**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA**

VALERIA DA SILVA MORAES

O cômico e o riso no *Quixote*

Versão corrigida

São Paulo
2011

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

VALERIA DA SILVA MORAES

O cômico e o riso no *Quixote*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-Americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora:

Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Versão corrigida

São Paulo
2011

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M827c MORAES, Valeria da Silva
O cômico e o riso no Quixote / Valeria da Silva
MORAES ; orientadora Maria Augusta da Costa VIEIRA. -
São Paulo, 2011.
172 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da Universidade de São
Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de
concentração: Língua Espanhola e Literaturas Espanhola
e Hispano-Americana.

1. Quixote. 2. Cômico. 3. Riso. 4. Poética. 5.
Retórica. I. VIEIRA, Maria Augusta da Costa, orient.
II. Título.

FOLHA DE APROVAÇÃO

Valeria da Silva Moraes

O cômico e o riso no *Quixote*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua Espanhola e Literaturas Espanhola e Hispano-americana do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Mestre em Letras.

Versão Corrigida

De acordo,

Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira

Data da aprovação: ____/____/____

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura _____

*Aos meus pais Rita e Jediael
“a quienes quiero como la lumbre de mis ojos”.*

AGRADECIMENTOS

Maria escolheu a boa parte, a qual não lhe será tirada.
(Evangelho segundo São Lucas, 10:42)

Um trabalho desta natureza demanda meses e meses de dedicação que, muitas vezes, faz com que estejamos distantes de pessoas a quem tanto queremos e que nos fortalecem com seu amor, seu respeito e sua amizade. São pessoas que traduzem por sua conduta ímpar o lado mais bonito do ser humano que é, em minha opinião, a capacidade de compartilhar e caminhar lado a lado pelas sendas da vida.

Trilhar nos estudos cervantinos, ainda que de forma tão modesta como ora apresento, descortinou um mundo fascinante diante de mim; um universo que salta das páginas do livro e ensina, através de Dom Quixote e Sancho, uma dimensão singular que evidencia a dádiva de uma amizade.

Sendo assim, eu não poderia iniciar meus agradecimentos sem mencionar a pessoa mais importante da minha vida e que foi fundamental ao longo deste processo, tendo ofertado seu apoio e seu amor incondicional. Obrigada Rita, minha mãe querida, que me ensina com tanto amor e sabedoria. Sem suas palavras doces e fortes de incentivo, nada teria sido possível.

Agradeço em especial ao Jediael, meu pai, por ter me ensinado a soletrar as primeiras letras e por se fazer presente nos momentos mais significativos da minha vida. Seu respeito e amor possibilitaram o acesso a um mundo maravilhoso onde os sonhos são capazes de nos levar além.

Agradeço aos meus irmãos amados: Maria Aparecida, Matuzael, Juliana, Ana Paula, Jediael Cosme, Magda e Lucas. Agradeço pela benção de tê-los ao meu lado e pela nossa família sempre presente e unida com demonstrações de afeto e ternura. Todos os momentos que compartilhamos faz com que o laço de amor que existe entre nós seja uma espécie de fortaleza. Cada um de vocês é essencial na minha vida.

A Laísa, Maria Eduarda e Livia Mariane — minhas sobrinhas lindas que trazem tanta luz e paz à minha vida. Obrigada por regarem minha vida com tantos sorrisos e por me darem a oportunidade de

aprender com cada uma de vocês. Agradeço pelos inúmeros abraços que aconchegam a minha alma e pela beleza que é descobrir a vida pela luz de seus olhos e ser acordada cedinho com um sorriso e com uma expressão de inocência e grandeza que só as crianças possuem: — Levanta, o sol já chegou! O sol chegou à nossa família quando vocês vieram ao mundo, pequeninas!

Aos meus cunhados e cunhadas Antonio, Selma, Agnaldo, Alcides e Suelen pela amizade e afeto. Pela alegria de tantas reuniões e histórias que tem nos unido. Sim, caminhamos juntos, de mãos dadas!

Aos meus grandes amigos, que desde sempre sonharam comigo: à minha irmã do coração Neide Queiróz, ao querido Renato Dias e ao meu mestre Joaquim Teixeira. A vocês, o meu mais sincero agradecimento pela graça da amizade. Pelo respeito, amor e carinho que tornaram possível este sonho. Este trabalho traz um pedacinho de cada um de vocês e das nossas prosas capazes de transformar sonhos em realidade.

A Fabiana Tavares, pela amizade tão sincera que uniu nossas jornadas, pelo apoio em tantos momentos que a transformou numa irmã que a vida me deu. Obrigada pelas contribuições valiosas, por sua dedicação e por sua generosidade em me escutar tantas e tantas vezes com carinho.

A Elaine Vieira, com quem compartilhei momentos maravilhosos e construtivos; que me ensinou que a amizade nos torna fortes pela mão suave que nos traz afago e apoio.

A Paula Marcon e Takeo Nishimura (*in memoriam*), pela amizade singular que transformou barreiras em degraus, transformando sorrisos em expressão de acolhimento e de tanta sinceridade.

Ao David Julio, pela amizade tão sincera e pelo companheirismo que possibilitou a realização de sonhos; pela companhia em viagens, sonhos e projetos e pelos alegres momentos compartilhados ao longo destes anos, o meu sincero obrigado. Um amigo como você é uma joia preciosa que guardamos no coração.

Ao Roberto dos Santos, pelo carinho e a amizade verdadeira. Pelos sorrisos, pelos conselhos, pela alegria tão genuína, e pelo incentivo que se fortalece na amizade sincera com que a vida nos brinda, o meu reconhecimento e minha gratidão.

Ao Wagner Leite, meu amigo *macanudo*, com quem compartilho momentos de tanta aprendizagem; a quem respeito e admiro profundamente pelo ser humano maravilhoso que é e com quem aprendo por meio

de gestos tão singelos, que denotam a face mais bela do ser humano. Pelos momentos tão especiais regados de carinho, apoio e afeto, que só são possíveis pelo milagre da amizade e pelo sorriso tão terno e lindo que colore o meu mundo, um grande, imensurável obrigada. Porque somos amigos: os melhores!

A Dalessa Ramos (irmã querida), Fernando Xavier e Idelzuite Leite, pessoas que são um presente na minha vida e que compartilham comigo tantas experiências de fé, alegria e irmandade.

A Roseli Salomoni e Flávia Ré, com quem vivencio tantos momentos de alegria e amizade. Obrigada pelas palavras de carinho e respeito em momentos tão importantes desta travessia. *!Muchas gracias, compañeras!*

A minha muito amada avó, Maria de Freitas Moraes, que sempre ensina por meio de suas palavras carregadas de um doce sotaque português lições de fé, esperança e amor. Obrigada por sua força de vida!

Aos meus tios, tias, primas e primos que se fizeram presentes em momentos fundamentais da minha vida e que são responsáveis pelas lembranças e vivências mais significativas da minha infância.

A Janice e Geralda, mulheres de oração a quem admiro tanto e que me fortaleceram através de palavras de fé, perseverança e carinho.

Às minhas amigas e companheiras do mestrado, Giselle Migliari e Ana Cruz, que transformaram horas de dúvidas em deliciosos momentos de partilha e alegria.

Ao grupo de estudos cervantinos capazes de discutir Cervantes com tanta paixão em prosas regadas a café, risos e tanta alegria: Cristina, Cecília, Marta, Denise, Francisco, Mariana, Vanessa, Silvia, Lisi, Paula, Eleni e Vânia.

A Dona Maria José de Lira, pelos cafés e sorrisos compartilhados nesta caminhada.

Aos funcionários do DLM, em especial à Edite e ao Júnior, por todo o apoio e pela dedicação ímpar com que conduzem seu trabalho. Pelo incentivo e pelo carinho com que me receberam durante todo este percurso.

Agradeço à Cleide Gigli, Rosângela Aragão e Flávio Aragão por todo apoio quando iniciei meus estudos nesta universidade.

Agradeço também aos meninos Jorge Rodrigues, Tânia Tavares e Débora Schuskel, com quem compartilhei momentos inesquecíveis na FUNDAP.

Aos meus amigos e companheiros de jornada que dividiram comigo sonhos e incertezas nos tempos da graduação: Michelle Nastari, Edison Santos, Gisele Benevides, Reinaldo Augusto, Roberta Borges, Dayana Loverro, Juliana Felisbino, David Braga, Guilherme Cunha, Diego Cotrim e Ercília Sena.

Aos meus padrinhos Maria Teresa e Paulo Fukumasu, que apoiaram meus sonhos com tanta doçura quando eu era ainda uma menina.

À CAPES, pela concessão da bolsa de mestrado que possibilitou parte desta pesquisa.

Ao Prof. Dr. João Adolfo Hansen pela generosidade e disposição com que me apoiou nesta trajetória. Pelo incentivo desde a graduação, ocasião em que tive a possibilidade de iniciar no mundo da pesquisa acadêmica me equilibrando entre os risos e as lágrimas de Chaplin e Drummond. Pelos apontamentos tão pertinentes na qualificação que foram fundamentais neste trabalho.

À Profa. Dra. Maria de la Concepción Piñero Valverde pelo feliz encontro na pós-graduação, que rendeu tanto respeito por sua pessoa e admiração pelo seu trabalho. Agradeço pelo incentivo na qualificação deste trabalho e pelos apontamentos tão valiosos.

Com o mais profundo respeito, carinho e reconhecimento, agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira, que me ofereceu ferramentas valiosas na forja deste trabalho. A quem admiro pela sabedoria, pela generosidade, pela humanidade e pela competência com que transforma a matéria de seu trabalho em fonte inesgotável de conhecimento e esperança. Pelo respeito, pela ética e pela dignidade que dão nota à sua conduta e que convertem a convivência com ela numa oportunidade singular de aprendizagem não apenas na academia, mas principalmente na vida.

Professora Augusta, meu mais sincero agradecimento pelas horas compartilhadas, por sua dedicação, pelo amor e pela dignidade com que conduz seu trabalho. Obrigada por me apoiar neste percurso através das sendas cervantinas e por me mostrar que a amizade tão bem representada por Dom Quixote e Sancho é algo vívido num ser humano lapidado com tanta sabedoria como você.

ADVERTÊNCIA

A edição do *Quixote* utilizada neste trabalho foi trazida ao prelo por ocasião do IV centenário da obra, sob a competente direção de Francisco Rico, promovida pela *Real Academia Espanhola* e *Asociación de Academias de Lengua Espanhola*.

As citações da obra que se encontram neste trabalho podem ser consultadas na referida edição e entre parênteses indicamos a qual parte da obra se refere (*Q I* ou *Q II*) precedida pelo número do capítulo em algarismos romanos.

No que concerne à obra do *Quixote* dito apócrifo, utilizamos a edição publicada em 1980 pela *Editorial Juventud*, de Barcelona, com prólogos e notas de Agustín del Saz. As citações da obra foram feitas a partir da adoção de uma sigla, indicando a obra espúria (*QA*) precedida pelo número do capítulo em algarismos romanos.

RESUMO

MORAES, Valeria da Silva. **O cômico e o riso no *Quixote***. 2011. 172f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

Este trabalho tem como objetivo analisar o cômico e o riso no *Quixote*. Para tanto, deter-nos-emos em preceptivas dos séculos XVI e XVII, que trazem à baila discussões sobre o cômico e o riso, realizadas por tratadistas cujos trabalhos partiram de uma perspectiva poético-retórica. Os prólogos do *Quixote* evidenciam a preocupação de Miguel de Cervantes com o riso de seus leitores e revelam que a obra, de acordo com estudiosos como Russell e Close, estava ligada ao entretenimento do público. Assim, o debate que o prólogo de 1615 estabelece com Avellaneda, o dito autor apócrifo, também se converte numa importante leitura para a compreensão do cômico na obra cervantina. Nesse sentido, episódios nos quais a comicidade está presente, tais como o enfrentamento de Dom Quixote com um leão (Cap. XVII, DQ II), evidenciam a preocupação do escritor em compor sua obra a partir de uma mistura estilística, em que a admiração e o riso do leitor são componentes essenciais. Abordamos, ainda, o elemento cômico em Cervantes e em Avellaneda, com o intuito de compreender como os *Quixotes* de 1605 e 1614, no que tange à comicidade, obedecem a princípios distintos.

Palavras-chave: *Quixote*; cômico; riso; Poética; Retórica.

ABSTRACT

MORAES, Valeria da Silva. **O cômico e o riso no *Quixote***. 2011. 172f. Dissertação (Mestrado) — Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

This paper aims at analyzing the comical and the laugh in *Quixote*. In doing so, we center ourselves on the 16th and 17th preceptives that bring up discussions around the comical, made by preceptists whose works were based on a poetic-rhetorical perspective. Quixote's prologues show how much Cervantes was worried about his readers' laughing. It also reveals that his work, according to scholars such as Russell and Close, was related to the entertainment of his audience. Thus, the debate established by the prologue of the 1615 edition, by Avellaneda — the so-called apocryphal author —, also constitutes a relevant study for us to understand the comical in the work of Cervantes. In this sense, episodes such as the one in which Don Quixote defies a lion (Chapter XVII, DQ II) make evident that the writer is worried about composing his work based on a stylistic mixture, in which the reader's admiration and laugh are its essential components. Finally, we approach the comic element in Cervantes' and in Avellaneda's works, as to understand how both *Quixotes* (the one published in 1605 and the one published in 1614) are bound to different principles of comicalness.

Keywords: *Quixote*; comical; laugh; Poetics; Rhetoric.

ÍNDICE

DEDICATÓRIA	i
AGRADECIMENTOS	ii
ADVERTÊNCIA.....	vi
RESUMO	vii
ABSTRACT	viii
INTRODUÇÃO	1
 CAPÍTULO I – RISO E ADMIRAÇÃO COMO TÓPICA POÉTICA NOS SÉCULOS XVI E XVII.....	4
I. 1. O cômico em <i>Dom Quixote de la Mancha</i>	5
I. 2. A <i>Poética</i> aristotélica nos séculos XVI e XVII	11
I. 3. O gênero cômico aristotélico e sua recepção no século XVI.....	14
I. 4. O cômico a partir de tradutores e comentadores nos séculos XVI e XVII. 18	
I. 5. Comédia e riso em Francesco Robortello.....	20
I. 6. Vincenzo Maggi e a questão do riso	22
I. 7. A <i>Philosophia Antigua Poética</i> , de Alonso López Pinciano.....	33
I. 8. Emanuele Tesauro e a sistematização do cômico no século XVII.....	41
I. 9. O cômico e a sistematização do ridículo	45
 CAPÍTULO II – PRÓLOGOS DO <i>QUIXOTE</i> : UMA POÉTICA CERVANTINA	48
II. 1. Prólogos do <i>Quixote</i> : à guisa de poética	49
II. 2. Categorias de leitores e riso no prólogo do <i>Quixote I</i>	58
II. 3. Segundo prólogo do <i>Quixote</i> : descrições e agudezas cervantinas	68
 CAPÍTULO III – MATÉRIA CAVALEIRESCA E EPÍTETO DO HERÓI NO <i>QUIXOTE</i> 83	
III. 1. O cômico como mistura de estilos e o riso no <i>Quixote</i>	84
III. 2. <i>Dom Quixote</i> e as novelas de cavalaria	93
III. 3. O epíteto como designativo do <i>ethos</i> e da virtude da personagem	97
III. 4. A tópica da admiração no encontro entre dois cavaleiros: <i>Dom Quixote</i> e o dom Diego de Miranda	105
III. 5. Comichade e loucura no enfrentamento de <i>Dom Quixote</i> com os leões	110

CAPÍTULO IV – <i>QUIXOTES</i> : RISO E ADMIRAÇÃO EM CERVANTES E AVELLANEDA	126
IV. 1. O cômico em Cervantes e Avellaneda.....	127
IV. 2. Polêmicas em torno de Avellaneda	128
IV. 3. Cervantes e Avellaneda: às voltas com o cômico	131
IV. 4. Riso e entretenimento no <i>Dom Quixote</i> cervantino	137
IV. 5. Burla e riso no <i>Dom Quixote</i> de Avellaneda	147
IV. 6. Riso e admiração nos dois <i>Quixotes</i>	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	

INTRODUÇÃO

Dom *Quixote* foi uma obra ligada ao entretenimento do público já em seu tempo. Nesse sentido, o compromisso do livro com o riso do leitor, atestado por Miguel de Cervantes no prólogo de 1605, evidencia que o cômico foi um importante elemento na composição das aventuras de Dom Quixote de la Mancha e Sancho Pança. Nesse sentido, há alguns anos a leitura do artigo “A Dulcineia encantada”¹, de Erich Auerbach, gerou uma inquietação sobre as situações cômicas que compõem a obra cervantina. O texto de Auerbach com toda sua eloquência cita as o “contraste estilístico” entre as falas elevadas e as ações baixas que permeiam várias cenas ao longo da novela.

Desse modo, como o próprio título de nosso trabalho sugere, o foco de nosso estudo é o cômico e o riso no *Quixote*. Entretanto, estes são temas que por sua natureza merecem um desdobramento muito maior do que o ora delineamos neste trabalho. Assim, em nossa pesquisa abordamos o cômico unicamente como mistura de estilos tendo em consideração a ideia de unidade legada pelos pensadores clássicos que norteavam a invenção da arte naquele tempo e, o riso de personagens e do próprio leitor é abordado em nosso estudo como um efeito do cômico.

Para compreender o cômico, nosso trabalho pretendeu percorrer a trajetória da comédia desde sua abordagem nas obras de Aristóteles até a tradução das mesmas na Europa por eruditos, a partir do século XII. Desse modo, preceptistas dos séculos XVI e XVII discutiam em suas obras, à luz do pensamento aristotélico e de contemporâneos, o cômico e o riso, com o objetivo de complementar as ideias sobre o gênero e que são escassas na *Poética*. Assim, o primeiro capítulo de nosso trabalho apresenta uma tentativa de compreender como o cômico é pensado por três

¹ AUERBACH, E. “A Dulcineia encantada”, In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 299-320.

eruditos que escreveram suas obras e debateram sobre o assunto, a saber: Vincenzo Maggi (*De ridiculis* — 1550), Alonso López Pinciano (*Philosophia Antigua Poética* — 1596) e manuele Tesauro (*O Tratado dos Ridículos* — 1654). Maggi, Pinciano e Tesauro escreveram suas preceitivas e se erigem, pois, como fundamentais para a compreensão do cômico, uma vez que eles nos permitem ver, em conjunto, como o gênero foi pensado, discutido e sistematizado naquele tempo.

O segundo capítulo trata de um estudo dos prólogos do *Quixote* cervantino como importantes chaves de leitura da obra. A narrativa arrola, em seu prefácio, categorias de leitores que, de acordo com Cervantes, teriam contato com ela. Desse modo, a paródia das novelas de cavalaria é inventada, adotando a admiração e o riso do leitor como procedimentos essenciais na recepção da obra. O diálogo estabelecido no segundo prólogo com o dito *Quixote* apócrifo evidencia, por seu turno, a estratégia de Miguel de Cervantes, que utiliza dois contos breves sobre loucos e cães, com a qual contesta, de forma aguda e discreta, a continuação desautorizada das aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança.

No terceiro capítulo deste trabalho, abordamos o cômico como mistura de estilos no *Quixote* cervantino com o objetivo de compreender como o elemento ridículo é produzido na narrativa. Dessa forma, delineamos a relação do protagonista como leitor de novelas de cavalaria e tentamos mostrar como na cultura ocidental algumas personagens, tais como heróis bíblicos e/ou épicos, têm seu epíteto definido de acordo com seu *ethos* e virtude. O capítulo trata, ainda, dos episódios XVI e XVII da segunda parte do *Quixote* cervantino onde se narra o encontro entre Dom Quixote e Dom Diego de Miranda, com o intuito de evidenciar como a admiração é trabalhada por Cervantes a partir do pólo da discrição e da loucura que move a ação do cavaleiro manchego. Também tratamos do enfrentamento de Dom Quixote com o leão no episódio mais temerário pelo qual a personagem passa ao longo da obra com vistas a mostrar como a

comicidade da cena está na atitude do animal que vira suas partes traseiras para Dom Quixote, que estava ávido por duelar com a tão temida fera.

Por fim, o último capítulo de nosso trabalho pretende delinear um estudo do cômico no *Quixote* de Cervantes e no *Quixote* de Avellaneda, a fim de demonstrar como no primeiro o protagonista está ancorado entre racionalidade e loucura, produzindo uma espécie de mescla estilística, pois profere discursos racionais enquanto suas ações são disparatadas. Por outro lado, no *Quixote* de Avellaneda o cavaleiro andante se pauta unicamente pela loucura da personagem que profere discursos eruditos — cita textualmente grandes obras poéticas como a *Iliada* e *O Poema del Mio Cid* — que corroboram sua falta de juízo, pois em sua enunciação ele acredita ser o próprio Aquiles ou, por vezes, o Cid. Esta comparação entre passagens das obras se delineia como uma modesta tentativa de compreender como, no âmbito da imitação, Miguel de Cervantes e Alonso Fernández de Avellaneda constituíram em suas novelas cuja como finalidade era a mesma — destituir a autoridade dos livros de cavalaria — o cômico e o riso de maneiras diversas.

Em nosso trabalho, verificamos que no *Quixote* cervantino o cômico nasce da mistura de estilos e o riso é evocado a partir de situações que, *a priori*, estão centradas no divertimento do público e vêm unidas a elementos como a discrição, que produz a admiração do leitor devido aos discursos racionais proferidos pela louca personagem. No *Quixote* apócrifo, entretanto, o cavaleiro andante e seu escudeiro são costumeiramente oferecidos ao longo do relato como espetáculo cômico para o entretenimento de outros. Assim, a manipulação a que são submetidos por outras personagens transforma a dupla em títeres que se convertem no “faça-me rir” de nobres.

Como é possível observar, pela amplitude do tema, nosso trabalho não esgota o assunto e tampouco tivemos a pretensão de fazê-lo. Antes, nosso intuito foi apenas o de apontar questões que consideramos pertinentes sobre o cômico e o riso na novela cervantina e na apócrifa e que oferecem importantes protocolos de leitura para entender *Dom Quixote* como fruto de seu tempo.

*I. Riso e admiração como tópicos
poéticos nos séculos XVI e XVII*

I.1 O cômico em *Dom Quixote de la Mancha*

Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.

(Miguel de Cervantes)

Desde que a primeira parte da obra foi lançada em 1605, as aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança povoaram o imaginário de inúmeras gerações de leitores. O sucesso alcançado por Miguel de Cervantes foi tamanho que pouco tempo após a publicação de seu livro a dupla de personagens formada pelo amo e seu fiel escudeiro serviu de mote para manifestações festivas como as *maskaradas*, demonstrando a ampla recepção ligada ao entretenimento que a obra já alcançara em seu tempo².

Neste trabalho, interessa-nos ressaltar a dimensão predominantemente cômica da obra *O engenhoso fidalgo Dom Quixote de la Mancha* como já apontado por renomados cervantistas como Peter Russell (1969) e Anthony Close (2007). Entretanto, salientamos que nossa pretensão não é enquadrar a obra cervantina como sendo representante exclusiva do cômico, pois, em nossa opinião, o que contribui para a riqueza poética do *Quixote* é a confluência de várias técnicas composicionais bem como a alusão a várias obras, autores e estilos que contribuem para que ela seja erigida até nossos dias como um dos monumentos da literatura universal.

² LOBATO, M. L. "El Quijote" en las mascaradas populares del siglo XVII, in: *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su Centenario*, Org. José Angel Ascunce Arrieta, Vol. 2, 1994, p. 577-604.

Como o próprio prólogo da primeira parte da obra já adverte, *Dom Quixote* é uma paródia das novelas de cavalaria:

*Cuanto más que, si bien caigo en la cuenta, este vuestro libro no tiene necesidad de ninguna cosa de aquellas que vos decís que le falta, porque todo él es una invectiva contra los libros de caballerías, de quien nunca se acordó Aristóteles, ni dijo nada San Basilio, ni alcanzó Cicerón, ni caen debajo de cuenta de sus fabulosos disparates las puntualidades de la verdad, ni las observaciones de la astrología.*³

Cervantes imita as ações e discursos de personagens tais como, por exemplo, Amadis de Gaula, Palmeirim de Inglaterra e Orlando Furioso como *leitmotiv* para a invenção da história de seu cavaleiro manchego.

A constituição física do fidalgo Alonso Quijana demonstra a chave de inversão na qual a obra é embasada, pois o protagonista já gozava da idade de cinquenta anos quando decidiu sagrar-se cavaleiro andante. Sua compleição é a de uma personagem magricela e debilitada que se torna ridícula na medida em que tenta emular os heróis dos livros de cavalaria. Quando comparada aos grandes cavaleiros que lhe serviram de espelho, a figura de Dom Quixote torna-se hilária. Isso evidencia o objetivo da paródia cervantina de mover o riso do leitor, como apontou Peter Russell em seu artigo “*Don Quijote y la risa a carcajadas*”:

*a fin de cuentas, el Quijote fue concebido por Cervantes como un libro que haría reír a sus lectores, y la crítica literaria, por razones que luego mencionaré, habla de muy mala gana de la risa. Creo, sin embargo, que nos es posible prescindir de ella, de lo ridículo, si se quiere tratar del Quijote tal como Cervantes lo escribió.*⁴

Tal estudo se configura como um marco dentro dos estudos cervantinos, pois aponta para uma leitura de *Dom Quixote* ligada ao entretenimento e ao riso. O crítico afirma que

³ CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alfaguara, 2005, p. 13.

⁴ RUSSELL, P. “Don Quijote y la risa a carcajadas” In: *Temas de “La Celestina” y otros estudios*, Trad. de Alejandro Pérez, Barcelona: Ariel, 1978, p. 410.

*Después de la primera publicación del libro, durante más de un siglo y medio, los lectores, no sólo españoles sino de toda Europa, aceptaron sin más complicaciones que el Quijote era simplemente un libro que movía a la risa, brillantemente conseguido.*⁵

Peter Russell se ateve a alguns dados de recepção da obra nos séculos XVII e XVIII, principalmente na França e na Inglaterra, mostrando como o *Quixote* era comentado, discutido e imitado “*con una profundidad y comprensión y con un cariño que no encontraremos en España hasta fines del siglo XVIII*”, de modo que o livro de Miguel de Cervantes se propagou não só pelo país lhe serviu de berço, mas também por territórios vizinhos, tendo sempre como ponto de partida uma leitura que privilegiava o elemento cômico como parte fundamental da composição e da recepção da obra.

Alguns anos mais tarde, os trabalhos de Anthony Close tiveram uma importância fundamental para deslindar a leitura do *Quixote* feita pelos românticos alemães, indicando que o outrora ridículo cavaleiro andante passou a ser idealizado como herói. Isso ocorreu porque a partir no século XIX a personagem foi analisada sob um prisma simbólico que representava uma relação entre a alma humana e a realidade e serviu até mesmo para figurar a própria história da Espanha, de maneira que a leitura romantizada da novela passasse a refletir a ideologia, a estética e a sensibilidade daquele tempo⁶. Close apontou que esse viés de interpretação da obra perdurou ao longo do século XX, até alguns estudos críticos demonstrarem a preocupação de compreender o *Quixote* dentro das categorias sociais e poético-retóricas do seu tempo, que indicavam como ela estava estreitamente ligada ao riso e ao entretenimento.

⁵ RUSSELL, P., *ibidem*.

⁶ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 2007, p. 15.

O pensador Ernest Gombrich assinalava a necessidade de o pesquisador mergulhar nos estudos de textos da época que estuda para acumular um conhecimento que lhe permita reconstruir minimamente um referencial teórico e crítico sobre o período que é objeto de análise. Obviamente, qualquer olhar que lancemos sobre o passado está sujeito a interpretações e um “acúmulo de insuperáveis ‘vazios’ de conhecimento”⁷ que pode ser descrito a partir de uma metáfora de um queijo suíço cheio de buracos. Em outras palavras, é impossível reconstruir completamente o passado porque ele é sempre feito de ruínas, reminiscências e memórias. No entanto, a imersão neste mar de textos da época é o que, por sua vez, permite nos munir de um arsenal histórico, poético, retórico, crítico e social que insere a obra estudada dentro da amplitude de sua significação em seu próprio tempo histórico.

De acordo com Luisa López Grigera⁸, do século XIV até meados do XVIII a Retórica e a Poética vigoraram como norteadoras das invenções no campo das artes. Assim, as preceptivas publicadas nesse tempo se constituíam enquanto

peças retoricamente formuladas; para além de um teor “técnico” ou “utilitarista”, os tratados, pertencentes como a poesia ao âmbito das representações, encena[va]m nos discursos um viés reflexivo e figurativo. Assim sendo, é interessante ler essas produções historicizando-as, isto é, supondo os regramentos e os condicionamentos retórico-poéticos que não apenas divulgam, mas que encenam na própria tessitura elocutiva.⁹

Diante de tal perspectiva é importante compreender que Cervantes é fruto de um tempo histórico no qual a invenção poética estava diretamente atrelada às preceptivas poético-retóricas. Assim, o legado aristotélico rezava que a poesia era uma arte da imitação e o poeta

⁷ GOMBRICH, E. H. *apud* FIORUSSI, L. S. “A poesia inglesa e a retórica aristotélica: a atualidade dos discursos poéticos e preceptivos no século XVI”, In: *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n.º. 6, Jan-Jun 2009, p. 52.

⁸ LÓPEZ GRIGERA, L. *La retórica en España del siglo de oro: Teoría y práctica*, Salamanca: Universidad, 1994.

⁹ FIORUSSI, L. S. “A poesia inglesa e a retórica aristotélica: a atualidade dos discursos poéticos e preceptivos no século XVI”, In: *Viso – Cadernos de estética aplicada*, n.º. 6, Jan-Jun 2009, p. 5.

um “fazedor de imagens” (do grego *eikonopoiós*) cuja função era estabelecer modelos, preceituar várias espécies de agudezas, refletir sobre a arte etc.¹⁰ A imitação enquanto técnica pressupunha que os elementos empregados na composição de uma obra deveriam ser imediatamente reconhecidos por um público capaz de observar, nas referências feitas, componentes que balizavam a imitação realizada e, por vezes, até mesmo a emulação do modelo copiado.

O século XVI assistiu ao florescimento do pensamento aristotélico na Europa que fez brotar várias preceptivas poéticas escritas por eruditos tais como Vincenzo Maggi & Bartolomeo Lombardi, Francesco Robortello, Alonso López Pinciano, Matteo Peregrini, Antonio Riccobonni, Sforza Pallavicino, Baltasar Gracián, Francisco Leitão Ferreira e Emanuele Tesauro, dentre outros. Segundo Hansen, todos estes autores tinham uma interpretação neo-escolástica de Aristóteles e de outros pensadores latinos, e compuseram suas obras baseando-se no conhecimento de poéticas precedentes¹¹. Os textos publicados por esses pensadores são frutos de um intenso debate sobre as artes e, por isso, configuram-se como instrumentos indispensáveis para a compreensão da mentalidade poética presente nos séculos XVI e XVII.

A crítica cervantina já assinalou inúmeras obras citadas na composição do *Quixote*. O episódio do livro em que o padre e o barbeiro resolvem fazer o escrutínio da biblioteca de Alonso Quijana (DQ I, Cap. VI) é paradigmático para compreender o diálogo que a obra cervantina estabelece com outras obras. Nesta passagem, além de todo o debate estabelecido com as leituras feitas pelo fidalgo manchego que o levaram à loucura, podemos inferir também o apreço que as pessoas tinham por algumas novelas de cavalaria, bem como por

¹⁰ FIORUSSI, L. S. *Opus cit.*, p. 6.

¹¹ HANSEN, J. A. “Retórica da agudeza”, In: *Letras Clássicas*, nº 4, 2000, p. 321.

algumas novelas pastoris que, não por acaso, compunham a biblioteca da personagem e passam pelo crivo crítico do padre do barbeiro.

No estudo em que aborda a concepção cômica do *Quixote* Anthony Close esclarece que

*las teorías poéticas cervantinas sobre la ficción cómica no son un modelo para armar prefabricado sino un coctel de ingredientes improvisados que derivan en parte de la teoría cómica canónica, en parte de la épica y la historiografía y en parte de los preceptos de manuales de cortesía relativos a la narración oral*¹²

Sabemos que Miguel de Cervantes dialogou com obras clássicas de pensadores como Aristóteles e Cícero, manuais de cortesia e bons modos como *El Galateo*, de Gracián Dantisco, e *El cortesano*, de Baldassare Castiglione, e com a obra *O elogio da loucura*, de Erasmo de Rotterdam. Também encontramos no *Quixote* uma série de referências a fatos históricos e uma grande variedade de menções a obras poéticas de seu tempo, além de informações que faziam parte do universo oral da população espanhola como, por exemplo, as facécias, os ditados populares, os apotegmas, as *consejas* etc.

É interessante atentar para o fato de que Cervantes, ao compor sua novela, fez um amplo uso de textos que circulavam em sua época. Ele dialogou com tratados de cortesia, preceptivas poéticas, obras clássicas e uma pluralidade de textos em variados gêneros que faziam parte do repertório de conhecimento do homem de seu tempo. Algumas imitações feitas por Cervantes ora cumprem a função de enaltecer ora de burlar os modelos copiados. Como exemplo, podemos mencionar as expressões em latim encontradas em algumas passagens do *Quixote* nas quais o autor assinala o prestígio que a língua tinha em seu tempo

¹² CLOSE, A. *Opus cit.*, p. 232.

ao mesmo tempo em que critica a referência excessiva que muitos escritores faziam a ela com o intuito de aparentar erudição¹³.

Ao considerarmos que a invenção do *Quixote* e sua recepção se deram a partir de um viés cômico ligado ao entretenimento, partimos do pressuposto de que é importante considerar o estudo de preceptivas poéticas que discutiam o cômico naquele tempo. Dessa forma, selecionamos três obras que consideramos, em certa medida, organizadoras de um pensamento sobre o cômico durante os séculos XVI e XVII, a saber: *De Ridiculis* (1550), de Vincenzo Maggi, *Philosophia Antigua Poética* (1596), de Alonso Lopez Pinciano, e *Il Trattato de' Ridicoli* (1554), de Emanuele Tesauro. Tais tratados mostram como ao longo de pouco mais de um século as questões sobre o cômico e o riso foram discutidas e sistematizadas, favorecendo um processo de consolidação dos códigos poéticos do ridículo¹⁴

I.2 A Poética aristotélica nos séculos XVI e XVII

A finalidade da arte é dar corpo à essência secreta das coisas, não copiar sua aparência.

(Aristóteles)

Aristóteles é um dos pilares da cultura ocidental, tendo sido aluno de Platão e professor de Alexandre Magno. Diógenes Laércio, historiador e biógrafo dos antigos filósofos gregos, afirmou que o *corpus* de obra aristotélica alcança a soma de 400 obras, das quais atualmente conhecemos apenas 47, sendo algumas delas consideradas “autênticas”,

¹³ VIEIRA, M. A. da. C. Anotações de sala de aula do curso “Estratégias Literárias e Práticas de Representação” ministrado pela docente em conjunto com a Profa. Dra. María Luisa Lobato López durante o 1º. Semestre de 2010, na FFLCH/USP

¹⁴ CACHO CASAL, R. “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”, In: *Criticón*, nº 100, 2007, p. 12.

outras, “provavelmente autênticas”, algumas “de autenticidade duvidosa” e outras, “espúrias”, além de fragmentos de “obras perdidas”¹⁵.

Dentre os vários trabalhos do filósofo destaca-se *A Poética* escrita no século IV a.C, cujo tema aborda a épica e a tragédia ática. Segundo Bobes¹⁶, nesta obra havia ainda um segundo livro que tratava da comédia, mas que se perdeu, de modo que restaram poucos fragmentos sobre esse gênero dentro do texto aristotélico. Desse modo, os postulados sobre o cômico de autoria de Aristóteles chegaram até nós na forma de fragmentos, restando-nos apenas menções dele na *Poética* e em outras obras tais como a *Retórica*.

Segundo Kury¹⁷, ao escrever no século I a.C a *Epístola aos Pisões*, Horácio teve contato com a obra aristotélica provavelmente por intermédio de filósofos peripatéticos. Somente no século IX a obra do estagirita foi traduzida à língua árabe, na Síria, onde não alcançou grande difusão. Tal tradução foi comentada por Averróes que, de acordo com Carmen Bobes, considerou a tragédia como poesia de *laudatio* (porque tratava dos bons) e a comédia como poesia de *vituperatio* (porque tratava dos maus)¹⁸. O comentário de Averróes foi fundamental para que Hermannus Alemannus efetuasse a primeira tradução da *Poética* ao latim na segunda metade do século XIII. Assim, a chegada da *Poética* à Europa ocorreu por meio de uma versão da obra grega vertida à língua árabe que, por seu turno, foi traduzida ao latim.

Além do reconhecido trabalho de Alemannus, é importante destacar que há uma tradução direta do grego para o latim e para o italiano (considerado, então, língua vulgar) realizada pelo monge flamengo William de Moerbeke, em 1278. Como sabemos, Moerbeke

¹⁵ KURY, M. da G. “Apresentação”, In: ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*. Brasília: UNB, 2001, p. 8.

¹⁶ BOBES, C. Opus cit., 2008.

¹⁷ Idem, *ibidem*.

¹⁸ BOBES, C. “Teoría de la comedia em la *Poética Toscana* de Sebastian Minturno”, In: *Revista de Literatura*, vol LXX, nº. 140, jul-dez, 2008, p. 373.

era companheiro de Tomás de Aquino e, ao que tudo indica, foi a pedido deste que o monge empreendeu traduções de várias obras do *corpus* aristotélico do grego ao latim como *A Política*, *A Metafísica* e *A Retórica*.

Fólios da tradução de obras aristotélicas feita por William de Moerbeke¹⁹

A *Poética* não obteve grande reconhecimento na Europa durante os primeiros séculos precedentes à sua tradução ao latim e veio a ser amplamente estudada somente na segunda metade do século XVI. O que pode ter motivado esse interesse pelos estudos da obra aristotélica foi o fato de que

En el siglo XV, casi dos siglos más tarde de la primera traducción al latín, llega a París el Codex Parisinus 1741, el más antiguo de los conocidos (escrito a finales del X o principios del XI), y empieza a tener gran repercusión: se difunden ampliamente sus copias en la segunda mitad del siglo XV, y cuando en 1508 aparece la primera edición impresa, la edición aldina, la Poética se impone como obra básica del pensamiento literario, suscita gran admiración y enorme interés entre los doctos y, lo que es más sorprendente, sus conceptos adquieren una autoridad tan grande que casi los acerca al dogma: cualquier argumento en las discusiones literarias podía cerrarse con el Aristóteles dixit; la doctrina del maestro no se discute y sus observaciones se interpretan como preceptos²⁰ (grifos da autora).

