pardo, e na cabeça uma gorra parda. Tinha as polainas levantadas até a metade de perna [...]O moço tirou a gorra, e sacudindo a cabeça de uma parte a outra, começou a espalhar os cabelos que puderam os raios do sol ter inveja. Com isso conheceram que o que parecia lavrador era mulher e delicada [...], — O que vosso traje, senhora, nos nega, vossos cabelos nos revelam [...]. (DQI, XXVIII, p. 275-277).

cômico segundo afirma Auerbach, “cria-se por meio do contraste estilístico das falas que contrapõem o estilo elevado à eloqüência vulgar” (AUERBACH *apud* VIEIRA, 1998, p. 60). Este contraste Cervantes faz ao mesclar a linguagem de dom Quixote com a de Sancho e também no episódio da Dulcinéia encantada presente no capítulo X da segunda parte da obra no qual:

do ponto de vista estilístico, ocorre uma perfeita sobreposição de falas em estilo elevado e em estilo baixo, fazendo contrapor à paródia da linguagem cavaleiresca a fala da aldeã, que não tem a menor condição de supor qual é o seu papel dentro do curioso teatro inventado por Sancho.(VIEIRA, 1998, p.59)

Maria Augusta nos alerta para a seguinte causa da comicidade que a crítica pós-interpretação romântica de *Quixote* aponta: “o desequilíbrio entre nível estilístico e o tema”, desequilíbrio este que pode se dar através do uso de um estilo elevado para tratar de assuntos banais, assim como no uso de um estilo tosco no trato de grandes temas; e também através do “descompasso entre a fala e a ação” (VIEIRA, 1998, p. 65-66).

No capítulo XII da segunda parte do Quixote, podemos observar esse descompasso quando dom Quixote dirige a palavra a Sancho para dizer-lhe que com o passar do tempo Sancho vai mudando em virtude do conhecimento adquirido, no entanto nos deparamos com uma situação um tanto cômica uma vez que Sancho ao tratar do assunto decorrente, compara dom Quixote com o esterco:

– Cada día, Sancho – dijo don Quijote –, te vas haciendo menos simple y más discreto.
– Sí, que algo se me ha de pegar de la discreción de vuestra merced – respondió Sancho–, que las tierras que de suyo son estériles y secas, estercándolas y cultivándolas vienen a dar buenos frutos. Quiero decir que la conversación de vuestra merced ha sido el estiércol que sobre la estéril tierra de mi seco ingenio há caído; la cultivación, el tempo que há que le sirvo y comunico, y con esto espero de dar frutos de mí que sean de bendición [...] (DQII, XII, p.632).⁴⁸

No episódio dos *batanes*, constante no capítulo XX da primeira parte do *Quixote*, encontramos outra forma de inversão de papéis onde estão ativos procedimentos de criação do burlesco, onde há degradações, escarnecimento e onde ocorrem inversões capazes de colocar

⁴⁸ Cada dia, Sancho – disse dom Quixote, te vais fazendo menos simples e mais discreto. – Sim, que algo me há de pegar da discricão do senhor – respondeu Sancho –, que das terras de onde saio são estéreis e secas, estercoando-as e cultivando-as vem dar bons frutos. Quero dizer que a conversação do senhor há sido o esterco que sobre a estéril terra de meu seco entendimento caiu; a cultivação, o tempo que faz que lhe sirvo e falamos e com isso espero dar bons frutos de mim que sejam de benção [...] (DQII, XII, p. 632).

ideais sublimes em contato com assuntos relacionados a fezes ou obscenidades. Neste episódio nos deparamos com uma situação em que a vontade de Sancho – que tenta alterar as decisões de seu amo devido ao medo que bloqueia-lhe os movimentos e por não suportar a ideia de ficar só – de alguma forma acaba por sobrepôr-se à vontade de dom Quixote, deixando assim frágil e abalanda moralmente a imagem do cavaleiro:

Isto é, aquele que espacialmente se encontra embaixo e a pé domina a cena e arremeda o amo no seu discurso elevado sobre os projetos de restituir ao mundo a idade dourada. O poder de Dom Quixote está abalado e a hierarquia subvertida. O escudeiro rústico e atemorizado dominou progressivamente a cena e, em meio às dificuldades que a situação gerou, sua vontade se impôs (VIEIRA, 1998, p.99).

Para Martin de Riquer, a aventura que se passa neste episódio dá pé a um magnífico diálogo entre amo e escudeiro que permite:

En neste punto de la novela la personalidad de Sancho se há fijado ya de um modo inconfundible. [...] En sus reflexiones durante la temerosa noche de los batanes y los comentarios subsiguientes al final de la inócua aventura [...] se determina la típica agudeza cazurra del escudeiro, ahora ya perfectamente delineado. (RIQUER, 1970, p. 79)⁴⁹

Também na segunda parte do *Quixote*, do capítulo XXX ao LVII, nos deparamos com outra forma de inversão de papéis, agora entre o que é de caráter público e o de caráter privado, na qual a crítica romântica encontra um sentido trágico – ocasionado pela zombaria que os Duques executam e pela criação de situações de insustentabilidade as quais são submetidos dom Quixote e Sancho – e na qual a crítica realista encontra um sentido burlesco que está sustentado pelo reconhecimento ou não de dom Quixote como cavaleiro.