¹⁹ Facsímiles disponíveis no site <http://sceti.library.upenn.edu/sceti/ljs/PageLevel/index.cfm?option=view&ManID=ljs025> da Universidade da Pensilvania acessado 10/06/2010.

²⁰ BOBES, C. *Opus cit.*, p. 373-74.

Desse modo, tanto a *Poética* quanto a *Retórica* gozaram de um prestígio singular na sociedade europeia do século XV, pois ambos os trabalhos de Aristóteles foram reconhecidos como disciplinas “clássicas do discurso”²¹ tornando-se referências capitais na formação do “homem bom” e discreto. Como sabemos, a poética não constituía em si mesma um ensino oficial enquanto a retórica, por outro lado, formava parte do *Trivium* latino juntamente com a gramática e a dialética sendo estas disciplinas obrigatórias na formação do homem desde a Antiguidade e “esto suponía que los autores [...] formados en estos planes de estudio habían tenido necesariamente un mayor contacto con la teoría retórica, cuyos ejercicios realizaban en no pocas ocasiones, lo que debía condicionar sus hábitos compositivos”²². O interesse dos eruditos do período pelos estudos retóricos e poéticos aristotélicos contribuiu para que os preceitos legados pelo filósofo se difundissem por meio de discussões e por meio de preceptivas que foram publicadas ao longo dos séculos XVI, XVII e também do XVIII.

I.3 O gênero cômico aristotélico e sua recepção no século XVI

Como sabemos, não há diretrizes detalhadas sobre o cômico explicitadas por Aristóteles, uma vez que o livro que tratava deste gênero se perdeu e que restaram poucos fragmentos na obra sobre a comédia. Não obstante, na *Poética* Aristóteles afirma que

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não todavia, quanto a toda a espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor.²³

²¹ RUIZ, M. del C. R. de la. “Los géneros retóricos desde sus orígenes hasta la actualidad”, In: Revista Rêthorik, n.º. O. Março, 2008. Disponível em <http://www.rhetorike.ubi.pt/00/> Acessado em 15/07/2011.

²² MARTÍN JIMENEZ, A. “La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVII”, In: *Rhetorica: A Journal of the History of Rhetoric*, EUA: University of California, Vol. 15, No. 1, 1997, p. 10.

²³ ARISTÓTELES, *Poética*. Trad. Eudoro de Souza, Porto Alegre: Globo, 1966, p. 73.

O filósofo definiu a comédia segundo os objetos (homens inferiores) e segundo a doutrina da mediedade explicitada no livro *Ética a Nicômacos*, no qual a virtude é exatamente aquilo que se encontra no centro figurando os extremos, como vícios fracos ou vícios fortes. Para Aristóteles a coragem figura uma virtude porque está no meio termo, enquanto o medo seria a figuração do vício fraco (não nocivo) e a temeridade a do vício forte (nocivo). Podemos ainda recorrer a outro exemplo aristotélico em que a avareza figura o vício fraco e a prodigalidade o vício forte em relação ao bom uso da riqueza, que seria uma ação de cunho virtuoso. Dessa forma, a virtude representa para Aristóteles aquilo que possui um equilíbrio perfeito e não pende nem para o lado da falta (vício fraco) e nem para o lado do excesso (vício forte).

Para o filósofo o elemento cômico é fundamentalmente aquilo que não causa dor, ou seja, embora pertença ao âmbito do vergonhoso e represente algo deformado, não possui um caráter nocivo. É importante salientar ainda que as noções de comédia explicitadas por Aristóteles obedecem, como dissemos, a uma noção ética que regulava a vida social grega na *polis* explicitada no livro IV da *Ética a Nicômacos*, no qual Aristóteles afirma que

As pessoas que tendem para o excesso na ânsia de gracejar são consideradas bufões vulgares, esforçando-se para provocar o riso a qualquer preço; seu interesse maior é provocar a gargalhada, e não dizer o que é conveniente e evitar o desgosto naquelas pessoas que são o objeto de seus gracejos.²⁴

Posto isso, é possível inferir que o riso é o *telos* da comédia. Aristóteles separa aquele tipo de riso praticado por bufões vulgares, cujo intuito é atacar o outro através da exposição dos vícios fortes que são nocivos daquele outro tipo de riso que, embora não deixe de ser um tipo de exposição do outro, pretende apenas ridicularizar através da exibição de vícios fracos que não são nocivos.

²⁴ ARISTÓTELES. 1999, p. 87.

Em outras palavras, poderíamos considerar a existência de um tipo de riso, por assim dizer, mais jocoso que figura um vício fraco e, por isso, não pressupõe a censura explícita do outro se situando, desse modo, no universo do ridículo. Há, ainda, outra espécie de riso mais propício à gargalhada que visa a atacar o vício forte de alguém e se converte, portanto, numa censura radical dentro do que propõe a sátira, muitas vezes, como meio de reprovação social. O estudioso Fernando Gazoni esclarece que Aristóteles

analisa o excesso, a falta e a mediedade em relação ao riso e censura aqueles que procuram fazer rir a todo custo, não se importando se o que dizem fere aquele que eles tomam como objeto de seus gracejos. *É saudável o riso que não necessita vexar o outro para fazer rir.* A diferença entre o riso saudável e o danoso Aristóteles vê existir também entre a comédia antiga e a recente: para uma, o cômico derivava das palavras injuriosas, para outra, das alusões. De qualquer forma, mesmo que essa evolução não se tenha dado *pari passu*, parece importante para a avaliação da comédia, talvez até mesmo para sua definição, enquadrar-se nos preceitos éticos do riso. Esse é um indício adicional de que a *Poética* deve ser lida dentro do escopo geral da ética aristotélica, ainda que seus fundamentos e conceitos não estejam completamente subordinados a ela.²⁵ (grifos nossos)

A importância de se discutir a comédia à luz de preceitos aristotélicos assume um papel fundamental quando se deseja compreender de que forma os pensadores dos séculos XVI e XVII retomam a questão desse gênero apenas mencionado na *Poética* e passam a conceituá-lo a partir das noções do filósofo estagirita. Assim, o fato de as noções aristotélicas acerca da comédia serem fragmentárias propiciou, no século XVI, a reflexão do gênero a partir de várias outras fontes, como assinala Juan Carlos Pueo:

sería un error creer que la teoría de la comedia del XVI se basó exclusivamente en las pocas alusiones encontradas en la Poética. Por el contrario, si bien los comentaristas de Aristóteles no pudieron decir gran cosa de lo que el filósofo pensaba acerca de este género, ante la necesidad de ofrecer una teoría que pudiera completar la tríada de los grandes géneros (épica, tragedia, comedia), no tuvieron más remedio que volverse hacia las autoridades que habían hablado acerca de la comedia en alguna

²⁵ GAZONI, F. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 2003, p. 43.

*ocasión: Horacio, Cicerón, Quintiliano y, sobre todo, Donato, autor del más conocido comentario de las comedias de Terencio. Así, de la misma manera que Aristóteles provee una teoría de la tragedia y de la épica, se logra una teoría de la comedia más o menos estable que, sin embargo, no guarda gran relación con la realidad literaria del momento.*²⁶

Dessa maneira, é necessário considerar a importância da *Poética* nas sociedades europeias quinhentista e seiscentista no tocante à formação do homem bom e discreto tendo ela alcançado repercussão não só no campo das artes, mas também no da religião e, por conseguinte, dentro do corpo do Estado. Desse modo, outros pensadores passaram a fazer parte dos debates intelectuais nesse período tais como Horácio (*Ars Poetica*), Cícero (*De Oratore*) e Quintiliano (*Institutio Oratoria*), de forma que seus postulados figuram dentro das preceptivas poéticas publicadas ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII.

No que se refere ao riso, o tratado de Cícero ganha uma atenção especial na consolidação da comédia durante os séculos XVI e XVII, pois num dos fragmentos do segundo livro *De Oratore* ele explica o que considerava o que seria o riso e no que este consistia. Cícero afirmou que o riso pertence ao universo do cômico, cuja origem vem de certa torpeza e deformidade, e salientou que quase sempre o objetivo do gracejo é assinalar e censurar ridiculamente algo que já pertence ao âmbito do ridículo.

Ele considerava que é próprio do orador mover ao riso, pois com a hilaridade é possível conciliar a benevolência dos que participam de uma disputa, por exemplo, seja porque admiram a agudeza empregada na produção do riso, seja porque pode existir um rompimento das expectativas do adversário, e alça o orador a uma posição de erudição e urbanidade. É interessante pensar no legado de Cícero no que se refere ao cômico, dado que ao evidenciar a importância do riso dentro das práticas do orador ele teve grande acolhida nas

²⁶ PUEO, J. C. *Ridens et ridiculis : Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza: Universidad de Zaragoza, 2001, p. 39.

reflexões formuladas por eruditos que se dedicaram à sistematização do cômico a partir de variadas fontes clássicas, tais como, por exemplo, a *Poética* e *O Orador*.

I.4 O cômico a partir de tradutores e comentadores nos séculos XVI e XVII

Como gênero “citado, mas não tratado” por Aristóteles, o cômico foi um importante ponto de discussão de tratadistas do renascimento italiano, primeiramente com o intuito de completar a parte faltante no original aristotélico e depois para dignificar algumas obras teatrais representadas em palácios italianos, sobretudo de cunho terenciano²⁷. Assim, o riso assume uma relevância central no período compreendido entre os séculos XVI e XVII, pois muitas obras estavam estreitamente ligadas ao entretenimento, tais como as peças teatrais de Lope de Rueda, as peças de Lope de Vega, as festas populares e, também, em *Dom Quixote*, onde encontramos elementos cômicos que objetivavam mover o riso do leitor/espectador, como atesta Anthony Close²⁸.

Alguns pensadores da época se dedicaram a explicar e interpretar a *Poética*. Surgiu desse modo, uma série de comentários tanto em latim quanto em língua vulgar visando a complementar o texto aristotélico. Segundo Juan Carlos Pueo,

*Los comentarios a la **Poética** se plantean como explicaciones que tienen por objeto llenar las lagunas que el texto plantea, bien por la lejanía temporal del texto aristotélico, bien por su carácter inconcluso. Los comentaristas aportan explicaciones a aquellos pasajes que les parece oscuros, o que pueden ser objeto de una formulación más extensa al considerarlos desde las perspectivas que proporcionan otros autores. En especial, la retórica. Hay que tener en cuenta, sobre todo, el hecho de que la Poética seguía siendo considerada un arte del discurso, por lo que dependía en gran parte de la dicha disciplina.*²⁹

²⁷ BOBES, C. *Opus cit.*, 2008, p. 371.

²⁸ CLOSE, A. *Opus cit.*, 2007.

²⁹ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 36.

A partir da segunda metade do século XVI aparecem as traduções da *Poética* juntamente com comentários maiores e/ou menores, propiciando um acalorado debate entre os doutos da época, que resultou na publicação de várias preceptivas. Tais anotações foram cunhadas como “comentários maiores” quando se tratam de textos cujo objetivo era o de debater os preceitos postulados por Aristóteles e de “comentários menores” quando se tratam de textos cujo objetivo era o de abordar temas pontuais da *Poética*³⁰.

Como salienta Carmen Bobes, a presença da *Poética* tinha *a priori* um caráter poético que se ampliou a outros âmbitos com novas considerações do tratado, baseadas na tese de que a arte poderia encerrar um excipiente deleitável para uma educação eficaz. A idéia horaciana de *ensinar deleitando* estava ancorada no pressuposto de que o homem era um ente capaz de melhorar por intermédio da educação e de se tornar, assim, um homem bom e discreto³¹.

O tema horaciano de *docere delectare* também serviu de norte dentro de um escopo poético voltado para a formação exemplar do homem daquele tempo. O conhecimento da *Poética* e da *Retórica* aristotélica não representava apenas o acesso a conhecimentos de práticas artísticas, mas se converteu em signo de distinção social porque fazia parte da formação educacional e se converteu em insígnia de erudição e refinamento.

No âmbito do gênero cômico, notamos que preceptistas e autores dos séculos XVI e XVII partiam de postulados aristotélicos unidos à premissa horaciana de *ensinar deleitando* a fim de que suas obras tivessem como objetivo a edificação e a educação dos homens fossem estes cortesãos ou pessoas do povo. No que se refere ao cômico, Anthony Close esclarece que esta junção de conceitos poéticos

³⁰ WEINBERG, 1970-4 *apud* PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 18.

³¹ BOBES, C. *Opus cit.*, 2008, p. 375.

*se encuadra dentro de la respuesta estándar al problema de cómo conciliar la misión ejemplarizante de la comedia, concretada por la incitación de Horacio al poeta a que mezcle lo provechoso con lo dulce con la idea aristotélica de que retrata una “fealdad” inofensivamente ridícula.*³²

Desse modo, há uma convergência entre a noção aristotélica da comédia como algo “torpe sem dor” e a noção didática horaciana de que uma obra deve ao mesmo tempo ensinar e dar prazer ao leitor/espectador. Estas noções irmanadas tinham a função de regular as composições poéticas e dotavam a invenção não apenas de características artísticas, mas lhe outorgavam uma função social voltada para o aprimoramento do homem.

I.5 Comédia e riso em Francesco Robortello

O trabalho do humanista Francesco Robortello ocupa uma posição de destaque na compreensão do conceito de cômico discutido ao longo do século XVI, pois, ao traduzir *Poética*, o pensador anotou e comentou preceitos gerais acerca do tema no breve apêndice *Explicatio eorum omnium quae ad Comoediae artificium pertinent*.

Francesco Robortello foi o primeiro a propor uma sistematização do cômico a partir das noções de Aristóteles com “*un conjunto de apéndices muy breves que tratan de diversos géneros (sátira, epigrama, comedia, chiste y elegía) desde un punto de vista aristotélico y con intención de completar su comentario a la Poética*”³³. O fato de que o pensador italiano tenha incluído a comédia no mesmo patamar da sátira e da elegia indica que

³² CLOSE, A. *Opus cit.*, p. 97.

³³ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 53.

*Robortello no tuvo en ningún momento la intención de dar a la teoría de la da comedia el lugar que pudiera ocupar en el pensamiento aristotélico junto con la tragedia, hacía necesarias, sino que este género formaba parte tan sólo de aquellos casos que necesitaban cierta atención porque no habían sido tratados por Aristóteles, pero cuya práctica en la época antigua cuando menos, algunas observaciones al respecto*³⁴.

Assim, Robortello estabeleceu uma simetria entre o gênero cômico e o trágico com a finalidade de complementar as noções do primeiro. Não obstante, a teoria da comédia robortelliana é apenas uma aplicação do que ele próprio instituiu sobre a tragédia, uma vez que utilizou ora referências diretas e/ou indiretas de Aristóteles, ora de Elio Donato, com a intenção de suprir as lacunas advindas da perda do segundo livro da *Poética*³⁵.

Donato defendeu em seu tratado a Comédia Nova em contraposição à Comédia Antiga ou outras formas cômicas que escapavam do modelo terenciano “*teniendo en cuenta, sobre todo, que el objeto de la comedia no es mover a risa al auditorio, sino únicamente, según establece la autoridad de Aristóteles, la imitación de los hombres peores*”³⁶. A partir da adoção do conceito donatiano, Robortello estabeleceu a existência de um paralelismo formal entre tragédia e comédia, pois acreditava que a única diferença entre elas residia nos objetos de imitação, não dando nenhum crédito ao riso:

*La actitud de Robortello hacia la risa es bastante ambigua, ya que, como hemos visto, su relación con la comedia es vista siempre desde un punto de vista negativo, y cuando señala las características más importantes del género (dentro de la trama, los caracteres, el pensamiento, o la dicción) no alude en ningún momento a la risa, haciendo de la comedia un género gemelo de la tragedia, diferenciado únicamente en la clase social de los personajes y en sus diferentes finales.*³⁷

Dessa maneira, de acordo com o pensamento robortelliano o riso cumpriria apenas a função de repreender aquilo que é torpe e vicioso. O tratadista italiano não se ateve ao riso

³⁴ Idem, *ibidem*.

³⁵ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 54.

³⁶ Idem, *ibidem*.

³⁷ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 60.

enquanto objetivo da comédia, pois pressupunha que o gênero cômico tratava apenas de homens inferiores, de forma que

*La risa es [considerada] únicamente un medio para la reprensión de fealdades y vicios y, por consiguiente, puede ser utilizada en la comedia, al menos cuando un personaje merece ser reprendido. Pero el fin de este género ni siquiera es provocar la risa, sino imitar acciones de gente inferior, risibles o no.*³⁸

As considerações sobre a *Poética* e as discussões engendradas acerca do cômico por Robortello possibilitaram a abertura de um leque de discussão sobre estes temas, pois o riso tinha recebido pouca atenção por parte do tratadista. Como sabemos, os debates entre os pensadores acerca de conceitos aristotélicos ancorados em outras autoridades como Cícero, Horácio e Quintiliano se constituíram como reflexões que expunham argumentos na tentativa de abarcar o cômico dentro da função que ele tinha nos séculos XVI e XVII, pois a poesia burlesca e o teatro, por exemplo, evidenciavam um estreitamento da arte com as noções de cômico ligadas também ao engenho e à discrição.

I.6 Vincenzo Maggi e a questão do riso

Data de 1550 a publicação da tradução da *Poética* de Aristóteles feita pelas mãos dos italianos Bartolomeo Lombardi e Vincenzo Maggi, ambos catedráticos da Universidade de Pádua que viveram no século XVI. Junto à tradução realizada por esses professores (*Vicentii Maggi Brixiani Et Bartholomaei Lombardi Veronensis In Aristotelis Librum de Poetica Communes Explanationes*) foram anexados um comentário feito por Maggi intitulado *De Ridiculis*, no qual

³⁸ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 62.

ele refletiu sobre a questão do riso e uma interpretação da *Arte Poética*, de Horácio (*Vicentii Maggi Brixiani In Q. Horatii Flacci De Arte Poetica Librum Ad Pisonem, Interpretatio*).

Vincenzo Maggi era formado em filosofia e medicina e se dedicou como professor de ambas as ciências em prestigiadas universidades na Itália do *cinquecento*, tais como Pádua e Ferrara. Pueo afirma que é muito provável que ele tenha conhecido na Alemanha o grande humanista Erasmo de Rotterdam devido a um episódio que aparece narrado em Guerrini (1923), em que o autor do *Elogio da loucura* faz uma apreciação de Maggi a Giovanni Emigli (tradutor do *Enchiridion* à língua italiana no século XV), afirmando que este era “*reliqua cognosques ex Vicentio, qui mihi visus est vir pius et sincerus*”³⁹.

Em Pádua, Maggi lecionou nas cátedras de Medicina, Física e Poesia. Em 1540, quando veio a falecer seu amigo e companheiro de trabalho Bartolomeo Lombardi, Vincenzo Maggi o substituiu nas disciplinas sobre a *Poética*. Como sabemos, o italiano obteve desde muito cedo uma educação formal baseada em autores clássicos, de modo que seu trabalho na área de ensino de temas aristotélicos — cuja autoridade na época era crescente e irrevogável em centros universitários como o de Pádua — posicionou-o como uma referência no tocante aos trabalhos do filósofo grego. Os documentos existentes acerca da vida e do trabalho realizado pela dupla de amigos permitem afirmar que

*está fuera de toda duda que fueron Lombardi y Maggi los primeros a interpretar el texto aristotélico, no sólo por las elogiosas opiniones de sus contemporáneos, sino también por la existencia de unos apuntes fechados en 1546, y escritos por Alessandro Sardi, que fue alumno de Maggi en Ferrara, y que permiten avanzar cuál era el pensamiento de Maggi antes de la publicación de su propio comentario. Maggi tenía la intención de publicar un comentario con las explicaciones de Lombardi y sus propias anotaciones, cosa que hizo en 1550, añadiendo dos opúsculos: De Ridiculis e In Q. Horatii Flacci De Arte Poetica Librum Ad Pisonem Interpretatio.*⁴⁰

³⁹ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 16

⁴⁰ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 18.

Isto posto, traz à baila a discussão engendrada sobre qual é efetivamente a primeira tradução da *Poética* realizada no século XVI. Embora o trabalho de Robortello tenha sido o primeiro a ser publicado em 1548, a tradução e os comentários de Lombardi & Maggi são anteriores, pois datam de 1556.

Os estudos de Maggi não foram tão importantes para a sistematização do pensamento poético posterior quanto os defendidos por Robortello. Dessa maneira, sua obra permaneceu esquecida por um longo período e foi recuperada por estudiosos somente no século XX, quando críticos como Tiraboschi e Spingarn consideraram o catedrático italiano como um dos mais importantes preceptistas de seu tempo, devido à relevância de seu comentário comparável com o de seus rivais Robortello e Castelvetro e com o de seu discípulo Riccoboni.⁴¹

A explicação de Maggi, unida à sua tradução da *Poética*, é de capital importância para compreender o pensamento acerca do gênero cômico e também do riso enquanto objetivo da comédia, pois tal edição traz ao final um longo comentário intitulado *De Ridiculus*, no qual o pensador se dedicou ao estudo das causas e figuras do cômico. De acordo com Pueo, tal trabalho é considerado como sendo a poética da contrarreforma, pois inicia uma subordinação da poética renascentista às regras morais moldadas pelos contrarreformistas⁴².

Juan Carlos Pueo afirma que no que se refere ao cômico, o esquema das *Explanationes* de Lombardi & Maggi guarda diferenças do trabalho efetuado por Robortello dado que não há nos comentários dos amigos italianos uma tentativa de construção ou mesmo reconstrução de uma teoria da comédia de cunho aristotélico, mas, ao contrário, há apenas comentários breves que se limitam a fazer alusões a Aristóteles. Se por um lado isso impossibilita uma sistematização do cômico, por outro fornece esclarecimentos sobre passagens da *Poética* que

⁴¹ PUEO, J. C. *Opus cit.*

⁴² PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 27.

conectam a ação de homens inferiores — própria do universo da comédia — à esfera do risível, pois

Habiendo observado la importancia que la risa tiene en la configuración del objeto de imitación de la comedia, Maggi alude a las autoridades que han tratado el tema: Cicerón y Quintiliano, y señala que él mismo ha tratado este tema en el apéndice que sigue a las Explanaciones. Es bastante improbable, no obstante, que Maggi escribiera De Ridiculis con la intención de ofrecer al lector la explicación de una teoría de la comedia que no había sido expuesta con claridad. Lo cierto es que todos los ejemplos citados por Maggi en De Ridiculis pertenece al ámbito de la oratoria o de la facecia y no al de la comedia, y que su exposición teórica sobre la risa resulta difícilmente aplicable al género cómico. Sin embargo, la anotatio acerca de la definición aristotélica de la comedia se ciñe exclusivamente al tema de la risa y envía a De Ridiculis para cualquier consideración sobre lo mismo.⁴³

Pueo esclarece que o comentário de Maggi supõe uma doutrina do riso a partir de elementos aristotélicos e ciceronianos e, desse modo, atém-se também a reflexões realizadas por eruditos de seu tempo. Ainda que o pensador tenha defendido uma teoria geral sobre o riso, uma vez que propõe um estudo do *ridículo* (aquele ou aquilo do qual se ri) aplicável a vários gêneros e não especificamente ao cômico, essa associação não é inválida. Isso se torna plenamente viável devido à afirmação de Maggi, segundo a qual a diferença entre a tragédia e a comédia reside em seus objetos de imitação, posto que aquela imita ações elevadas enquanto esta imita ações risíveis. A obra de Vincenzo Maggi se situa, dessa forma, numa esfera de adaptação e explicação do riso concernente ao cômico num momento em que poucos se preocupavam em estabelecer tal relação, embora hoje saibamos que eles são indissociáveis.

No que se refere ao riso, os comentadores contemporâneos da *Poética* — Maggi, Robortello e Trissino — tiveram em seus trabalhos a necessidade de formular um pensamento acerca do cômico que suprisse a perda do segundo livro de Aristóteles. Porém, como assinala Pueo, a principal diferença entre eles reside no fato de que Vincenzo Maggi propôs em *De*

⁴³ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 72.

Ridiculis uma doutrina autônoma do riso que, por seu turno, dá conta do cômico, enquanto as reflexões de Robortello e Trissino são totalmente dependentes de suas poéticas.

Robortello não considerou o estudo do riso em sua tradução da *Poética*, mas apontou uma série de lugares-comuns num pequeno opúsculo que agregou ao seu trabalho intitulado *Explicatio eorum omnium quae ad quaestiones de salibus pertinent* (1548), no qual visita considerações tecidas por Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Por outro lado, Trissino, que teve sua tradução da *Poética* publicada postumamente em 1562, defendia que a comédia se baseia sobretudo em ações risíveis e que, dessa forma, o riso deve ser discutido dentro do âmbito cotidiano sem estar intimamente atrelado às questões retóricas. A proposta de Trissino é levada a cabo por Maggi cuja proposta é uma doutrina do riso, para a qual o autor se baseia tanto em pensadores clássicos quanto em pensadores de seu tempo, distanciando-se, em certa medida, dos rótulos exclusivos legados pela retórica como única fonte de compreensão da comédia e do riso⁴⁴.

O apêndice feito por Vincenzo Maggi à tradução da *Poética* é, como dissemos, uma importante referência para o estabelecimento de um pensamento acerca da questão do risível relacionado ao cômico. Os pressupostos debatidos por Maggi possuem um caráter geral e podem ser aplicados a vários gêneros que permeiam a questão do riso.

O comentário *De Ridiculis* está estruturado em três partes. Já na primeira, Maggi afirma que

en la comedia se consideran principalmente dos aspectos (primero, de qué manera conviene estructurar y resolver rectamente la fábula; segundo, los aspectos propiamente cómicos de los que a comedia debe verse salpicada para propiciar el deleite) y que incluso se puede concluir claramente alguna otra cosa de lo que partiendo Aristóteles se ha dicho acerca de la tragedia (si bien se desearían de él verdaderamente muchas más cosas sobre lo cómico en este volumen) he juzgado que yo haría algo que mereciera la pena si confiara a la escritura las cosas que me parece que deben decirse sobre estos temas, aun cuando no se me pasa por alto muchos otros hombres más dignos (tal como paso yo por alto ahora a Aristóteles, que trató estos

⁴⁴ PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 95.

*temas en su libro De Poética muy brevemente y de pasada) están escrupulosamente instruidos en ello.*⁴⁵

O humanista italiano partiu dos preceitos aristotélicos explicitados na *Poética* para esboçar sua teoria sobre a comédia, mas leva em consideração o que outros pensadores também afirmam sobre o tema que ele propôs desenvolver em seu comentário. Como salienta Pueo, em sua explanação Maggi cita Cícero e Quintiliano, mas vai além, com alusão a autores muito difundidos na sua época, tais como Giovanni Pontano — que no século XV discutiu o riso dentro da oratória em *De Sermone* (1509) — e Baldassare Castiglione — que discutiu a questão do riso relacionado ao tipo discreto no tratado *Il Cortegiano* (1528).

Vincenzo Maggi cita pensadores contemporâneos para ilustrar que as considerações tecidas sobre o riso são insuficientes em seu tempo, e que “*la comicidad [...] procede de una cierta fealdad, y sin embargo no ha habido ninguno que haya señalado cuál es esa fealdad en las cosas de las que nos reímos, ni que haya puesto en claro la causa de esa misma comicidad*”. Tal afirmação legitimou o pensador a tratar da comicidade de uma forma muito mais abrangente que os antigos, pois ele lançou mão de conhecimentos que circulavam na sua época para tecer considerações sobre o cômico e o riso:

*Puesto que es lo que en principio importa, presentaremos algunos de los autores más importantes de donde se extrae todo lo cómico, y demostraremos por qué razón conviene que la fealdad (si es que debe ser cómica) esté relacionada con la admiración de las cosas cómicas.*⁴⁶

Maggi considerou importantes autores que, juntos, tornaram possível a criação de uma certa uniformidade à teoria do cômico. Ele considerou que a feiúra é elemento fundante da

⁴⁵ MAGGI. V. *apud* PUEO, J. C. *Opus cit.*, 2001, p. 225.

⁴⁶ MAGGI. V. *apud* PUEO, J. C. *Opus cit.*, 2001, p. 224.

comédia e que, para propiciar o riso, ela devia necessariamente estar ligada à admiração das coisas cômicas.

Ao longo do primeiro capítulo, Maggi retoma considerações feitas por Aristóteles e Cícero sobre o riso, sobre a comédia e sobre suas características, e alude ao pensamento aristotélico presente em *Da Alma* e ao pensamento platônico presente em *O Sofista* para afirmar que o riso pode ser provocado a partir de feiúras verdadeiras, fingidas ou simuladas e acidentais.

Hasta aquí, hemos visto en primer lugar que todo lo cómico procede de una fealdad sin dolor; después, que toda fealdad es necesariamente o del cuerpo, o del alma o de una contingencia externa; por último, que toda fealdad es verdadera, fingida o accidental; ahora sólo queda declarar que todo lo cómico, ya esté en las cosas o en las palabras, se extrae de estos tópicos, lo cual se dirá más adelante, cuando volvamos a los capítulos que dedica Cicerón a la comicidad.

*Aunque es cierto que toda comicidad se deduce de las cuestiones sobre lo cómico arriba mencionadas, éstas solas, con todo, no pueden cumplir su función si no sobreviene **admiración**. De esto puede persuadirnos esta importantísima razón: ningún chiste es gracioso y alegre hasta tal punto que, si es oído muchas veces, no produzca más fastidio que placer. Pues aunque la fealdad persiste, no obstante, ya que cesa la admiración a la que seguía la risa, de ninguna manera produce deleite, porque ya no es algo nuevo por más tiempo. Por esa misma razón, no se puede separar de la misma comicidad la admiración⁴⁷ (grifos nossos).*

Em outras palavras, Maggi defende que o cômico só pode cumprir sua função, a saber, de causar o riso a partir de uma feiúra que não provoca dor e que seja capaz de causar a admiração. Conforme assinala Pueo, ele é o primeiro preceptista a enfatizar a importância da admiração no cômico com a finalidade de mover o riso do leitor. Desse modo, o riso seria também motivador de deleite no espectador/leitor através da coadunação da feiúra e da admiração, de forma a cumprir o preceito horaciano do *docere delectare*.

⁴⁷ MAGGI, V. *apud* PUEO, J. C., *Opus cit.*, p. 229-230.

Para Maggi, a natureza do cômico pertence expressamente ao universo do ridículo e em relação à tese de Cícero de que é cômico também aquilo que é apresentado “não feiamente”, o italiano afirma que isso geraria representações cuja realização deveria ser “*no sin gracia, sino con donaire y con algún ingenio*”⁴⁸. Para ele, o cômico, se representado com dor, não produz o riso, mas a comisseração, pois de outro modo seríamos totalmente inumanos.

Um dos pontos defendidos por Maggi na primeira parte deste apêndice, citando autoridades como Aristóteles e Cícero, é a questão do decoro no cômico. O italiano concebe a invenção do ridículo com base em tais pensadores, e afirma que

*Lo segundo que se ha de considerar en lo que dice Cicerón es cuando apunta “no feamente”, esto es, creo, no sin gracia, sino con donaire y con que Cicerón dice más abajo. Pues añade: “Este género es más ligero y, como antes dije, propio del mimo. Pero alguna vez tiene lugar entre nosotros, por ejemplo, como cuando una persona que no es estúpida dice como si lo fuera algo gracioso”. Parece que estas palabras valen exactamente lo mismo que aquellas anteriores de la “fealdad no feamente”. Porque él mismo habrá visto si es verdad, pues se dicen muchas cosas cómicas, sobre las cuales de ningún modo es verdad decir que lo feo no se da feamente, como en casi todas estas cosas de las que se han servido en las comedias. Además, los mimos y los campesinos mueven a risa con fealdades presentadas feamente.*⁴⁹

Ao conjugar os elementos que movem ao riso à admiração, Maggi tece um importante fio do pensamento acerca do cômico, no século XVI que se configura como uma doutrina do risível.

Na segunda parte de sua explanação, o pensador trata de uma detalhada análise de alguns episódios de *O orador* e recorre a episódios cômicos na tentativa de reduzir os exemplos dados pelo orador romano a lugares-comuns. Assim, Maggi, ao considerar

⁴⁸ Idem, *ibidem*.

⁴⁹ MAGGI, V. *apud* PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 233.

exemplos dados por Cícero, retoma algumas anedotas, tais como a de Crasso, e afirma que “*en toda la comicidad la fealdad va unida a la admiración*”⁵⁰.

Ele também defende a questão das piadas que serão melhores e mais engenhosas se ditas de forma contrária ao esperado, porque o foco dele é a admiração que provoca o riso e, por conseguinte, produz o deleite. Por isso, quando algo que não é previsto é dito de modo engenhoso pelo poeta/escritor o espectador é movido pela admiração, de maneira que o riso é provocado. Maggi salienta que as facécias e as piadas não têm a mesma força de produção do riso porque nem todos os homens são iguais e, assim, a recepção e o reconhecimento do engenho do autor por parte do espectador no tocante ao cômico são essenciais.

É importante reiterar que Vincenzo Maggi era médico e, embora ele não tenha exercido este ofício, foi professor de Medicina e Filosofia em Ferrara entre os anos de 1544 e 1564. Dessa forma, ao compor sua doutrina do risível, ele considerou a medicina hipocrática, que orientava os temperamentos dos homens daquele tempo de acordo com a teoria dos humores. O conceito de humor (*khymós*, em grego) se referia a substâncias existentes no organismo que deviam estar em perfeito equilíbrio para a manutenção da vida e da saúde⁵¹. Aos humores sangue, linfa, bÍlis amarela e bÍlis negra correspondiam os tipos sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico, respectivamente.

O autor de *De Ridiculis* relacionou diretamente os humores com o cômico de modo a afirmar que o riso era mais apropriado para ser desfrutado por homens que

están llenos de gran cantidad de sangre, [pues] se les dilata el corazón fácilmente y por esto estallan en risas. Por el contrario, los que tienen poca sangre están un tanto tristes y por esto son mucho menos propensos a la risa. Los que se hallan entre estos dos extremos, también son aptos para la risa en un término medio. De donde se deduce que los que beben vino se mezcla, puesto que en ellos abunda gran cantidad de espíritus, son

⁵⁰ Idem, p. 252.

⁵¹ HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, (Org.) Esteban Torre, Madrid: Editora Nacional, 1976.

*propensos a la risa. Por lo que no es nada asombroso que no rían todos del mismo modo, así como que no teman todos del mismo modo por la misma causa.*⁵²

Ele partiu de uma noção fisiológica do corpo humano para afirmar que o tipo sanguíneo (considerado, entre outras coisas, hiperativo) era o mais propenso ao riso. Por outro lado, os melancólicos (*que tienen poca sangre*) eram tristes e, por isso, riam menos. No entanto, aquele que estava entre estes dois extremos estava apto ao riso, mas de uma forma mais moderada. Isso evidencia que, além da medicina hipocrática, Maggi também tinha como preceito do riso a doutrina da mediedade aristotélica.

A terceira parte do comentário de Vincenzo Maggi retorna à definição que Cícero faz em seu segundo livro, *O orador*, sobre a natureza do riso. Ao fazê-lo, Maggi agrega conceitos aristotélicos presentes em seus *Analíticos Posteriores* com o objetivo de afirmar que o riso é “*la admiración que siente el hombre por las cosas feas sin dolor mediante un raciocinio y para distraer el alma*”⁵³. A noção de entretenimento concernente ao riso também é algo presente nas definições de Maggi, tendo em conta a admiração como algo fundamental.

Para o professor de medicina italiano, o riso estava situado no coração, órgão responsável também pelo conhecimento. Dessa maneira, as coisas feias e sem dor que dão lugar à admiração produzem prazer, produzido fisiologicamente a partir de uma dilatação do coração, enquanto a tristeza seria uma constrição do mesmo órgão.

Decimos que la risa es un movimiento del alma racional sin posibilidad de elección, un exceso de calor y una dilatación del corazón y que va más allá de esto adonde su naturaleza es llevada; al movimiento de ésta sigue una constricción del diafragma y una contracción de los músculos que están a los lados de la boca; este cierto movimiento del corazón, provocado por una

⁵² MAGGI, V. *apud* PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 253.

⁵³ MAGGI, V. *apud* PUEO, J. C. *Opus cit.*, p. 256.

*nueva forma de fealdad, es excitado sin dolor y está destinado por la naturaleza a relajar el alma a los hombres. He dicho que la risa es un movimiento del alma; puesto que la admiración sigue al conocimiento y, el conocimiento es un movimiento por perfeccionar el alma.*⁵⁴

É interessante a formulação que o tratadista faz relacionando os movimentos fisiológicos que envolvem a produção do riso por meio da dilatação do coração com o intuito de relaxar a alma dos homens, posto que é algo concebido sem dor. O riso é considerado por Maggi como um movimento da alma, pois a admiração segue o conhecimento que funciona como um modo de aprimorá-la.

Por fim, Vincenzo Maggi teoriza sobre o efeito do riso no corpo humano a partir de uma visão médica, segundo a qual ele condiciona o riso como expressão autônoma que move o homem ao deleite. Maggi constrói uma preceptiva do cômico e do ridículo a partir de temas retóricos e poéticos da Antiguidade e tece considerações feitas por autores de sua época, como Pontano e Castiglione, até chegar a uma teoria que dê conta do efeito do riso no corpo humano. Isso demonstra a preocupação do erudito de discutir o tema riso dentro dos pressupostos em voga no seu tempo.

É importante frisar que embora o trabalho de Maggi não tenha alcançado tanta difusão quanto o de Robortello, o pensamento do catedrático italiano é de suma importância para compreender a consolidação de uma doutrina cômica nos séculos XVI e XVII. O fato de que Maggi tenha partido de considerações aristotélicas como base para aliar a feiúra sem dor à admiração das coisas cômicas ligada aos conceitos de decoro, engenho, agudeza e discrição, fundamentais em sua época, situam-no como uma autoridade incontestável sobre o assunto.

⁵⁴ Idem, *ibidem*.

I.7 A *Philosophia Antigua Poética*, de Alonso López Pinciano

Com uma biografia em grande parte desconhecida, Alonso López Pinciano foi doutor em medicina e exerceu o ofício de médico particular de Dona Maria de Áustria, irmã de Felipe II. Tal trabalho lhe proporcionou ao final de sua vida a permanência na rua Urosas sem pagar impostos à coroa, pois aquela era “*la casa de aposento por médico de su majestad la emperatriz*”⁵⁵. Em 1596, o autor publicou os aforismos de Hipócrates, os quais conhecia muito bem pelo fato de exercer a medicina como profissão, em que buscava não o tratamento, mas o diagnóstico das enfermidades.

O tratado *Philosophia Antigua Poética* foi publicado em 1596, na Espanha, e é, segundo Sanford Shepard (1962), “*el más amplio estudio de la teoría aristotélica hecha en España durante el Siglo de Oro*”⁵⁶. A preceptiva está estruturada por 13 cartas escritas pelo personagem Pinciano a Don Gabriel. Cada uma das cartas trata de um tema que Don Gabriel, em resposta ao seu interlocutor, tratará de transcrever e resumir. O conteúdo das cartas enviadas por Pinciano se trata da transcrição de discussão sobre poética e retórica mantidas por ele com outros dois protagonistas: Hugo e Fradique. Segundo José Rico Verdú,

*El autor muestra un afán por llevar a la práctica la doctrina de Aristóteles que encontramos explícita en el consejo horaciano **lectorem delectando pariterque monendo** (Epístola ad Písones, v. 344), un deseo continuado de enseñar y, al mismo tiempo, agradar y de no resultar pesado en la exposición, cosa que no siempre consigue.*⁵⁷ (grifos do autor)

Dessa forma, com o intuito de compor um tratado pedagógico sobre a matéria poética, o autor partiu de preceitos aristotélicos que estavam em voga no momento para, por meio das cartas

⁵⁵ VERDÚ, J. R. “Introducción” In: LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophia Antigua Poética*, Madrid: Biblioteca Castro. 1998, p. 16.

⁵⁶ SHEPARD, S. *El Pinciano y las teorías del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1962, p. 18.

⁵⁷ VERDÚ, J. R. *Opus cit.*, 1998, p. 12.

nas quais é descrito o diálogo entre amigos acerca de discussões de cunho retórico e poético: o de cumprir o postulado horaciano de ensinar deleitando.

Pinciano organizou os pensamentos aristotélicos e os discutiu dentro do marco do pensamento renascentista⁵⁸ de maneira que estabeleceu uma postulado sobre as artes:

*La reflexión teórica de López Pinciano e sitúa en la línea racionalista de Aristóteles a partir del entendimiento y la razón como principios fundamentales que rigen la creación artística y literaria. Sobre este presupuesto inicial evita cualquier tipo de especulación metafísica y considera la razón humana como elemento necesario para demostrar el talento y autonomía del autor sobre su obra y sobre su análisis y comprensión de la literatura.*⁵⁹

A preceptiva espanhola de Pinciano é basilar para a compreensão do gênero cômico dentro do campo das artes do século XVI e XVII porque o autor se preocupou em debater os pressupostos que regulavam a invenção poética naquele tempo.

É preciso esclarecer que, segundo Edward Riley, o tratado de Pinciano foi considerado, pela maioria dos críticos, a principal fonte da teoria da obra de Miguel de Cervantes. Porém, ele reitera que

*Hay tres dificultades importantes cuando se quiere precisar de dónde procede la teoría de Cervantes. En primer lugar, éste no hace referencia a ninguna autoridad, excepto a unos cuantos clásicos como Platón, Horacio y Ovidio. En segundo lugar, faltan en sus libros pasajes extensos que sean transposición, con el mínimo de alteraciones, de obras de teoría literaria o de otra clase. [...] La tercera dificultad reside en que los principales dogmas eran del dominio común.*⁶⁰

⁵⁸ SHEPARD, S. *Opus cit.*, p. 27.

⁵⁹ RILEY, E. C. 1981, p. 355. Edward Riley, um dos maiores estudiosos da obra de Cervantes, emprega os termos “criação literária” e “literatura” em seu trabalho. Salientamos que, em nosso texto, optamos pelos termos “invenção” e “poesia”, respectivamente.

⁶⁰ RILEY, E. C. *Opus cit.*, p. 18.

Como os preceitos aristotélicos eram conhecimento basilar para os eruditos do período, uma vez que a formação dos doutos naquela época estava atrelada ao estudo do *Trivium* latino, é provável que Cervantes tenha tido contato com as fontes teóricas organizadas por Pinciano em sua preceptiva. Entretanto, como salienta Riley, muitos dos preceitos advindos da *Poética* e da *Retórica* faziam parte do domínio comum dos letrados do período, o que torna equívoca a atribuição de toda a natureza poético-retórica presente na obra cervantina como advinda de um único tratadista, posto que a estratégia do autor do *Quixote* foi a de justamente dialogar com vários tipos de obras através da voz de seus personagens.

Além disso, há uma série de discussões sobre o cômico em preceptivas dos séculos XVI e XVII, dado que este era um assunto que despertava interesse nos pensadores daquele tempo e de sorte que muitos procuraram tecer explicações sobre o gênero pouco explicitado na obra de Aristóteles. É consenso que a riqueza da obra cervantina reside na capacidade de o autor dialogar com as mais diferentes formas discursivas participantes do cenário poético, político, moral, religioso e social de seu tempo, pois

*Cervantes tuvo cuatro fuentes distintas de las que pudo derivar sus principios sobre la novela: una fuente documental (los tratados de retórica y poética y los escritos críticos entonces en boga), sus conversaciones con otros escritores, las observaciones sacadas en sus lecturas de novelas y, por último, su propia experiencia como novelista.*⁶¹

Como a preceptiva de Pinciano está organizada numa forma epistolar, na qual as personagens debatem pressupostos aristotélicos, há menções sobre o gênero cômico em vários trechos da obra. Por este motivo, deter-nos-emos na abordagem de alguns princípios discutidos pelo tratadista espanhol, com o objetivo de evidenciar a organização que ele estabeleceu acerca do cômico.

⁶¹ RILEY, E. C. *Opus cit.*, p. 22.

Numa das discussões realizadas pelos amigos Pinciano, Fradique e Hugo, presente na quinta epístola da preceptiva espanhola cujo tema central é a fábula, Hugo responde aos amigos que na comédia estão presentes o deleite e o passatempo. O riso é o objetivo principal a ser buscado na comédia:

*Yo hablo de las acciones perfectas y de artificio, del cual éstas carecen en esto. Aunque en las tragedias, por la causa que da Fadrique, se pueden dissimular, digo porque en la tragedia no se consiente, ni en las fábulas ni en los episodios, deleite de risa y pasatiempo. Y así es bueno entrejerir algo fuera de la fábula, que entretenga y dé pasatiempo. Mas en las comedias, a do la risa es lo principal que se ha de buscar, fuera de la doctrina, es justo que los episodios ridículos parezcan una misma cosa con la fábula; y esto vemos practicado en las comedias de Aristóphanes, y Terencio, y las demás antiguas, y modernas italianas. Con todo eso, digo que algunos entremeses, aunque la traída dellos carece de arte, ellos no carecen de deleite y, como sean verisímiles y ridículos, se pueden y deben dissimular. Y esto baste cuanto a la declaración del argumento y del episodio.*⁶²

Pinciano aborda o ridículo mencionando os comediógrafos Aristófanes e Terêncio e as comédias modernas italianas. Seu objetivo é justificar que para ele o riso é o objetivo a ser alcançado no gênero cômico.

Algo importante neste tratado é o fato de que os personagens discutem sobre o riso ao afirmarem que seu fundamento principal está assentado na torpeza e na deformidade, e que o ridículo pertence à classe do feio. Essas noções aristotélicas retomadas por López Pinciano evidenciam sua preocupação em estabelecer o riso dentro da esfera do cômico pensado a partir de Aristóteles.

Salientamos que o tratadista espanhol define o que é a comédia a partir de uma oposição à tragédia (Epístola Oitava), na qual afirma que a primeira é *imitatiom peiorum*, mas “no según todo género de vicio, sino según el vicio que es ridículo y mueve a risa, de manera

⁶² LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophia Antigua Poética*, Ed. José Rico Verdú, Madrid: Biblioteca Castro. 1998, p. 16.

que comedia es imitación del ridículo; y tragedia, del grave”⁶³. Desse modo, Pinciano se baseia no pressuposto aristotélico de que a comédia imita homens piores que nós e que tem o intuito de causar o riso pertencendo, desse modo, ao âmbito do ridículo.

Na nona epístola de sua preceptiva, Alonso López Pinciano trata especificamente da comédia e, como toda a obra é dialogada, notamos nos capítulos anedotas que contam passagens da vida das personagens com o objetivo de colocar em cena a teoria poético-retórica a ser desenvolvida pelo tratadista. Citamos, à guisa de exemplo, a história narrada sobre uma enfermidade que colocava em risco a vida da esposa de Hugo. Segundo o narrador, todos estavam reunidos na casa de Hugo e assistiam aos esforços de um médico que tratava a jovem senhora, embora o próprio clínico não acreditasse que ela sobreviveria. Assim, enquanto os espectadores temiam pela vida da mulher, Hugo, o marido que também era médico, ria da situação proporcionada pelas atitudes do homem que assistia a paciente, pois reconhecia que o médico não tinha conhecimento do diagnóstico da doença e, dessa forma, não podia ministrar um tratamento adequado. Por este motivo, enquanto os demais estavam aflitos com a expectativa de morte da mulher, Hugo ria discretamente porque reconhecia os signos do *ridículo* presentes na ação daquele homem que, entre outras coisas, rapou a cabeça da jovem senhora e lhe pôs ventosas enquanto a desenganava para a família.

Hugo reconhecia que os procedimentos ministrados pelo homem a sua mulher não passavam de uma teatralização porque ele desconhecia a enfermidade que estava sendo tratada, mas tentava a todo custo mostrar que dominava a situação. Dessa maneira, o marido reconheceu na conduta de seu colega de profissão atitudes que o inseriam no universo do ridículo e que, desse modo, produziam o riso. O autor Pinciano não só teorizou sobre seu pensamento poético-retórico, mas deu exemplos engenhosos a fim de que evidenciar para o leitor situações cômicas que visavam ao riso.

⁶³ LÓPEZ PINCIANO, A. *Opus cit.*, p. 343.

No caso da mulher enferma, somente Hugo riu porque reconheceu na atitude dos médicos o signo do ridículo enquanto aqueles que assistiam ao padecimento da jovem senhora estavam apreensivos com a possibilidade de seu falecimento. Pinciano partia do pressuposto aristotélico sobre a comédia de que o *geloion* não provoca dor e, por conseguinte, Hugo não poderia rir se a vida da mulher estivesse realmente em risco porque isso seria nocivo.

Nesta epístola, Pinciano opõe novamente tragédia e comédia, seguindo as definições aristotélicas ao afirmar que

Es de saber que, como la tragedia fue un retrato de Eráclito, la comedia lo es de Demócrito; y así como la tragedia con lástimas ajenas sacaba lágrimas a los oyentes, las comedias con cosas de pasatiempo sacan entretenimiento y risa; y así ésta como aquélla, llorando y riendo, enseña a los hombres prudencia y valor, porque la tragedia con sus compasiones enseña valor para sufrir y la comedia con sus risas prudencia para se gobernar el hombre en su familia. »Por esto algunos difinen a la comedia deste modo: «Comedia es fábula que, enseñando afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana». Hay quien la difine, a mi parecer, mejor y dice que «la comedia es poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y fin alegre».⁶⁴

Além de afirmar que a tragédia arrancava lágrimas dos espectadores, Pinciano reitera que a comédia se dá por meio de passatempos que propiciam o entretenimento e o riso do público. É importante salientar que nesse período as obras teatrais cômicas tinham grande aceitação na sociedade da época como forma de diversão e entretenimento tanto na esfera do público erudito quanto do povo, mediante apresentações em *corrales de comedias* e/ou obras palacianas⁶⁵.

Para Pinciano, as questões ridículas nascem sempre de algum *disparate* de opinião. Isso causa o riso como no caso da anedota mencionada em que o médico tentava convencer os leigos de seu controle sobre a situação quando, na verdade, desconhecia o problema de saúde

⁶⁴ LÓPEZ PINCIANO, A. *Opus cit.*, p. 381.

⁶⁵ LOBATO, M. L. *Opus cit.*, 1994.

da mulher. Por isso, o papel teatral ridículo que ele desempenhou e que foi imediatamente reconhecido por Hugo como um disparate provocou o riso deste.

Na preceptiva, a defesa do ridículo está fundamentada no elemento torpe e feio de forma que, para exemplificá-la, Fadrique afirma a seus companheiros que o elemento jocoso pode ser encontrado, por exemplo, na queda de um cavaleiro de seu animal de montaria. A personagem explica aos seus interlocutores que o riso se torna possível porque o elemento torpe e feio reside no fato de que ninguém cai de maneira formosa e, assim, o episódio torna-se ridículo, pois o cavaleiro levanta-se sem ter sofrido qualquer tipo de dano. Tal é o caso, por exemplo, de *Quixote*, em que encontramos episódios cômicos por excelência, nos quais personagens caem de seus animais de montaria, ocasionando o riso do leitor seja pela paródia aos heróis e damas de novelas de cavalaria, seja pelo uso de um recurso, a saber, a é tópica cômica utilizada com o fim de produzir riso.

O tratadista espanhol segue os preceitos aristotélicos e afirma que enquanto a tragédia imita homens superiores, a comédia imita inferiores, pois

*la tragedia alguna vez (que son pocas) viene a rematar en tales remates, tiene primero mil miserias, llantos y tristezas de los actores y representantes y mil temores y compasiones de los oyentes, como antes hablando de la tragedia se dijo. Mas la comedia viene a fines alegres por medio de mil gustos y pasatiempos de los oyentes, porque, aunque en los actores haya turbaciones y quejas, no pasan (como he dicho) en los oyentes, sino que de la perturbación del actor se fina el oyente de risa.*⁶⁶

Desse modo, a diferença da tragédia e da comédia está em que o resultado daquela é a produção da catarse no espectador ao passo que na comédia, segundo Pinciano, a perturbação do ator se finda no leitor, enchendo-o de riso.

Ao tomar argumentos de cunho ciceroniano para falar dos lugares do riso, Pinciano afirma que as questões de sua formação são infinitas na comédia, enquanto na tragédia estas

⁶⁶ LÓPEZ PINCIANO, A. *Opus cit.*, p. 386.

são limitadas. A partir disso, ele dá exemplos para ilustrar situações nas quais o elemento risível se origina do torpe e feio, mas sem dor, pois “*el que quiere mover lágrimas, si no lo sabe hacer, mueve risa; el que quiere mover risa, si no acierta, mueve a vómito*”⁶⁷.

Para Pinciano, a fábula deve ser verossímil e admirável para provocar o deleite. Desse modo, o preceptista defendia que só riem aqueles que sentem prazer porque se sentem admirados da invenção:

— *Esa imitación común tiene también su admiración y claro está que los que se ríen dello, se admiran de la imitación tan a gusto; mas no hablo desta admiración solamente, sino de otra causada de algún acaecimiento nuevo y raro; porque esta novedad hace mucho para el deleite, que, aunque (como habéis dicho y muy bien) sola la imitación le traía, mas, cuando es de cosa no oída ni vista, admira mucho más y deleita. Y así soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro; en la historia, admirable; y en la fábula, prodigioso y espantoso, porque la cosa nueva deleita y la admirable, más, y más la prodigiosa y espantosa; y el que no tuviere ingenio furioso harto y inventivo, añada a lo inventado, que la añadidura también tiene invención en cierta forma; y como hay hombres que sin arrimo andan mal, mas arrimados a arrimo (por ligero que sea) andan bien, así hay ingenios que de suyo no son muy inventivos, mas arrimados a las invenciones de otros, añaden cosas más que medianas. Y esto es lo que yo siento hay que decir en esto de la admiración y del poema admirable.*⁶⁸

É importante atentar para o fato de que o pensador incluiu a admiração como tópica fundamental na invenção do cômico e assinalou que ela devia estar estreitamente ligada à verossimilhança.

As reflexões de Pinciano são fundamentais para a formulação de um pensamento poético sobre o cômico porque evidenciam *disparates* e lugares-comuns utilizados para a formação da comédia no seu tempo. O italiano construiu seu pensamento teórico a partir de um diálogo com os postulados de Aristóteles e com o repertório de obras que circulavam em seu tempo, posto que para ele as artes deviam ser pensadas tanto pelo viés retórico-poético quanto pela função social que cumpriam.

⁶⁷ LÓPEZ PINCIANO, A. *Opus cit.*, p. 395.

⁶⁸ LÓPEZ PINCIANO, A. *Opus cit.*, p. 198-99.

A teorização acerca da comédia feita por López Pinciano evidencia a importância que este gênero cobra nos séculos XVI e XVII, pois sua preceptiva é fundamental para compreender o papel que o *Quixote* e outras obras ligadas ao entretenimento tiveram no período em que foram publicadas.

I.8 Emanuele Tesauro e a sistematização do cômico no século XVII

O conde Emanuele Tesauro nasceu em Turim, em 1592. Tendo sido o filho caçula de uma família abastada, ingressou no colégio de jesuítas e foi professor de retórica em importantes instituições de ensino em seu tempo. Destacou-se como pregador e escreveu várias obras, dentre elas *O Tratado dos Ridículos* — capítulo XII do *Il Cannocchiale Aristotelico o sia Idea dell'arguta et ingeniosa elocutione che serve a tutta l'arte oratória, lapidaria; et simbolica esaminata co'principii del divino Aristotele* —, que foi publicado em 1654 na Itália e é, segundo Alcir Pécora, “a mais importante preceptiva do barroco”⁶⁹. O pensador viveu até os 83 anos de idade e é um dos mais importantes pensadores italianos do século XVII.

Independentemente da classificação do tratado de Tesauro como pertencente a uma determinada escola literária, acreditamos que este é um importante referencial para análise do engenho agudo aplicado à comédia, a partir da produção de mistos, dado que para o preceptista o cômico é uma desproporção proporcionada, como salienta Hansen.

Nesse trabalho, Tesauro criou uma analogia de proporção ao utilizar o conceito da luneta, que havia sido recentemente inventada, para afirmar que podia ampliar os conceitos

⁶⁹ PÉCORA, A. “À guisa de apresentação”, In: TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Trad. Cláudia de Luca Nathan, In: *Referencias* Campinas: UNICAMP, 1992, p.4.

aristotélicos sobre a comédia e, assim, “ver de perto o que o filósofo viu de longe”⁷⁰. O preceptista afirmou que

o raio do intelecto humano é semelhante ao Sol, que tem o privilégio de fluir sempre limpo por sobre as imundícies. Também a mente humana participa da Divina e com a mesma Divindade habita nos pântanos e nas estrelas: e do mais sórdido lodo, fabricou a mais Divina das Criaturas Corpóreas.⁷¹

João Adolfo Hansen explica que Tesauro usa uma “alegoria de escultores como diagrama da concepção aristotélica do cômico [...] como uma técnica conceptista de produção proporcionada de efeitos desproporcionais”⁷². Na anedota contada no discurso acadêmico “*Il Giudicio*” (1633), Tesauro narra a história da cabeça de Palas Atena encomendada a dois escultores, sendo que quando os trabalhos foram entregues os juízes riram da peça de Fídias, que parecia um esboço, enquanto a de Alcmene estava bem trabalhada. No entanto, a colocação das duas peças sobre as colunas evidenciaram que aquela que parecia toscamente construída foi percebida como uma bela composição numa distância exata e calculada, enquanto a outra apareceu completamente deformada vista de longe. Segundo Hansen, a anedota contada no início da preceptiva “é um *topos* antigo e alegoriza a verossimilhança retórica, segundo o argumento do *ut pictura poesis* horaciano que regula a distância conveniente da formulação e apreciação estilística dos gêneros”⁷³.

Como Tesauro utilizou os preceitos retóricos aristotélicos, ele partiu da premissa segundo a qual a comédia é *peiorum imitatio* de modo a classificar a matéria do cômico

⁷⁰ HANSEN, J. A. “Uma arte conceptista do cômico: o ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro,” In: TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Trad. Cláudia de Luca Nathan, In: *Referencias* Campinas: UNICAMP, 1992, p. 7.

⁷¹ TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Trad. Cláudia de Luca Nathan, In: *Referencias* Campinas: UNICAMP, 1992, p. 33.

⁷² HANSEN, J. A. *Opus cit*, 2003, p. 236.

⁷³ HANSEN, J. A. 1992, p. 7.

levando em conta a noção aristotélica de virtude como algo que está no meio, enquanto os extremos figuram os vícios. Dessa maneira, os “vícios de falta” eram considerados pelo tratadista como “ridículos” porque não causavam dor, enquanto os “vícios de excesso” eram considerados “horrorosos” porque pressupunham algum tipo de dor. Tesauro define o gênero cômico em oposição ao trágico, pois afirma que

assim como a Tragédia tem por finalidade o fazer chorar com os objetos mais tristes, como as mortes dos grandes, assim a Comédia tem por finalidade o fazer rir com os objetos mais vis⁷⁴.

De acordo com Hansen, para a formulação de seus preceitos o conde italiano propôs pensar as 10 categorias aristotélicas presentes no *Organon* como instrumentos para inventar metáforas ou *teoremas práticos* — (teoremas porque são invenções engenhosas e agudas). Isso permitiria recorrer a um *índice categórico* baseado nas categorias aristotélicas (substância, qualidade, relação, ação, paixão etc.). Assim, por exemplo, a categoria qualidade poderia recorrer a questões tais como tamanho, cor, com etc. a fim de para formular de ditos cômicos agudos e engenhosos.

Tesauro trabalhou tanto com a ideia de deformidade física quanto com a ideia de deformidade moral mostrando que nisso reside por excelência a matéria dos ridículos. No caso do gênero cômico, Tesauro afirma que “*la proporción exacta es una desproporción*”⁷⁵, pois toda desmedida é calculada racionalmente com a finalidade de mover o leitor/espectador ao riso. Nesse sentido, a categorização feita pelo pensador está baseada em vários tipos de incongruências que atuam na produção do elemento cômico, tais como, por exemplo,

⁷⁴ TESAURO, E. 1992, p. 37.

⁷⁵ HANSEN, J. A. 2003, p. 236.

Na SUBSTÂNCIA, mais apropriada Matéria dos Ridículos é a Lama que o ouro, a abóbora que o Cedro, o Animal imundo que o cavalo: o gerado da podridão que o limpo. Na QUANTIDADE: mais ridículo é um Anão que um Gigante; o Camundongo que o Touro, um corpo mutilado que um inteiro. [...] Nas QUALIDADES VISÍVEIS: uma figura estropiada, uma face inconveniente e disforme, mais [ridícula] que uma bela e perfeita⁷⁶

O índice categórico composto de forma aguda por Tesauro pressupõe um receptor do mesmo nível cultural que o do jesuíta em seu tempo, ou seja, um tipo discreto. Desse modo, ele cita vários termos aristotélicos para compor, de forma engenhosa, tópicos de criação do cômico, separando o que era matéria de um riso que visava a caçar (*ridicolo*) de outro que visava ao maldizer (*maledicenza*). Em outras palavras, o italiano apontou a diferença entre o cômico cujo mote é um vício fraco e, por conseguinte, não causa a dor da sátira, cujo mote é um vício forte e causa dor.

É notável que, ao tratar das ações, Tesauro aponta que as desproporções são fonte da matéria ridícula e explica que, assim como em *Margites* se combatia com a própria sombra, em *Dom Quixote* o protagonista duelava contra os moinhos de vento e acreditava que fossem gigantes. Essa afirmação reitera que não apenas a recepção da obra cervantina estava ligada ao entretenimento e ao riso durante as primeiras décadas subsequentes à sua publicação — fato já apontado por Peter Russell (1969)—, mas que, ao categorizar retoricamente o ridículo, Emanuele Tesauro tem como uma de suas referências o *Dom Quixote de la Mancha*, corroborando o forte apelo cômico da obra cervantina naquele tempo. Ao usar o disparate de Dom Quixote como exemplo para figurar uma desproporção na ação, Tesauro evidencia a agudeza e o engenho cervantino na composição de um dos episódios mais paradigmáticos da obra, seja por seu apelo pictórico — que põe em evidência a atitude do cavaleiro manchengo

⁷⁶ TESAURO, E. *Opus cit.*, p. 33.

a partir da idéia do *ut pictura poiesis* —, seja pela ação desmedida que comprova a loucura da personagem.

O índice categórico de Tesouro evidencia um princípio de mescla estilística entre o elemento elevado e o baixo elemento, que também é encontrada na obra cervantina. Assim, é importante reiterar que a preceptiva responsável por integrar e sistematizar um pensamento sobre o ridículo no século XVII tem como um de seus modelos cômico o *Dom Quixote*.

A grande contribuição da preceptiva de Tesouro é sistematizar alguns lugares de invenção do cômico que, segundo o tratadista, tinham como objetivo mover ao riso. Para ele, o cômico é antes de tudo racionalmente desproporcionado. A reflexão do preceptista permite uma clara distinção entre o que é cômico e seu efeito como um riso jocoso porque distingue o ridículo que não causa dor (não nocivo) daquilo que é a sátira, cujo efeito é um riso de repreensão porque causa dor (nocivo).

1.9 O cômico e a sistematização do ridículo

Ao elaborar um estudo acerca do risível no *Quixote* a partir do ponto de vista retórico, Luísa López Grigera⁷⁷ afirma que para os que eram versados em *retórica* havia muitos motivos para rir na obra cervantina. A preocupação da estudiosa foi mostrar como o riso cervantino provocado pelas aventuras do cavaleiro manchego e de seu fiel escudeiro atendiam a dois tipos de público: discreto e vulgar.

Grigera salienta que naquele tempo muitos pensadores nutriam interesse pela questão do ridículo dentro do escopo aristotélico. Quevedo, por exemplo, fez anotações à *Retórica* em

⁷⁷ GRIGERA, L. L. “Algo más sobre lo risible en el *Quijote*: la retórica causante de risa”, In: *RILCE*, 2007, vol. 23, nº. 1, p. 133-143.

que afirmou que para inventar o ridículo eram necessários engenho e exercício e destacou anotações à *Poética* de Aristóteles, na qual

*Dice que lo ridículo es agradable, y todo lo agradable, ridículo. Dice que aparte trató de las cosas ridículas, en los libros que escribió de poética. Esto falta”.*⁷⁸

Desse modo, é importante salientar que o ridículo ocupava um lugar iminente entre os pensadores que viveram entre os séculos XVI e XVII. Em várias passagens do *Quixote* é possível reconhecer tópicos comuns ligadas ao riso como admiração. Aquilo pelo que sentimos admiração e nos faz rir certamente se torna agradável e, por isso, o cômico é inserido dentro da esfera das obras de entretenimento.

Ao delinear e selecionar três preceptivas que orientam este trabalho (*De Ridiculis* (1550), *Philosophia Antigua Poética* (1596) e *Il Trattato de’Ridicoli* (1654), publicadas ao longo de pouco mais de um século, foi possível considerar que, embora a data de publicação de cada uma delas esteja temporalmente distante uma da outra, elas nos permitem observar em conjunto um pensamento acerca do cômico e do riso que ganhava amplitude. Em conjunto, as três obras nos permitem traçar um pensamento sobre o riso e o cômico e notar uma sistematização destes temas em preceptistas dos séculos XVI e XVII

O fato de que Vincenzo Maggi tenha inserido o riso no centro das preocupações renascentistas evidencia a relevância não só do cômico, mas de toda a poesia cujo objetivo era o entretenimento e, ao mesmo tempo, o *docere delectare*. Dessa maneira, Maggi encontra no riso mais do que uma função de mero deleite, uma vez que o relaciona com os princípios médicos hipocráticos com os ensinamentos de Aristóteles, dando à admiração um lugar central para a invenção do ridículo.

⁷⁸ GRIGERA, L. L. *Opus cit.*, p. 134..

No caso da obra de Alonso López Pinciano, cuja publicação antecede menos de uma década ao *Quixote*, as discussões apontam como o cômico já estava sistematizado. Elas também evidenciam que os poetas recorriam, muitas vezes, a tópicos para mover seus leitores/espectadores ao riso. É importante atentar para o fato de o pensador unir verossimilhança e admiração dentro do conceito de invenção, pois o riso, segundo ele, podia ser propiciado por situações onde o elemento ridículo era atuante e nas quais a admiração produzia o deleite.

É, no entanto, na obra de Emanuele Tesauro, publicada na Itália quando a obra cervantina já era amplamente conhecida na Europa, que encontramos uma sistematização do ridículo a partir dos “*teoremi pratici*”. Por isso, o fato de que Tesauro tenha escolhido a obra *Dom Quixote* para ilustrar uma das categorias formadoras do ridículo em sua preceptiva coincide, por sua vez, com a preocupação de Cervantes de que sua obra — cuja intenção primeira era parodiar as novelas de cavalaria — estivesse voltada para o entretenimento e, por conseguinte, para o riso de seus leitores.

Ao compor os prólogos de sua obra, Cervantes teceu importantes considerações e tornou claro que ela estava atrelada ao entretenimento do público. Os prólogos das duas partes de *Dom Quixote* se convertem, dessa forma, em importantes chaves de leitura da novela, desvelando o objetivo primeiro de destituir a autoridade das novelas de cavalaria.

II. Prólogos do Quixote: uma poética cervantina

II.1 Prólogos do *Quixote*: à guisa de poética

Decir gracias y escribir donaires es de grandes ingenios: la más discreta figura de la comedia es la del bobo, porque lo ha de ser el que quiere dar a entender que es simple.

(Miguel de Cervantes)

Nos séculos XVI e XVII, os prólogos se converteram em verdadeiras preceptivas poéticas que evidenciavam os princípios de composição seguidos ou inventados pelo autor, como aponta Maria do Socorro Fernandes de Carvalho⁷⁹.

Nesse sentido, os prólogos de *Dom Quixote* evidenciam importantes chaves de leitura da obra. O livro cervantino é composto de duas partes, das quais a primeira foi publicada em 1605 e a segunda em 1615, após um hiato de uma década. Os prólogos das duas partes trazem à baila uma poética cervantina para

El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1605)

a leitura e a apreciação da obra, uma vez que, em ambos os prefácios, Cervantes delinea os meandros ficcionais nos quais se baseou para compor a história do cavaleiro manchego.

Notamos que os dois prólogos trazem indícios de uma poética cervantina, embora seja importante reiterar que cada um deles guarda características textuais muito singulares. Em

⁷⁹CARVALHO, M. F. de. *Poesia e agudeza em Portugal*. Universidade Estadual de Campinas: Edusp/Fapesp, 2007, p. 25.

linhas gerais, enquanto no primeiro há uma exposição das pretensões do autor no que se refere à própria obra enquanto texto poético, no segundo há o que pode ser considerado como uma defesa do *Quixote* cervantino frente ao aparecimento do apócrifo, publicado em 1614, pelo autor que se ocultou sob o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda.

O prólogo do primeiro *Quixote* caracteriza-se como um texto *sui generis* não só dentro da própria obra, mas de acordo com o que se convencionava ser o prefácio de um livro naquele tempo, pois Cervantes o inicia invocando o interlocutor do livro como “*desocupado lector*”. Segundo o dicionário Covarrubias (1611), uma das acepções para o vocábulo “*desocupado*” era daquele que “*no tiene qué entender*” enquanto o *Dicionário de Autoridades* (1732) define o termo, segundo as acepções da época, como alguém que se “*desocupa[va] en sus acepciones*” ou, ainda, aquele que usufruía de tempo ocioso. Dessa forma, a escolha lexical do escritor repousa na ambiguidade semântica do adjetivo que pode tanto ser uma crítica aos leitores de novelas de cavalaria que dispunham de tempo livre para ler as obras fantasiosas quanto um convite para que os interlocutores do *Dom Quixote* se desprendessem dos paradigmas poéticos aos quais estavam vinculados.

O objetivo de *Dom Quixote* é revelado no prólogo da primeira parte da obra, quando Cervantes afirma, através da voz do amigo que dialoga com o autor ficcional, que o intuito de seu livro é destituir a autoridade das novelas de cavalaria ainda em voga em seu tempo:

*En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzásedes, no habríades alcanzado poco.*⁸⁰

Cervantes, então, inventa uma personagem leitora de novelas de cavalaria que decide imitar os principais heróis desse tipo de obra e, assim, as ações do fidalgo Alonso Quijana, embora loucas, obedecem a um princípio de racionalidade, na medida em que ele segue passo

⁸⁰ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 14.

a passo a invenção de sua vida como cavaleiro andante no início da primeira parte do livro. Programaticamente, ele limpa as armas enferrujadas e mofadas que pertenceram aos seus bisavôs, passa dias selecionando um nome altissonante para seu cavalo, nomeia a si próprio com um pomposo nome de cavaleiro e, por fim, escolhe uma dama para quem dedicará todos os seus feitos.

É importante observar que o prólogo do primeiro *Quixote* traz importantes noções referentes aos princípios de *mimesis* e do preceito horaciano *ut pictura poiesis*⁸¹ como justificativa da composição da obra, cujo objetivo era ser uma paródia das novelas de cavalaria que destituísse a autoridade instaurada desse tipo de obra em meio ao público vulgar:

*Sólo tiene que aprovecharse de la imitación en lo que fuere escribiendo; que, cuanto ella fuere más perfecta, tanto mejor será lo que se escribiere. Y, pues esta vuestra escritura no mira a más que a deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías, no hay para qué andéis mendigando sentencias de filósofos, consejos de la Divina Escritura, fábulas de poetas, oraciones de retóricos, milagros de santos, sino procurar que a la llana, con palabras significantes, honestas y bien colocadas, salga vuestra oración y período sonoro y festivo; pintando, en todo lo que alcanzáredes y fuere posible, vuestra intención, dando a entender vuestros conceptos sin intricarlos y escurecerlos.*⁸²(grifos nossos)

Cervantes se refere à imitação como princípio basilar da noção de arte, uma vez que o pensamento aristotélico estava em voga naquele tempo. Entretanto, notamos que o autor lida com este conceito poético-retórico contrapondo-o às novelas de cavalaria, posto que a personagem Dom Quixote racionalmente imita os discursos e ações de outras personagens que pertenciam ao âmbito do universo de fantasia da narrativa cavaleiresca e, conseqüentemente, não se enquadravam nos princípios poético-retóricos de verossimilhança.

⁸¹ “La poesía igual que la pintura: la habrá que, si estás cerca, te capte más y otra, si estás más alejado; una gusta de la oscuridad, quiere ser vista a la luz la que no teme al agudo acumen del crítico; ésta gustó una vez, aquella gustará, aunque se vea diez veces”, Trad: HORACIO. *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*, Trad. Horacio Silvestre, Madrid: Catédra, 1996, pp. 569.

⁸² CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Madrid: Alfaguara, 2005, p. 13.

É importante compreendermos que Dom Quixote é concebido como uma imitação paródica ridícula ao leitor, como atesta König⁸³. O prólogo esclarece que o livro tinha a intenção de romper com o legado das novelas de cavalaria, ao mesmo tempo em que sua personagem principal era uma contumaz leitora daquele tipo de obra. Desse modo, a estrutura paródica da novela usa, como matéria de burla, as histórias de heróis da cavalaria andante, fonte de deleite aos homens daquele tempo, mas que não cumpriam a função didática de ensinar enquanto suscitavam prazer aos leitores e/ou ouvintes. Segundo Williamson,

*Los libros de caballerescos medievales y renacentistas no se preocupaban por mostrar la impresión que tenía de la vida un escritor determinado; su fin era más deliberadamente didáctico, en el sentido de que intentaban interpretar la experiencia humana de acuerdo con una tradición autorizada y universal. La principal contribución de Cervantes a la ficción moderna fue conseguir la libertad del autor 'para sentir y expresarse' por encima de reglas y convenciones, por encima incluso de la propia impresión de la vida que tiene el lector.*⁸⁴

As ações extraídas das novelas de cavalaria que Dom Quixote decide imitar pertenciam a um repertório de conhecimento de mundo do homem daquele tempo. Estudiosos da ordem de Lucía Megías⁸⁵ e Carlos Alvar⁸⁶ atestam o apreço que Miguel de Cervantes tinha por esse gênero narrativo, o “*más frecuentado, al menos entre los que constituyen el corpus de textos de la Edad Media y el siglo XVI*”⁸⁷. Cervantes recorreu a um tipo de obra que se afastava dos princípios contrarreformistas e a transformou em matéria para a invenção de seu ridículo cavaleiro manchego. Desse modo, fez com que inovação e paródia acabassem por se irmanar a partir de um intrincado esquema de comicidade.

⁸³ KÖNIG, B. “Parodia e imitación burlesca en la primera parte del *Quijote* (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España)”, In: *De la literatura caballerescas al “Quijote”*, (coord) Juan Manuel Cacho Bleca, Zaragoza: Editorial Universidad de Zaragoza, 2007, p. 303.

⁸⁴ WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*, Trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus/Alfaguara, 1991, p. 22.

⁸⁵ LUCÍA MEGÍAS, J. M. “Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones del *Quijote*”, In: *De la Literatura caballerescas al Quijote*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2007, p. 319-345.

⁸⁶ ALVAR, C. “Libros de caballerías. Estado de la cuestión”, In: *De la Literatura caballerescas al Quijote*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2007, p. 13-50.

⁸⁷ ALVAR, C. *Opus cit.*, p. 13.

O prólogo da primeira parte do *Quixote* se inicia com a captação da benevolência do leitor. O escritor rebaixa a si e à sua obra como recurso retórico para ganhar a simpatia do seu interlocutor. Assim, é importante atentar para o fato de que, no prólogo, o autor fala em primeira pessoa, mas não se trata do homem Miguel de Cervantes senão de um autor ficcional inventado que problematiza a composição do prefácio. Tal autor é apresentado ao leitor, que consegue vislumbrar a imagem de um imaginativo homem melancólico⁸⁸ cujo cotovelo apoia-se em uma escrivaninha enquanto segura o rosto com uma das mãos e a pluma com a outra, de forma a demonstrar a dificuldade de compor o prólogo:

*Sólo quisiera dártela monda y desnuda, sin el ornato de prólogo, ni de la innumerabilidad y catálogo de los acostumbrados sonetos, epigramas y elogios que al principio de los libros suelen ponerse. Porque te sé decir que, aunque me costó algún trabajo componerla, ningún tuve por mayor que hacer este prólogo. Muchas veces tomé la pluma para escribille, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría, y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría, entro a deshora un amigo mío, gracioso y bien entendido, el cuál, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa, y no encubriéndosela yo, le dije que pensaba en el prólogo que había de hacer a la historia de don Quijote, y que me tenía de suerte que ni quería hacerle, ni menos sacar a la luz así las hazañas de un tan noble caballero.*⁸⁹

A solução encontrada por Cervantes para enredar completamente seu leitor nessa artimanha retórica e teatral, uma vez que ele descreve a cena de um autor compondo um prólogo, é inventar um amigo. Este surge como *Deus ex machina* para dialogar com o autor ficcionalizado e aconselhá-lo, dado que este se encontrava num impasse para compor tal texto e que considerava a feitura do prefácio mais difícil do que havia sido compor toda a obra. Assim, o amigo surge como *tan necesitado consejero para buena ventura*⁹⁰ do autor e para alívio do

⁸⁸ REDONDO, A. “La melancolía y el *Quijote* de 1605”, In: *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Editorial Castalia, 1997, p. 121-146.