Nestes capítulos ocorre a transformação de dom Quixote e Sancho – personagens e seres de papel – em pessoas de carne e osso que, sem saber, nas mãos dos Duques se tornam atores de um espetáculo de grandes proporções. Cavaleiro e escudeiro de sujeitos tornam-se objetos e se encarregarão de dar uma resposta ao espetáculo que se cria. São episódios eminentemente teatrais que transcorrem “num palco que exige a máscara e onde cada um desempenha seu papel como se fosse outro” (VIEIRA, 1988, p.106). Neles são criadas as condições necessárias de transparência de fatos cotidianos e corriqueiros. Será nestes

⁴⁹ “neste ponto da novela a personalidade de Sancho já está fixada de modo inconfundível [...] Em suas reflexões durante a temerosa noite dos *batanes* e os comentários subseqüentes ao final da inócua aventura [...] está determinada a típica agudeza maliciosa do escudeiro, agora já perfeitamente delineada.”

capítulos que será desarticulado o convívio costumás entre o cavaleiro e o seu fiel escudeiro e devido a isto, por um breve momento, dom Quixote ira se preocupar com a sua imagem pública para fazer jus ao reconhecimento que lhe é oferecido e onde ele travará uma grande luta “para ser aquilo que gostaria de ser”, mas, que, no entanto, será “substituída por um desejo persuasivo de parecer aquilo que não é” (VIEIRA, 1988, p.103).

No capítulo XLI, segunda parte, quando dom Quixote e Sancho sobem com os olhos vendados em um cavalo de madeira chamado Clavilinho, durante o desenrolar da aventura é dom Quixote quem emprega o discurso inúmeras vezes proferido por Sancho. Após caírem do cavalo Sancho mente ao afirmar que desobedecendo à ordem do amo durante a viagem destapou os olhos e que viu tudo o que havia imaginado enquanto que dom Quixote limitou-se a seguir às regras impostas durante o percurso sem exercitar a sua imaginação:

– Yo, señora, sentí que íbamos, según mi señor me dijo, volando por la región del fuego, y quise descubrirme un poco los ojos, pero mi amo, a quien pedí licencia para descubrirme, no la consintió; mas yo que tengo no sé qué briznas de curioso y de desear saber lo que se me estorba y impede, bonitamente y sin que nadie lo viese, por junto a las narices aparté tanto cuanto el pañizuelo que me tapava los ojos y por allí miré hacia la tierra, y pareciome que toda ella no era mayor que un grano de mostaza, y los hombres que andaban sobre ella, poco mayores que avellana: porque se vea cuán altos debíamos de ir entonces. [...] volábamos por encantamento, por encantamento podía yo ver toda la tierra y todos los hombres por doquiera que los miraba[...] Sin decir nada a nadie, ni a mi señor tampoco, bonita y pasitamente me apeé de Clavileño y me entretuve [...] casi tres cuarto de hora[...] A lo que don Quijote respondió: – Como todas estas cosas y estos tales sucesos van fuera del orden natural, no es mucho que sancho diga lo que disse. De mi orden natural sé decir que ni me descubrí por alto ni por bajo, ni vi el cielo, ni la tierra, ni la mar ni las arenas. Bien es verdad que sentí que pasaba por la región del aire y aun que tocaba la del fuego, pero que pasásemos de allí no lo pudeo creer, pues estando la región del fuego entre el cielo de la luna y la última región del aire, no podíamos llegar al cielo donde están las sietes cabrillas que Sancho disse sin abrasarnos; y pues no nos asuramos, o Sancho miente o Sancho Sueña. (DQII, XLI, p.862-864).⁵⁰

⁵⁰ –Eu, senhora, senti que íamos, segundo meu senhor me disse, voando pela região do fogo, e quis descobrir-me um pouco os olhos, porém meu amo, a quem pedi licença para descobrir-me não a consentiu; mas eu que tenho não sei que fio de curioso e de desejar saber o que me incomoda e impede, dissimuladamente e sem que ninguém o visse, próximo às narinas afastei o lenço que tapava meus olhos e por ali olhei para a terra e pareceu-me que toda ela não era maior que um grão de mostarda, e os homens que andavam sobre ela, pouco maiores que avelãs para se ter uma noção do quão alto então devíamos estar. [...] voávamos por encantamento, por encantamento podia eu ver toda a terra e todos os homens da maneira que os observava [...] Sem dizer nada a ninguém, nem a meu senhor, lenta e sigilosamente apeei de Clavilinho e me entreti [...] quase três quartos de hora[...] Ao que dom Quixote respondeu: – Como todas estas coisas e estes tais acontecimentos vão fora da ordem natural, não é muito que Sancho diga o que disse. De minha ordem natural sei dizer que não me descobri nem por alto nem por baixo, nem vi o céu, nem a terra, nem o mar nem as areias. Bem é verdade que senti que passava pela região do ar e ainda que tocava a do fogo, porém que passássemos dali não posso crer pois estando a região do fogo entre o céu e a lua e a última região do ar, não podíamos chegar ao céu onde estão as sete cabras que Sancho disse sem queimarmos; e não nos queimamos, ou Sancho mente ou Sancho sonha. (DQII, XLI, p. 862-864).