⁸⁹ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 7-8.

⁹⁰ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 19.

leitor e revela, de forma engenhosa, aguda e paródica, a matéria da qual deveria tratar o prólogo e, conseqüentemente, elucidando o objetivo principal da obra.

O aparecimento do amigo é uma estratégia de composição utilizada para exaltar a figura do autor ficcional com adjetivos como *discreto e prudente* e, ao mesmo tempo, reiterar o fato de as dificuldades mencionadas na composição do prólogo não serem fáceis de ser remediadas, mas assinalar que elas não podiam “*tener fuerzas para absortar un ingenio tan maduro*”⁹¹ como o desta personagem/autor inventada por Cervantes.

De acordo com Maria Augusta Vieira⁹², as soluções apontadas pelo “amigo” surgem como crítica ao estilo empolado de escritores do período que usavam *latinicos* (frases em latim) para que suas obras adquirissem uma feição de erudição. Assim, o amigo mostra, de modo paródico, que o próprio poeta podia compor os versos encomiásticos e atribuí-los a grandes nomes, pois vários escritores daquele período, como Lope de Vega⁹³, adotavam tal procedimento em suas obras.

Além de inventar a imagem de um autor melancólico compondo o prólogo, Cervantes brinca com as noções de autoria em sua obra. Ele as relativiza através de um jogo estabelecido no princípio do prólogo de 1605, no qual afirma que “*yo, que, aunque parezco padre, soy padrastro de Don Quijote*”⁹⁴. Nesse trecho, o autor empírico se refere diretamente ao autor ficcional da obra — o mouro Cide Hamete Benengeli —, advertindo o leitor sobre a “verdadeira” autoria das aventuras do cavaleiro manchego. Cervantes compõe o *Quixote* a partir de um engenhoso artifício, cuja idéia de escritor da obra se relativiza na medida em que é

⁹¹ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 13.

⁹² VIEIRA, M. A. da. C. Anotações de sala de aula do curso “*Estratégias Literárias e Práticas de Representação*” ministrado pela docente em conjunto com a Profa. Dra. María Luisa Lobato López durante o 1º. Semestre de 2010, na FFLCH/USP.

⁹³ Anotações de aula sobre as idéias contidas no prólogo do *Quixote* de 1605 expostas na disciplina *Estratégias Literárias e Práticas de Representação* do curso de pós-graduação ministrado entre abril e agosto de 2010 pela docente Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira.

⁹⁴ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 10.

ampliada para dar lugar aos autores que ficcionalmente compõem a narrativa do cavaleiro manchego.

Em nossa opinião, ao enveredar nas sendas da “verdadeira” autoria de uma obra a partir da noção de “pai” e/ou “padrasto”, Cervantes se apropria metaforicamente da noção de filho e torna evidente que a composição de um livro é fruto do engenho do autor. Desse modo, quando no prólogo ele inicia a captação da benevolência de seu leitor, o autor afirma que

*Desocupado lector: sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y el más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir el orden de la naturaleza, que en ella cada cosa engendra su semejante. Y, así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío, sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados de otro alguno, bien como quién se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación?*⁹⁵

É interessante atentar para o fato de que no início do prólogo aparece a ideia de personagem como uma filiação, ou melhor, como “*un hijo seco y avellanado*”, ou seja, a obra é analogamente um retrato da engenhosidade do autor. Dessa maneira, o recurso de captação da benevolência permite que o livro assuma metaforicamente a imagem de filho e reflita, então, o pensamento e a linhagem poética do autor.

Mais adiante, há uma mudança na ideia de considerar a obra como filho, porque o “amigo” do autor o aconselha a que invente *sonetos, epigramas e elogios* burlescos e que acabe *ahijándolos* a poetas e personagens lendários que frequentemente aparecem nas novelas de cavalaria, tais como Preste João das Índias e o Imperador de Trebizonda. Nesse caso, fica evidente que Cervantes critica de forma paródica o fato de poetas atribuírem suas próprias poesias a outros. Dessa forma, ele se remete à ideia de filiação (*ahijar*) como instrumento usado para dar ares de autoridade às obras escritas por outros poetas.

⁹⁵ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 7.

Tal como colocamos no Capítulo I deste estudo, as noções de *imitação* e de *deleitar ensinando* eram fundamentais na composição de uma obra de arte naquele tempo⁹⁶. Broncense reiterava a necessidade de copiar e emular modelos de forma contundente: “*digo y afirmo que no tengo por buen poeta al que no imita los excelentes antiguos*”⁹⁷. Cervantes enaltece, como bom poeta, a imitação, mas usa a paródia como recurso recorrente no *Quixote* ao fazer uso das novelas de cavalaria como matéria de sua obra.

Por meio de um procedimento no qual o protagonista da obra cita as fontes poéticas, Cervantes acaba por imitar os modelos de forma burlesca⁹⁸, pois até mesmo os poemas preliminares que tinham o intuito de dar legitimidade à obra são atribuídos a personagens das novelas de cavalaria, tais como Amadis de Gaula, Gandalim e Oriana, reiterando o procedimento paródico do escritor. Desse modo, no prólogo de 1605 o amigo do poeta já adverte ao leitor sobre os cômicos poemas preliminares atribuídos a personagens fabulosos da cavalaria andante, que surgem também como uma burla da convenção social e poética que, por sua vez, necessitava da assinatura de outros poetas para dar legitimidade e *status* à obra.

Quanto à idéia de *deleitar ensinando* presente na composição das obras, o dicionário de Covarrubias Horozco aponta que o adjetivo “deleitável” era entendido como “*toda cosa que dá contento*”⁹⁹, enquanto o vocábulo “ensinar” era entendido pelo autor como

ENSEÑAR. *Dotrinar, cuasi enseñar, vel insinuar; porque el que enseña mete en el seno (conviene a saber en el corazón) la doctrina, y el que la oye la guarda allí en su memoria. O se dije a sene, porque los viejos son los que*

⁹⁶ GRIGERA, L. L. *Historia textual: Textos literários Siglo de Oro*, Universidade de Michigan, Ann Arbor, [s/d], p. 1.

⁹⁷ GALLEGO MORELL *apud* KÖNIG, B. “Parodia e imitación burlesca en la primera parte del *Quijote* (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España)”, In: *De la Literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2007, p. 303.

⁹⁸ KÖNIG, B. “Parodia e imitación burlesca en la primera parte del *Quijote* (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España)”, In: *De la Literatura caballeresca al Quijote*, Zaragoza, Prensas universitarias de Zaragoza, 2007, p. 303.

⁹⁹ COVARRUBIAS HOROZCO, S. de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Universidad de Navarra: Editorial Iberoamericana, 2006, p. 673.

*nos han de enseñar, como el padre viejo y anciano a su hijo mozo y poco experimentado.*¹⁰⁰

Tal acepção de *ensinar* estava ligada ao preceito horaciano de *deleitar ensinando* e, calcada na *imitação*, fazia uso de modelos para a invenção das artes naquele tempo. Em outras palavras, o poeta tinha modelos para imitar ao inventar sua obra. Além disso, a arte pressupunha a ideia deleite de modo que ela era fonte de prazer e “contentamento” para o leitor/espectador ao mesmo tempo em que deveria lhe ensinar algo.

O prólogo cervantino enfatiza que a obra é uma invectiva contra as novelas de cavalaria e se refere a elas como “*la máquina mal fundada destes caballerescos libros*”¹⁰¹. Naquele tempo, o substantivo “máquina” estava diretamente ligado ao adjetivo “engenho”:

MÁQUINA. *Fábrica grande e ingeniosa. Maquinar alguna cosa significa fabricar uno en su entendimiento trazas para hacer mal al otro*¹⁰²

O termo “máquina” provém do grego *mekhané* e os latinos o traduziram por *ingenium*. Em português, o usamos com uma dupla significação, pois podemos lê-lo sob o prisma do engenho poético e da invenção astuciosa como também da simulação que, no caso, se associa a maquinar algo num sentido maquiavélico. Em nossa opinião, a escolha de Cervantes por este vocábulo atesta e reitera a função primeira de sua obra, a saber, de ser uma invectiva cujo objetivo era o de destituir a autoridade que as novelas de cavalaria possuíam junto ao público vulgar¹⁰³ com suas narrativas fantasiosas e inverossímeis. Por isso, o vocábulo ‘máquina’ recupera no texto o sentido de invenção poética bem como esclarece qual a finalidade da obra. É importante salientar que na retórica a *invectiva* era uma “*reprehensión eficaz y ocre, hecha*

¹⁰⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus cit*, p.790.

¹⁰¹ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 14.

¹⁰² COVARRUBIAS, *Opus cit.*, p. 736.

¹⁰³ VIEIRA, M. A. da C. “Apresentação de Dom Quixote”, In: *O Engenhoso fidalgo D.Quixote de la Mancha*, Trad. Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2002, p. 14.

con fervor, actividad y indignación”¹⁰⁴, o que evidencia, por sua vez, o compromisso com a verossimilhança que Cervantes assume ao inventar *Dom Quixote* e escrever suas narrativas com base na paródia de outros cavaleiros andantes, descrevendo aventuras disparatadas a fim de evidenciar a loucura da personagem e a ficção como grandes motores da obra.

II.2 Categorias de leitores e riso no prólogo do *Quixote I*

No prólogo da primeira parte da obra há importantes referências no que diz respeito às categorias de leitores daquele tempo, bem como do riso como um dos objetivos a serem alcançados dentro da narrativa cervantina. Sabemos que, em 1605, Cervantes lança mão da figura do “suposto” amigo do autor ficcional para elucidar, ainda que de forma jocosa e crítica, a matéria pela qual deveria tratar o prólogo. Dessa forma, é fundamental atentar para os leitores arrolados como receptores diretos da obra:

*Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla. En efecto, llevad la mira puesta a derribar la máquina mal fundada destos caballerescos libros, aborrecidos de tantos y alabados de muchos más; que si esto alcanzáisedes, no habríades alcanzado poco.*¹⁰⁵

Ao observarmos as categorias de leitores mencionadas no prólogo, notamos como o riso possui um valor central e revela um intrincado esquema de comicidade dentro da obra. O objetivo é, segundo o que está descrito no próprio prólogo, provocar o riso de variados tipos de leitores, fazendo com que, por exemplo, o melancólico¹⁰⁶ fosse movido ao riso ao ler as

¹⁰⁴ HIERRO, Francisco del. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734, pp. 128

¹⁰⁵ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 14.

¹⁰⁶ Como mencionamos no Capítulo I deste estudo, Hipócrates explicou o desequilíbrio entre os quatro humores básicos do corpo como responsáveis pelas doenças mentais: o sangue, a linfa, a bile amarela e a bile negra, a que correspondiam os quatro temperamentos (sanguíneo, fleumático, colérico e melancólico, respectivamente). Foi também estabelecida uma correspondência astrológica entre humores e planetas; a melancolia foi, então,

aventuras de Quixote e Sancho, e o discreto fosse capaz de reconhecer os procedimentos poético-retóricos e os códigos de conduta¹⁰⁷ citados ao longo da obra.

Ao pressupor as categorias de leitores que são destinatários de sua obra, Cervantes adota uma perspectiva que, como assinala Riley, insere-o num lugar de “*escritor-crítico*”, pois sua obra “*embebe un sustancioso compendio de teoría y crítica literária [que] se encuentra en los diálogos de los personajes y en las observaciones del narrador*”¹⁰⁸. Assim, o recurso de colocar em cena tipos como o melancólico, o risonho, o simples, o discreto, o grave e, por último, o prudente servem para definir *Dom Quixote* como uma obra cuja finalidade era agradar e mover os diferentes leitores, ou seja, receptores da obra naquele tempo.

De acordo com Maria Augusta Vieira, no prólogo Cervantes aborda fundamentalmente duas categorias sociais de representação comuns naquele período: o discreto e o vulgar¹⁰⁹. O vocábulo ‘discreto’ provém do verbo “discernir” e indica “*el hombre cuerdo y de buen seso, que sabe ponderar las cosas y dar a cada una su lugar*”¹¹⁰, enquanto ‘vulgo’ era simplesmente descrito como “*la gente ordinaria del pueblo*”¹¹¹. Porém, estudos de códigos de comportamento da época evidenciam que a divisão simplista deste público em dois grupos carece de precisão, como salienta a estudiosa, mas, *grosso modo*, dentro do contexto do prólogo cervantino o primeiro tipo pode ser entendido como um leitor

associada a Saturno por acreditarem que este era um planeta distante e de lenta movimentação o que caracterizava o comportamento melancólico. Na visão aristotélica, a bile negra também conferia qualidades artísticas e intelectuais àquele que padecia seus efeitos. In: SCLIAR, M. “A melancolia na literatura”, In: *Caderno Brasileiro de Saúde Mental*, Vol 1, nº1, jan-abr. 2009, (CD-ROM).

¹⁰⁷VIEIRA, M. A. da C. “Louco lúcido: Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão”, In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.67, setembro/novembro 2005, p. 282-293. A autora afirma neste artigo que “prudência” e “discrição” são temas abordados em vários episódios da obra cervantina a fim de evidenciar a discussão que Cervantes estabelece com as instruções de comportamento que serviam de orientação para as ações racionalmente calculadas de tipos discretos tais como, por exemplo, um cortesão nas sociedades dos séculos XVI, XVII e XVIII.

¹⁰⁸RILEY, E. C. “Cervantes: Teoría Literaria”, In: CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico, Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005, p. CXLIV-CLIX.

¹⁰⁹VIEIRA, M. A. da C. “Apresentação de Dom Quixote”, In: *O Engenhoso fidalgo D.Quixote de la Mancha*, Trad. Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2002, p. 9-24.

¹¹⁰COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus Cit.*, p. 717.

¹¹¹COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus Cit.*, p. 1538.

letrado e com capacidade de discernimento para reconhecer os artifícios poéticos empregados, enquanto o segundo seria o leitor que se concentrava exclusivamente no caráter anedótico do texto¹¹². Dessa maneira, tanto o *discreto* quanto o *vulgar* encontravam formas distintas de entretenimento na obra, pois um se detinha na composição poética e o outro se fixava no argumento da narrativa¹¹³.

As categorias de leitores do *Quixote* assumem um papel fundamental dentro da ideia que o autor tinha acerca da recepção da obra porque demonstra a postura crítica do autor em relação à sua invenção e coloca no centro do debate um leque de leitores que, por sua vez, estariam enquadrados dentro dos modelos de comportamento sociais daquele tempo. Cervantes justifica retoricamente a recepção de sua obra não como algo encerrado em si, mas como algo dinâmico que dialoga com o repertório cultural e social do século XVII.

Se atentarmos para o trecho do prólogo em que Cervantes apresenta os destinatários do *Quixote*, torna-se evidente que o objetivo da obra era causar dois movimentos em seus leitores: riso e/ou admiração. Assim, o primeiro elemento está ligado ao deleite do tipo melancólico, ao risonho e ao *simple*¹¹⁴ e o segundo está ligado à invenção com o intuito de agradar ao discreto, ao grave e ao prudente:

*Procurad también que, leyendo vuestra historia, el melancólico se mueva a risa, el risueño la acreciente, el simple no se enfade, el discreto se admire de la invención, el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla.*¹¹⁵

¹¹² Idem, *ibidem*.

¹¹³ Anotações de aula sobre as idéias de recepção da obra cervantina pelo tipo discreto e pelo vulgar contidas no prólogo do *Quixote* de 1605 expostas na disciplina *Estratégias Literárias e Práticas de Representação* do curso de pós-graduação ministrado entre abril e agosto de 2010 pela docente Profa. Dra. Maria Augusta da Costa Vieira.

¹¹⁴ Mantivemos a estrutura da categoria de leitor em língua espanhola por entender que a tradução feita por “tolo” por Sérgio Molina, encontrada na edição brasileira publicada pela Editora 34, não abarca os conceitos de *vulgaridade* que o termo continha no século XVII e, que são fundamentais para a compreensão da composição do prólogo segundo os critérios de conhecimento de mundo e recepção da obra deste grupo de leitores. Para tal cotejo, consultamos o vocábulo “*simple*” no Dicionário Covarrubias, publicado na Espanha em 1611.

¹¹⁵ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 14.

É interessante atentarmos para a mobilidade de uma obra cujos critérios de composição têm parâmetros que variam de acordo com uma concepção que envolve a relação leitor/leitura. Desse modo, *Dom Quixote* enquanto paródia das novelas de cavalaria seria capaz de causar riso e/ou admiração de seus variados leitores, porquanto o efeito da obra sobre cada um deles mudaria de acordo com o prisma de leitura e conhecimento de mundo de que cada um era portador.

O melancólico é o primeiro leitor que Cervantes nomeia em sua obra com o objetivo de mover ao riso. Naquele tempo, a melancolia era tratada como uma séria enfermidade causada pelo excesso de bile negra e era descrita como um dos quatro temperamentos abordados pela medicina hipocrática. Alguns estudiosos dos séculos XVI e XVII abordaram o assunto, tais como, por exemplo, o médico e humanista espanhol Huarte de San Juan (*Examen de ingenios para las ciencias*, em 1575), o inglês Timothy Bright (*A Treatise of Melancholie*, 1586) e, mais tarde, o clérigo inglês Robert Burton, que dedicou seus estudos à enfermidade (*The Anatomy of Melancholy*, 1621).

Uma aproximação ao tema a partir do Dicionário Covarrubias publicado na Espanha em 1611 nos traz importantes referências no que diz respeito à acepção do vocábulo melancolia naquele tempo e esclarece que o paciente melancólico padecia de certo pesar e tristeza:

*MELANCOLÍA. Enfermedad conocida y pasión ordinaria, donde hay poco contento y gusto; es nombre griego μελαγχολία, **melancholia**, **atrabilis**. Suelen definir en esta forma: “**Melancholia est mentis alienatio ex atrabile nata cum maestitia metuque coniuncta**”. Pero no cualquiera tristeza se puede llamar melancolía en este rigor; aunque decimos estar uno melancólico cuando está triste y pensativo de alguna cosa que le da pesadumbre. 2. **Melancolizarse**, entristecerse. 3. **Melancólico**, triste y pensativo en común acepción. Algunos dicen melarquía y melárquico¹¹⁶ (grifos do autor).*

¹¹⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus cit.*, p. 1264.

No que se refere ao *Quixote*, Augustín Redondo salienta que o tema mereceu destaque em ambas as partes da obra, desde a representação do melancólico autor, que aparece no prólogo sentado à escrivaninha pensando em como escrever seu texto até o final da segunda parte da obra quando Alonso Quijana morre vítima da enfermidade¹¹⁷.

Segundo o crítico, os tratadistas que abordaram as doenças naquele tempo seguiam uma orientação platônica e aristotélica, baseavam-se nas obras de Hipócrates, Galeno e Avicena e associavam os quatro temperamentos (fleumático, sanguíneo, colérico e melancólico) de acordo com a classificação dos filósofos pitagóricos, sendo respectivamente associados às enfermidades quatro elementos (água, ar, fogo e terra), quatro qualidades primárias (frio, calor, umidade e sequidão), quatro órgãos (coração, baço, fígado e cérebro), quatro planetas (Lua, Júpiter, Marte e Saturno), quatro estações do ano (outono, primavera, verão e inverno) que determinam, por seu turno, as quatro faculdades do espírito (memória fraca, memória forte, imaginação e entendimento), pois

*Todos tienen presentes [...] la teoría de los temperamentos dentro de un sistema de correspondencias entre el macrocosmos — en el cual se insertan tanto los planetas y los minerales como las plantas y los animales — y el micros cosmos, o sea, el pequeño mundo del hombre*¹¹⁸.

A medicina hipocrática determinava as doenças e os tratamentos naquele tempo. No século XVI, Huarte de San Juan realizou uma sistematização dos temperamentos com base na observação da natureza física do homem, relacionando habilidades naturais aos tipos de engenho. Assim, sua teoria relacionava o corpo humano (microcosmo) ao universo (macrocosmo) e tinha

¹¹⁷ REDONDO, A. *Otra manera de leer el Quijote*: historia, tradiciones culturales y literatura, Madrid: Castalia, 1997, p. 121.

¹¹⁸ Francisco Rico *Apud* REDONDO, *Opus cit.*, p. 127.

o objetivo de mostrar o quão importante era manter um equilíbrio dos elementos da natureza.¹¹⁹ A mistura entre esses elementos determinava diferentes tipos de temperamentos, produzia o humor do indivíduo e definia, no caso de enfermos, tratamentos à base de ervas medicinais e dietas alimentares que pretendiam a cura.¹²⁰

A medicina da época explicava que o excesso de bile negra era responsável pelo estado melancólico e era produzido no baço. Por isso, sua contração se fazia necessária como modo de evitar a produção da bile. No entanto, o movimento de retração do órgão que era propiciado pelo riso “*permit[ia] de tal modo la purgación de los humores malos, o sea una catarsis según la terminología de los Antiguos, lo que remite al espectáculo cómico*”.¹²¹

A melancolia estava associada ao planeta Saturno e indicava que o sujeito que padecia dessa enfermidade naturalmente pendia para as artes, como afirmara Aristóteles. De acordo com Agustín Redondo, a enfermidade ganhou um destaque emblemático no Renascimento e foi abordada por escritores como Erasmo de Rotterdam e Rabelais, e artistas como Albrecht Dürer (*Melancholie I*, 1514).

Neste ponto de nosso trabalho é fundamental pensar em como a imagem do

Melancholie I - Albrecht Dührer

¹¹⁹ HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*, (Org.) Esteban Torre, Madrid: Editora Nacional, 1976, p.573.

¹²⁰ BURTON, R. *Anatomía de la melancolía*, Prologo de Alberto Manguel, Madrid: Alianza Editorial, 1998.

¹²¹ REDONDO, A. *Opus cit.*, p. 130.

tipo melancólico foi amplamente considerada no campo das artes, especialmente na poesia e na pintura daquele período. Com tal concepção em mente, centrar-nos-emos nos estudos de Agustín Redondo¹²² sobre a famosa gravura *Melancholie I*, do alemão Albrecht Dürer.

No plano central do quadro há o retrato de um anjo melancólico que apoia, sobre seu joelho, o braço esquerdo e sustenta a face com sua mão enquanto empunha um compasso com a mão direita, dirigindo um olhar contemplativo para o horizonte. Seus cabelos estão revoltos e ele possui um molho de chaves atado à cintura. Ao seu lado, há um anjo menor cabisbaixo, sentado sobre uma roda de moinho e, aos seus pés, há um cão triste e encolhido, visivelmente debilitado e tão magro que suas costelas estão à mostra.

O cenário da gravura de Dürer é composto por vários elementos, tais como uma ampulheta de areia, um sino, várias ferramentas jogadas ao chão (martelo, facão, cravos etc.), uma pedra que lembra um desenho geométrico, uma escada, uma balança etc. Chama-nos atenção um quadrado mágico disposto no canto superior direito do quadro cuja soma de todos os lados dá 34. Encontramos a data de publicação da obra disposta na última coluna inferior, representada pelos algarismos 15 e 14¹²³. No canto superior esquerdo da gravura avistamos raios solares e um morcego, que voa segurando uma faixa onde se lê o título da obra: “*Melencolia I*”. Segundo Leila Danzinger, nessa obra o anjo representa a postura clássica do melancólico e, ao seu redor,

os objetos do conhecimento, que deveriam medir o tempo e o espaço, jazem obscurecidos pela falta de sentido, inúteis e inertes. O espaço da gravura é constituído pelo acúmulo, pela descontinuidade entre os objetos, que dificilmente estabelecem nexos entre si, levando-nos a constituir uma lista para nomeá-los: o anjo, o compasso, o livro, o quadrado mágico, a

¹²² REDONDO, A. *Opus cit.*

¹²³ O quadrado mágico introduzido na gravura de Dürer é, segundo informações de sites especializados, a primeira manifestação de um tema matemático introduzido numa gravura na Europa. No tocante às referências deste tipo de jogo matemático presente no quadro, consultamos o site <http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm2000/icm33/Durer2.htm>, acessado em 05/06/2011.

ampulheta, o cão, o querubim, o morcego, a escada, o poliedro, a esfera, entre vários outros elementos. Há uma desordem que é fruto de um embate silencioso que envolve todas as coisas. No lado esquerdo, os objetos sugerem instabilidade e perigo: o mar em suas mudanças incessantes, a esfera instável, a sombra de um crânio na face do poliedro, a escada, que oferece o risco de queda no abismo. No lado direito, predomina o aspecto sólido e estável, em que prevalece a maciça figura da mulher alada (alegoria da astronomia), diante da forma arquitetônica que sugere uma torre. Para Peter-Klaus Schuster (2005, p.93), Dürer retoma nessa composição, minuciosamente construída, a antítese *Virtus-Fortuna*, recorrente no repertório alegórico humanista. Para o historiador alemão, um dos maiores estudiosos da gravura na atualidade, *Melencolia I* é uma exortação à virtude, endereçada ao melancólico para que seu espírito superior se forme e se eleve, apesar de todas as resistências. A dignidade do homem no humanismo consiste em ser criador de si mesmo e, “pelo uso virtuoso de seus dons intelectuais, pela prática das artes e das ciências guiada na medida justa, só assim se faz verdadeiramente justo à imagem de Deus (Schuster, idem, p.94)”.¹²⁴

No que se refere ao comportamento melancólico, Agustín Redondo salienta que a imagem do anjo encontrada da gravura de Dührer é evocada no prólogo de 1605 do *Quixote* quando o autor é retratado empunhando uma pluma enquanto segura seu rosto com uma das mãos, apoiando o cotovelo sobre uma escrivaninha:

*Muchas veces tomé la pluma para escribirle, y muchas la dejé, por no saber lo que escribiría, y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla.*¹²⁵

O *topos* do melancólico era corrente na arte funerária grega e latina como lugar de luto. O anjo de Dührer está de luto porque, platonicamente, o melancólico sempre está aquém do mundo das essências que ele quer inutilmente atingir por meio de todos os instrumentos de construção, matemáticos, filosóficos etc. de que dispõe. Ao imitar a imagem do melancólico que já havia sido mote da gravura de Dührer, Cervantes pretendia ressaltar, por meio da descrição feita do autor no prólogo, o caráter e a “*actitud del pensador e inventor*

¹²⁴ DANZINGER, L. “Imagens e espaços da melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer”, In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada* (ABRALIC), n. 10, 2007, pp. 127 – 146.

¹²⁵ CERVANTES, M. de. *Opus cit*, p. 7-8.

melancólico que está esperando la inspiración creadora”¹²⁶, ou seja, o autor do *Quixote* pintado no prólogo se encontra melancólico porque tenta escrever, mas não sabe o quê dizer.

Agustín Redondo frisa ainda que a compleição da personagem Dom Quixote (*magro de rostro, enjuto de carnes*) era condizente com o perfil que oscila entre um enfermo do tipo colérico e um enfermo melancólico¹²⁷, reiterado pela sua atitude de isolamento que o induziu, mais tarde, a fazer uma leitura do mundo a partir do mundo da leitura. A melancolia evidencia o grau de introspecção da personagem, cujos pensamentos eram perpetrados pelo universo quimérico das novelas de cavalaria.

No que se refere ao leitor discreto mencionado no prólogo, o autor esclarece que seu intento era causar-lhe admiração pelos recursos empregados na invenção. Ao ter como objetivo a admiração deste leitor no tocante à composição da obra, o autor aponta tanto para o uso e o conhecimento de artificios poético-retóricos quanto para a habilidade de *sacar alguna cosa de nuevo que no se haya visto antes ni tenga imitación de otra*¹²⁸. Cervantes reitera não apenas as menções às autoridades clássicas e contemporâneas que compunham o referencial de erudição do homem letrado daquele período, mas também à inovação empregada ao usar a matéria cavaleiresca como paródia anunciada já no título da obra, que apresenta o epíteto da personagem principal como engenhoso.

Outro tipo arrolado por Cervantes como destinatário de sua obra é o *simple*. Há uma série de acepções sobre o uso desta palavra enquanto ser ingênuo, pacífico e incauto¹²⁹. Em última instância, o vocábulo está ligado ao universo do homem vulgar. No dicionário Covarrubias, o verbete era usado no período para caracterizar aquele que

¹²⁶ REDONDO, A. *Opus cit.*, p. 134.

¹²⁷ HUARTE DE SAN JUAN, J. *apud* REDONDO, A. “Tienen el color del rostro verdinegro o cenizoso; los ojos muy encendidos [...]; el cabello negro, y calvos; las carnes pocas, ásperas y llenas de vello” (p. 205), *In: Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Editorial Castalia, 1997, p. 136.

¹²⁸ COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus cit.*, p. 1105.

¹²⁹ HIERRO, Francisco del. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734, p.342..

*Algunas veces significa mentecato [falta de juicio], porque es como el niño o la tabla rasa, do no hay ninguna pintura, por tener lesa la fantasía y los demás sentidos y no discurrir en las cosas con razón ni entendimiento.*¹³⁰

A novela cervantina opera, então, dentro de um equilíbrio racionalmente calculado, que oferece entretenimento em variados níveis e por matérias diferenciadas ao discreto, bem como ao vulgar (homem simples). Entendemos que o escritor, de maneira elegante e urbana, procurou captar a benevolência do *simple* ao salientar que não tinha o intuito de menosprezar o tipo o vulgar, para que este não se sentisse depreciado dentro de seu universo de conhecimentos.

Os outros dois tipos de leitores indicados por Miguel de Cervantes são o *grave* e o *prudente*. O primeiro é conclamado a não desprezar a obra, enquanto o segundo não deve deixar de elogiá-la (“*el grave no la desprecie, ni el prudente deje de alabarla*”). Ambos gozavam de status social, porquanto o adjetivo *grave* atribuído a uma pessoa *en una significación vale autoridad y calidad* e traz as acepções de *autoridad, ponderación, medida*.¹³¹ Já o *prudente* era considerado *el hombre sabio y reportado, que pesa todas las cosas con mucho acuerdo*.¹³² Dessa forma, a obra escrita para agradar ao vulgar deveria também gozar do prestígio dos doutos e, por isso, Cervantes recorre à autoridade de eruditos de sua época para que reconhecessem em *Dom Quixote* a paródia das novelas de cavalaria, o uso de elementos clássicos e poético-retóricos, e a referência aos tratados de cortesia, aos manuais escolares, bem como de outras obras, como elementos com os quais o autor dialogou para compor sua novela.

¹³⁰ COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus cit.*, p. 1443-44.

¹³¹ COVARRUBIAS HOROZCO, *Opus cit.*, p. 997.

¹³² Idem, p. 1380.

Em linhas gerais, podemos afirmar que, no prólogo do primeiro *Quixote*, Cervantes considera o riso como base de avaliação de seus leitores contemporâneos no que se refere à recepção de sua obra. Ao salientar intenções como a de mover o leitor melancólico ao riso e, por conseguinte, fazer com que o risonho passasse a ter mais motivos para se divertir, o autor reafirma o compromisso social que sua obra possuía com o universo do entretenimento.

Ao enumerar diferentes tipos de leitores e afirmar que o objetivo principal do livro era o de destituir a autoridade que as novelas de cavalaria possuíam junto ao público vulgar, o autor viabiliza o riso e não apenas o compromisso com o entretenimento, mas o exercício da função social como instrumento de crítica às novelas de cavalaria, tidas como obras fantasiosas e inverossímeis cuja única função era a oferecer deleite aos leitores.

Dom Quixote se pauta, desse modo, tanto pela imitação aristotélica quanto pelo *docere delectare* horaciano, e ao deixar o procedimento de *mimesis* a cargo do cavaleiro andante, Cervantes centra a ação numa personagem louca que imita heróis das novelas de cavalaria¹³³, pois Dom Quixote se baseia nos atos heroicos de famosos cavaleiros andantes enquanto ele mesmo é apenas um senhor, com cerca de cinquenta anos, que se encontra com a saúde debilitada. Dessa maneira, o leitor reconhece o ridículo na imitação paródica realizada por Cervantes e na estranha figura do cavaleiro manchego.

II.3 Segundo prólogo do *Quixote*: descrições e agudezas cervantinas

A segunda parte das aventuras de *Dom Quixote de la Mancha* foi publicada em 1615, após a vinda à luz da continuação das aventuras do cavaleiro manchego escrita por Alonso Fernández de Avellaneda, cujo pseudônimo oculta a verdadeira identidade do autor do livro considerado apócrifo, que narra a terceira saída de Dom Quixote e Sancho Pança

¹³³ KÖNIG, B. *Opus cit.*, p. 303.

Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha (1614)

Segunda parte del Ingenioso Caballero Don Quijote de la Mancha (1615)

No que tange à obra cervantina, críticos tais como Martín de Riquer¹³⁴ e Frago Gracia¹³⁵ apontam diferenças fundamentais entre o primeiro tomo, lançado em 1605 (*El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*), e a continuação considerada apócrifa publicada em 1614 (*Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*).

No primeiro prólogo, o escritor se vale de recursos retóricos para captar a benevolência do leitor e descrever o seu impasse ante a escrita do prólogo solucionado pelo amigo que, de acordo com Maria Augusta Vieira, sugere as “*irónicas soluciones para la composición del prólogo*”, enquanto o segundo prólogo do *Quixote* cervantino tem como

¹³⁴ RIQUER, M. de. “Gerónimo de Pasamonte y Avellaneda”, In: *Para leer Cervantes*, Barcelona: Acantilado, 2010, p. 469-530.

¹³⁵ FRAGO GRACIA, J. A. *El Quijote apócrifo y Pasamonte*, Madrid: Gredos, 2005.

principal foco a figura de Avellaneda devido à composição da continuação apócrifa da segunda parte das aventuras de Dom Quixote¹³⁶.

O segundo prefácio de Cervantes trata de um discurso de defesa realizada mediante acusações dirigidas a ele por Avellaneda, de modo a narrar de forma engenhosa e aguda¹³⁷ dois relatos breves, nos quais descreve a história de dois loucos e de suas relações com cães e cujo intuito era repreender o atrevimento do escritor que ousou dar continuidade à novela de Dom Quixote.

A publicação do *Quixote* apócrifo se deu no ano de 1614, em Tarragona. No prefácio da obra, Avellaneda justifica que “*como casi es comedia toda la historia de Don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo*”¹³⁸, explicitando o estreito vínculo da obra cervantina com o cômico naquele tempo. Embora o autor apócrifo tenha imitado a obra cervantina, ele decidiu diferenciar sua composição daquela que lhe servia como modelo ao afirmar categoricamente que sua obra era menos agressiva aos leitores do que a de Cervantes, cujas aventuras eram “*más satíricas que ejemplares, si bien no poco ingeniosas*”¹³⁹.

Avellaneda passa, então, a proferir uma série de ofensas pessoais a Cervantes, que se encaixam dentro de um princípio satírico, uma vez que seu objetivo era desqualificar completamente o autor e homem Miguel de Cervantes a partir de suas características físicas e vícios morais. Dentre outras coisas, Avellaneda se refere a ele como “*soldado tan viejo en*

¹³⁶ VIEIRA, M. A. da C. “Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el prólogo del *Quijote II*”, In: *Política y Literatura: Miguel de Cervantes frente la Postmodernidad*. (Org.) MAESTRO, J& URBINA, E. Vigo: Editorial Acad. Del Hispanismo: 2009, p. 263.

¹³⁷ CARVALHO (2007), afirma que Baltasar Gracián é um dos monumentos que escreveram sobre a agudeza na obra *Agudeza y Arte de Ingenio* (1648). O pensador definia que a agudeza era apresentada formalmente como uma faculdade do pensamento que prevê relações inesperadas e artificiosas entre conceitos distantes. A agudeza é definida e interpretada em função de outras relações que cria com categorias retóricas como engenho, *concepto* (ato de conhecimento que expressa a correspondência entre os objetos) e arte, e com categorias intelectivas como entendimento e proporção.

¹³⁸ AVELLANEDA, A. L. de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Barcelona: Editorial Juventud: 1980, p. 21.

¹³⁹ Idem, *ibidem*.

años cuanto mozo en bríos, [que] tiene más lengua que manos”¹⁴⁰ e como alguém cuja falta de amigos não lhe proporcionou autores para os poemas laudatórios¹⁴¹ que compõem a primeira parte de sua obra. O prólogo apócrifo reverbera uma árdua crítica a Cervantes e possui o propósito de destruir programaticamente a imagem do homem e do autor da primeira parte do *Quixote* com base em ofensas pessoais que denotam certo ressentimento nutrido por Avellaneda contra Cervantes.

No entanto, guardadas as devidas diferenças entre os *Quixotes*, bem como as motivações pessoais que poderiam ter levado à publicação da continuação apócrifa da obra já abordadas por críticos como Martin de Riquer¹⁴², Avellaneda afirma que tanto ele quanto Cervantes tinham o mesmo objetivo, ou seja, “*desterrar la perniciosa lección de los vanos libros de caballerías, tan ordinaria a gente rústica y ociosa*”¹⁴³.

No prólogo, Avellaneda reitera que sua obra é diferente daquela escrita por Cervantes. Ele alega que a imitação legítima diferentes continuações das obras, como é possível observar no caso de *Las Arcadias* e de *Los siete libros de la Diana*, mencionadas como recurso de autoridade para justificar e autorizar as novas façanhas narradas na segunda parte de Dom Quixote que vinha a público quando a novela já era amplamente conhecida dentro e fora da Espanha por causa do sucesso da primeira parte publicada em 1605.

As críticas ferrenhas feitas a Cervantes também foram baseadas em argumentos de cunho bíblico sobre a caridade cristã escritos pelo Apóstolo Paulo, em sua primeira *Epístola aos Coríntios*¹⁴⁴. Nesse sentido, a fim de rebaixar completamente a obra cervantina,

¹⁴⁰ AVELLANEDA, *Opus cit.*, p. 21.

¹⁴¹ Miguel de Cervantes apresenta no início do *Quixote* de 1605 um conjunto de dez poemas preliminares ou encomiásticos (dois poemas em verso de cabo roto e oito sonetos) que constituem um elogio da obra e de seu autor. Contudo, os poemas burlescos amplificam a dimensão cômica e paródica que é desenvolvida ao longo de toda a obra.

¹⁴² Riquer, M. de. *Para leer Cervantes*, Barcelona: Acantilado, 2010.

¹⁴³ AVELLANEDA, *Opus cit.*, p. 21.

¹⁴⁴ “A caridade é sofredora, é benigna; a caridade não é invejosa; a caridade não trata com leviandade e não se ensoberbece / não se porta com indecência, não busca os seus interesses, não se irrita, não suspeita mal; / não

Avellaneda afirma que o inimigo era invejoso e que o *Quixote* cervantino é murmurador, impaciente e colérico, pois foi escrito por entre os ferros de uma cela e, por isso, reflete as mesmas características dos encarcerados. Assim, Avellaneda se refere às prisões a que Cervantes foi acometido ao longo de sua vida e se pauta no uso de argumentos religiosos num momento histórico em que a Espanha era caracterizada por um acentuado Cristianismo. Avellaneda acusa Cervantes de ser invejoso, detrator do próximo e de ser contrário aos preceitos cristãos, de maneira que tal argumento se converte numa grave ofensa pública contra o autor a partir de um reconhecimento social legado pelos estatutos de *limpieza de sangre* aclamados numa Corte que valorizava a linhagem cristã *por los cuatro costados*¹⁴⁵, ou seja, uma linhagem cujos avós paternos e maternos já deveriam professar a religião.

As críticas de Avellaneda estabelecem um diálogo com o primeiro prólogo de *Dom Quixote* e com a própria vida de Miguel de Cervantes, que esteve preso durante três vezes ao longo de sua vida. Avellaneda encerra o prefácio de sua obra reiterando que seu livro não ensina a ser desonesto e que jamais houve vício nas personagens Dom Quixote e Sancho, que sempre tiveram “*buenos deseos de desagravias huérfanas y deshacer tuertos, etc.*”¹⁴⁶. Ao término do prólogo, segue-se um soneto atribuído a Pero Fernández, em que o autor identificado como “yo” utiliza o topos da falsa modéstia e afirma que é “*el menguado entre los rudos*” e que escreve para os “*nobres leyenderos*” — leia-se aqui leitores — “*las segundas sandeces del manchego fidalgo Don Quijote*”¹⁴⁷ de maneira a inverter a captação da benevolência, usando-a como recurso final após a justificativa da desautorizada continuação da obra, bem como do vitupério feito a Cervantes.

folga com a injustiça, mas folga com a verdade. (1 Coríntios 13: 4-6), In: BIBLIA SAGRADA, Trad: João Ferreira de Almeida, São Paulo: 2007.

¹⁴⁵ REDONDO, A. “El personaje de don Quijote”, In: *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Castalia, 1997, p. 227.

¹⁴⁶ AVELLANEDA, *Opus cit.*, p. 23.

¹⁴⁷ Idem, *ibidem*.

Um ano após a publicação da obra de Avellaneda, Miguel de Cervantes traz à luz a continuação das aventuras de Dom Quixote, escrita por ele próprio. O autor inicia o segundo prólogo de sua novela se referindo ao destinatário da obra como “*lector ilustre o quier plebeyo*”¹⁴⁸, de forma que usa novamente o recurso retórico de *captatio benevolentiae* e enaltece o destinatário da obra para ganhar sua simpatia. Por outro lado, o autor mantém uma distância crítica e irônica em relação ao leitor quando se refere a este como ‘*plebeyo*’, em um procedimento poético-retórico cervantino amplamente empregado na primeira parte de sua obra:

*¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo Don Quijote, digo, de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona!*¹⁴⁹

Cervantes utiliza a expectativa do próprio leitor ávido pela leitura de vitupérios e ofensas e a frustra no momento em que afirma textualmente que não atenderá ao que se espera ordinariamente dele, refutando a contenda com Avellaneda de forma incisiva ao reiterar que “*los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío há de padecer excepción de regla*”¹⁵⁰. .

É importante assinalar que Cervantes encerra o primeiro prólogo do *Quixote* suplicando que Deus abençoe o seu leitor e não se esqueça dele (“*Y con esto que Dios te dé salud y a mí no olvide*”¹⁵¹). Assegurando uma continuidade entre o prólogo de 1605 e o de 1615, inicia seu segundo prólogo invocando a Deus com uma expressão usada por cristãos (¡*Válame Dios!*). O simples uso de tal vocativo rebate as críticas feitas por Avellaneda no tocante ao uso de argumentos bíblicos usados contra o autor, pois reitera, em alguma medida,

¹⁴⁸ CERVANTES, *Opus cit.*, p. 543.

¹⁴⁹ Idem, *ibidem*.

¹⁵⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁵¹ CERVANTES, *Opus cit.*, p.14.

seu comprometimento com a fé cristã¹⁵², além de ser um recurso poético-retórico que integra os dois *Quixotes* cervantinos, uma vez que entre a publicação das duas partes há um intervalo de dez anos e que, além disso, houve o aparecimento da segunda parte apócrifa.

Cervantes se defende das ofensas feitas a ele ao afirmar que a deficiência na sua mão esquerda foi ocasionada num dos momentos mais importantes da Espanha quando lutou como soldado: a Batalha de Lepanto. Ele também critica o autor que escreveu a continuação de sua novela por fazer uso de um pseudônimo para se manter em anonimato como “*si hubiera hecho traición de lesa majestad*”¹⁵³ e se justifica salientando que não é invejoso, mas que antes admira aqueles que se ocupam de ações virtuosas ligadas à vida eclesiástica.

Cervantes recorre às críticas feitas por Avellaneda contra a sua pessoa e sua obra e as transforma em matéria de defesa ao agradecer ao autor apócrifo por reconhecer características inerentes ao *Quixote*:

*Pero en efecto le agradezco a este señor autor el decir que mis novelas son más satíricas que ejemplares, pero que son buenas; y no lo pudieran ser si no tuvieran de todo.*¹⁵⁴

Desse modo, Cervantes exalta sua obra a partir das ofensas tecidas por Avellaneda e inverte o jogo inventado pelo autor apócrifo, dado que transforma de modo engenhoso e agudo o conteúdo de vitupério em matéria de elogio de sua novela.

Nessa atitude, Cervantes parece encerrar um modo discreto que pressupunha, dentre outras coisas, o conhecimento de um código de conduta baseado no uso de artifícios que evitavam a expressão direta e explícita das intenções reais do autor, que eram, tal como

¹⁵² Quando mencionamos o comprometimento de Cervantes coma fé cristã, não entramos no mérito biográfico do autor, pois é inviável afirmar categoricamente dados assertivos sobre a vida de Miguel de Cervantes, como bem demonstrou Jean Canavaggio. Nesta análise, nos amparamos textualmente em locuções do próprio texto que evidenciam um discurso textual utilizado por Cervantes que o justifica sem que ele se posicione de forma a vituperar seu adversário.

¹⁵³ CERVANTES, *Opus cit.*, p. 544.

¹⁵⁴ Idem, *ibidem*.

entendemos, rebaixar Avellaneda. Sabemos que a introdução de atitudes racionais na vida diária evidenciaram o surgimento de um “*certo teatro en la vida cotidiana como modo de evitar la expresión directa de los deseos [y] la introducción del protocolo como condición para las buenas relaciones*”¹⁵⁵. Segundo Vieira, os códigos de urbanidade e conduta que passaram a educar, ao longo dos séculos XVI e XVII, o homem cortesão indicavam as formas mais apropriadas para conduzir as relações estabelecidas no âmbito social cuja

*adecuación regulaba estrategias para alcanzar determinados fines, creando un cierto velo en el que muchas circunstancias se ocultaban las verdaderas intenciones, como método eficaz para lograr éxito en las relaciones sociales. Existía cierto empeño, por parte de los tratadistas, entre ellos Castiglione, Gracián Dantisco, Della Casa, en una acción educativa de sentido amplio que incluía la racionalización de las acciones, el disimulo, la contención de los gestos y de las palabras, el aprendizaje de los ritos cortesanos y, en definitiva, un conjunto de profundas transformaciones en la vida afectiva que, sin duda alguna, producirían cambios radicales en la estructura de la personalidad.*¹⁵⁶

Assim, de forma discreta e aguda, Cervantes se baseia nos pressupostos de seu próprio leitor ávido por uma disputa entre os autores e desqualifica Avellaneda ao evidenciar que as críticas tecidas pelo autor apócrifo pertencem ao âmbito baixo porque se prendem em questões de vitupério. Em outras palavras, ao ser ele mesmo discreto, Cervantes mostra a elevação de seu engenho sem precisar rebaixar diretamente Avellaneda e, por isso, desqualifica radicalmente os argumentos usados pelo rival, pois ele consegue criticar a obra apócrifa sem afirmar explicitamente o quão inferior ela é à invenção feita por ele.

Ainda segundo nos esclarece Maria Augusta Vieira, os critérios de *discrição* e *vulgaridade* são concernentes aos leitores do *Quixote*. Nesse contexto, o *discreto* seria aquele capaz de observar os diversos matizes interpretativos e artifícios da obra, e o *vulgar* seria

¹⁵⁵ VIEIRA, M. A. da C. “Agudeza y discreción: los cuentos de locos em el prólogo del Quijote II”, In: *Anuario de Estudios Cervantinos*, (Org.) Jesús Maestro & Eduardo Urbina, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009, p. 269..

¹⁵⁶ Idem, p. 268.

aquele a se deter na estrutura anedótica sem discernir as características de composição¹⁵⁷. Dessa forma, podemos inferir que Cervantes parte de um pressuposto pertencente ao âmbito *vulgar*, ou seja, a partir da expectativa gerada pelo seu leitor no que se refere a resposta a Avellaneda, e a transforma numa matéria *discreta*, pois responde de maneira aguda a ofensa sofrida, exaltando a si e ao verdadeiro *Quixote*, e desqualifica a obra apócrifa sem recorrer a ofensas diretas, mas antes lança mão de mensagens cifradas que evidenciam o labor e o engenho do poeta numa composição como os dois contos breves de loucos presentes no prólogo.

É interessante observar a estratégia narrativa da qual se vale Cervantes para se aproximar efetivamente de seu leitor, pois ele solicita que este narre a Avellaneda, caso o conheça, as agudas histórias dos homens alienados contadas pelo autor. De acordo com Maria Augusta Vieira,

El prólogo se presenta desde el inicio como una quiebra de protocolos de lectura, puesto que, al contrario de lo que se esperaría, no habrá “venganzas, riñas y vituperios”. Tras los desahogos calculados del autor, viene la parte más cifrada, en la que Cervantes encarga al lector relatar al “autor apócrifo” los dos cuentos de locos y perros. Los dos cuentos se ajustan a la forma de los relatos breves y construyen agudezas relacionadas con el acto de la composición como modo de contestar, dentro de los parámetros de la urbanidad discreta y disimulada, al autor del falso Quijote¹⁵⁸ (grifos da autora).

Assim, o leitor é convidado pelo autor a participar da querela particular e, ao mesmo tempo, passa a testemunhar uma disputa social entre os escritores, uma vez que as duas continuações do *Quixote* vêm a público num momento em que as personagens da obra já são amplamente conhecidas pela audiência.

¹⁵⁷ Idem, p. 270.

¹⁵⁸ VIEIRA, M. A. da C. “Agudeza y discreción: los cuentos de locos em el prólogo del Quijote II”, In: *Anuario de Estudios Cervantinos*, (Org.) Jesús Maestro & Eduardo Urbina, Vigo: Editorial Academia del Hispanismo, 2009, 263.

Os pequenos relatos de loucos e cães contados pelo autor ao longo do prólogo da segunda parte desempenham a função de admoestar o autor do *Quixote* inautêntico e, por esse motivo, conservam a brevidade, a concisão e a agudeza referentes a esse tipo de texto presente na sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII, compiladas em obras como a de Melchor de Santa Cruz (*Floresta española de apotegmas y sentencias, sabia y graciosamente dichas, de algunos españoles*, 1574) e de Juan Rufo (*Las seiscientas apotegmas*, 1596)¹⁵⁹. Vieira explica que ambos os contos tinham como objetivo principal provocar o riso através de jogo de palavras, figuras de linguagem (metáforas e metonímias), *refranes*, facécias etc., compondo uma gama de recursos que constituíam o que Rufo designava como “*sutileza de ingenio*”.

A primeira narrativa breve incluída no prólogo cervantino apresenta a história de um louco que inflava cães pela parte traseira com uma vara e, após o término do trabalho, dava-lhes duas palmadinhas na barriga afirmando ironicamente aos presentes que não era pouco trabalho encher um cachorro com ar. Notamos a idéia de dilatação associada ao ar e à lide do louco que Cervantes utiliza para estabelecer uma analogia com a feitura do livro ao questionar “*¿Pensará vuestra merced ahora que es poco trabajo hacer un libro?*”.

Este relato se associa ao riso e ao entretenimento, posto que sua matéria é ridícula e que há a representação de um homem sem a posse de suas capacidades mentais, cujo *ethos* é inofensivo e cuja ação é baixa. Percebamos, pois, que ele faz o animal inchar soprando-o pelas partes e, assim, estabelece de forma aguda uma comparação entre tal tarefa e à feitura de um livro, evidenciando que a composição de uma obra cômica pressupunha um trabalho arduamente calculado.

¹⁵⁹ Idem, p. 265.

O segundo relato é um *exempla* que trata de um louco agressivo, cuja ação é soltar uma pesada pedra em cima dos cães que encontra pela frente. No entanto, ao praticar tal ato conta um cão de caça muito ágil, estimado pelo seu dono (*podenco*), o louco acaba levando uma surra e, após um mês de recuperação volta às ruas, mas passa a olhar os animais atentamente e, mesmo que estes sejam de grande ou pequeno porte (*alanos* e *gozques*), o louco os enxerga como cães *podencos* e não volta mais a atacar os animais.

É interessante reiterar que quando o dono do cão decide castigar o louco pelo ato cometido contra o seu cão, ele esbraveja o seguinte:

*“Perro ladrón, ¿a mi podenco?
¿No viste, cruel, que era podenco mi perro?”¹⁶⁰*

Observamos o quiasma (do grego *kiasmós*, ou “ação de dispor em cruz”) entre os termos *perro* e *podenco*, que estabelecem uma construção simétrica. Na primeira sentença, *perro* é um adjetivo que desqualifica totalmente o louco e está acompanhado do termo *ladrón*, enquanto na segunda frase o termo *perro* é um substantivo acompanhado pelo pronome possessivo *mi*, que enfatiza o sentimento de apreço do dono por seu animal (*mi perro*). Já na segunda estrutura há o uso do pronome possessivo unido ao substantivo (*mi podenco*), reiterando a posse que o dono tem do animal, seguida pela a oração “*que era podenco*”, de modo a reiterar as qualidades e a raça do animal ultrajado pela ação do louco. Frisamos que o cuidadoso artesão (*bonetero*), dono do animal, dirige-se ao louco chamando-o de *cruel* e repetindo muitas vezes o nome de *podenco*, o que enfatiza o zelo do dono por seu animal.

¹⁶⁰ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 545.

No segundo relato, o louco está habituado a ferir os cães e, ao causar dor, ele se afasta completamente da esfera do entretenimento e do riso. Por isso, ele é repreendido pelo dono do cão *podenco* que, ofendido e também ferido por contiguidade ao animal atacado, castiga-o corporalmente com a intenção de lhe ensinar que não se deve atacar um cão pelo qual o dono tem estima. Cervantes encerra o relato ao reiterar que talvez o mesmo pudesse ocorrer com o *historiador* — e, logo, não poeta — Avellaneda, *que no se atreverá a soltar más la presa de su ingenio en libros que, en siendo malos, son más duros que las peñas*.

Vieira¹⁶¹ salienta que Cervantes rebate as críticas de Avellaneda, referindo-se a ele como historiador. Ao fazer isso, o autor acentua a desqualificação de seu inimigo a partir de argumento poético aristotélico que evidencia as noções de *poeta* e *historiador*, desvencilhando o que é poesia (*mimesis*) do que é história.

Nesse pequeno conto, Cervantes estabelece um paralelismo entre a crueldade do louco, a pedra, o cão e seu zeloso dono para vituperar Avellaneda e a continuação apócrifa de *Dom Quixote* e lhe ensinar que toda dor deve ser repreendida, pois o castigo supõe, no caso do louco, ensinamento. Numa correspondência metafórica que demonstra a agudeza de Cervantes ao narrar esse conto, podemos inferir que os pares “louco” e “pedra” de mármore podem representar Avellaneda e seu *Quixote* apócrifo; e o cão e o *bonetero*, ao *Quixote* e seu verdadeiro autor, respectivamente¹⁶².

Ao observar os dois contos breves, vemos que o riso está presente no primeiro relato, enquanto no segundo há a dor tanto do animal quanto de seu dono que se sente ofendido, pois, de acordo com Aristóteles, o cômico é fundamentalmente aquele que não

¹⁶¹ VIEIRA, *Opus cit.*, p. 14.

¹⁶² VIEIRA (2007) traz no prefácio à segunda parte de *Dom Quixote*, traduzida por Sérgio Molina e publicada pela Editora 34, um ensaio em que tece importantes relações sobre a agudeza e as narrativas de loucos contadas por Cervantes no prólogo da segunda parte de sua obra.

causa dor, ou seja, embora pertença ao âmbito do vergonhoso e represente algo deformado, não possui um caráter nocivo. Assim, no primeiro conto podemos afirmar que há entretenimento porque o vício é fraco (não causa dor) e, por isso, pressupõe o cômico, enquanto no segundo há a repreensão de um vício forte (causa dor) e, por esse motivo, pressupõe a sátira, posto que o autor visa a atacar e repreender o louco que fere os animais¹⁶³.

O primeiro conto se enquadra dentro do princípio cômico, provocando o riso e o entretenimento porque, de forma graciosa e aguda, o autor evidencia o engenho para fazer rir, enquanto o segundo conto não é capaz de causar o riso porque a ação do louco causa dor, de modo que sua ação é nociva tanto para o animal quanto para seu dono e, conseqüentemente, o castigo corporal que visa ao ensinamento.

O fato de os contos cervantinos presentes no segundo prólogo recorrerem à imagem de loucos e cães remonta à referência a estas duas categorias de personagens amplamente abordadas em obras reconhecidas naquele período, tais como *A Nau dos Insensatos*¹⁶⁴ e o *Elogio da Loucura*¹⁶⁵, que tratam da aclamada figura do louco. No que se refere aos cães, estes também eram usados como instrumento de burla por autores daquele tempo, como Quevedo, que afirma no poema satírico “*Carta de la perala a Lampuga, su bravo*”:

¹⁶³ Para o filósofo estagirita, as noções de comédia obedeciam a uma noção ética que regulava a vida social grega na *polis* explicitada no livro IV da *Ética a Nicômacos*, na qual ele afirma que

[...] As pessoas que tendem para o excesso na ânsia de gracejar são consideradas bufões vulgares, esforçando-se para provocar o riso a qualquer preço; seu interesse maior é provocar a gargalhada, e não dizer o que é conveniente e evitar o desgosto naquelas pessoas que são o objeto de seus gracejos (ARISTÓTELES, 1999, p.87)

Isto posto, é possível inferir que o riso é o *telos* da comédia e Aristóteles separa aquele tipo de riso praticado por bufões vulgares cujo intuito é atacar o outro através da exposição dos vícios fortes (causam dor) que são nocivos daquele outro tipo de riso que, embora não deixe de ser um tipo de exposição do outro, pretende apenas a ridicularização através da exibição de um vício fraco (não causa dor).

¹⁶⁴ BRANT, S. *A Nau dos Insensatos*, Trad. Karin Volobuef, São Paulo: Octavo, 2010.

¹⁶⁵ ROTTERDAM, E. *O Elogio da loucura*. São Paulo: Novo Horizonte, 1984.

*A lo menos que se puede
Pasan aquí los pecados, tierra barata de culpas
Mucho amor y pocos cuartos.
A una mujer forastera,
Los hijos del vidriado
no la dan, Lampuga, un gozque
si pueden darle un alano¹⁶⁶ (grifos nossos).*

Segundo Schwartz e Arellano, neste poema Quevedo critica os costumes de seu tempo, evidenciando vícios de tipos humanos e situações sociais por meio de composições satíricas e burlescas. Assim, no trecho do poema supracitado há uma crítica àqueles que usufruíam os serviços de prostitutas sem pagar-lhes devidamente, valendo-se da metáfora de cães *gozques* (cães de grande porte) e de *alanos* (cães de pequeno porte) como crítica aos homens e costumes de seu tempo.

Ao retomar o tema tratado nos dois breves relatos das histórias dos loucos de Sevilla e Córdoba, verificamos o tom de ironia usado para com Avellaneda, pois o objetivo é o de vituperar o escritor que, por trás de um pseudônimo, ofende publicamente Cervantes no prólogo da continuação do *Quixote* apócrifo, bem como o de mostrar ao leitor que a escrita dele como “autor” da primeira parte do *Quixote* é engenhosa e tem como *telos* o riso, o entretenimento, o ensino e o deleite (*docere delectare*).

De forma aguda e discreta, Cervantes remata o prólogo do livro de 1615 advertindo ao leitor que “*esta segunda parte de Don Quijote que te ofrezco es cortada del mismo artífice y del mismo paño que la primera*” e que nela a história do cavaleiro manchego foi ampliada. Adverte, ainda, que o cavaleiro será morto e sepultado para que nenhum outro tenha a ousadia de escrever novas façanhas. Dessa forma, a autoridade que o autor outorga a si ao adiantar, no prólogo, o final de sua obra, isto é, a morte

¹⁶⁶ SCHWARTZ, L. & ARELLANO, I. *Francisco de Quevedo: um Heráclito Cristiano, canta Sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1998, p. 614.

definitiva do “verdadeiro” Quixote, evidencia sua estratégia de rebaixamento total da obra de Avellaneda. Ao se inscrever como *poeta* — e não como *historiador*, tal como ele se refere ao seu rival —, Cervantes encerra o prólogo revelando o desfecho de sua obra, mas, em compensação, promete ao público leitor a publicação do *Persiles* e da segunda parte da *Galatea*.

No final da “contenda” que se origina com as publicações das duas segundas partes do *Quixote*, Cervantes narra a morte da personagem Alonso Quijano que, como o cavaleiro andante Dom Quixote, empreende ao longo da novela loucas e disparatadas aventuras. Morre o fidalgo Alonso Quijana, mas Dom Quixote é imortalizado tornando-se uma das personagens mais reconhecidas nas artes ao mesmo tempo em que o discreto e engenhoso autor Miguel de Cervantes se torna autoridade irrefutável na invenção de sua obra.

*III. Matéria cavaleiresca e epíteto do
herói no Quixote*

III. 1 O cômico como mistura de estilos e o riso no *Quixote*

Los sucesos de Don Quijote o se han de celebrar con admiración o con risa.

(MIGUEL DE CERVANTES)

A primeira parte da obra *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* foi publicada em 1605, na Espanha. Como sabemos, a narrativa trata da história de Alonso Quijana que, louco, decide tornar-se cavaleiro andante e sair pelas terras espanholas *deshaciendo agravios y enderezando tuertos*¹⁶⁷.

O livro cervantino baseia-se na matéria cavaleiresca que, transformada em paródia cômica, narra a história de um fidalgo decidido a emular as principais personagens que compunham o repertório da cavalaria andante, convertendo-se, por isso, numa figura caricaturesca. Alonso Quijana contava com a idade de cinquenta anos quando decide sagrar-se cavaleiro; porém, sua compleição física franzina e debilitada contrasta com a imponente imagem dos heróis da cavalaria que lhe serviram como modelo e, cujo conhecimento lhe chegou por meio de suas das leituras desenfreadas de novelas de cavalaria:

*él se enfrascó tanto en su lectura [de las novelas de caballería], que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cerebro de manera, que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo.*¹⁶⁸

¹⁶⁷ CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara: Madrid, 2005, p.579.

¹⁶⁸ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 29-30.

Desse modo, o cavaleiro Dom Quixote de la Mancha se converte numa personagem ridícula na medida em que imita os grandes cavaleiros andantes, tais como Amadís de Gaula, Palmeirim de Inglaterra e Tirant lo Blanc.

Bernhard König explica que, a partir dos estudos de Heinrich Lausberg, é necessário considerar duas acepções de imitação presentes no tempo de Cervantes, cujo referente pode estar baseado tanto na imagem da realidade na obra de arte (o retrato, a reprodução, o reflexo, a cópia) quanto na imitação de uma obra de arte que serve como modelo (a cópia e, até mesmo, a paródia) ¹⁶⁹. Nesse sentido, há na obra cervantina um entranhado jogo poético-retórico que discute a *mimesis* enquanto técnica, pois o autor transfere para o protagonista Alonso Quijana a ação de imitar os modelos que, nesse caso, eram personagens das novelas de cavalaria. Tal imitação “revela-se ridícula como uma forma de paródia”¹⁷⁰ aos olhos do leitor porque pressupõe, dentre outras coisas, uma inadequação temporal, discursiva e figurativa do protagonista que procura copiar e, por vezes, emular os heróicos cavaleiros andantes.

Edward Riley reitera que Dom Quixote é “*ante todo, un hombre que no sabe distinguir entre la vida y ficción literaria*”¹⁷¹. Por isso, a imitação que a personagem faz das ações e dos discursos de outros cavaleiros andantes parte de uma invenção cujo objetivo é discutir realidade e ficcionalidade dentro da arte. É preciso atentar ainda para o fato de que Dom Quixote se converte num caso extremo em que se misturam “*a gran escala y sin moderación, la emulación heroica, el afán de perfección propio del cortesano y el gusto por las*

¹⁶⁹ KÖNIG, B. “Parodia e imitación burlesca en la primera parte del *Quijote* (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España)”, In: *De la Literatura Caballeresca al Quijote*, (Coord) CACHO BLECUA, J. M., Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2007, p. 303.

¹⁷⁰ Idem, *ibidem*.

¹⁷¹ RILEY, E. C. *Teoría de la Novela en Cervantes*, Madrid: Taurus Ediciones, 1981, p. 66.

representaciones teatrales”¹⁷² devido ao grande apreço que, durante o século XV, os livros de cavalaria tiveram no que concerne às “*prácticas caballerescas*”:

*Su imitación [la del Quijote] de los héroes caballerescos aspira a ser tan completa que se transforma en una tentativa de vivir la literatura. No se siente impulsado por una vaga especie de emulación, ni su intención le lleva sólo a remedar los hábitos, modales e indumentaria de los caballeros andantes; no adapta simplemente los ideales caballerescos a otra causa, como San Ignacio de Loyola; ni siquiera está representando un papel, en el sentido usual de la frase. **Se empeña en que nada menos que la totalidad de ese mundo fabuloso, compuesto de caballeros, princesas, encantadores, gigantes y todo lo demás, tenga que ser parte de su experiencia.** Tan pronto como cree que él es realmente un caballero andante, y cree que en su mundo de ficción, desciende desde la cumbre de la emulación idealista que los héroes le inspiran hasta la locura. No puede, representar su papel como a él le gustaría, a no ser en este mundo fabuloso. Es en este sentido en el que trata de vivir la literatura*¹⁷³. (grifos nossos)

Ao observarmos a invenção de Dom Quixote, é interessante notar que ele se torna uma espécie de poeta-personagem na medida em que passa a emular a ação de outros cavaleiros de tal modo que suas atuações disparatadas surgem da inadequação da realidade ficcional que permeia seu mundo em contraponto com o fantasioso mundo das novelas de cavalaria a que ele acredita pertencer. Encontra-se reunido no *Quixote*, pois, um desdobramento de personagem a poeta e de poeta a personagem no sentido da invenção porque, ao proferir os discursos baseados no que lera, o cavaleiro busca avidamente viver suas aventuras a partir do paradigma de conduta legado pelos cavaleiros andantes que o antecederam.

Há na obra de Cervantes uma coadunação de elementos díspares, tais como, por exemplo, realidade *versus* ficção e loucura *versus* discrição, que organizam o *Quixote*. Nesse sentido, a coexistência de recursos que *a priori* pertencem a naturezas distintas atua na produção de uma mescla estilística que, por seu turno, produz o riso dentro da narrativa a partir da ideia poético-retórica de unidade como algo racional e verossímil. Dessa forma, a

¹⁷² RILEY, E. C., *Opus cit.*, p. 113-114.

¹⁷³ RILEY, E.C. *Teoria de la Novela em Cervantes*, Madrid: Taurus Ediciones, 1981, p. 68.

mistura estilística implica a falta de unidade que é desmedida e, portanto, inverossímil e, por esse motivo, há uma produção intencional de inverossimilhança que se torna verossímil para representar a personagem cômica Dom Quixote. Assim, ao considerarmos a falta de unidade como algo intencionalmente produzido por Cervantes no *Quixote*, observaremos que se trata de um procedimento presente em vários aspectos dentro da obra, pois é uma invenção poética e retoricamente calculada na qual a não-unidade produz o cômico como espécie de mistura estilística e figurativa que visa ao riso do leitor.

Erich Auerbach apontou para o que chamava de *contraste estilístico* presente em falas elevadas e ações baixas¹⁷⁴. Assim, o procedimento de mesclar estilos gera certo deslocamento — se podemos designar deste modo — que pode ser destacado em vários aspectos na narrativa de forma a produzir um descompasso entre aquilo que é relatado pelo narrador e aquilo que é descrito pelo cavaleiro manchego. Como exemplo, podemos destacar o deslocamento espaço-temporal entre o relato da obra e o tempo ficcional resgatado por Dom Quixote, evidenciado por seu discurso rebuscado que considera, por exemplo, estalagens como castelos, rebanhos de ovelhas como exércitos, pícaros como nobres etc.

Na primeira aventura de Dom Quixote o leitor, já advertido da loucura do cavaleiro, percebe a confusão entre a realidade trazida à baila pelo narrador e a crença de Dom Quixote. Este, acreditando ser cavaleiro, transporta cenários e personagens que encontra pelo seu caminho ao mundo da cavalaria andante. Dessa maneira, em sua saída iniciática o cavaleiro manchego se depara com uma humilde venda que ele imagina ser um castelo com torres, capitéis de prata, ponte elevadiça e, até mesmo, fosso. Como seu pensamento está povoado pelo mundo fantasioso da cavalaria, ele espera nada mais, nada menos do que ser recepcionado pelo vibrante som de um trompete tocado por um anão, mas como isso demora a

¹⁷⁴ AUERBACH, E. “A Dulcineia encantada”, In: *Mimesis: a representação da realidade na literatura*, São Paulo: Perspectiva, 2004, p. 299-320.

acontecer Dom Quixote salta de Rocinante e se encontra com duas prostitutas que, diante de um olhar enviesado pela loucura, parecem-lhe donzelas. Logo em seguida, o cavaleiro ouve o som saído de um *cuerno* tocado por um tratador de porcos que tenta reunir seus animais. Para divertimento e riso do leitor, a personagem cervantina acredita que este barulho produzido por uma personagem baixa é o anúncio altissonante de sua chegada à casa real.

Este emblemático episódio traz à baila, para o leitor da obra, a nota de como serão as aventuras de Dom Quixote. Encontramos aqui um deslocamento figurativo reiterado nas cenas em que o cavaleiro chega à venda e se depara com as duas mulheres, que não conseguem conter o riso diante da figura desengonçada diante delas: um homem fisicamente debilitado trajando uma antiga armadura incompleta de cavaleiro andante, montado num cavalo estropiado. Além disso, a ação de Dom Quixote é desajustada porque ele profere um discurso empolado e totalmente deslocado da realidade, o que reitera o estranhamento das duas mulheres. É neste trecho, então, que ele as confunde com donzelas:

Miránbale las mozas y andaban con los ojos buscándole el rostro, que mala visera le incubría, mas como se oyeron llamar doncellas, cosa tan fuera de su profesión, no pudieron tener la risa y fue de manera que don Quijote vino a correrse y a decirles:

— *Bien parece la medida en las hermosas, y es mucha sandez además de la risa que de leve causa procede; pero non vos lo digo porque os acutedes ni mostredes mal talante, que el mío non es de ál que de serviros. El lenguaje, no entendido de las señoras, el mal talle de nuestro caballero acrecentaba en ellas la risa, y en él el enojo.*¹⁷⁵

Dom Quixote faz enunciados que similares aos presentes aos livros de cavalaria e que não correspondiam à língua falada quando decide sair em busca de aventuras pelas terras de La Mancha. Há um estranhamento produzido na linguagem que causa o riso não apenas das

¹⁷⁵ CERVANTES, M. De *Opus cit.*, p. 37-38.

duas prostitutas, mas também do próprio leitor que se farta de rir da primeira confusão produzida pela loucura da personagem.

Ao longo da narrativa cervantina observamos uma quebra de estilo que cria um descompasso nos momentos nos quais Dom Quixote usa uma linguagem elevada para a descrição de cenas e/ou ambientes apresentados ao leitor pelo narrador como baixos. Encontramos nesse procedimento uma inadequação que revela a falta de unidade entre o que existe dentro da narrativa e o que é relatado por Dom Quixote em seus discursos rebuscados e, assim, o elemento ridículo é produzido através de um discurso grandiloquente para expor uma cena corriqueira ou um ambiente pertencente à esfera do baixo. Dentro desse dessa perspectiva podemos citar, à guisa de exemplo, a imagem de Rocinante como sendo um cavalo desconjuntado e macérrimo que “era só pele e osso”:

Frisaba la edad de nuestro hidalgo con los cincuenta años; era de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza.[...]Fue luego a ver su rocín, y, aunque tenía más cuartos que un real y más tachas que el caballo de Gonela, que tantum pellis et ossa fuit, le pareció que ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban¹⁷⁶ (grifos nossos).

É importante observar que Cervantes utilizou a língua latina para descrever sarcasticamente a debilidade do animal. O uso de uma língua clássica — ligada por seu turno à erudição — para descrever um reles cavalo produz a comicidade e provoca, conseqüentemente, o riso do leitor. Há a mescla de um estilo grandiloquente usado na linguagem para descrição de um animal decrépito.

A caracterização do cavaleiro manchego é algo que também merece atenção devido ao descompasso estabelecido por ela diante dos modelos imitados por ele. Dom Quixote possui

¹⁷⁶ CERVANTES, M. de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara: Moderna, 2004, p.28.

uma armadura incompleta, um cavalo estropiado, um escudeiro gordo e passa a usar, como se fosse o elmo de Mambrino, uma bacia de barbeiro, tornando evidente o desajuste imagético entre a sua figura e a dos cavaleiros andantes que ele decide copiar e/ou emular. Nesse aspecto, a falta de unidade da personagem se dá seja pela compleição física franzina, seja por sua indumentária, que o converte num ridículo cavaleiro andante.

O contraste figurativo existente entre Dom Quixote e Sancho Pança é fundamental no âmbito da ideia poética de falta de unidade constante na obra, pois Sancho é gordo, baixo, pertence ao povo e é iletrado enquanto Dom Quixote é macérrimo, alto, tem origem nobre (ainda que decadente) e pertence ao universo da cultura letrada. David Pujante aponta, ainda, que é importante observar que cavaleiro e escudeiro pertencem a universos distintos, pois

*Las dos grandes realidades que se oponen con absoluta evidencia en el Quijote son las de don Quijote, el ingenioso hidalgo convertido en caballero, y Sancho, su escudero. Desde el punto de vista retórico tenemos que decir que esas dos visiones tan distintas del mundo, que aparecen en un mismo tiempo y en un mismo espacio, la España de finales del siglo XVI y principios del XVII, se comienzan mostrando en dos estilos totalmente contrapuestos: uno, la imitatio de los modos de escritura de las novelas de caballerías; y otro, el lenguaje campesino, en ocasiones con errores léxicos y arropado todo en el saber refranescos y proverbial del castellano de la época y en alguna que otra referencia a los sermones de los curas de pueblo.*¹⁷⁷

Dessa maneira, o próprio descompasso entre as figuras das duas personagens reitera o procedimento de mistura estilística com o objetivo de produzir o elemento ridículo e mover o leitor ao riso, dado que nem o cavaleiro e nem o escudeiro reúnem condições físicas e/ou atendem aos requisitos que lhes permitem imitar os modelos cavaleirescos aos quais Dom Quixote se propõe superar em suas disparatadas ações.

¹⁷⁷ PUJANTE, D. “Planteamientos retóricos en El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. (Sobre un retoricismo cervantino que trasciende cualquier conjeturable adscripción a escuelas retóricas concretas)”, In: *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, (Org.) María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.) Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 620.

A figura do cavaleiro manchego torna-se hilária quando comparada aos heróis que lhe serviram de espelho, pois a conformação de um cavaleiro andante destoa completamente de uma personagem já em idade avançada para os padrões daquele tempo, magricela e debilitada e que, portanto, não poderia representar em hipótese alguma o vigor, a robustez e a coragem de um jovem de linhagem nobre imbuído de ideais ligados à honra, à lealdade e ao amor, segundo a tradição cavaleiresca. O contraste entre Dom Quixote e os outros cavaleiros andantes conduz à ideia de que a paródia cervantina das novelas de cavalaria possui o intuito de causar o riso do leitor, tal como apontou Peter Russell em seu artigo “*Don Quijote y la risa a carcajadas*”:

*a fin de cuentas, el Quijote fue concebido por Cervantes como un libro que haría reír a sus lectores, y la crítica literaria, por razones que luego mencionaré, habla de muy mala gana de la risa. Creo, sin embargo, que nos es posible prescindir de ella, de lo ridículo, si se quiere tratar del Quijote tal como Cervantes lo escribió*¹⁷⁸.

Sob uma perspectiva paródica, o elemento cômico da obra é fundamental porque os inúmeros deslocamentos inventados por Cervantes objetivam produzir o riso do leitor a partir de uma concepção de falta de unidade utilizada como procedimento poético-retórico na composição das personagens e situações que envolvem as aventuras com as quais se deparam Dom Quixote e Sancho Pança ao longo da narrativa.

O deslocamento produzido na obra entre a realidade e a ficção é originado pela leitura do mundo feita por Dom Quixote que, imbuído do espírito da cavalaria, acredita ver para além das aparências. Encontramos, desse modo, deslocamentos no campo figurativo, discursivo e espaço-temporal na narrativa norteados pela loucura da personagem apresentada no primeiro capítulo, que serve como o mote e conduzirá a história do fidalgo que perdeu seu juízo após

¹⁷⁸ RUSSELL, P. *Opus cit.*, p. 410.

suas desenfreadas leituras das novelas de cavalaria, passando a viver a fantasia ficcional lida nos livros como se estas fossem realidade.

Salientamos que em nosso trabalho não pretendemos categorizar a obra cervantina como pertencente a um determinado gênero, pois isso categorizaria um reducionismo que poderia, em última instância, depauperar as técnicas de composição do *Quixote* que são marcos inaugurais no que, hoje, concebemos por romance. Dessa maneira, nossa intenção não é rotular o *Quixote* como obra cômica mas, antes, evidenciar através de passagens da própria obra a comicidade como um importante princípio organizador de episódios.