Neste episódio o relato de Sancho é composto de invencionices e imagens que surpreendem e deliciam os Duques, já o relato de dom Quixote é fidedigno ao ocorrido. Segundo Maria Augusta, a “inversão entre cavaleiro e escudeiro é perfeita nesse momento” porque “quem sempre acreditou no que não era visível acusa agora a falsidade ou a irrealidade naquele que imagina” (VIEIRA, 1998, p.141).

Finalizando as aventuras proporcionadas pelos Duques, no capítulo LVII, antes de deixar o palácio em busca de novas aventuras, dom Quixote é desafiado pelo Duque para uma batalha em virtude da acusação que Altisidora dirige ao cavaleiro por motivo do furto de três toucas de dormir e também de suas ligas:

– No me parece bien, señor caballero, que habiendo recebido en este mi castillo el buen acogimiento que en él se os há hecho, os hayáis atrevido a llevaros tres tocadores por lo menos, si por lo más las ligas de mi doncella: indicios son del mal pecho y muestras que no corresponden a vuestra fama. Volvedle las ligas; si no, yo os desafio a mortal batalla[...] (DQII, XLII, p.983).⁵¹

Deparamos-nos agora neste episódio com uma total degradação por parte do Duque que provavelmente tenha visto nesta oportunidade uma última chance de destruir os projetos de vida e as lutas de dom Quixote e Sancho. A inversão que ocorre neste momento “é aguda, pois de cavaleiro andante respeitado e de reconhecida fama Dom Quixote passa a ser tratado como um ladrão de recatados pertences femininos” (VIEIRA, 1988, p.118).

O ponto crucial durante a estada de dom Quixote e Sancho no palácio dos Duques é que de idealizadores do espetáculo, enganadores, os Duques convertem-se em espectadores surpreendidos, burlados, pelos desfechos das ações. Nesta constante inversão de papéis, “las burlas se vulvem en veras y los burladores se hallan burlados”⁵² (DQ, II, XLIX, p.919), ou seja, o feitiço virou-se contra o feiticeiro. Em suma quem foi escarnecido, injuriado etc, foram os Duques representantes de um poder e de uma verdade morimbundos.

⁵¹ – Não me parece bem, senhor cavaleiro, que havendo recebido neste meu castelo o bom acolhimento que nele se fez, te atrevestes a levar três toucas pelo menos e também as ligas de minha donzela: indícios são do atrevimento e mostras que não correspondem a vossa fama. Devolveis a ela as ligas, se não, eu o desafio para uma mortal batalha [...] (DQII, XLII, p.983).

⁵² “as mentiras tornam-se verdades e os enganadores encontram-se enganados”(DQII, XLIX, p.919).

3.3 O retábulo do mestre Pedro

Consta no *Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam, que a Loucura, ao tratar sobre as artes, afirma que a ela pertencem os que recebem a prudência. Sim, a prudência, sinônimo de sabedoria e que, por conseguinte, é contrária à loucura. Para comprovar tal assertiva, a loucura utiliza dois argumentos: o primeiro, de que duas coisas, “impedem que o homem saiba ao certo o que deve fazer: uma é a vergonha, que cega a inteligência e arrefece a coragem, e a outra é o medo, que indicando o perigo, obriga a preferir a inércia da ação”(ROTTERDAM, 1973, p.55); o segundo argumento, de que todas as coisas humanas possuem dois aspectos com características opostas e que, o que à primeira vista parece ser, na verdade não o é, por exemplo: o que parece rico é pobre, o que parece belo é disforme etc.

Para a Loucura, se mudar a ordem ou situação destes argumentos, muda-se consequentemente a cena e para ilustrar esta assertiva ela infere que:

Se alguém se aproximasse de um cômico mascarado, no instante em que estivesse desempenhando o seu papel, e tentasse arrancar-lhe a máscara para que os espectadores lhe vissem o rosto, não perturbaria assim toda a cena? Não mereceria ser expulso a pedradas, como um estúpido e petulante? No entanto, os cômicos mascarados tornariam a aparecer; ver-se-ia que a mulher era um homem, a criança um velho, o rei um infeliz e Deus um sujeito à-toa. Querer, porém, acabar com essa ilusão importaria em perturbar inteiramente a cena, pois os olhos dos espectadores se divertiam justamente com a troca de roupas e das fisionomias.[...] que é, afinal, a vida humana? Uma comédia. Cada qual aparece diferente de si mesmo; cada qual representa o seu papel sempre mascarado, pelo menos, enquanto o chefe dos comediantes não o faz descer do palco. O mesmo ator aparece sob várias figuras, e o que estava sentado no trono, soberbamente vestido, surge, em seguida, disfarçado em escravo, coberto por miseráveis andrajos. Para dizer a verdade, tudo neste mundo não passa de uma sombra e de uma aparência, mas o fato é que esta grande e longa comédia não pode ser representada de outra forma (ROTTERDAM, 1973, p.56-57).

Baseados no excerto acima e analisando os capítulos XXV e XXVI da segunda parte do *Quixote*, onde consta que dom Quixote entra em batalha teatral contra um retábulo⁵³, concordamos com a informação de Maria Augusta no sentido de que “Cervantes teria encontrado no *Elogio da Loucura* um sistema completo acerca da alienação mental, e seu gênio criador foi capaz de extrair das ideias erasmistas uma concepção literária e humana” (VIEIRA, 1998, p 71).

⁵³ O retábulo era uma caixa que continha figuras de madeira movidas por cordéis e no século XVI era utilizado para representar cenas sacras ou histórias e acontecimentos.