Edward Riley, Agustín Redondo, Anthony Close, Maria Augusta Vieira, Carlos Alvar, José Manuel Lucia-Megias são alguns dos estudiosos da novela cervantina que assinalam que Miguel de Cervantes dialogou com outras obras ao compor o *Quixote*. Neste sentido, o episódio em que o padre e o barbeiro realizam o escrutínio da biblioteca de Alonso Quijana é paradigmático no que se refere à demonstração da obra cervantina como um universo poético onde há um conjunto de outras obras, dado que inúmeras novelas de cavalaria e algumas novelas pastoris compõem a biblioteca da personagem. Em outras palavras, o próprio texto cervantino oferece um protocolo de leitura da novela nas referências que ela faz a outras obras poéticas que circulavam naquele tempo.

Nesse sentido, no estudo em que aborda a concepção cômica do *Quixote*, Anthony Close reitera que

*las teorías poéticas cervantinas sobre la ficción cômica no son un modelo para armar prefabricado sino un coctel de ingredientes improvisados que derivan en parte de la teoría cômica canónica, en parte de la épica y la historiografía y en parte de los preceptos de manuales de cortesía relativos a la narración oral.*¹⁷⁹

¹⁷⁹ CLOSE, A, *Cervantes y la mentalidad cômica de su tiempo*, Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 2007, p. 232.

Assim, no *Quixote* as referências a fatos históricos e as várias menções a obras poéticas são um mundo que se descortina para os leitores a medida que ele entra em contato com o repertório poético presente nos séculos XVI e XVII. Cervantes efetuou um enramado jogo poético em que formas discursivas são empregadas dentro de sua novela. Assim, é conveniente reiterar que

*Las obras del siglo XVII [...] existían dentro de sistemas retóricos de representación que es conveniente reconstruir cuando se desea establecer la estructura y la función que tuvieron en su tiempo.*¹⁸⁰

Além disso, o autor também estabelece implicitamente alguns debates com pensadores de seu tempo, cujas obras constituíam o *corpora* de referência para o homem daquele tempo como, por exemplo, as pensamentos erasmistas¹⁸¹, os manuais de cortesia como *El Galateo*, de Gracián Dantisco, e *El cortesano*, de Baldassare Castiglione, bem como o repertório de facécias, ditados populares, apotegmas e *consejas* que pertenciam, na maioria das vezes, ao universo oral da população espanhola, tal como salienta Maria Augusta Vieira¹⁸².

III. 2 Dom Quixote e as novelas de cavalaria

No primeiro capítulo do *Quixote* o leitor se depara com um fidalgo tão aficionado às leituras das novelas de cavalaria que decide se tornar um cavaleiro andante. A história mundialmente conhecida apresenta a personagem Alonso Quijana, que limpa as armas envelhecidas e enferrujadas que pertenceram aos seus bisavôs, escolhe um nome a seu parecer

¹⁸⁰ HANSEN, J. A. “La doctrina conceptista de lo cómico en *El Trattato de’Ridicoli* de Emanuele Tesauro”, In: Los ejes de la retórica, (Org.) Helena Beristáin & Gerardo Ramírez Vidal, Cidade do México: UNAM, 2003, p. 231.

¹⁸¹ VILANOVA, A. *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

¹⁸² VIEIRA, M. A. da C. “Apresentação de Dom Quixote”, In: *O Engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, Trad. Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2002, p. 9-24.

altissonante para o seu desconjuntado cavalo e, somente depois disso, escolhe um nome para si mesmo: Dom Quixote de la Mancha.

Nas novelas de cavalaria, era tónica recorrente o herói passar por diversas provas ao longo do relato com vistas a provar sua honra, coragem e lealdade para com a dama a quem cortejava e cuja figura era invariavelmente enaltecida. Por esse motivo, após a programática transformação de Alonso Quijana em cavaleiro andante com todos os apetrechos que ele julgava necessários para sair pelo mundo em busca de aventuras, a personagem decide procurar uma dama por quem deveria se apaixonar e para quem deveria oferecer suas conquistas e feitos. É apresentada, por fim, ao leitor *la sin par Dulcinea del Toboso*.

Segundo Antonio Vilanova¹⁸³, embora os livros de cavalaria fossem censurados por pensadores humanistas, recebessem a reprovação dos teólogos e as teorizações dos preceptistas, tais como Pinciano, assinalassem os danos provocados por esse tipo de narrativa, eles exerciam um fascínio nos leitores daquele tempo, de maneira que Juan de Valdés, Teresa de Ávila e o próprio Miguel de Cervantes teriam sido na juventude leitores aficionados às aventuras deste tipo de novela. O crítico esclarece que

*En los libros de caballerías reside el más poderoso estímulo, la más acuciante incitación a la locura del heroísmo, sin asidero alguno con el mundo real.*¹⁸⁴

Por este motivo, Vilanova afirma que o *Quixote* “*no es una sátira contra el heroísmo, sino una elegía al fracaso de este ideal heroico inspirada por el desengaño*”, no qual a loucura “*tiene como germen la lectura indiscreta y la necia credulidad*”¹⁸⁵. Assim, os

¹⁸³ VILANOVA, A. *Opus. Cit.*, p. 25-29.

¹⁸⁴ VILANOVA, A. *Opus. Cit.*, p. 26.

¹⁸⁵ VILANOVA, A. *Opus. Cit.*, p. 25-29. O crítico assinala o estudo de Menéndez Pelayo (*Cultura literaria em Cervantes*) no qual há a reunião de curiosos precedentes de perturbações de ânimos originados pela leitura de cavalarias. Citamos, à guisa de exemplo, a anedota narrada por Dom Francisco de Portugal, em sua *Arte de Galanteria*, que conta a história de um cavaleiro que encontrou sua mulher, filhos e criados chorando copiosamente e, ao perguntar-lhes sobre o desastre que havia sucedido, pois pensava que algum de seus filhos

leitores deste tipo de obra cujo temperamento era de “*poco entendimiento y mucha imaginativa, de exaltada fantasía y fácil vena para versificar*”¹⁸⁶ outorgavam a elas credibilidade, de forma que as narrativas quiméricas originavam perturbações de ânimo, tais como desmaios, prantos, alucinações, delírios etc.

Num artigo em que estuda a matéria de Bretanha acolhida e adaptada na Espanha a partir do século XII, Martín de Riquer afirma que os leitores de todas as condições sociais nutriam entusiasmo pelos livros de cavalaria e que as histórias eram lidas com afã e interesse¹⁸⁷. O estudioso relata até mesmo casos de pessoas que confundiam os relatos das narrativas cavaleirescas com a realidade, tal como ocorreu com um estudante de Salamanca que, em 1600, sofreu um ataque de loucura similar ao Dom Quixote de la Mancha, pois

*En lugar de leer libros de liciones, leía libros de caballerías, y como hallase en él que uno de aquellos famosos caballeros estaba en aprieto por unos villanos, levantóse de donde estaba, y empuñando un montante, comenzó a jugarlo por el aposento y esgrimir en el aire, y como lo sintiesen sus compañeros, acudieron a saber lo que era, y él respondió: — Déjenme vuestras mercedes, que leía esto y esto, y defiende a este caballero: ¡qué lástima! ¡cuál le traían estos villanos!*¹⁸⁸

Dessa forma, é importante termos em conta a simpleza¹⁸⁹ de alguns leitores que concediam às fabulosas histórias de cavalaria um estatuto de verdade devido ao fascínio que elas exerciam por suas narrativas fantásticas.

Edwin Williamson afirma que o *Quixote* funciona em dois níveis:

havia se perdido ou estava morto, ficou surpreso quando lhe responderam mergulhados em lágrimas: “*Señor, hase muerto Amadís*”, ou seja, choram porque morreu uma personagem.

¹⁸⁶ HUARTE DE SAN JUAN, J. *apud* VILANOVA, A. *Opus. Cit.*, p. 29. “*Estos se pierden por leer en libros de caballerías, en Orlando, en Boscán, en Diana de Montemayor y otro así; porque todas éstas son obras de imaginativas*”.

¹⁸⁷ Riquer, M. de. “Los libros de caballerías”, In: *Para leer Cervantes*, Barcelona: Acantilado, 2010, p. 21-34.

¹⁸⁸ Riquer, M. de. *Opus cit.*, p. 34-35. A história da loucura desse jovem está descrita, segundo Riquer, nos arquivos de Dom Gaspar de Galcerán de Pinós.

¹⁸⁹ Adotamos o uso do termo ‘simpleza’ aqui para caracterizar o tipo de leitor *simple* evocado por Cervantes no prólogo de 1605.

*En primer lugar, es una clara burla de una 'historia' caballeresca, pero evoluciona en otro plano donde el loco y su escudero van a seguir sus destinos a través de ingeniosas complicaciones de personaje y situación. Según Cervantes, el lector simple se limitará a disfrutar con los incidentes cómicos más obvios, pero espera que el lector discreto se admire en el orden imaginativo que despliega la comedia.*¹⁹⁰

O *Quixote* por se tratar de uma paródia das novelas de cavalaria reunia, como dissemos, um interesse para os leitores versados no enredo anedótico tratado pela matéria cavaleiresca como também para aqueles que observavam a invenção poética de Cervantes.

Ainda que as narrativas cavaleirescas tenham sido objeto de crítica de muitos eruditos e moralistas nos séculos XVI e XVII, elas fizeram parte do universo da formação de leitores constituíram o gênero narrativo mais visitado entre a Idade Média e o século XVI, de acordo com Carlos Alvar¹⁹¹. Não é por acaso, então, que grandes escritores tivessem contato com este tipo de obra, como foi o caso de Santa Teresa de Ávila, cuja afeição às novelas de cavalaria rendeu-lhe a escrita de um livro intitulado *El Caballero de Ávila*¹⁹², e Miguel de Cervantes, que compôs *Dom Quixote* para parodiar os cavaleiros andantes e, ao mesmo prestar culto à contribuição desse tipo de narrativa para os leitores de seu tempo.

Dom Quixote é um cavaleiro andante totalmente deslocado porque é um louco que firma um pacto de leitura com as novelas que lera de maneira que a todo custo imita as ações de personagens heroicas que eram seres de papel e fazem com que elas cobrem vida. É interessante notar que o cavaleiro andante se torna alvo de observação de outras personagens que se espantam, admiram ou se burlam dele que, mesmo se encontrando ensandecido, demonstra, em alguns momentos, sinais do mais alto grau de discrição. Nesse sentido, Cervantes compõe sua personagem articulando universos opostos e torna possível a

¹⁹⁰ WILLIAMSON, E. *Opus cit.*, p. 256.

¹⁹¹ ALVAR, C. “Libros de Caballerías: Estado de la cuestión (2000-2004 CA.)”, In: *De la literatura caballeresca al Quijote*, (Coord) José Cacho Blecua, Zaragoza, 2007, p. 13-47.

¹⁹² ALVAR, C. *Opus cit.*, p. 25.

coexistência deles sob a capa legitimante da loucura de Dom Quixote, que também é em determinados episódios engenhoso, discreto e até mesmo agudo.

III.3 O epíteto como designativo do *ethos* e da virtude da personagem

Na literatura ocidental é comum nos depararmos com uma gama de personagens que tiveram seus nomes alterados ou passaram a ser reconhecidos por epítetos após vivenciarem fatos marcantes em sua vida. Na *Bíblia Sagrada*, por exemplo, Abrão se tornou Abraão após Deus lhe anunciar que ele seria o pai da multidão de nações¹⁹³ juntamente com sua esposa Sarai que passou a ser chamada de Sara, pois era estéril e foi abençoada por Jeová, gerando um filho e passando a ser considerada pelo criador como “mãe das nações” porque “reis de povos” procederiam dela.

O Novo Testamento traz narrativas que tratam de alguns apóstolos de Jesus cujos nomes foram alterados após terem sido escolhidos e terem decidido acompanhar o Messias para proclamarem o reino de Deus pelo mundo. Assim, Simão passou a ser Pedro e Saulo passou a ser Paulo, apenas para citar alguns dos principais seguidores de Cristo e divulgadores da fé cristã. Essa importante relação com nomes na tradição judaico-cristã evidencia a importância do reconhecimento de um chamado pelo qual a personagem assumia uma responsabilidade diante de Deus e tinha seu nome mudado por ordem do Criador.

No que se refere ao gênero épico, sabemos que as obras de Homero, *Iliada* e *Odisseia*, “são as primeiras obras que nos chegaram escritas do período arcaico na forma de escrita fonética, pois foram compostas para serem ouvidas, e não lidas”, como atestam Gonçalves e

¹⁹³ Gênesis, Cap 17, In: *A Bíblia Sagrada da mulher*, Ed. Almeida revista e atualizada, Barueri, 1993, p. 35.

Souza¹⁹⁴. Tais obras relatam a trajetória de um herói por excelência, geralmente designado por um epíteto (em grego ἐπίθετον [*epítheton*]; “acrescido”, “posto ao lado”) e cuja função é qualificar o herói. Dessa maneira, o substantivo, o adjetivo ou a expressão associada ao nome do herói insere-se no contexto da personagem e reitera seu *ethos*.

Definido por Aristóteles como pertencente a uma categoria de homens superiores aos homens comuns, o herói épico é criteriosamente descrito por suas virtudes dentro do ideal grego de *areté* (traduzido, na maioria das vezes, como “virtude”), pois nos poemas homéricos, este homem é o “*áristos*, aquele que reúne em si todas as excelências (*aretái*)”¹⁹⁵. No século XX, em *Anatomia da crítica*, ao desenvolver a teoria dos modos com base na *Poética*, Northrop Frye especifica características deste tipo de herói ao explicar que

Se superior em grau a outros homens, mas não ao seu ambiente natural, o herói é um líder. Ele possui autoridade, paixões, e poderes de expressão muito maiores do que os nossos, mas o que ele faz está sujeito tanto à crítica social quanto à ordem da natureza. Este é o herói do modo *mimético auto*, da maioria do épico e da tragédia, e é primordialmente o tipo de herói que Aristóteles tinha em mente.¹⁹⁶

Dessa forma, o epíteto atribuído a Odisseu para denotar sua superioridade é de possuidor de uma “astuta inteligência” devido aos muitos estratagemas empregados por ele para retornar à Ítaca enquanto Aquiles, descrito como aquele que tinha “pés ligeiros”, tinha realçado, por meio do epíteto, seu caráter guerreiro e sua destreza na batalha.

194 GONÇALVES, A. T. M. & SOUZA, M. M. de. “Música e poesia na obra de Homero: Ovas e perspectivas na análise de *Ilíada* e *Odisseia*”, In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, 2008, p. 17.

195 TSURUDA, M. A. L. “Apontamentos para o Estudo da *Areté*” In: *Revista Notandum*, Ano VII, nº. 11, 2004, (Disponível em <http://www.hottopos.com/notand11/amalia.htm> acessado em 08/07/2011)

196 3. If superior in degree to other men but not to his natural environment, the hero is a leader. He has authority, passions, and powers of expression far greater than ours, but what he does is subject both to social criticism and to the order of nature. This is the hero of the *High Mimetic* mode of most epic and tragedy, and is primarily the kind of hero that Aristotle had in mind. (FRYE, N. *Anatomy of criticism: Four essays*, Princeton University Press, 1957, p. 33-34)

Na literatura de língua espanhola, encontramos *El Poema del Mio Cid*, uma canção de gesta considerada a obra poética mais antiga em língua espanhola. A narrativa trata de um poema anônimo no qual a personagem principal, Rodrigo Díaz de Vivar (El Cid) é descrita como “o que em boa hora cingiu a espada”. Enríquez Carrasco salienta que o poema “*supone un culto al héroe [con] afán de superación y lealtad*”¹⁹⁷. Observamos que o epíteto de coragem e prudência define a personagem da canção pelas lutas que enfrenta a partir de um *topos* de coragem e prudência.

Interessa-nos reiterar, neste ponto, que as provações vencidas em narrativas bíblicas, bem como os epítetos atribuídos aos heróis das novelas de cavalaria após suas batalhas, tinham como função marcar o caráter e a virtude das personagens. Nesse sentido, é interessante observar que um triunfo alcançado seja mediante a confiança em Jeová ou de acordo com os nobres ideais que norteavam as ações dos cavaleiros se tornava um marco distintivo que corroborava a força, a lealdade e a coragem da personagem dentro da narrativa na qual ela estava inserida. Assim sendo, as lutas com feras, tais como leões, ursos, gigantes e batalhas com multidões de inimigos, permeiam o mundo ficcional dessas obras.

Na História também encontramos homens que devido ao seu comportamento ganharam codinomes que designavam seu caráter como, por exemplo, Alexandre, O Grande; Luís XIV, O Rei Sol; Lope de Vega, a Fênix dos Engenhos e Ricardo, Coração de Leão. Este último era um respeitado rei da Inglaterra que participou das Cruzadas e foi reconhecido por ser um excelente estrategista de guerras. Régine Pernoud¹⁹⁸, que dedicou sua vida trazendo luz aos estudos da Idade Média, afirma que a lenda perpetuada através de mais de oito séculos conta que Ricardo I matou um leão com as próprias mãos e passou a ser reconhecido como

¹⁹⁷ ENRÍQUEZ CARRASCO, E. “Introducción”, *In Poema de Mio Cid*, Madrid: Clasicos Libertarias, 1998, p. 32.

¹⁹⁸ PERNOUD, R. *O Mito da Idade Média*, Lisboa: Publicações Europa, América, 1978

A biografia resumida do rei Ricardo I está disponível para consulta no site da Universidade Federal de Campina Grande <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RBRicaCL.html> acessado em 19/07/2011.

“Ricardo, Coração de Leão” para frisar sua coragem diante do perigo e sua resistência nas lutas enfrentadas na Terceira Cruzada. A história do rei inglês se tornou um mito que atravessa séculos.

Alguns heróis da narrativa bíblica ou épica tiveram seu epíteto reforçado por lutar com animais ferozes. Destacamos, por isso a figura do leão que perpassa o imaginário das narrativas que compõem a memória do homem ocidental. Dentro de uma perspectiva poética ou bíblica, a figura do animal representa metaforicamente coragem, imponência, altivez e, ao mesmo tempo, a pureza de coração; por isso, serve como símbolo distintivo para as personagens que se deparam com ele durante suas trajetórias. As narrativas bíblicas contam histórias de homens que tiveram um encontro com a destemida fera, como Daniel e Sansão, de modo que o primeiro, confiando sua vida nas mãos de Jeová, viu-se livre do perigo porque anjos apareceram para acalmar as feras famintas, enquanto o segundo se encontrou com um leão e o venceu matando-o com suas próprias mãos. Nas novelas de cavalaria, Yvain, o Cavaleiro do Leão, tornou-se amigo de uma fera temida por todos. Em todos esses relatos, notamos um processo de transferência metonímica dos atributos do animal à personagem, seja porque ele a derrota ou porque conquista sua confiança.

No livro bíblico de *Juízes*, as referências a Sansão dão conta que ao se dirigir à cidade de Timna junto a seus pais para ir ao encontro de uma mulher que decidira desposar ele se deparou com um leão enfurecido bramindo contra si. Prontamente, o Espírito do Senhor se apossou dele e Sansão rasgou o animal em dois como se este fosse um cabrito¹⁹⁹. No livro de *Daniel*, encontramos um dos episódios mais emblemáticos da tradição judaico-cristã: Daniel, servo do Deus altíssimo, é invejado por seus compatriotas, que conseguem persuadir o Rei Dario e armam uma cilada para destruir o rapaz. Por adorar a Deus fielmente, Daniel se vê lançado numa cova com leões ferozes e famintos, enquanto o Rei Dario, que reconhecia a

¹⁹⁹JUÍZES, In: *A Bíblia Sagrada da mulher*, Ed. Almeida revista e atualizada, Barueri, 1993, p. 398-445.

lealdade de Daniel, entristeceu-se grandemente ao perceber que havia sido persuadido a assinar o edito para prejudicar seu amigo. O relato bíblico nos conta que, com o coração turbado, o rei que se recusa a se alimentar durante a noite e, pela manhã chega triste e desconsolado na porta da cova gritando por Daniel, que já deveria a esta hora ter sido estraçalhado pelas feras. Para a surpresa do Rei, Daniel responde e explica que Deus enviara um anjo que tapou a boca dos leões famintos e lhe salvou porque nele era achada inocência²⁰⁰.

Na canção de gesta espanhola, o desbravado Cid se depara com um leão e o enfrenta, vencendo-o, enquanto nas novelas de cavalaria encontramos, por exemplo, Ivain, a principal personagem de *Le chevalier au lion*, de Chrétien de Troyes, cujo melhor amigo e companheiro é um leão, de modo que o animal se torna símbolo de sua redenção e de seu reencontro com sua amada²⁰¹. Dessa maneira, a figura do leão, sob a perspectiva de uma narrativa de trajetória mítica ou fantástica, torna-se uma tópica visitada em grandes obras como um símbolo de redenção, de força, de lealdade e de virtude que modifica e eleva o caráter da personagem.

A figura do leão está representada na gravura *São Jerônimo em seu estudo* (1514), de Albrecht Dürer, que compõe a mesma série da qual faz parte *Melancolia I*²⁰². Como sabemos, o doutor da igreja retratado na estampa viveu no século IV é considerado o patrono dos escribas, pois traduziu a *Bíblia* do grego e do hebraico para o latim²⁰³, cuja versão é oficialmente reconhecida pela Igreja Católica como *Vulgata*. Na ilustração de Dürer,

[...] O local de trabalho do santo é representado como um nicho, incluindo em certa medida o espectador no espaço representado. O ponto de vista oblíquo, a partir do qual a obra se organiza, é grandemente responsável pelo sentimento de intimidade que a gravura proporciona: surpreendemos o santo em

²⁰⁰ DANIEL In: *A Bíblia Sagrada da mulher*, Ed. Almeida revista e atualizada, Barueri, 1993, p. 1347-72.

²⁰¹ TROYES, Chrétien de. *Ivain, o Cavaleiro do Leão*. In *Romances da Távola Redonda*. Tradução de Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

²⁰² DANZINGER, L. “Imagens e espaços da melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer”, In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)*, n. 10, 2007, pp. 127 – 146,

²⁰³ Informações sobre a hagiografia de São Jerônimo foram consultadas no blog <http://reivivo.blogspot.com/2005/08/o-leo-de-so-jernimo.html>, acessado em 07/08/2011.

seu local de retiro e estudo. Nessa imagem, ao inverso daquela em que é representado o anjo da melancolia [*Melancholia I*], tudo está em seus lugares e a ordem reina.²⁰⁴

Assim, São Jerônimo se encontra num gabinete silencioso e iluminado onde tudo está ordenado enquanto dormem próximos a ele seus animais de estimação: um cão e um leão. A história da vida do santo relata que, em certa feita, enquanto ele caminhava se deparou com um leão com um espinho cravado numa das patas. Destemidamente, o homem se aproximou e conseguiu ajudar o animal que, em sinal de agradecimento, acompanhou-o até o mosteiro e passou a desempenhar tarefas de animais de carga domesticados.

São Jerônimo em seu estudo, Albrecht Dürer (1514)

Ao escrever um verbete sobre o animal, Covarrubias retoma, entre outras coisas, a história do leão domesticado de São Jerônimo e de uma narrativa que o próprio santo teria escrito sobre a vida de São Paulo, o ermitão²⁰⁵, na qual dois leões saíram ao encontro de Santo Antônio lamentando a morte de Paulo e cavaram uma sepultura para enterrar o corpo do religioso:

San Jerónimo en la vida de San Pablo, primer ermitaño, refiere que, habiendo muerto en tanto que San Antonio iba por la capa de Atanasio que le pidió para enterrarse en ella, cuando volvió, hallándole muerto, confuso así del caso como de no saber qué orden tendría para ponerse debajo de tierra, salieron dos ferocísimos leones de lo más abscondido de la montaña y con grandes bramidos parecían lamentarse del santo difunto, echáronse a sus pies dando muestras con el movimiento de las colas del mucho amor, de allí a

²⁰⁴ DANZINGER, L. *Opus cit.*, p. 8.

²⁰⁵ Sobre a vida de “São Paulo, o eremita”, consultamos o blog que traz resumos sobre a vida de santos <http://santos-de-cada-dia.blogspot.com/2011/01/paulo-o-ermitao.html> e o site da Sociedade Pia Irmãs Paulinas, ambos acessados em 07/08/2010.

*poco hicieron en la tierra un hoyo capaz para enterrar en él el santo cuerpo y con tanto se volvieron, habiendo perdido Antonio el miedo que les cobró. Y del mismo San Jerónimo se escribe haber tenido un león tan doméstico, que le llevaban al monte y le traían cargado de leña.*²⁰⁶

O verbete de Covarrubias, assim como a gravura de Dürer, trazem à baila um relato hagiográfico que retrata a imagem de leão enquanto portador de atributos generosos e capazes de sentir gratidão e afeição pelo ser humano a ponto de conviverem em perfeita harmonia.

No caso da personagem cervantina Dom Quixote de la Mancha, objeto de nosso estudo, o epíteto pelo qual ela é mais conhecida é “Cavaleiro da Triste Figura”. Dom Quixote recebe esta denominação após ser surrado por alguns homens (DQ I, Cap. XV) e ser pisoteado por um rebanho de ovelhas e carneiros que ele pensava ser um exército que vinha ao seu encontro (DQ I, Cap. XVIII). Dom Quixote começa a arremeter de modo violento contra os animais e, por isso, os pastores que cuidavam do rebanho lançam pedras no cavaleiro com o intuito de defender a manada. Ao ter suas costas atingidas por uma pedra, Dom Quixote cai estatelado no chão enquanto os homens recolhem a manada e rapidamente partem. Ao se aproximar de seu amo, Sancho é informado sobre a perda de três ou quatro dentes na batalha e, logo em seguida, recebe em sua cara o vômito do cavaleiro de maneira que, sentindo nojo, acaba vomitando também sobre Dom Quixote. Esta descrição ressalta o rebaixamento da cena e a ridicularização da imagem do cavaleiro que está ferido, sem dentes e completamente sujo.

No capítulo seguinte, é Sancho quem apelidará seu amo por outro nome como sendo “*el Caballero de la Triste Figura*” por causa da imagem combalida de Dom Quixote, e afirma que

*[...] le he estado mirando un rato a la luz de aquella hacha que lleva aquel malandante, y verdaderamente tiene vuestra merced la más mala figura, de poco acá, que jamás he visto; y débelo de haber causado, o ya el cansancio de este combate, o ya la falta de las muelas y dientes.*²⁰⁷

²⁰⁶ COVARRUBIAS HOROZCO, S. de. *Opus cit.*, p. 1185.

²⁰⁷ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 171.

Dom Quixote acredita que algum sábio tenha posto na boca de Sancho um *nombre apelativo* pelo qual ele passará a ser reconhecido como foram outros cavaleiros como, por exemplo, “*el de la Ardiente Espada; cuál, el del Unicornio; aquel, el de las Doncellas; aqueste, el del Ave Fénix; el otro, el caballero del Grifo*” aceita de bom grado seu apelido e, decide que o adotará a partir daquele momento. Para fazer jus ao epíteto que acabava de receber, determine que tão logo lhe seja possível mandará pintar em seu escudo *una muy triste figura*. Ao escutar o que diz seu amo, Sancho imediatamente responde-lhe:

—*No hay para qué gastar tiempo y dineros en hacer esa figura — dijo Sancho —, sino lo que se ha de hacer es que vuestra merced descubra la suya y dé rostro a los que le miraren, que sin más ni más, y sin otra imagen ni escudo, le llamarán el de la Triste Figura; y créame que le digo verdad, porque le prometo a vuestra merced, señor (y esto sea dicho en burlas), que le hace tan mala cara la hambre y la falta de las muelas, que, como ya tengo dicho, se podrá muy bien escusar la triste pintura.*²⁰⁸

O velho senhor ri muito do gracejo de Sancho que acaba de descrevê-lo como uma imagem absurdamente triste por ser magricela e, agora, desdentada. No entanto, o cavaleiro estava determinado a usar seu apelido, bem como pintar em seu escudo a triste figura que havia proposto para identificar emblematicamente seu epíteto.

Dom Quixote recebe, porém, na segunda parte da obra, um novo designativo: Cavaleiro dos Leões. A função do novo designativo do cavaleiro andante é servir como símbolo de sua maior loucura ou coragem, que é o enfrentamento de uma fera, como descrito no próprio título do capítulo XVII: “*De donde se declaró el último punto y extremo adonde llegó y pudo el inaudito ánimo de don Quijote con la felicemente acabada aventura de los leones.*”

²⁰⁸ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 172.

III.4 A tónica da admiração no encontro entre dois cavaleiros: Dom Quixote e dom Diego de Miranda

No capítulo XVI da segunda parte da obra, o leitor é informado de Dom Quixote e Sancho seguirem sua jornada contentes de modo que o primeiro divaga sobre ser ele o cavaleiro andante mais valente que há em seu tempo. São lembranças que recordam seus inúmeros discursos altissonantes, ao mesmo tempo em que se esquece das surras ocasionadas por suas loucuras, ignorando, assim, “*la pedrada que le derribó la mitad de los dientes*”, “*el desagradecimiento de los galeotes*”, e “*el atrevimiento y lluvia de estacas de los yagüenses*”²⁰⁹. Em poucas palavras, o narrador sintetiza algumas das principais aventuras vivenciadas pelo cavaleiro e arremata seu raciocínio, evidenciando as confabulações de Dom Quixote que pensa em como desencantar sua senhora Dulcinéia de Toboso a quem, no capítulo XII da segunda parte, ele supostamente encontra, na pele de uma lavradora montada numa burrica.

Enquanto Dom Quixote e Sancho conversam sobre a recente aventura da Dulcinéia encantada, aproxima-se deles um homem que

*venía sobre una muy hermosa yegua tordilla, vestido de um gabán de paño fino verde, jironado de terciopelo leonado, con una montera del mismo terciopelo; el aderezo de la yegua era de campo y de la jineta, asimismo de morado y verde; traía un alfanje morisco pendiente de un ancho tahalí de verde y oro; y los borceguíes eran de una labor de tahalí, las espuelas no eran doradas, sin verde, tan tersas y bruñidas, que, por hacer labor con todo el vestido, parecían mejor que si fuera de oro puro.*²¹⁰

Ao ver a galante figura do cavaleiro que passava por ele e Sancho, Dom Quixote se adianta e o convida para que os acompanhe ao longo do percurso. De forma discreta, o estranho explica estar passando rapidamente pela dupla com receio de que Rocinante se alvoroce ao perceber a presença da égua na qual ele vinha montado. Sancho, então, de modo

²⁰⁹ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 659.

²¹⁰ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 661.

apressado, toma a frente de seu amo e responde ao nobre cavaleiro que o cavalo de Dom Quixote “*era el más honesto y bien mirado do mundo*” e que jamais há cometido qualquer indelicadeza em semelhantes situações. Logo, o caminhante detém as rédeas de sua pomposa montaria e ao observar detidamente o rosto de Dom Quixote,admira-se da figura que vê, da mesma forma que Dom Quixote também se admira ao ver a imagem do bem trajado Cavaleiro do Verde Gabão.

O narrador salienta que Dom Quixote olha atentamente para o cavaleiro que o acompanha e que este parece ter por volta de cinquenta anos, seu cabelo é um pouco grisalho, seu rosto aquilino, seu olhar alegre e grave e sua indumentária torna evidente que se trata de homem de posses. Por outro lado, ao ver Dom Quixote, o Cavaleiro do Verde Gabão admira-se da magreza de seu cavalo, da grandeza de seu corpo, da fraqueza do seu amarelado rosto, das armas que ele carregava, dos seus gestos e sua compostura dado que era uma “*figura y retrato no visto por luengos tiempos atrás em aquella tierra*”²¹¹. Maria Augusta Vieira chamam a atenção para a similaridade entre as figuras de Dom Quixote e do Cavaleiro do Verde Gabão, pois há

*algumas simetrias presentes nos dois cavaleiros: são manchegos, cinquentões, amantes da caça e dos livros, e a primeira impressão causada pelo encontro é de admiração e curiosidade recíproca, ou seja, desperta em ambos a ação reflexiva e a conversação amigável, como muitas vezes costuma acontecer com Dom Quixote.*²¹²

É interessante atentar que a admiração é uma tópica fundamental debatida por preceptistas dos séculos XVI e XVII, tais como, por exemplo, Vincenzo Maggi e Alonso López Pinciano. Para o primeiro que, evidentemente, seguia uma orientação aristotélica, a

²¹¹ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 662.

²¹² VIEIRA, M. A. da. C. “Louco lúcido: Dom Quixote de la Mancha e o Cavaleiro do Verde Gabão”, In: REVISTA USP, São Paulo, n.67, p.289, setembro/novembro 2005.

feiúra é elemento fundante da comédia, de modo que a admiração, enquanto procedimento, deveria estar necessariamente presente nas coisas ditas cômicas a fim de propiciar o riso²¹³. Para o preceptista espanhol, o ridículo está fundamentado no torpe e no feio²¹⁴, a admiração é parte integrante do cômico no sentido de mover ao deleite²¹⁵. Pinciano esclarece ainda que

*tres especies hay de admiraciones, porque unas son ni alegres ni tristes, como el vuelo de Pegaso; otras, trágicas y tristes, como la muerte de Príamo y desventura de Hécuba; otras son ridículas, como las burlas entre Mercurio y Sosia.*²¹⁶

Estas distintas formas de admiração deveriam estar estreitamente vinculadas à verossimilhança, pois a carência de uma aparência de verdade na arte podia, a partir de uma perspectiva poético-retórica, desembocar inevitavelmente numa espécie de riso que anula a admiração, convertendo-a em burla, segundo o preceptista²¹⁷.

Desse modo, é possível inferir que a admiração que o Cavaleiro do Verde Gabão sente ao ver a estranha figura do cavaleiro andante está baseada no elemento ridículo, mas não produz o riso da personagem, que é um discreto cavaleiro e que se vê maravilhado diante da estranha figura de Dom Quixote. No entanto, o leitor que conhece a dimensão da comicidade do encontro, é movido ao riso ao mesmo tempo em que se admira pelo disparate sob o qual está arquitetada a cena.

Dom Quixote, reconhecendo que seu interlocutor era um respeitado cavaleiro e percebendo que ele estava suspenso diante de sua enigmática figura, resolve se apresentar cortesmente ao do Verde Gabão:

²¹³ PUEO, J. C. *Ridens et ridiculis: Vincenzo maggi y la teoría humanista de la risa*, Zaragoza: Anexos de Tropelías, 2001, p. 229-230.

²¹⁴ PINCIANO, A. L. *Philosophia Antigua Poética*, Madrid: Biblioteca Castro, 1998, p. 393.

²¹⁵ PINCIANO, A. L. *Opus cit.*, p. 139.

²¹⁶ PINCIANO, A. L. *Opus cit.*, p. 158.

²¹⁷ PINCIANO, A. L. *Opus cit.*, p. 223.

—Esta figura que vuesa merced en mí ha visto, por ser tan nueva y tan fuera de las que comúnmente se usan, no me maravillaría yo de que le hubiese maravillado, pero dejará vuesa merced de estarlo cuando le diga, como le digo, que soy caballero

*destos que dicen las gente
que a sus aventuras van.*

*Sali de mi patria, empeñé mi hacienda, dejé mi regalo y entreguéme en los brazos de la fortuna, que me llevasen donde más fuese servida. Quise resucitar la ya muerta andante caballería, y ha muchos días que tropezando aquí, cayendo allí, despeñándome acá y levantándome acullá, he cumplido gran parte de mi deseo, socorriendo viudas, amparando doncellas y favoreciendo casadas, huérfanos y pupilos, propio y natural oficio de caballeros andantes; y así, por mis valerosas, muchas y cristianas hazañas, he merecido andar ya en estampa en casi todas o las más naciones del mundo: treinta mil volúmenes se han impreso de mi historia, y lleva camino de imprimirse treinta mil veces de millares, si el cielo no lo remedia. Finalmente, por encerrarlo todo en breves palabras, o en una sola, digo que yo soy don Quijote de la Mancha, por otro nombre llamado el Caballero de la Triste Figura; y puesto que las propias alabanzas envilecen, esme forzoso decir yo tal vez las mías, y esto se entiende cuando no se halla presente quien las diga; así que, señor gentilhombre, ni este caballo, esta lanza, ni este escudo ni escudero, ni todas juntas estas armas, ni la amarillez de mi rostro, ni mi atenuada flaqueza, os podrá admirar de aquí adelante, habiendo ya sabido quién soy y la profesión que hago.*²¹⁸

Neste discurso, Dom Quixote se apresenta como cavaleiro andante e enumera todas as atividades presentes no catálogo de seu ofício, tais como socorrer viúvas, proteger donzelas, proteger órfãos etc. Além disso, ele se apresenta usando o epíteto de “Cavaleiro da Triste Figura” e afirma que sua história foi impressa e circula pelo mundo; assim, o cavaleiro do Verde Gabão possui motivo se admirar da verdadeira figura de Dom Quixote e não de sua feia aparência.

Imediatamente após o discurso que acabava de ouvir, o Cavaleiro do Verde Gabão afirma estar realmente maravilhado diante da estranha figura diante de si, uma vez que sempre considerou fingidas as histórias de cavaleiros andantes que amparavam donzelas, honravam casadas, favoreciam viúvas, socorriam órfãos etc. Após essa confissão, ele inicia sua

²¹⁸ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 662.

apresentação, afirmando ser o fidalgo Dom Diego de Miranda, e descreve sua vida e seus entretenimentos prediletos, reiterando sua detenção de algumas posses, um rol de leituras edificantes e sua devoção por Nossa Senhora.

Dom Diego relata a Dom Quixote que possui um único filho com a idade de 18 anos e que este estudou por seis anos em Salamanca onde aprendeu Latim e Grego. Esse contato com línguas clássicas tornou o jovem aficionado à Poesia, de forma que ele não quis se dedicar ao estudo de outras ciências, tais como Direito ou Teologia. Dom Quixote que ouve pacientemente o lamento do pai acerca da inclinação de seu filho às Artes, começa, então, a proferir um discurso discretíssimo em que defende a Poesia e enaltece a figura do filho que se dedica às Artes e aconselhando o pai, pois

*siendo tan venturoso el estudiante que le dio el cielo padres que se lo dejen, sería yo de parecer que le dejen seguir aquella ciencia a que más le vieren inclinado; y aunque la de la poesía es menos útil que deleitable, no es de aquellas que suelen deshonorar a quien las posee. La poesía, señor hidalgo, a mi parecer es como una doncella tierna y de poca edad y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y adornar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser manoseada, ni traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio; hala de tener el que la tuviere a raya, no dejándola correr en torpes sátiras ni en desalmados sonetos; no ha de ser vendible en ninguna manera, si ya no fuere en poemas heroicos, en lamentables tragedias o en comedias alegres y artificiosas; no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer ni estimar los tesoros que en ella se encierran.*²¹⁹

Ao ouvir as razões de Dom Quixote, Dom Diego se admira ainda mais da habilidade discursiva daquele homem que é evidentemente um louco, mas que mostra ter momentos da mais pura erudição e racionalidade. Neste momento, observarmos que Cervantes compõe o discurso do cavaleiro manchego dentro de um deslocamento dos princípios poéticos que

²¹⁹ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 666-67.

regem a admiração enquanto tópica, porque ela é deslocada da loucura para a discrição de Dom Quixote que, segundo Maria Augusta Vieira, é um louco-lúcido²²⁰.