No *Quixote* o retábulo é representado pelo mestre Pedro e por seu criado. Tal representação transcorria normalmente até tocar no ponto em que conserne a uma guerra fictícia – assuntos de cavalaria – inflamando os ânimos de dom Quixote que, como vítima do embuste teatral, e crendo ser verdade o que ali se representava na encenação dos títeres, entra no mundo ficcional. Empurrado pela realidade artificial, no intuito de ajudar aos necessitados, dom Quixote desembainha sua espada e furiosamente investe contra o retábulo destruindo tudo. Convém resaltar que conforme indagou a Loucura, como vimos acima, se quem por ventura estragasse a cena não merecesse ser expulso a pedradas como um estúpido e petulante, nesta outra aventura, pela atitude que teve o cavaleiro dom Quixote, este não sofreu castigos. No entanto, a atitude de dom Quixote deixa o leitor com a sensação de que o jogo do real e do imaginário não se rompeu e sim que a aventura apenas se deteve, pois no outro dia mestre Pedro partiu em busca de novas aventuras levando o que restara do retábulo.

O retábulo do mestre Pedro é uma paródia do *Entremés del retablo de las maravillas* que faz parte das *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, obra também escrita por Cervantes. O entremes surgiu no teatro na primeira fase do século de ouro espanhol com a introdução de pequenas cenas nos intervalos da peça principal. Consistia de farsas grosseiras de figuras populares da classe social mais baixa com o objetivo de animar ao público com destaque à comicidade, marcada pelo jocoso ou burlesco, ou seja, sua finalidade era única e exclusivamente deleitar.

O retábulo das maravilhas com a arte dos títeres ou marionetes representa uma história através do emprego de uma obra inserida dentro de outra – assim como fez Cervantes ao inserir no próprio *Quixote* parte da obra apócrifa de Avellaneda. Neste retábulo seus personagens não representam tipos comuns da sociedade rural, como cegos, ciganos, gigolôs, vagabundos, lacaios, mendigos etc., e sim a sociedade hispânica da época dos habsburgos representada através de personagens de sangue limpo e posição social cuja comicidade e jogos de humor conferiam ao retábulo leveza e agilidade.

Apesar de possuir claro objetivo de provocar o riso, o retablo das maravilhas, com o intento de desmascarar todo o ridículo dos plebeus, apresentava-se de forma crítica e desmistificadora em face aos costumes dominantes e oficiais da época destacando as mazelas da sociedade representada.

Segundo Maria Augusta, Cervantes por meio do *Entremés del retablo de las maravillas*, que tem raiz num conto folclórico antigo, satiriza ironicamente a tirania que a “limpeza de sangue” exercia sobre a sociedade à época. Este conto tratava especificamente de:

Um enganador profissional que exhibia para diversas pessoas uma pintura imaginária capaz de identificar os que fossem bastardos. A propriedade excepcional dessa pintura era ser invisível apenas para os bastardos. Cervantes substitui a pintura por um retábulo e acrescenta uma propriedade a mais: ele também será invisível para aqueles que têm na linhagem uma mínima gota de sangue judeu ou mouro. Os personagens, diante do pavor de receber a acusação de falsos conversos, simulam o tempo todo dizendo ver o que não vêem (e nem sequer existe) num clima paradoxal de pura alucinação. (VIEIRA, 1998, p. 24)

O retábulo das maravilhas era uma trapaça organizada por três pessoas com o objetivo de enganar ao público expectador, tirando vantagens financeiras. Para que o engodo fosse possível, os trapaceiros contavam com a ignorância, a vaidade, a presunção sócio-racial dos ricos e poderosos da região, a vilania e o caráter administrativo dos espectadores. A eles, mostravam um retábulo que diziam ter sido feito por um sábio e que possuía poderes miraculosos, dentre eles, o de que só as pessoas de bem poderiam ver o que nele seria representado. Durante a apresentação os espectadores não viam nada porque na verdade não havia nada para ser visto, pois tudo era uma tramoia inventada, uma farsa, tudo não passava de um jogo de palavras. No entanto, essas palavras exerciam uma fascinação capaz de produzir duas atitudes nos expectadores: em alguns a crença de que o que estava sendo dito estava acontecendo e em outros o fingimento, a simulação de ver o que não existia para não serem acusados de pertencer a uma classe social desvalida. Segundo Ester de Abreu, a invisibilidade no retábulo permite que Cervantes,

além de fazer uma denúncia agressiva da condição hilariante dos lavradores ricos que, presunçosos de sua dignidade, limpeza de sangue e origem legítima, vêem no retábulo poderes reais de pureza, semelhantes ao que se suponha para o Graal, zomba da técnica da tramoia, estratégia empregada no teatro para efetuar as mudanças de cenário ou para fingir casos prodigiosos [...] (OLIVEIRA, 2004, p. 17)

A tramoia é desmascarada no instante em que chega uma pessoa inesperada que percebe que ali está ocorrendo uma farsa. Ela só consegue perceber porque não participou desde o princípio da trama e por não fazer parte do jogo. Essa pessoa então informa aos expectadores que tudo é um engano, uma burla e que ele não vê nada do que os demais dizem que vêem.

Com relação à farça, segundo Alva⁵⁴ (2007), existe nela, de maneira simbólica, um processo de substituição da realidade por meio de qualquer um destes elementos que a estrutura:

el diálogo, la situación o anécdota, y el carácter de los personajes, dado que la farsa en su esencia conlleva lo grotesco, la deformación, la exageración y la ruptura de cualquier plano de realidad, a su vez nos transporta a otros planos, nos da también la facultad de poder ver no sólo la imagen o reflejo en un espejo, sino la visión aumentada de un hecho que podría ser insignificante, nos devuelve una imagen con la mayor desnudez y cruda realidad;⁵⁵

Através do retábulo das maravilhas, Cervantes forja de forma semirreal, a relação entre os homens que possibilita a expressão dos aspectos ocultos de sua natureza onde não há limites entre o que é particular e o que é público, proporcionando uma mudança de cena assim como ocorre com o carnaval, que possibilita aos farsantes interagir com o público numa mistura de realidade e ficção, em que o ilusionismo viola o que é corriqueiro deslocando a vida do curso normal.

Neste sentido, concordamos com Antony Close a respeito da afirmação por parte de Ortega, de que Cervantes define a missão da cultura no mundo moderno que consiste na proclamação de um novo valor para a vida arraigada no *eu* de cada ser humano diferentemente das verdades tidas como absolutas ou das consabidas tradições e é justamente esse o sentido que encontramos na aventura do retábulo do mestre Pedro.

Da mesma forma que dom Quixote está atraído pela ilusão teatral, a ponto de crer serem verdadeiros os acontecimentos representados, o leitor se deixa levar, por meio de uma ilusão novelística sugerida, até o interior da obra, graças ao truque/farsa praticados por Cervantes, que opõe ilusão à realidade e desta maneira o leitor percebe que a alucinação de dom Quixote simboliza o voluntarismo autocriador em que consiste a existência humana obrigada a alçar o voo do plano cotidiano até um “mais além” de ideais subjetivos.⁵⁶ Quanto a esse simbolismo, Alva (2007) nos esclarece que o retábulo apresentado pode:

⁵⁴ Ver David Rodríguez Alva. Elementos farsicos en el retablo de las maravillas de Cervantes.

⁵⁵ O diálogo, a situação ou anedota e o caráter dos personagens, dado que a farsa em sua essência abarca o grotesco, a deformação, a exageração, a ruptura de qualquer plano de realidade e nos transporta a outros planos, nos dá também a faculdade de poder ver não só a imagem ou reflexo em um espelho, mas a visão aumentada de um feito que poderia ser insignificante, nos devolve uma imagem com a maior desnudez e crua realidade.

⁵⁶ Ver CLOSE. Anthony. Las interpretaciones del Quijote. p 3

tener un valor simbólico como el de un altar, un portal, un retrato viviente o simplemente algo como una dimensión desconocida, esta dimensión es lo que da paso a una sustitución de la realidad que se apoya en lo que no existe, su credibilidad y su ficción, observamos como los otros, los que interactúan con el retablo y a toda costa quieren evitar el dolor de la deshonra, se ciernen sobre ellos algo más fuerte que es la *mentira* y la *impostura*.⁵⁷

Por meio do retábulo do mestre Pedro, percebemos que a visão convencional da personagem dom Quixote faz de sua figura a mais perfeita encarnação do conflito entre o que é o imaginário com o que é tido como real. Nele a verdade da loucura triunfa sobre a verdade pré-fabricada e dominante que assume a aparência de uma verdade eterna e imutável e categórica, ou seja, uma típica oposição ao conjunto do mundo organizado e consolidado.

⁵⁷ ter um valor simbólico como o de um altar, um portal, um retrato vivente ou simplesmente algo como uma dimensão desconhecida, esta dimensão é o que dá passo a uma substituição da realidade que se apoia no que não existe, sua credibilidade e sua ficção, observamos como os outros, os que inter-atuam com o retábulo e a todo custo querem evitar a dor da deshonra, que paira sobre eles algo mais forte que é a *mentira* e a *impostura*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A conhecida afirmação de que a literatura constitui uma forma de arte e que expressa os valores e tensões de uma época foi a mola propulsora que esteve presente em vários momentos da construção deste trabalho. A arte literária veicula, nas linhas e entrelinhas do seu discurso, ideias criadas pelo homem e dá voz às ideologias de diversas classes sociais. A literatura, no seu desenvolvimento, é produto da cultura dos diversos povos que reflete no seu conteúdo e forma o contexto a partir do qual é gerada e de uma determinada realidade. Ela é reprodutora dos contextos vivenciados pelo sujeito humano, transmitindo através da arte o modo de pensar do homem. Em se tratando de literatura, indiscutível é o fato de que ao mencionarmos o nome Quixote, sem atentarmos para a personagem ou para a obra, o que vem de imediato à mente da grande maioria é a “loucura” contida na história de um louco que lutou com moinhos de vento.

O nosso objetivo, nesta dissertação de mestrado, foi analisar a loucura e a comicidade presentes no nosso corpus de análise que é a obra ficcional de Miguel de Cervantes, *O engenhoso fidalgo dom Quixote de la Mancha* e *O engenhoso cavaleiro dom Quixote de la Mancha*, com o propósito de entender como elas se apresentam publicamente capazes de fazer parte da realidade e do ideário popular e, servir como fonte que propiciou o surgimento de outras obras. Para tanto, elegemos como fio condutor da nossa pesquisa a temática da loucura porque o louco e a loucura, assim como o mito e a arte, há muito fazem parte do cotidiano, revelando atitudes, constituindo ideologias e formando concepções em determinadas épocas e sociedades. Ao longo dos capítulos produzidos, procuramos esclarecer os seguintes pontos que julgamos cruciais: o primeiro se a personagem principal realmente era louca, o segundo, como a loucura era evidenciada na obra e o terceiro se a obra em estudo estava voltada mais para a comicidade ou para a tragédia.