Quando os conceitos formulados pelo Cavaleiro do Verde Gabão sobre Dom Quixote estão completamente embaralhados devido à discrição e erudição que ele demonstrou com seu discurso de elevação da Poesia, o cavaleiro andante avista um carro que vinha com bandeiras reais e, acreditando que se trata de uma nova aventura, grita para que Sancho lhe traga sua celada e sai em disparada com Rocinante ao encontro do carro.

III. 5 Comicidade e loucura no enfrentamento de Dom Quixote com os leões

O capítulo XVII se inicia com a imagem de Sancho comprando requeijões de alguns pastores quando ouve a voz de seu amo, que pede por sua celada, pois uma nova aventura se anuncia. Apressado, o escudeiro glutão guarda o queijo dentro da peça da armadura porque já pagou por ele. Ao perceber que Dom Quixote está ansioso por viver mais uma de suas peripécias, o discreto cavaleiro do Verde Gabão, que não vê nada além de um carro com três pequenas bandeiras, tenta advertir ao cavaleiro andante de que provavelmente o que vem transportado ali é de propriedade da Coroa. No entanto, imbuído de sua crença nas virtudes cavaleirescas, Dom Quixote responde-lhe que é capaz de discernir seus inimigos visíveis e invisíveis e que, por isso, deve estar preparado a todo o momento para um combate.

Dom Quixote pede novamente Sancho sua celada e como o escudeiro não tem onde despejar os requeijões acaba jogando o alimento dentro da parte da armadura. Logo em seguida, entrega-a para seu amo, cuja intenção é se armar para o combate, e imediatamente a leva sobre sua cabeça de maneira que o queijo começa a escorrer por todo o seu rosto e suas

²²⁰ VIEIRA, M. A. da. C. “Louco lúcido: Dom Quixote de la Mancha e o Cavaleiro do Verde Gabão”, In: REVISTA USP, São Paulo, n.67, p.282-293, setembro/novembro 2005.

barbas. O cavaleiro se dirige ao escudeiro acreditando que aquilo que escorre por suas faces é suor, mas não de medo e sim uma premonição do quão terrível será a aventura que se anuncia:

— *¿Qué será esto, Sancho, que parece que se me ablandan los cascos o se me derriten los sesos, o que sudo los pies a la cabeza? Y si es que sudo, en verdad que no es de miedo: sin duda creo que es terrible la aventura que ahora quiere sucederme. Dame, si tienes, con que me limpie, que el copioso sudor me ciega los ojos.*²²¹

A descrição desta cena possui um alto grau de comicidade porque o cavaleiro andante é exposto de forma totalmente burlesca. Sancho prontamente oferece um pano para que o cavaleiro limpe o rosto e quando Dom Quixote se dá conta de que são requeijões que estão presos no fundo de sua celada, acusa Sancho de tê-los guardado dentro da parte da armadura. Porém, o escudeiro, com grande fleuma e dissimulação, defende-se prontamente:

— *Si son requesones, démelos vuesa merced, que yo me los comeré. Pero cómalos el diablo, que debió de ser el que ahí los puso. ¿Yo había de tener atrevimiento de ensuciar el yelmo de vuesa merced? ¡Hallado le habéis el atrevido! A la fe, señor, a lo que Dios me da a entender, también debo yo de tener encantadores que me persiguen como a hechura y miembro de vuesa merced, y habrán puesto ahí esa inmundicia para mover a cólera su paciencia y hacer que me muela como suele las costillas. Pues en verdad que esta vez han dado salto en vago, que yo confío en el buen discurso de mi señor, que habrá considerado que ni yo tengo requesones, ni leche, ni otra cosa que lo valga, y que si la tuviera, antes la pusiera en mi estómago que en la celada.*²²²

Dom Quixote fica desconfiado, mas não pode refutar os argumentos de seu escudeiro, que recorre ao repertório de crenças do universo cavaleiresco para convencer seu amo do que ele acaba de relatar. Dessa maneira, a cena pintada dos requeijões escorrendo pela macilenta cara do cavaleiro move o leitor ao riso porque há uma composição ridícula que se configura como mescla estilística, na medida em que Dom Quixote, acreditando ver para além das

²²¹ CERVANTES, M. de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara: Moderna, 2004, p. 670.

²²² CERVANTES, M. de. *Opus ci.*, p. 670-71.

aparências, não é capaz nem mesmo de reconhecer, nesse momento, a astúcia de seu escudeiro, que faz uso de argumentos legados pelo universo da cavalaria para persuadir seu amo de coisas absurdas.

A narrativa conta que o Cavaleiro do Verde Gabão, que observa toda a cena, está admirado e fica estupefato quando Dom Quixote, após ter limpado o rosto as barbas e a celada, encaixa a parte da armadura em sua cabeça e, colocando-se em posição de combate, diz que está pronto para enfrentar o próprio Satanás em pessoa. Nesse momento, aproxima-se o carro das bandeiras com o carreteiro, as mulas e o tratador.

Neste trecho, é importante reiterar que a admiração que o Cavaleiro do Verde Gabão sente pela ação de Dom Quixote ao vê-lo se armar como cavaleiro andante e se aprontar para experimentar um combate é totalmente inversa à admiração anterior, quando o cavaleiro andante proferiu um discreto discurso em defesa da Poesia. Se antes o que ele admirava era a descrição de quem ele julgava ser um louco, agora o que ele admira é a loucura de alguém que ele julgara ser discreto. Desse modo, Cervantes desestabiliza esse procedimento poético-retórico e a admiração, neste episódio, move-se de distintas formas, de acordo com as ações ora disparatadas, ora discretas de Dom Quixote e, se refrata no sentido em que opera em chaves de deslocamento e mescla estilística.

Logo em seguida, o cavaleiro andante aborda a comitiva e indaga ao condutor para saber o que está sendo transportado dentro do carro. O homem explica que trazia ferozes leões enjaulados enviados pelo General de Orã como presente ao rei. Dom Quixote resolve perguntar sobre o tamanho das feras e a descrição que o condutor faz dos leões é hiperbólica, de modo que para reiterar sua valentia Dom Quixote se refere aos animais de maneira inversa usando o diminutivo para desprezá-los:

— *¿Y son grandes los leones?* —preguntó don Quijote.
 — *Tan grandes* —respondió el hombre que iba a la puerta del carro —, *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. Son hembra y macho: el macho va en esta jaula primera, y la hembra en la de atrás, 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.*
 — *¿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, a despecho y pesar de los encantadores que a mí los envían.*²²³

Há nesta passagem uma atitude de gracejo de Dom Quixote que é cômica, pois para se engrandecer ele trata com desdém a ferocidade dos leões enquanto reforça sua coragem como característica inerente à sua condição de cavaleiro andante.

Cervantes faz uso da figura do leão, tema recorrente em novelas de cavalaria, em relatos bíblicos e narrativas hagiográficas como matéria que evidencia o extremo de loucura de Dom Quixote. Assim, a tópica do encontro com a fera que, geralmente, enaltece a coragem e a virtude daquele que se depara com ela, é tratada de forma cômica pelo escritor. A própria personagem Dom Quixote, ao tratar os leões usando o diminutivo “*leoncitos*”, já substancializa a comicidade da cena e o leitor se diverte da falta de juízo do cavaleiro andante.

A cena composta com elementos ridículos possui um transfundo teatral, dado que Dom Quixote, Sancho e o condutor dos leões participam da ação, enquanto o Cavaleiro do Verde Gabão ora se coloca como um espectador que apenas observa as atitudes loucas do cavaleiro andante, ora como uma personagem que tenta convencê-lo de seu disparatado intento. Além disso, há o lugar ocupado por nós leitores que assistimos à cena e acompanhamos as atitudes das personagens de acordo com as informações dadas pelo narrador.

²²³ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 671.

Embora a cena seja cômica, uma vez que há um louco que quer duelar com um leão, ela é inventada com um transfundo dramático que sugere para o leitor e para as outras personagens um final trágico para Dom Quixote. Cervantes inventa o episódio jogando com a expectativa do leitor, que é também espectador, e que teme que o cavaleiro andante seja despedaçado se levar adiante seu intento de combater as feras.

O cavaleiro manchego ordena ao tratador que solte os leões para que ele possa desafiá-los num duelo. Enquanto isso, o Cavaleiro do Verde Gabão que observa o desenrolar da cena, estando completamente certo da loucura de Dom Quixote, aproxima-se dele para tentar persuadi-lo a desistir da luta com um discreto discurso, no qual apresenta razões aristotélicas presentes na *Ética a Nicomacos*²²⁴:

— *Señor caballero, los caballeros andantes han de acometer las aventuras que prometen esperanza de salir bien dellas, y no aquellas que de todo en todo la quitan; porque la valentía que se entra en la jurisdicción de la temeridad, más tiene de locura que de fortaleza. Cuanto más que estos leones no vienen contra vuesa merced, ni lo sueñan: van presentados a Sub Majestad, y no será bien detenerlos ni impedirles su viaje.*²²⁵

Dom Quixote tem conhecimento de que o Cavaleiro do Verde Gabão usa um arrazoado discurso retórico para tentar convencê-lo, mas acredita que como cavaleiro andante ele está imbuído do poder de enxergar para além das aparências e, por isso, se exalta contra o fidalgo e é, de certo modo, ríspido com seu interlocutor, pois manda que ele vá cuidar de seu perdigão manso e seu furão atrevido. Ele ainda argumenta que cada um é obrigado a cumprir com o seu ofício e que, por isso, o combate faz parte do rol de atividades do universo cavaleiresco do qual ele não pode se furtar enquanto honrado cavaleiro andante.

²²⁴ Ao tratar de constituir uma anatomia da alma humana, Aristóteles expôs a doutrina da mediedade para caracterizar a virtude, de modo que o vício está nos extremos: excesso ou falta. ZINGANO, M. “Comentários”, In: ARITÓTELES, *Ethica Nicomachea I 13– III -8*: Tratado da virtude moral, São Paulo: Odysseus Editora, 2008, p. 134.

²²⁵ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 672.

Assim, o cavaleiro andante fica furioso e se dirige ao tratador afirmando que caso ele não abra as portas das jaulas ele investirá contra o carro. Assustado, o homem pede para desatar suas mulas, pois elas são o único bem que possui. Dom Quixote, então, libera o carreteiro, utilizando uma expressão que Jesus Cristo empregou para se dirigir aos seus apóstolos quando estes não tinham fé suficiente para esperar e acreditar na providência divina: *¡Oh, hombre de poca fe!*²²⁶

Dom Quixote utiliza argumentos cristãos para mostrar aos que assistem à cena que eles devem confiar que aquela empresa acabará bem. Dessa maneira, Cervantes mistura a loucura contida na desmedida ação do cavaleiro com a tópica bíblica de forma a transformar o impossível em possível mediante a fé. Assim, Dom Quixote possui tamanha certeza no ofício que professa que traça um paralelo entre a grandeza de sua ação e a grandeza das ações de Jesus Cristo.

O tratador pede a todos sejam testemunhas de que ele é obrigado a abrir as jaulas e soltar os leões. Enquanto isso, o Cavaleiro do Verde Gabão tenta novamente persuadir Dom Quixote a fim de que ele não leve a cabo tal intento. Furioso, o cavaleiro andante se volta para o fidalgo mandando que saia em disparada com sua égua tordilha para se salvar, caso acredite que o fim daquele combate seja trágico.

Neste momento, o espetáculo teatral sob o qual está composta a cena chega a um momento de muita expectativa, pois Sancho suplica com os olhos marejados que seu amo desista de tamanha loucura, pois o duelo contra os moinhos de vento e a temerosa aventura dos *batanes* eram uma ninharia diante daquela nova empresa:

²²⁶ O Evangelho segundo São Mateus, Cap 14: 31, *In: A Bíblia Sagrada da mulher*, Ed. Almeida revista e atualizada, Barueri, 1993, p. 1520.

—Mire, señor — decía Sancho —, que aquí no hay encanto ni cosa que lo valga; que yo he visto por entre las verjas y resquicios de la jaula una uña de león verdadero, y saco por ella que el tal león cuya debe de ser la tal uña es mayor que una montaña.

—El miedo a lo menos — respondió don Quijote — te le hará parecer mayor que la mitad del mundo. Retírate, Sancho, y déjame, y si aquí muriere, ya sabes nuestro antiguo concierto: acudirás a Dulcinea, y no te digo más.²²⁷

É interessante observar que Sancho dimensiona o leão pelo tamanho da unha que enxerga por entre as frestas da jaula e descreve hiperbolicamente o animal, afirmando que ele possui o tamanho de uma montanha. Dom Quixote se mostra resoluto e, ao perceber o quão amedrontado está seu escudeiro, pede para que se retire e que cumpra o acordo que eles têm de amparar à Dulcinéia caso a aventura termine mal.

As pessoas que assistem à ação despropositada de Dom Quixote afastam-se amedrontadas enquanto ele grita para que o tratador abra as jaulas. Dom Diego sai em disparada, bem como Sancho com o burrico e o carreteiro com suas mulas. Sancho se afasta lamentando a morte de seu senhor porque, pelo tamanho das unhas que viu, imagina o tamanho e a violência do animal.

Enquanto o condutor começa a abrir a primeira jaula, Dom Quixote considera se deve combater a pé ou a cavalo. Logo, temendo que Rocinante se espante ao avistar o leão, apea do cavalo, larga a lança, empunha seu escudo e desembainha a espada e, encomendando seu valente coração a Deus e à sua amada, se dirige pé ante pé até a jaula. Neste momento da narrativa, quando os leitores esperam pelo clímax da história aparece a voz do verdadeiro autor da história, o mouro Cid Hamete Benengeli, que começa a exaltar a coragem de Dom Quixote:

¡Oh fuerte y sobre todo encarecimiento animoso don Quijote de la Mancha, espejo donde se pueden mirar todos los valientes del mundo, segundo y nuevo don Manuel de León, que fue gloria y honra de los españoles

²²⁷ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 673.

*caballeros! ¿Con qué palabras contaré esta tan espantosa hazaña, o con qué razones la haré creíble a los siglos venideros, o qué alabanzas habrá que no te convengan y cuadren, aunque sean hipérboles sobre todos los hipérboles? Tú a pie, tú solo, tú intrépido, tú magnánimo, con sola una espada, y no de las del perrillo cortadoras, con un escudo no de muy luciente y limpio acero, estás aguardando y atendiendo los dos más fieros leones que jamás criaron las africanas selvas. Tus mismos hechos sean los que te alaben, valeroso manchego, que yo los dejo aquí en su punto, por faltarme palabras con que encarecerlos.*²²⁸

O recurso utilizado por Cervantes de congelar a história no seu momento culminante suspende o leitor que estava completamente envolvido na ação da narrativa: o tão esperado enfrentamento de Dom Quixote com o leão. Ademais, o verdadeiro autor, Cid Hamete Benengeli, ostenta através de seu discurso encomiástico a indizibilidade do feito de Dom Quixote, pois ele considera algo tão elevado que se depara com a impossibilidade de descrever a coragem do cavaleiro manchego a fim de que sua figura seja imortalizada através dos séculos.

Para retomar a história, o leitor é informado que cessa “*la referida exclamación del autor*” e a cena é retomada “*anudando el hilo de la historia*” numa referência clara que o texto cervantino é um tecido racionalmente calculado. Ao retomar a narrativa da aventura de Dom Quixote, o autor a compõem como se estivesse nó a nó dando pontos uma peça artesanal. Esta é uma ideia presente na *Odisseia* quando a mulher de Ulisses, para manipular e afastar os homens que queriam tomar o lugar de seu marido em Ítaca, resolve tecer um tapete que é, na realidade, uma metáfora para a teia da história que se constitui enquanto ela, sem perder as esperanças, aguarda pelo retorno do marido.²²⁹

A narrativa é retomada no ponto exato em que o tratador dos animais, vendo Dom Quixote já a postos para o combate, vê-se obrigado a abrir de par em par a jaula onde está o

²²⁸ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 674-75.

²²⁹ HOMERO, *Odisseia*, (Trad) Manuel Odorico Mendes, São Paulo: Martin Claret, 2006.

leão macho, pois teme cair em desgraça diante de tão atrevido e indignado cavaleiro se não aceita suas ordens. A descrição que se segue da fera nos mostra um animal de grandeza extraordinária e de espantosa e feia catadura. O narrador, para aumentar a expectativa do leitor, delineia minuciosamente os lentos movimentos do leão que vê bruscamente a porta de sua jaula aberta:

*Lo primero que hizo fue revolverse en la jaula donde venía echado y tender la garra y desperezarse todo; abrió luego la boca y bostezó muy despacio, y con casi dos palmos de lengua que sacó fuera se despolvoreó los ojos y se lavó el rostro. Hecho esto, sacó la cabeza fuera de la jaula y miró a todas partes con los ojos hecho brasas, vista y ademán para poner espanto a la misma temeridad.*²³⁰

Somente Dom Quixote olha atentamente para o leão esperando que ele salte da jaula e os dois briguem para que ele possa reduzi-lo em pedaços. O narrador esclarece que neste ponto o cavaleiro andante chega ao extremo de sua jamais vista loucura. Assim, o leitor/espectador que se vê diante do clímax da aventura é surpreendido, pois

*el generoso león, más comedido que arrogante, no haciendo caso de niñerías ni de bravatas, después de haber mirado a una y otra parte, como se ha dicho, volvió las espaldas y enseñó sus traseras partes a don Quijote, y con gran flema y remanso se volvió a echar en la jaula.*²³¹

Contrariando as expectativas das personagens presentes e também do próprio leitor, o leão reage de forma inédita para o que comumente se espera de um animal feroz e faminto: ele se espreguiça, abre sua enorme boca, boceja, passa sua enorme língua para limpar sua cara, dá meia volta rebolando seu grande traseiro e se deita novamente na jaula.

²³⁰ CERVANTES, M, de. *Opus cit.*, p. 675.

²³¹ *Idem, ibidem.*

A cena é ridícula porque o leão, normalmente reconhecido por sua ferocidade, é descrito pelo narrador como generoso e adota uma postura extremamente dócil ante o ímpeto de Dom Quixote. Ao voltar suas partes para o cavaleiro andante, o animal tem uma atitude de indiferença, rebaixando radicalmente o duelo. Sendo assim, o leitor ri porque toda a cena trágica prevista se encerra de forma inesperada com o desdém da fera pelo franzino cavaleiro andante.

É importante frisar que a imagem do leão enquanto animal feroz, bem como seus atributos de generosidade, eram recorrentes no século XVI e XVII, como atesta o verbete de Covarrubias:

LEÓN. Latine leo, a graeco; *animal conocido universalmente, o vivo o pintado, aunque suelen decir, que no es el león tan bravo como le pintan; y esto se suele atribuir a los que publican por muy valientes. Dejado esto aparte, el león es animal ferocísimo, y juntamente generosísimo entre todos los animales después del hombre.*²³²

León, Merian

Assim, o animal é designado por superlativos que reiteram seu caráter ferino e generoso. Tais emblemas definem o caráter do leão que coincidem exatamente com aquele apresentado da narrativa cervantina.

²³² COVARRUBIAS HOROZCO, S. de. *Opus cit.*, p. 1183. Esta imagem do leão compõe o verbete de Covarrubias e, ilustra a imponência do animal.

No que se refere ao cômico, é possível observar na categorização do ridículo sistematizada por Tesauro²³³ que “*la proporción exacta es una desproporción*”²³⁴. A desmedida entre o enorme leão e a fragilidade do cavaleiro evidenciam, então, o uso de um recurso retórico para mover o leitor ao riso, pois

Na QUANTIDADE: mais ridículo é um Anão que um Gigante; o Camundongo que o Touro, um corpo mutilado que um inteiro.²³⁵

A cena é desproporcional e o enfrentamento de um enorme animal como o leão, dadas as suas proporções, com um homem faz com que a cena descrita seja ridícula. Assim, uma vez que o desfecho da aventura também surpreende o leitor com um inesperado final feliz, no qual Dom Quixote sai ileso, é possível se divertir com o entretenimento e a graciosidade que a cena alcança.

É importante salientar que o narrador se refere ainda ao leão como sendo fleumático, o que pode ser entendido, de acordo com a medicina hipocrática daquele tempo, como possuidor de um temperamento preguiçoso, dorminhoco e lento. Já a figura de Dom Quixote amplamente estudada pela crítica²³⁶ representa ora um temperamento colérico ora melancólico. Geralmente, o homem representado com o humor fleumático era considerado calmo e racional, diferentemente do colérico, que estava predisposto às lutas, enquanto o melancólico, de forma geral, pendia às artes.

Ao descrever os movimentos do animal quando a jaula é aberta, o narrador focaliza os olhos do leão dado que o felino limpa seus olhos colocando dois palmos de língua e lança a

²³³ TESAURO, E. Tratado dos Ridículos. In: *Referências*, Campinas, CEDAE, 1992, pp. 29-57.

²³⁴ HANSEN, J. A. “La doctrina conceptista de lo cómico en el *Trattato de’Ridicoli* de Emanuele Tesauro” In: *Los Ejes de la Retórica*, Ciudad de México, UNAM, 2003, p. 236.

²³⁵ Idem, *ibidem*, p. 33.

²³⁶ CRUZ, A. A. T. da. *Dimensões da loucura nas obras de Miguel de Cervantes e Lima Barreto: Don Quijote de la Mancha e o Triste fim de Policarpo Quaresma*, dissertação de mestrado, São Paulo, FFLCH/USP, 2009, p. 113-115.

cabeça para observar o lado de fora da jaula com os olhos que lembram brasas. No entanto, depois de mover a cabeça e observar a paisagem à sua esquerda e à sua direita, o animal volta a se esticar em sua jaula. Por outro lado, somente Dom Quixote fixa os olhos na fera. O destaque dado pelo autor ao olhar tanto da personagem cervantina quanto do animal salienta a expectativa que o leitor tem acerca do combate, pois a dimensão que se abre focalizando os olhares põe em cena o duelo entre Dom Quixote e o leão que observa o mundo ao redor. Além disso, é importante atentar para a importância que os olhos enquanto partes do corpo possuíam na época, adquirindo uma conotação de que eram a janela da alma, como atesta Covarrubias:

*Son los ojos la parte más preciosa del cuerpo, pues por ellos tenemos noticia de tantas cosas. Ellos son la ventana donde el alma suele asomarse, dándonos indicios de sus afectos y pasiones de amor y de odio. Son los mensajeros del corazón y los parleros de lo oculto de nuestros pechos.*²³⁷

Desde a Antiguidade, os olhos são dotados da capacidade que a personagem tem de discernir o mundo ao seu entorno. Nesse sentido, na *Odisseia*, Tirésias era cego, mas via o que estava além, enquanto o Ciclope, que tinha apenas um olho, era um monstro. Já na tragédia, Édipo, que via normalmente, não consegue se safar de seu destino de parricida e incestuoso e por isso, quando descobre que se casara com Jocasta, ele se cega. Dom Quixote, no entanto, de forma contumaz, acredita ver para além das aparências, mas não consegue discernir a ação desmedida a que se propõe porque é um louco disparatado, enquanto o leão observa tudo com grande indiferença. Nesse sentido, é o animal que tem bom coração, segundo o narrador, e abdica do combate.

²³⁷ COVARRUBIAS HOROZCO, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, (Org) Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid: Iberoamericana, 2006, p. 1322.

Dom Quixote encontra no leão um combatente que podia ser facilmente vencido. A fera é descrita como generosa e comedida por não fazer caso de ninharias ou bravatas, de maneira que sua atitude é voltar sua parte traseira a Dom Quixote, e isso evidencia a ridicularização e o rebaixamento da figura do cavaleiro. Diferentemente de outras personagens que se encontraram com a temida fera em outras narrativas, Dom Quixote não conta com o socorro divino para lhe proteger, não vence a fera com as próprias mãos e tampouco se torna amigo do felino. Pelo contrário, o desfecho paródico dado por Cervantes à aventura do cavaleiro traz o animal para o centro da cena, pois é ele quem ignora e despreza a presença de Dom Quixote.

Diante da controversa reação do leão, Dom Quixote sente-se muito ofendido e se volta ao tratador, pedindo que incite a fera batendo nela para que saia de sua jaula. O homem retruca ao cavaleiro andante, afirmando que se fizer isso será o primeiro a morrer, e exalta a coragem do cavaleiro de modo que o convence que ele é quem sai vitorioso na batalha:

*El león tiene la puerta abierta: en su mano está salir o no salir; pero pues no ha salido hasta ahora, no saldrá en todo el día. La grandeza del corazón de vuesa merced ya está bien declarada; ningún bravo peleante, según a mí se me alcanza, está obligado a más que desafiar a su enemigo y esperarle en campaña; y si el contrario no acude, en él se queda la infamia y el esperante gana la corona de vencimiento.*²³⁸

Mediante o argumento dado pelo tratador, Dom Quixote acaba por permitir o fechamento da jaula e solicita que ao homem testemunhe a covardia do animal, que não se apresenta para do combate. Para anunciar o fim da aventura, Dom Quixote acena para os espectadores ao longe e ridiculamente sinaliza com o lenço que lhe servira para limpar o rosto sujo pelo requeijão espetado na ponta de sua lança. Sancho, que avista a bandeira branca, fica alegre ao perceber

²³⁸ CERVANTES, M. de *Opus cit.*, 676.

que seu amo não foi esfaqueado pela fera e todos se aproximam de Dom Quixote e escuta o tratador contar a história exagerando ao máximo a valentia do cavaleiro andante.

Por fim, Dom Quixote se despede do tratador, que lhe beija as mãos e promete contar a aventura na corte para o rei. Diante disso, Dom Quixote exige que:

*Pues si acaso Su Majestad preguntare quién la hizo, direisle que el Caballero de los Leones, que de aquí adelante quiero que en éste se trueque, cambie, vuelva y mude el que hasta aquí he tenido del Caballero de la Triste Figura; y en esto sigo la antigua usanza de los andantes caballeros, que se mudaban los nombres cuando querían o cuando les venía a cuento.*²³⁹

Após vencer com temeridade o enfrentamento com o leão, Dom Quixote decide adotar um novo epíteto porque equipara-o aos grandes cavaleiros andantes e acredita que provou sua honra e sua coragem, pois a fera se acovardou diante dele. Ele se autodenomina não mais como o Cavaleiro da Triste Figura, mas com o imponente apelido de Cavaleiro dos Leões.

É interessante pensar que para convencer Dom Quixote, o tratador argumenta que o leão percebe que o cavaleiro andante possui “grandeza de coração”. Desse modo, podemos inferir que para persuadi-lo a não cutucar a fera, o homem que assiste a tudo de perto dota o leão da capacidade de ver para além das aparências e reconhecer, a partir do olhar, a altivez e bondade do cavaleiro. O Cavaleiro do Verde Gabão, que jamais havia tido notícia da existência do cavaleiro andante manchego e tampouco lido nada sobre ele, não sabia se ele era um *cuerdo loco* ou um *loco cuerdo* e, admira-se de tudo o que presencia, pois “*lo que hablaba era concertado, elegante y bein dicho, y lo que hacía, disparatado, temerário y tonto*”²⁴⁰.

Dom Quixote interrompe as divagações do fidalgo, evidenciando que as ações que ele pratica testemunham o quanto ele é disparatado e louco. Contudo, ele se defende ao afirmar

²³⁹ CERVANTES, M. de *Opus cit.*, 677.

²⁴⁰ CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 678.

que é melhor ser cavaleiro andante socorrendo viúvas que cortesão cavaleiro seduzindo donzelas nas cidades. A personagem cervantina arremata seu discurso afirmando que reconhece que sua aventura chegou ao ponto de uma exorbitante temeridade, pois sabe que a valentia está dentro dos parâmetros aristotélicos de virtude²⁴¹, mas que é mais fácil um valente ser alçado à qualidade de temerário cujo vício é forte do que um covarde alçado à qualidade de valente cujo vício é fraco.

A relação entre os dois cavaleiros durante os dois episódios delineados neste trabalho se acentua no enfrentamento de Dom Quixote com o leão. Notamos que no encontro entre ele e o Cavaleiro do Verde Gabão a admiração se converte numa tópica central que move a ação e a observação das duas personagens uma em relação a outra. Ao atentarmos para o fato de que o cavaleiro manchego se admira pela imponente figura de Dom Diego de Miranda e o considera discreto devido ao seu discurso de apresentação, em que são arrolados seus bens, sua linhagem e seus costumes, de forma que o cavaleiro andante se sente impelido a proferir um discreto discurso em defesa da Poesia no qual evidencia as benesses desta diante de todas as outras ciências. Nesse sentido, há, neste primeiro momento, um papel de inversão, porque é Dom Quixote, considerado louco, que tenta convencer e aconselhar o Cavaleiro do Verde Gabão a que deixe de bom grado seu filho seguir o ofício de poeta.

No segundo momento, quando as instâncias entre loucura e discrição são completamente liquefeitas por causa das ações disparatadas que negam a *cordura* do cavaleiro andante, a admiração enquanto tópica torna-se refratada de acordo com o discurso de Dom Quixote, que ora é discretíssimo ora desvairado. Vemos, então, que é a vez de o cavaleiro do Verde Gabão tentar persuadir o cavaleiro manchego do desatino que está por cometer.

²⁴¹ ARISTÓTELES, “Ética Nicomaquea” *apud* HANSEN, J. A. “La Doctrina Conceptista de lo Cómico en el *Trattato de 'Ridicoli* de Emanuele Tesauro” *In: Los Ejes de la Retórica*, Ciudad de México, UNAM, 2003, p. 241.

Desse modo, o enfrentamento com os leões se configura como um dos episódios mais emblemáticos da obra cervantina porque é onde discretos discursos poético-retóricos são verbalizados por Dom Quixote, ao mesmo tempo em que ele chega ao extremo de suas disparatadas ações. Por outro lado, a admiração, enquanto tópica que move o riso do leitor ao riso, assume novos lugares de acordo com as ações do cavaleiro manchego e a observação do discreto Cavaleiro do Verde Gabão.

Entendemos que este episódio traz à baila a utilização do elemento cômico como um dos princípios organizadores da obra cervantina, seja como instrumento que parodia as novelas de cavalaria, seja como elemento que enaltece a discrição de Dom Quixote. Por outro lado, o ridículo e o riso acabam por substanciar o relato da mais perigosa e factível aventura enfrentada pelo cavaleiro *manchego*.

O fato de articular o desafio de um louco que acredita ser um cavaleiro andante e um leão preguiçoso confere uma dimensão espetacular para o relato. Isto posto, existe na figura o símbolo de fortaleza que o distingue pelo signo de coragem, distinção e nobreza. Logo, esse animal é o mais adequado para que um cavaleiro andante, como acredita sê-lo Dom Quixote, desafie e, logo, adotar um novo epíteto para distinguir seu temerário feito e seu final feliz.

*IV. Quixotes: riso e admiração em
Cervantes e Avellaneda*

IV. 1 O cômico em Cervantes e Avellaneda

Paréceme, Sancho — dijo Don Quijote —, que el que se llega a los buenos ha de ser uno de ellos, y quien anda entre leones, a bramar enseña.

Alonso F. de Avellaneda

A leitura de *Dom Quixote* nos mostra que, ao compor sua obra, Miguel de Cervantes considerava o cômico um elemento organizador fundamental para cumprir o objetivo de “*deshacer la autoridad y cabida que en el mundo y en el vulgo tienen los libros de caballerías*”²⁴². Tal como afirmam Close²⁴³ e Russell²⁴⁴, o livro estava estreitamente ligado ao entretenimento e ao riso.

Segundo Lucía Megías, dentro do gênero dos livros de cavalaria,— que ainda gozava de certo público leitor —, *Dom Quixote* estimulava o riso e o entretenimento porque conciliava a proposta narrativa triunfante naquele momento: os livros de cavalaria de entretenimento²⁴⁵. Desse modo, o leitor de *Dom Quixote* confere um estatuto de verdade às quimeras lidas sobre a história de cavaleiros andantes e passa a imitar a ação destes heróis.

Cervantes efetua a burla das novelas de cavalaria com base em uma mescla estilística, pois ele coloca na boca de Dom Quixote palavras grandiloquentes que se prestam à descrição de ambientes e personagens baixos; dessa forma, esse procedimento incita o riso do leitor e o deixa admirado por testemunhar a confusão que a personagem faz entre ficção e realidade.

No caso do livro apócrifo, notamos também um apelo ao cômico. Porém, como o próprio Avellaneda assinala no prólogo de sua obra que seu humor se opõe ao de Cervantes:

²⁴² CERVANTES, M. de. *Opus cit.*, p. 13.

²⁴³ CLOSE, A. *Opus cit.*

²⁴⁴ RUSSELL, P. *Opus cit.*

²⁴⁵ LUCÍA MEGÍAS, J. M. “Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones populares del *Quijote*”. In: *De la literatura caballeresca al “Quijote”*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza, 2007, p. 320.

*En algo diferencia esta parte de la primera suya; porque tengo opuesto humor también al suyo; y en materia de opiniones y cosas de historia, y tan auténtica como ésta, cada cual puede echar por donde le pareciere; y más dando para ello tan dilatado campo de cáfila de los papeles que para componerle he leído, que son tantos como los que he dejado de leer.*²⁴⁶

Assim, podemos inferir que o elemento cômico é construído de distintas formas no *Quixote* cervantino e no apócrifo, uma vez que, segundo Avellaneda, a finalidade de sua continuação desautorizada é similar à de Cervantes: “*desterrar la perniciosa lección de los vanos libros de caballerías*”.²⁴⁷

IV.2 Polêmicas em torno de Avellaneda

Ao longo do século passado, a crítica cervantina se dedicou com afínco a pesquisas cujo intuito era desvendar a identidade do homem que se ocultou sob o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda e publicou, em 1614, a continuação das aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança com o título de *Segundo tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*.

O estudioso Martín de Riquer apresentou no final dos anos 1960 um trabalho notável em que aventava a possibilidade de que o soldado aragonês Gerónimo de Pasamonte seria o autor do *Quixote* apócrifo²⁴⁸. Tal tese teve grande repercussão dentro do universo dos estudos cervantinos e ressoou em trabalhos posteriores. Porém, como atesta o próprio Riquer, a questão sobre a autoria do livro apócrifo — conhecida como “enigma de Avellaneda” — ainda permanece incógnita, pois, até o momento não foram reunidas provas cabais que indiquem com precisão a verdadeira identidade do rival de Cervantes que trouxe à luz a continuação desautorizada das aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança.

²⁴⁶ AVELLANEDA, A. F. de. *Opus cit.*, p. 23.

²⁴⁷ AVELLANEDA, A. F. de. *Opus cit.*, p. 21.

²⁴⁸ RIQUEUR, M. de. “El Quijote y los libros”, In: *Papeles de Son Armadans*, Madrid, 1969, p. 21.

Críticos como Martín Jimenez levantam a hipótese de que Miguel de Cervantes e Gerónimo de Pasamonte (autor de *Vida y trabajos de Gerónimo de Pasamonte*) teriam se conhecido nos anos de juventude, quando serviram à milícia. Já Martín de Riquer avança a possibilidade de que houvessem se conhecido durante a Batalha de Lepanto, tendo sido colegas de milícia e se encontraram em Madrid, no verão de 1594²⁴⁹.

Riquer traça um paralelo entre a obra ficcional e os dados biográficos de Pasamonte e de Cervantes, evidenciando pontos convergentes que sustentam sua tese, segundo a qual a figura retratada no *Quixote* como o malfeitor Ginés estava baseada na vida do soldado e clérigo Gerónimo. O crítico analisa as aparições dessa personagem ao longo da narrativa e afirma que até mesmo o raro sobrenome Pasamonte não é casual na relação entre o pícaro que aparece na obra cervantina e o autor do *Quixote* apócrifo.

A contribuição de Riquer reside em estabelecer uma relação entre a personagem pícara cervantina Ginés de Pasamonte libertada por Dom Quixote na primeira parte da obra (Q I, Cap. XXII) e a pessoa de Gerónimo de Pasamonte. Na segunda parte da obra de Cervantes, Ginés de Pasamonte reaparece, agora, como o ladrão do burrico de Sancho (Q II, Cap. IV) e como titiriteiro Mestre Pedro com seu retábulo e seu macaco adivinho (Q II, Caps. XXV-XXVII) que, dentre outras coisas, é um trapaceiro.

A hipótese de Riquer é a de que, após 1593, Cervantes teve notícia de que Gerónimo de Pasamonte estava escrevendo sua autobiografia, em que narrava a experiência vivida enquanto galeote cativo, tendo sido obrigado a exercer trabalho forçado nas galés turcas. Prontamente, Cervantes teria resolvido transformá-lo numa das personagens que compõem o *Quixote*, mas a descreveu como sendo o pícaro Ginés de Pasamonte. O aragonês que era clérigo se sentiu, então, profundamente ofendido com a atitude do autor do *Quixote* e decidiu dar continuidade às aventuras do cavaleiro manchego no afã de atacar seu desafeto, a quem

²⁴⁹ Martín Jimenez *apud* FRAGO GRACIA, J. A. *El Quijote apócrifo y Pasamonte*, Madrid: Gredos, 2005, p. 24-25.

ele vitupera no prólogo de seu livro apócrifo²⁵⁰. Sendo assim, a correlação que Riquer estabelece entre o clérigo e a personagem parte do pressuposto de que Ginés de Pasamonte é uma representação de Gerónimo de Pasamonte e que, por sua vez, Gerónimo de Pasamonte é de fato o autor do Quixote apócrifo.