Durante o desenvolvimento deste trabalho, seguindo as pistas fornecidas pela obra e paralelamente por trabalhos de parte da crítica literária, podemos constatar que apesar de se tratar de uma temática controversa – porque médicos, antropólogos, pensadores em geral não conseguem chegar a definir exatamente sobre o que é a loucura de fato e que, portanto, não é uma questão fechada e resolvida teoricamente –, a “loucura” é um tema universal que chega a qualquer pessoa sem distinguir classe social nem nível econômico e que assume significados diferentes de acordo com as culturas e as épocas. Constatamos também que ela serviu para

preparar o terreno para ingressar nos pontos principais dessa dissertação onde buscamos deslindar o sentido que a loucura adquire ao longo da obra de Miguel de Cervantes. Para tanto foram selecionados episódios considerados fundamentais para nossa pesquisa com o objetivo de mostrar como a loucura pode ser revelada não somente pelas atitudes e, pelas diversas aventuras, mas também pela linguagem do cavaleiro em cujo discurso encontra-se a importantíssima confluência entre loucura e lucidez. Também julgamos importante o conhecimento de alguns elementos culturais e literários tanto da Antiguidade e da Idade Média quanto o do século de ouro espanhol para entendermos o conceito de loucura alicerçado sobre princípios morais que resultam em parâmetros de uma crítica social de viés satírico, num mundo em que louco era aquele que atuava dentro de determinadas coordenadas éticas.

A investigação sobre o tema da loucura perpassa por diversas obras, desemboca no elogio da loucura feito por Erasmo de Rotterdan como forma de crítica a uma filosofia de caráter pessimista que desacredita a possibilidade de uma sociedade desvencilhada do egoísmo, da vaidade, do oportunismo, das máscaras sociais e também da arbitrariedade do poder até chegar à loucura apresentada pelo cavaleiro manchengo dom Quixote. Enfim, se num primeiro momento loucos são aqueles que apresentam algum desvio em relação ao comportamento social e, em alguns casos, os que expressam algum movimento interior que escape da norma da aparência pública, neste trabalho, é possível constatar e concordar que realmente “[...] loucos são aqueles que dispõem de alguma virtude rara.” (VIEIRA, 2004, p. 77) e que a loucura apresentada por dom Quixote, a confusão de sua mente deforma a realidade transferindo para o mundo real as imaginações fruto de suas fantasias relacionando-se com o melancólico criando também no plano do empírico um mundo repleto de fantasia. Isto em virtude de que o temperamento melancólico era considerado nos séculos XV e XVI até chegar ao XVII, um estado de espírito que marcava a linha tênue entre a loucura e o gênio. A tendência “melancólica era el pilar fundamental para las realizaciones imaginativas, era la fuente de ingenio, de la poesía y las visiones religiosas”.⁵⁸ O excesso de leitura como vimos enfraqueceu parte do cérebro de dom Quixote desequilibrando os humores e afetando a sua imaginativa que é a responsável pela percepção dos objetos. O protagonista passa a maior

⁵⁸ “melancólica era o pilar fundamental para as realizações imaginativas, era a fonte de engenho, da poesia e das visões religiosas”. Ver ROMERO LÓPEZ, Dolores. Fisonomía y temperamento de Don Quijote de la Mancha

parte do tempo num mundo de ilusões que embora possua ideal e ética cavaleirescos imaculados, não corresponde à verdade do mundo atual. Desta condição deriva o efeito burlesco, patético, onírico, sublime, poético e ora trágico presentes na obra. No entanto, a loucura quixotesca vai ganhando força à medida que ele pretende ressuscitar a vida cavaleiresca num contexto social anacrônico.

Com relação ao caráter popular e cômico da loucura, já nos tempos de outrora, portas eram abertas para que o louco fosse integrado à sociedade de uma forma relativa, pois sua loucura não era vista como perniciosa, mas sim como um estado de espírito que proporcionava alegria a si e aos que assistiam à sua loucura. Na obra, dom Quixote é uma personagem cômica cuja função provoca o riso alegre e divertido. Sua caracterização bufonesca incita o riso e o riso é uma arma de destruição: ele destrói a falsa autoridade e a falsa grandeza daqueles que são submetidos ao escárnio (PROPP, 1992, p. 46). Sua forma de se vestir, sua maneira de comportar-se e a linguagem própria dos livros de cavalaria geraram conflitos com sua realidade empírica e conseqüentemente com suas ações disparatadas também incitavam o riso. Sua loucura contagia e diverte. Cabe ressaltar que a loucura no século XVI tinha um caráter ambíguo que fascinava, ou seja, além de assombrar ela também admirava. Dom Quixote pôde realizar sua andança cavaleiresca em terras espanholas acompanhado de seu fiel escudeiro Sancho Pança porque sua “loucura saudável” estava relativamente integrada à sociedade.

Ao assumir a cavalaria andante como representação fiel da realidade, dom Quixote, por meio da similitude, imita ações de cavaleiros fictícios idealizadas nas novelas de cavalaria, no entanto, sua loucura como vimos, é literária, ou seja, ela nasce dos livros, ela não é resultado de furor, desrazão, insensatez etc, mas sim fruto de uma obsessão pelo universo da cavalaria manifestado principalmente quando a personagem vê ser possível pôr em prática o que foi obtido com as leituras. Com relação à suas leituras encontramos uma verdadeira catalogação dos supostos livros causadores de seu desatino, revelando ao leitor as fontes da origem de sua loucura antes da queima dos livros que consta no capítulo VI da primeira parte da obra.

Fato é que toda a vez que a cavalaria andante se faz presente o cavaleiro deixa à margem a lucidez. A sua lucidez, por outro lado, em contraste com a sua loucura permite demonstrar discrição, eloquência e principalmente sabedoria. Os momentos de loucura e lucidez ocasionam um conflito entre o mundo fantasioso e idealizado de dom Quixote –

mundo este em que o tempo é mítico (poético e inacessível) –, com a realidade empírica que o circunda, e cujo tempo é imediato (histórico e atualizado). A própria loucura de dom Quixote é baseada no engano, nas aparências proporcionadas por encantadores cujo encantamento ele utiliza para justificar a verdade que aparece diante de seus olhos. Dom Quixote nasce ficção, – não temos sua biologia, só sabemos que biograficamente “frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años’ (DQI, I, 28) – sai dos livros, sai da ficção da cavalaria para entrar na vida – que também é ficção – experimentá-la e viver de forma falsa ou fingida. Nessa dicotomia vida e ficção, realidade vivida e realidade fingida encontra-se o ponto crucial expresso por sua loucura. Compreendemos assim que dom Quixote não é louco, mas têm esporadicamente acessos de loucura no tocante a assuntos pertinentes à cavalaria, e essa loucura não se pauta pela desrazão, e sim pelos desbordamentos advindos pelos excessos.

No que concerne se a obra está voltada mais para a comicidade ou para a tragédia, compreendemos que ela é uma mescla de comicidade com tragédia por dois motivos: o primeiro deles porque concordamos com a teoria bergsoriana de que a comicidade pode ser encontrada não apenas no humano, mas em tudo o que a ele se relacione e o segundo motivo, porque a tragédia trata das ações e dos problemas humanos envolvendo questões sobre a moralidade, o significado da existência humana, as relações entre as pessoas e as relações entre os homens e tudo isso, encontramos inserido na obra de Cervantes. Com isso podemos inferir que o sentido da obra é trágico, mas o seu aparato é cômico e que a obra de Cervantes é uma história que fica entre o trágico e cômico, pois de um lado satiriza, seja a nobreza feudal decadente do período, seja as histórias de cavalaria repletas de bobagens e de um romanticismo irreal e de outro, mostra a dura realidade dos nobres que por certo período foram ricos, muito importantes e respeitados, todavia acabaram perdendo tudo a que estavam acostumadas com as mudanças do período de transição do feudalismo. Portanto, se considerarmos dom Quixote como uma simples exceção ao seu meio por ser, pensar e agir diferente do seu contexto, sua loucura, de certa forma, será uma máscara usada para esconder a sabedoria de que os verdadeiros loucos somos nós que perdemos nossas capacidades de diferenciar o que é e o que não é normal, que perdemos nossas capacidades de criar e inventar, e acima de tudo para revelar que temos a tendência de aceitarmos apenas uma verdade sobre todas as coisas.

REFERÊNCIAS

ABREU, Maria Fernanda de. O Quixote na voz dos escritores portugueses. In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa (org.), *Dom Quixote a letra e os caminhos*. São Paulo: EDUSP, 2006.

ALVA, David Rodríguez. Elementos fársicos en el retablo de las maravillas de Cervantes. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/16/aih_16_2_114.pdf. Acesso em 28/11/15.

ANTUNES, Irlandé. *Aula de português: encontro e interação*. São Paulo: Parábola Editorial, 2003.

ARISTÓTELES. *Aristotelis De l'Ame*. Paris: Vrin. Ed. TRICOT, 1947.

ARTAUD, Antonin. *Escritos de um louco*. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/pa?dd1=168&dd99=view>. Acesso em 02/06/2014.

AZAR, Inês. *La imaginación de lo real en el Quijote*. São Paulo: Humanitas Publicações/FFLCH/USP, 2000.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance*. 6ª Ed. São Paulo: EDITORA HUCITEC, 2010.

_____. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: HUCITEC, 2010.

BERGSON, Henri. *O riso: ensaio sobre a significação do cômico*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

BÍBLIA DO PREGADOR. Barueri, São Paulo: ESPERANÇA, 2010.

BORGES, Jorge Luis. *Ficciones*. Buenos Aires: Emecê, 2001.

BRANT, Sebastian. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sebastian_Brant. Acesso 02/06/2015.

CASTRO. Américo. El pensamiento de Cervantes. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/quijote_antologia/castro.htm. Acesso em 28/11/15.

CAVALHEIRO, Juciane et al. Recepção do Quixote no Brasil. In: CAVALHEIRO, Juciane (org.). *Leituras de Cervantes e Releituras do Quixote*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

CELSUS, A.C. *De Re Medica*. L.III, c. XVIII. *Apud*: Beaugrand, E. (1865). *Aliénation*

CELEDÓN, Esteban Reyes. In: CAVALHEIRO, Juciane et al. *Alteridade Consoante*. Estudos sobre Música, Literatura e Iconografia. Manaus: FAPEAM/PPGLA/Valer, 2013.

CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del IV Centenario Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española. São Paulo: Alfaguara, 2004.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote* (o cavaleiro da triste figura). Trad. José Angeli. 3ª ed. São Paulo: Scipione, 1987.

CHARTIER, Roger. Os desafios da escrita. Tradução de Fulvia M.L. Moretto. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CLOSE, Anthony. Las interpretaciones del Quijote. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/clasicos/quijote/introduccion/prologo/close_a.htm. Acesso em 28/11/15.

CRUZ, Ana Aparecida Teixeira da. Dimensões da loucura nas obras de Miguel de Cervantes e Lima Barreto: *Don Quijote de la Mancha* e *Triste fim de Policarpo Quaresma*. *Dissertação de Mestrado*, orientada por Maria Augusta da Costa Vieira. São Paulo: USP, 2009.

DICCIONARIO de la lengua española. Disponível em: dle.rae.es/?id=NYDU9d. Acesso em 07/03/15.

DORNELES, Antônio Augusto Duardes; CAVALHEIRO, Juciane. A loucura e dom Quixote. In: CAVALHEIRO, Juciane (org.). *Leituras de Cervantes e releituras do Quixote*. Rio de Janeiro: Oficina Raquel, 2014.

EISENBERG, Daniel. La interpretación cervantina del Quijote. Disponível em <http://users.ipfw.edu/jehle/deisenbe/interpret/ICQindic.htm>. Acesso em 28/11/15.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. 9ª ed. São Paulo: PERSPECTIVA, 2012.

FRANÇOIA, Carla Regina. *Ensaio sobre a Loucura*. Disponível em: <http://www2.pucpr.br/reol/index.php/pa?dd1=168&dd99=view>. Acesso 02/06/2014.

GALENO, C. *Procedimenti anatomici*. Ed.bilíngue grego-italiano. Tomos I,II,III. Trad. I.Garofalo. Milano: Rizzoli

HAY, Louis. A Literatura Sai dos Arquivos. In: SOUZA, Eneida Maria de; MIRANDA, Wander Melo (Orgs.). *Arquivos Literários*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

HIPÓCRATES. *Testi di medicina greca*. Trad. A. Lami. Milano: Rizzoli, 1988.

HOMERO. *Iliade*. Trad. G.Tonna.Milano: GARZANTI, 1988.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva. 2001.

JIMÉNEZ, Alfonso Martins. Cervantes, Pasamonte y el Quijote de Avellaneda. Disponível em http://cvc.cervantes.es/literatura/cervantistas/encuentros/e_2004/e_2004_31.pdf. Acesso em 21/10/15

LITTAU, Karin. *Teorías de la lectura: libros, cuerpos y bibliomania*. Buenos Aires: Manantial, 2008.

MARTÍNEZ-LOZA, Abel. In: *Poema de Mio Cid*. Edición de Colin Smith. CATEDRA, 2008.

OLIVEIRA, Ester Abreu Vieira de. *Miguel de Cervantes Saavedra. Retablo de las maravillas*. Tradução de Ester Abreu Vieira de Oliveira, Jorge Luiz do Nascimento e Maria Mirtis Caser. Brasília: Thesaurus; Consejería de Educación de la Embajada de España, Colección Orellana, 2004.

PANOFSKI, Erwin. Iconografia e iconologia uma introdução ao estudo da arte da Renascença In: *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: PERSPECTIVA, 1976.

PESSOTTI, Isaias. *A loucura e as épocas*. São Paulo: Editora 34, 1994.

POEMA DE MIO CID: Edición de Colin Smith. CATEDRA LETRAS HISPANICAS, 2008.

PLATÃO. *La République*. Ed. E.Chambry. 3 vols. Paris: BELLES LETTRES, 1947-1957.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e riso*. São Paulo: Ática, 1992.

RIQUER, Martin de. *Aproximacion al Quijote*. Navarra: Salvat Editores S.A, 1970.

ROTTERDAM, Erasmo de. *Elogio da loucura*. Trad. Paulo M. Oliveira. Intr. Antônio Olinto. 12ª ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

SÁNCHEZ, Hernán. El episodio de los Batanes: Perspectivismo, humor y juego textual. Disponível em: http://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/02/aiso_2_2_049.pdf. Acesso em 22/11/2015.

SÓFOCLES. Tragédias. Disponível em: http://isfd107.bue.infed.edu.ar/sitio/upload/tragedias_completas_sofocles.pdf. Acesso em 14/05/2015.

SZASZ, Thomas S. *A fabricação da loucura*. 3ª ed. Rio de Janeiro: ZAHAR EDITORES, 1978.

TESORO DE LA LENGUA CASTELLANA O ESPAÑOLA. Disponível em <http://fondosdigitales.us.es/fondos/libros/765/16/tesoro-de-la-lengua-castellana-o-espanola/>

Acesso em 28/08/14

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Louco lúcido: Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão. In: *Revista USP*, São Paulo, n. 67, set/nov 2005.

_____. *O dito pelo não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: EDUSP, 1998.

_____. *A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes*. São Paulo: EDUSP, 2012.