Nossa intenção em recuperar em breves linhas uma das principais teses sobre as questões que envolvem a polêmica sobre a autoria do *Quixote* apócrifo é a de enfatizar a importância desse assunto no âmbito dos estudos cervantinos. Vale destacar que Avellaneda encontrou um fértil campo poético e social para a publicação da continuação das aventuras de Dom Quixote devido à fama que a obra de Cervantes tinha alcançado pouco tempo após sua publicação. Segundo Millán,

En el momento de la aparición de la obra de Avellaneda, el Quijote disfrutaba de un éxito notable (aunque en absoluto era la obra más famosa de su época): acumulaba casi una decena de ediciones y tenía ya traducción al inglés y al francés. La verdad es que Cervantes había dejado la puerta abierta a una continuación: su libro terminaba "con esperanza de la tercera salida de don Quijote", y añadía (conscientemente o no) una invitación a cambiar de autor, bajo la forma de un verso del Orlando Furioso: "Quizá otro cantará con mejor plectro [púa para tocar instrumentos de cuerda]".²⁵¹ (grifos autor)

Desse modo, o próprio Avellaneda cita como argumento de autoridade em seu prólogo exemplos de outras obras cujas continuações se deram por mãos diferentes do escritor que as inventou, a fim de justificar sua continuação das aventuras de Dom Quixote e Sancho:

¿Cuántos han hablado de los amores de Angélica y de sus sucesos? Las Arcadias diferentes la han escrito; la Diana no es toda de una mano. Y pues Miguel de Cervantes es ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice, al preste Juan de las Indias o al emperador de Trapisonda, por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca.²⁵²

²⁵⁰ FRAGO GRACIA, J. A. *El Quijote apócrifo y Pasamonte*, Madrid: Gredos, 2005, p. 26-27.

²⁵¹ MILLÁN, J. A. "El *Quijote* apócrifo "Alonso Fernández de Avellaneda"", In: *Revista Digital Universitaria*, UNAM: México Vol. 6, nº. 5, 2005, p. 2.

²⁵² AVELLANEDA, A. F. de. "Prólogo", In: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Juventud:

Avellaneda chega a outorgar a si o direito de mudar o nome de personagens: Alonso Quijana passa a ser chamado de Martín Quijada, Cid Hamete Benengeli passa a ser chamado de Sábio Alisolán e, Dom Quixote, após o epíteto de Cavaleiro da Triste Figura dado por Sancho na primeira parte da obra devido à sua imagem sofrida, passa a ser chamado de Cavaleiro Desamorado.

Tendo em conta todos os debates que envolvem os meandros ficcionais da obra cervantina, bem como a continuação desautorizada empreendida por Avellaneda, nosso interesse recai sobre uma breve comparação entre algumas passagens do *Quixote* cervantino e do *Quixote* apócrifo. Nosso objetivo é apontar como o riso e a admiração são procedimentos usados de diferentes formas por ambos os escritores. Interessa-nos, sobretudo, ressaltar algumas características no tocante ao riso e à admiração nestes dois *Quixotes* e, por isso, centrar-nos-emos na comparação entre dois episódios na obra de Cervantes e Avellaneda com o intuito de demonstrar o que consideramos diferenças cômicas substanciais entre as duas segundas partes do *Quixote*.

IV.3 Cervantes e Avellaneda: às voltas com o cômico

Numa detida análise em que defende que a obra de Cervantes está estreitamente ligada a elementos cômicos, Anthony Close afirma que

los consejos del amigo al escritor en el prólogo al Quijote de 1605 presuponen que este debe ser considerado principalmente como una historia entretenida de arte cómico, premisa enfáticamente respaldada por Avellaneda, que empieza su propio prefacio afirmando: “Como casi es comedia toda la historia de Don Quijote de la Mancha, no puede ni debe ir sin prólogo”. Esta opinión merece ser tenida en cuenta puesto que,

*obviamente, su autor fue un atento lector de la novela de Cervantes, y es perspicaz en su uso de etiquetas genéricas.*²⁵³ (grifos nossos)

Segundo Close, ao compor o prólogo de sua continuação das aventuras de Quixote e Sancho, Avellaneda apontou, enquanto leitor e crítico, como a primeira parte do *Quixote* estava entremeada de elementos cômicos. Isso corrobora o fato de a obra cervantina estar comprometida, dentre outras coisas, com o entretenimento de seus leitores.

Ao assinalar diferenças substanciais entre sua obra e a de Cervantes, Avellaneda se colocou numa posição de escritor que, ao inventar sua obra, estabelece um diálogo com um vasto repertório de leitura com o qual ele teria tido contato. Desse modo, ele retoma a tópica da história lida em alguns *papeles* para justificar sua continuação das aventuras de Dom Quixote e Sancho Pança a partir de elementos da própria ficção cervantina cuja narrativa apresenta um garoto que estava vendendo nas ruas do Alcaná de Toledo os manuscritos em árabe *aljamiado* que continham a narrativa de *Dom Quixote* (Cap. IX, DQ I).

Em seu prólogo, o escritor dito apócrifo afirmou de maneira incisiva que Cervantes fora agressivo para com seus leitores. Avellaneda aludia ao estilo irônico com o qual Cervantes compôs o prólogo do *Quixote* (1605) se dirigindo a seu leitor de maneira ambígua quando se referiu a este como “*desocupado lector*”. Ao usar um adjetivo que pode tanto ser uma crítica aos leitores das novelas de cavalaria quanto um convite para que os leitores de *Dom Quixote* se desprendessem dos modelos narrativos conhecidos, Cervantes usou um procedimento de ambivalência discursiva para se referir ao destinatário de sua obra de forma burlesca²⁵⁴.

O *Dom Quixote* cervantino é composto de forma que a ambivalência discursiva se torna fundamental porque sua personagem é constituída por pares aparentemente antagônicos,

²⁵³ CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 2007, p. 77.

²⁵⁴ RILEY, E. C. “El Estilo y el Decoro”, in *Teoría de la Novela en Cervantes*, trad. Carlos Sahagún, Madrid, Taurus, 1971, p. 209-38.

tais como loucura e racionalidade²⁵⁵. A primeira parte da obra mostra que Dom Quixote havia enlouquecido e tinha sido sagrado cavaleiro andante, trajava armadura e portava os apetrechos que lhe distinguiam como tal e suas ações corroboram sua falta de juízo. Contudo, ao ser mostrar plenamente capaz de proferir discursos racionais, a personagem desestabiliza o leitor que fica fascinado tanto pela loucura quanto pela discrição da personagem.

Nesse sentido, em Cervantes o cômico é constituído por uma mistura de estilos, gêneros discursivos e, também, por uma junção em que a alienação e o bom senso estão presentes em Dom Quixote. Foulcault afirma que a loucura retratada na obra cervantina aparece entregue “à presunção e a todas as contemplações do imaginário²⁵⁶”, enquanto Vieira salienta que a discrição, de modo geral, se baseia numa observação do outro que determina a ação planejada do indivíduo, pois

se apóia, entre outras coisas, na idéia de que a vida social exige que se saiba produzir aparências adequadas. Ou seja, o homem *discreto* é aquele que tem uma ação calculada e indireta, dissimulada e prudente. Trata-se, em outros termos, da introdução racional de um certo teatro da vida que teria como seu palco o mundo e, em cada ângulo da cena, um de seus antagonistas. O *discreto* é aquele que sabe atuar com certa *sprezzatura*, como diz Castiglione.²⁵⁷

Assim, a obra cervantina traz à baila a imagem de um “louco lúcido”, como reitera Vieira²⁵⁸.

Na obra cervantina vemos no “Discurso da Idade Dourada” (Cap. XI, DQ I) um típico exemplo em que Dom Quixote pronuncia um discurso racional para justificar seu ofício de cavaleiro andante. A narrativa nos informa que o cavaleiro manchego e seu escudeiro se encontram entre um grupo de cabreiros e, logo após se fartarem com uma rústica refeição, o

²⁵⁵ VIEIRA, M. A. da C. *Opus cit.* 2005, p. 285.

²⁵⁶ FOULCAULT, M. *História da Loucura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2010, p. 39.

²⁵⁷ VIEIRA, M. A. da C. *Opus cit.* 2005, p. 287.

²⁵⁸ VIEIRA, M. A. da C. *Opus cit.* 2005

cavaleiro andante empunha frutos de carvalhos (*bolotas*) e, segurando-os entre as mãos passa a observá-los detidamente, dando início a um discurso altissonante:

— *¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto de estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío!*²⁵⁹

O leitor se dá conta de que a personagem responsável por empreender as mais loucas ações é a mesma que profere elevados discursos recorrendo à fala oratória. Assim, o elogio à Idade Dourada enaltece os tempos de outrora em detrimento do momento da enunciação da personagem. Dom Quixote compõe de maneira sinestésica a pintura de um cenário bucólico, onde exalta os ideais cultivados na Idade de Ouro, em contraponto com os valores encontrados na Idade de Ferro, da qual ele mesmo fazia parte. Nesse sentido, é digno de nota que um louco trajado com uma armadura de ferro, tal como é a dureza do ambiente em que vive, seja capaz de proferir discursos racionais e preciosos como o ouro, tal como o é Dom Quixote.

No que se refere ao cômico no livro apócrifo, notamos que ele é inventado de maneira distinta do que compusera Cervantes na primeira parte. Entendemos que Avellaneda constrói a comicidade na narrativa a partir da loucura da personagem que profere discursos acreditando ser, por exemplo, um herói épico. O cômico é, pois, produzido tanto pela figura estranha de Dom Quixote quanto pelos discursos deslocados proferidos pela personagem.

Na narrativa de Avellaneda, Dom Quixote cavalga a cerca de uma milha de Zaragoza, pois deseja participar de algumas *justas* a ocorrer naquele lugar. Na entrada de Alfajería, o cavaleiro se depara com uma multidão que voltava do torneio e, ao se dar conta do evento que já ocorreu, torna-se melancólico e começa a indagar as pessoas para saber quando a

²⁵⁹CERVANTES, M. de. *Op. Cit.*, p. 97.

competição havia acontecido. O povo, que se aproxima para ver aquele estranho homem cavalgando e trajando a armadura de um cavaleiro andante, dá-se conta que ele é um louco. Logo após um discurso de defesa feito por Sancho em favor de seu amo, as pessoas começam a rir e Dom Quixote profere uma fala eloquente como se estivesse na Grécia:

Valerosos príncipes y caballeros griegos, cuyo nombre y cuya fama del uno hasta el otro Polo, del Ártico al Antártico, del Oriente al Poniente, del Setentrión al Mediodía, del blanco alemán hasta el adulto escita, está esparcida floreciendo en vuestro grande imperio de Grecia, no solamente aquel grande emperador Trebacio y don Belianís de Grecia, pero lo dos valerosos y nunca vencidos hermanos el caballero Febo y Rosicler; ya veis el porfiado cerco que sobre esta ciudad famosa de Troya por tantos años habemos tenido, y que en cuantas escaramuzas habemos trabado con estos troyanos y Héctor, mi contrario, a quien, siendo como yo soy, Aquiles, vuestro capitán general, nunca he podido coger solo para pelear con él cuerpo a cuerpo y hacerle dar, a pesar de toda su fuerte ciudad, a Helena, con la cual se n'os han alzado por fuerza.²⁶⁰

Totalmente imerso em sua loucura, o cavaleiro manchego profere um discurso em que se autodenomina Aquiles e acredita estar em Troia, e assim que encerra sua enunciação esporeia Rocinante e entra pelos pórticos da cidade, deixando todos os presentes maravilhados por sua loucura. Como podemos observar, nesta fala Dom Quixote se refere à *Iliada* e dá mostras ao leitor de sua erudição. Certamente, ele conhece muito bem a épica, mas ao proferir um discurso em que acredita ser o próprio protagonista da narrativa, o franzino homem que se oculta sob a velha armadura de cavaleiro andante se torna ridículo. Sua erudição passa, então, a ser um instrumento discursivo que corrobora seu desatino.

O Dom Quixote de Avellaneda é um erudito, assim como o cavaleiro manchego inventado por Cervantes. No entanto, diferentemente do cavaleiro da primeira parte da obra, a personagem apócrifa não é discreta, pois em nenhum momento se mostra perspicaz no tocante à observação do outro. Pelo contrário, seus discursos, ainda que se refiram a um universo letrado, são uma comprovação de sua insanidade.

²⁶⁰ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. cit.*, p. 85.

O norte de imitação do Quixote de Avellaneda vai além das novelas de cavalaria, uma vez que recorre a um vasto repertório onde acredita ser por vezes o herói épico Aquiles, o herói da canção de gesta *El Cid* ou ainda chega a acreditar que é Fernán González, primeiro conde de Castela. Neste sentido, a personagem ‘apócrifa’ recorre a várias formas discursivas que têm como modelos personagens elevadas. Assim, a personagem de Avellaneda se constitui de modo diferente do Quixote cervantino, pois no afã de sua loucura ela acredita encarnar o próprio herói que lera em obras poéticas, ou seja, em certa medida o Quixote ‘apócrifo’ se metamorfoseia, por meio de sua enunciação, no modelo de herói que forma seu repertório de leitura. Por outro lado, o Quixote cervantino se baseia na imitação das ações dos cavaleiros andantes que são modelo para suas ações e, por isso, produz o riso dentro de sua narrativa.

Ao transportar, por intermédio do discurso, outras personagens e o próprio leitor para uma narrativa como a épica ou a canção de gesta totalmente deslocada do *Quixote*, Avellaneda acentua o caráter de loucura de sua personagem. Dessa forma, o Quixote de Avellaneda que já opera na esfera do ridículo passa a atuar também na esfera do absurdo e, por isso, a imitação fica calcada tão somente na loucura do cavaleiro andante.

É importante frisar que o dom Quixote de Avellaneda se pauta num discurso baseado nas narrativas cavaleirescas, mas acaba lançando mão da figura de outros heróis. Nesse sentido, sua loucura se baseia não apenas nas novelas de cavalaria, mas em várias outras obras com as quais Alonso Quijana (o cavaleiro da primeira parte da obra) teria tido contato antes de enlouquecer. Isso acentua a dimensão de rebaixamento da loucura do cavaleiro porque, se Dom Quixote, comparado aos cavaleiros andantes que lhe servem de espelho, já é uma figura ridícula, comparado a um herói épico se torna uma figura caricata despojada de qualquer senso de realidade.

A loucura do Quixote apócrifo se baseia não apenas na fantasia da cavalaria andante, uma vez que a personagem reproduz outras histórias livrescas. Assim, diferentes tipos de narrativa povoam o imaginário de Dom Quixote que acredita ser ora um cavaleiro andante ora um herói épico. Por outro lado, o Dom Quixote de Cervantes é um louco que, em alguns momentos específicos, possui um alto grau de lucidez, refinamento e discrição, capaz de proferir discursos elevados e discretos.

A loucura é a tônica que conduz as ações de ambos os Quixotes. Existe a manutenção de um *status quo* que define a personagem e permite a continuação desautorizada da obra perpetuada na falta de juízo do cavaleiro manchego como norte das aventuras. Desse modo, o cômico em Cervantes nasce da mescla estilística e da conciliação de universos díspares como o do discreto e do vulgar que permite a Dom Quixote fazer discursos providos de racionalidade e discrição. Em Avellaneda, porém, o cômico se revela por meio da louca personagem que, imbuída de nobres ideais da cavalaria andante, reproduz enunciados de vários tipos de narrativas (épica, novelas de cavalaria, canções de gesta) em que a fantasia e a quimera são forças imperantes que corroboram seu desvario e produzem o riso de outras personagens, bem como do leitor.

IV.4 Riso e entretenimento no *Dom Quixote* cervantino

É interessante observar como o riso e o entretenimento estão articulados dentro de alguns episódios de *Dom Quixote*. A personagem acredita piamente ser um verdadeiro cavaleiro andante e tenta a todo custo racionalizar suas ações com base na imitação dos heróis dos livros de cavalaria. Dessa forma, a loucura de Dom Quixote se revela como um desejo de transportar para o mundo real as ações e os discursos altissonantes dos cavaleiros andantes que, no espaço ficcional do qual ele faz parte, se

transformam em disparates. Cada passo e cada ato do cavaleiro manchego se convertem uma tentativa de recuperar e emular as aventuras das personagens que lhe serviam como modelo.

De acordo com Montero Reguera²⁶¹, a primeira reação despertada pela personagem Dom Quixote em seus leitores se dá através da lente do cômico. Nesse sentido, algumas personagens que se deparam com o cavaleiro andante no início de sua trajetória também lhe darão um tratamento embasado no cômico despertando o riso do leitor.

Já na primeira parte da obra de Cervantes, quando Dom Quixote de la Mancha é graciosamente sagrado cavaleiro por um estalajadeiro e por duas prostitutas (Cap. III, DQ I), o narrador faz ressaltar a paródia das novelas de cavalaria, pois o ritual de sacração era tópica das narrativas cavaleirescas. Assim, o episódio, composto por meio do uso da inversão, demonstra como o protagonista serve de entretenimento para outras personagens. Isso assegura o riso do leitor, que reconhece o elemento ridículo arquitetado a partir da ação de personagens pertencentes à esfera baixa e participantes do ato de consagração de Dom Quixote, dado que são eles um estalajadeiro que havia sido pícaro e duas prostitutas²⁶².

A encenação da cerimônia que consagra Dom Quixote como cavaleiro andante é deslocada para a esfera do ridículo, porque as personagens que outorgam a ele tal título estão atendendo à solicitação de um homem louco vestido com uma velha armadura de cavaleiro andante. Como reitera Redondo,

El protagonista entrado en años y por ello apremiado por el tiempo, no puede llevar a cabo una verdadera imitación caballeresca. Ésta la ha vivido en los libros, por la imaginación. Para emprender las magnas proezas que desea realizar, tiene que armarse caballero enseguida, a poco de empezar sus andanzas. Pero esto ha de permitirle al mismo tiempo una significativa usurpación de status social. En efecto, el término caballero, más allá del

²⁶¹ MONTERO REGUERA, J, “La risa y la sonrisa de Don Quijote”, In: *Miguel de Cervantes: Una literatura para el entretenimiento*, España: Montesinos, 2007, p. 102.

²⁶² REDONDO, A. “Don Quijote es armado caballero”, In: *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Castalia, 1997, p. 293-305.

significado que cobra en los libros de caballerías, al designar al que ha recibido la orden correspondiente, se aplica, a principios del siglo XVII, al auténtico aristócrata (el cual goza de dignidad, bienes y vida social correspondiente, amén de los consabidos privilegios y del derecho a ostentar don), así como el noble que lleva el hábito de una orden militar otorgado por el rey, en particular el hábito más apetecido, el de orden de Santiago. Al transformarse en caballero, el hidalgo sube pues en la jerarquía nobiliaria y se pone el significativo don, pero tal incautación la critican tanto su sobrina como los hidalgos y caballeros auténticos, conscientes del trastorno social que esto podría provocar, de no haberlo ideado un loco. Para que las cosas estén claras del todo, la “armazón de caballería” del protagonista ha de ser especialmente paródica: se efectúa pues en una venta, por un ventero a quien ayudan dos prostitutas²⁶³

As mulheres e o estalajadeiro não tinham de modo algum autoridade para conferir a Dom Quixote um título nobiliário como o da cavalaria andante, e isso acentua o caráter ridículo da cena.

É importante observar que a comicidade funciona como espinha dorsal dessa passagem, dado que Dom Quixote se põe de joelhos diante do homem enquanto ele lê um livro qualquer e resmunga uma reza, imitando o cerimonial que destacava a passagem ritualística pela qual grandes heróis das novelas de cavalaria teriam recebido o ofício de proteger donzelas, honrar viúvas, socorrer órfãos e sair por este mundo *desacihendo agravios*

:

Advertido y medroso de esto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, de vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y dióle sobre el cuello un buen golpe, y trás él, con su misma espada, un gentil espaldarazo, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya.²⁶⁴

²⁶³ REDONDO, A. *Op. Cit.*, p. 295-296.

²⁶⁴ CERVANTES, M. de. *Op. Cit.*, p. 46.

O narrador informa que todos os presentes dissimulavam para *no reventar de risa* na cerimônia que concedia a Dom Quixote o título de cavaleiro andante e que lhe autorizava a sair pelo mundo em busca de aventuras. O entretenimento e o riso do leitor são vértices desse episódio, pois na encenação teatral das personagens presentes no ritual está incutido certo respeito pela figura do louco, porque as personagens se divertem à custa de sua loucura, mas ao mesmo tempo se dão ao trabalho de copiar uma situação livresca para atender às solicitações do cavaleiro que se proclama um seguidor dos nobres ideais da cavalaria.

O episódio seguinte à cerimônia de outorga de título cavaleiro andante conferido a Dom Quixote mostra-o num bosque com um jovem atado a uma árvore e que estava sendo açoitado por seu amo. O fidalgo caminha em direção a sua casa para pegar proventos (roupas e dinheiro) e também para conseguir um escudeiro que lhe acompanhe em suas aventuras quando se depara com a aflição do rapaz. Essa é a primeira aventura do recém-sagrado cavaleiro que, imediatamente, vê-se impelido a intervir na ação do lavrador que castiga o jovem Andrés e, por isso, dirige-se ao homem chamando-o de “*descortés caballero*” e o ordena a soltar imediatamente o jovem.

O cavaleiro manchego, imbuído dos nobres ideais da cavalaria e acreditando piamente no poder conferido à sua palavra, decide intervir na situação de modo que o lavrador concorda em obedecer suas ordens de cessar a punição do jovem e, ainda, vê-se obrigado a prometer a Dom Quixote que pagará aquilo que o rapazote lhe cobra. Obviamente, quando o cavaleiro manchego se aparta, o lavrador furioso pune seu criado ainda com mais vigor. Esse episódio se converte, pois, numa burla à autoridade que Dom Quixote pensa ter como cavaleiro andante.

Quando o lavrador se vê longe de Dom Quixote, ele imputa ao seu criado o castigo de maneira ainda mais severa evidenciando a falta de credibilidade que a palavra alcançava nos dias em que Dom Quixote havia resolvido fazer reviver o ofício da cavalaria andante. Isso confirma que a figura do cavaleiro andante estava completamente deslocada de seu tempo histórico e que os valores professados nas amareladas páginas das novelas de cavalaria não

tinham cabimento no mundo prosaico regido por leis que não pertenciam aos códigos de conduta da cavalaria. A autoridade do cavaleiro andante não cobra qualquer prestígio na época passada na narrativa e, assim, a atitude do lavrador Juan Haldudo de punir o jovem Andrés longe do cavaleiro andante situa Dom Quixote e seu senso de honra, lealdade e justiça no âmbito do burlesco.

Neste caso, o fingimento do lavrador insere a figura de Dom Quixote não apenas no âmbito do ridículo, mas desqualifica a ação e o discurso do cavaleiro, pois evidencia que naquela sociedade não era possível se fiar na palavra emitida pela ordem da cavalaria andante, dado que a justiça está inserida em outra esfera de autoridade²⁶⁵. Em outras palavras, a conduta e a honra do cavaleiro andante são postas em xeque porque elas estão completamente deslocadas da realidade e só têm efeito dentro do universo fantasioso que dita o *ethos* das personagens das novelas de cavalaria.

A narrativa prossegue com a imagem de Dom Quixote que, contente por acreditar ter feito justiça no caso de Andrés, caminha contente nas planícies de La Mancha sobre Rocinante. Quando chega a uma encruzilhada e, a fim de imitar os cavaleiros andantes que em tais ocasiões pensavam sobre a direção a ser seguida, permanece parado no local. Após alguns momentos, decide soltar as rédeas do cavalo para que a vontade do animal seja também a sua e para que a sorte o encaminhe ao seu destino. Contudo, como seu primeiro intento, Rocinante deseja voltar para o estábulo. A atitude do cavaleiro, bem como a ação do cavalo, conferem à passagem uma dimensão ridícula, pois o magro animal não quer outra coisa senão voltar ao lugar onde vive e é

²⁶⁵ REDONDO, A. “El episodio de Andrés”, In: In: *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura*, Madrid: Castalia, 1997, p. 318. O crítico afirma em seu estudo sobre o episódio de Andrés e seu amo Juan Haldudo, *el rico*, que o princípio de autoridade estava completamente orientado pela ideologia da Contrarreforma e era encontrada, por exemplo, em autores de *Manuales de Confesores*, tão importantes nos séculos XVI e XVII. A fonte de organização do Universo e toda a autoridade tinham origem na concepção de que “Dios, ‘es el rey, el padre, el señor y el gobenador’”. A obediência era estabelecida a partir de uma estrutura hierárquica social no qual os representantes eram considerados depositários do poder que representavam “*así que respetar el orden establecido y honrar a los superiores e[ra] una verdadera obligación*”.

alimentado. A cena traz à baila a invectiva contra as novelas de cavalaria que, por seu turno, demonstra que

el Quijote es un texto satírico y burlesco [...] en el que juega un papel fundamental la parodia de los libros de caballerías. Por ello, hay en el inmortal libro episodios, rasgos y recursos estilísticos que dejan bien a las claras este aspecto, ridiculizando los absurdos y peregrinas historias de Amadís de Gaula y sus descendientes; se acomoda perfectamente así el texto cervantino con las opiniones de los moralistas y autores graves de su tiempo; se establece así, a lo largo de la obra, un diálogo constante y enriquecedor con los libros de caballerías, géneros que Cervantes conocía muy bien, tanto en la teoría como en la práctica, como ya se ha visto²⁶⁶.

Ao leitor que vem acompanhando os disparates de Dom Quixote desde sua sacração como cavaleiro andante, não resta outra coisa senão rir do acúmulo de absurdos que transformam elementos das narrativas das novelas de cavalaria em matéria de burla. Suas palavras e ajuizamentos não têm qualquer credibilidade e seu afã de imitar as nobres ações de cavaleiros andantes lhe credita uma dimensão ridícula porque contrapõe o mundo idealizado que ele leu nas novelas de cavalaria à realidade ordinária da qual ele faz parte.

Dom Quixote continua sua caminhada e, após percorrer cerca de duas milhas, encontra-se com um tropel de seis mercadores toledanos que vão comprar seda em Murcia²⁶⁷. Tal encontro propiciará à narrativa uma espécie de entretenimento segundo o qual outras personagens, reconhecendo a loucura do cavaleiro andante, resolvem se divertir às suas custas. Como ele usa como parâmetro para suas ações a imitação de todos os passos dos cavaleiros andantes presentes nos livros que leu, imagina que aquele encontro se trata de uma aventura e interpola os homens com voz e postura arrogante:

²⁶⁶ MONTERO, REGUERA, *Opus cit.*, p. 103.

²⁶⁷ A nota explicativa à edição do *IV Centenario de Don Quijote de la Mancha* esclarecem que Murcia era na época a principal região produtora de tecidos da Península ibérica. In: *Don Quijote de la Mancha*, Edição e notas de Francisco Rico, Madrid: RAE/Asociación de academias de la Lengua Española, Editorial Alfaguara, 2005, p. 52.

— *Todo el mundo se tenga, si todo el mundo no confiesa que no hay en el mundo todo doncella más que hermosa que la Emperatriz de la Mancha, la sin par Dulcinea de Toboso.*²⁶⁸

Os mercadores param diante da estranha figura que lhes dirige a palavra e logo percebem que se trata de um louco. Um dos homens era um homem *poco burlón y muy mucho discreto* e solicita que Dom Quixote descreva a bela dama para que todos possam confessar o que lhes é imposto. Dom Quixote imediatamente responde enfurecido

— *Si os la mostrara – replicó don Quijote –, ¿qué hiciéradés vosotros en confesar una verdad tan notoria? La importancia está en que sin verla lo habéis de creer, confesar, afirmar, jurar y defender; donde no, conmigo sois en batalla, gente descomunal y soberbia. Qué ahora vengáis uno a uno, como pide la orden de la caballería, ora todos juntos, como es costumbre, mala usanza de los de la vuestra ralea, aquí os aguardo y espero, confiado en la razón que de mi parte tengo.*²⁶⁹

A afirmação contundente de Dom Quixote de que eles devem dar crédito ao seu discurso revela o poder que ele outorga à palavra de um cavaleiro andante. É importante lembrar que no encontro anterior o lavrador Juan Haldudo fingiu acatar as ordens de Dom Quixote, de modo que ele crê que sua palavra é plena de autoridade e, assim, aqueles homens devem, segundo sua interpretação, a obrigação de *creer, confesar, afirmar, jurar y defender* Dulcineia mesmo sem vê-la. Todavia, resolvendo caçoar do cavaleiro, o mercador afirma que nunca ouviu falar da dama e que deseja ver um retrato dela, pois mesmo que a descrição feita da mulher por Dom Quixote seja mínima, eles poderão ter noção de quem é ela. O mercador afirma que mesmo que o fidalgo a descreva como zarolha e como alguém que tenha maus odores, ele e seus companheiros a exaltarão para atender unicamente ao pedido de Dom Quixote.

É importante reiterar que Dulcineia é apresentada aos mercadores por Dom Quixote como a donzela mais bela do mundo e que o mercador *burlón* a rebaixa como uma figura

²⁶⁸ CERVANTES, M. de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Alfaguara: España, 2005: 53.

²⁶⁹ CERVANTES, M. de *Op. Cit.*, p. 53.

disforme para refutar de maneira cômica o pedido do cavaleiro manchego. Assim, a “*deformación de lo caballeresco*”²⁷⁰ é evidenciada pelo acentuado grau de burla que desconsidera a fala do cavaleiro andante e rebaixa sua amada, utilizando-os como matéria de entretenimento e riso.

Completamente ofendido pelo que ouve falar sobre Dulcineia e por sua autoridade ter sido refutada por completo, Dom Quixote considera o que ouve como uma blasfêmia e arremete contra o homem que profere tal impropério. Porém, por sorte o homem se vê livre da lança do cavaleiro manchego porque o estabanado Rocinante tropeça e cai e, assim, ele e Dom Quixote saem rolando pelo campo:

Cayó Rocinante, y fue rodando su amo una buena pieza por el campo; y queriéndose levantar, jamás pudo: tal embarazo le causaban la lanza, adarga, espuelas y celada, con el peso de las antiguas armas. Y, entre tanto que pugnaba por levantarse y no podía, estaba diciendo:

— *No fuyáis, gente cobarde; gente cautiva, atended que no por culpa mía, sino de mi caballo, estoy aquí tendido.*²⁷¹

A cena ridícula do tombo é superdimensionada porque toda a temeridade do cavaleiro é desmontada pelo tombo do desajeitado animal que cai na hora do combate, bem como pela própria fraqueza de Dom Quixote, que não pode se levantar porque não suporta sequer o peso de sua velha armadura. Ainda assim, o cavaleiro furioso grita para que os homens não fujam, pois afirma que o cavalo é o culpado pela má ventura do combate. Prontamente, um dos mercadores se aproxima, quebra a lança de Dom Quixote em pedaços e bate no pobre cavaleiro que, encolerizado, esbraveja contra os mercadores e é deixado estendido no chão até que um vizinho que passa mais tarde por ali o socorre e o leva de volta à sua casa junto à sua sobrinha e ama, dando fim à primeira saída de Dom Quixote.

²⁷⁰ MONTERO REGUERA, *Opus cit.*, p. 104.

²⁷¹ CERVANTES, M. de. *Op. Cit.*, p. 54.

Essa passagem evidencia o tratamento burlesco que algumas personagens dão a Dom Quixote ao reconhecer sua loucura. Notemos que eles usam o discurso do cavaleiro andante como matéria de entretenimento, pois desqualificam completamente suas ações e palavras e acabam por ofendê-lo e mesmo agredi-lo fisicamente. Ao contrário das personagens presentes na suposta sagração do cavaleiro andante, que se dão ao trabalho de criar um “faz-de-conta” para satisfazer a vontade do louco e se verem livres dele, os mercadores desconsideram radicalmente o discurso de Dom Quixote e o mais colérico deles acaba espancando o franzino cavaleiro.

No que se refere ao poder da palavra, podemos ainda estabelecer um paralelo entre a cena em que Andrés é bravamente defendido por Dom Quixote enquanto apanha e, logo em seguida, a cena em que o cavaleiro andante é agredido por um dos mercadores. Em poucas páginas, Cervantes situa sua personagem entre dois extremos: primeiro ele se coloca no lugar de um justo defensor de oprimidos e, logo em seguida, é convertido num louco disparatado que será duramente espancado sem ter quem o defenda. Além disso, ao quebrar a lança (uma das armas de combate que compunha a indumentária do cavaleiro andante), o mercador simbolicamente assinala a destituição radical da integridade de Dom Quixote.

No que concerne à autoridade da palavra do cavaleiro, salientamos que tanto o amo de Andrés quanto os mercadores reconhecem a loucura de Dom Quixote. No entanto, enquanto Juan Haldudo, o amo de Andrés, finge obedecer às ordens dadas por Dom Quixote, os mercadores se apropriaram do discurso dele, identificando-se como príncipes, mas ridicularizam sua fala ao rebaixarem a figura de Dulcineia, além de serem irônicos em relação à autoridade do cavaleiro. Eles ultrajam Dom Quixote ao afirmar que mesmo que sua amada seja descrita como feia e disforme eles a elogiarão apenas para agradá-lo. Reside, nessa afirmação, uma dupla ofensa: primeiramente por desacreditar a palavra de um cavaleiro andante e, em seguida, por ofender sua dama.

A figura do cavaleiro manchego é inserida no âmbito do ridículo. Ela se desloca do princípio de racionalidade e imita personagens fantasiosos, movendo o leitor ao riso a partir da sucessão de acontecimentos malfadados como, por exemplo, a fala empolada de Dom Quixote e o tombo burlesco de Rocinante no momento do embate com os mercadores. Entretanto, é importante observar que o leitor não se sente impelido a rir após a ação corretora do mercador em Dom Quixote, dado que se trata de algo nocivo porque o homem acaba por ferir o cavaleiro andante. Além disso, burla e agressão dos mercadores se insere no conteúdo de vitupério, pois eles rebaixam radicalmente a figura de Dulcineia

É importante reiterar que as reações das primeiras personagens que se deparam com Dom Quixote se centram basicamente na loucura e na paródia das novelas de cavalaria. Burla e entretenimento surgem, por sua vez, como tônica que conduzirá a recepção de seu discurso e de suas disparatadas ações como cavaleiro andante que visa a imitar grandes heróis das novelas de cavalaria. Assim, os três primeiros encontros de Dom Quixote com outras personagens (estalajadeiro e prostitutas, Andrés e Juan Haldudo e mercadores toledanos, respectivamente) mostram uma depreciação paulatina da figura do cavaleiro. A mudança no tratamento dispensado ao protagonista varia da dissimulação que insere certo teatro cavaleiresco à manipulação que finge se fiar na palavra e, por fim, à ironia e agressão que refutam a figura de Dom Quixote e o situam no lugar de louco que tenta viver anacronicamente as leis da cavalaria andante.

É importante chamar ainda a atenção para o modo como o leitor é movido ao riso nas primeiras páginas da obra cervantina: quedas, discursos empolados, personagens que dissimulam, e quedas bruscas de Rocinante, dentre outras situações que se situam neste âmbito. O riso do leitor é trabalhado com afínco por Cervantes ao longo da obra acaba por se misturar com elementos refinados que incrementam a ação de Dom Quixote, pois a partir de seu encontro com os cabreiros (Cap. XI, DQ I), passa a atuar a discrição como produtora de admiração devido aos discursos

racionais proferidos pela personagem tal, como, por exemplo, o da Idade Dourada. Se, num primeiro momento, a admiração pelo cavaleiro se baseia unicamente no estranhamento de sua figura, esta vai se deslocar para discursos racionalmente calculados que são proferidos discretamente.

Salientamos que o riso na obra cervantina é ocasionado num primeiro momento como burla e entretenimento da cavalaria andante e sofre, ao longo do relato, um amálgama com outros elementos, tais como a discrição. Desse modo, a admiração que as personagens têm ao ver a figura de Dom Quixote se desloca ora pelo fato dele ser um louco disparatado ora por ser discreto.

À medida que a história se desencadeia, encontramos um Dom Quixote que reúne uma destemperada loucura nas ações juntamente com o refinamento de um discurso racionalmente calculado, responsável por provocar a admiração de outras personagens. Essa admiração oscilará pela loucura nas ações e pela discrição do discurso do cavaleiro manchego. Isso se comprova, por exemplo, por Dom Diego de Miranda (Cap. XVI – XVIII, DQ II) que fica estupefato ao escutar o discurso extremamente discreto de Dom Quixote em defesa da poesia e vê-lo enfrentar logo em seguida a mais extrema aventura do enfrentamento com o leão.

IV.5 Burla e riso no *Dom Quixote* de Avellaneda

Os estudos de Coll-Tellechea²⁷² situam o livro de Avellaneda não apenas em relação ao *Quixote* de Cervantes. Antes, discute-o como uma obra de inserida dentro do universo da produção narrativa castelhana de seu tempo. A história apócrifa narra as aventuras do fidalgo Martin Quijada que, após ter ficado seis meses em recuperação e ter imergido na leitura de livros

²⁷² COLL-TELLECHEA, Reyes. “El *Quijote* de Avellaneda: espacio para un libro”, In: *Anuario de Estudios Cervantinos V*, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, p. 233-244.

religiosos²⁷³, transforma-se no colérico e *desamorado* cavaleiro andante que inicia sua terceira saída ao lado de Sancho Pança, depois de se apropriar das armas de Dom Álvaro Tarfe. Este é um nobre que se deparará com o cavaleiro andante e simulará situações para vê-lo em ação.

Ao longo da narrativa, Dom Quixote enfrentará um estalajadeiro e um vendedor de melões, será encarcerado, e participará de uma *sortija* ridícula em Zaragoza, onde será transformado no *hazmerreír de todos*²⁷⁴, pois será enganado por Álvaro Tarfe, que o transformará em matéria de burla para os presentes. Por fim, Dom Quixote empreenderá uma viagem rumo a Madrid, onde pretende enfrentar o gigante Bramidán de Tayaunque (tramoia inventada pelo secretário de Dom Álvaro Tarfe) e compartilhar histórias com outras personagens. Durante o percurso,

*la pareja Sancho/ don Quijote se convierte en trío con la incorporación de la personaje Bárbara, una prostituta y celestina a la que el loco incorpora inmediatamente a la acción como la Reina Zenobia, mientras el trío atraviesa el centro del país de camino a Madrid, entran en contacto con estudiantes pícaros, y una compañía de comediantes que se divierten haciendo creer a Sancho Panza que perderá su vida si no acepta convertirse en musulmán y ser circuncidado.*²⁷⁵

Quando a dupla chega a Madrid, o nobre que os recebe decide manipulá-los e enganá-los para oferecê-los como *espectáculo cómico*²⁷⁶ a outras pessoas. Depois de vários dias em

²⁷³ “Por el consejo del cura Pedro Pérez y de maese Nicolás, barbero, le dio [a Martín Quijada] un *Flos Sanctorum*, de Villegas, y de los Evangelios y Epístolas de todo el año en vulgar, y la *Guía de pecadores*, de Fray Luís de Granada; con la cual lición, olvidándose de las quimeras de los caballeros andantes, fue reducido dentro de seis meses a su antiguo juicio y suelto de la prisión que estaba. Comenzó tras esto a ir a misa con su rosario en las manos, con las *Horas de Nuestra Señora*, oyendo también con mucha atención los sermones; de tal manera, que ya todos los vecinos del lugar pensaban que totalmente estaba sano de su accidente y daban muchas gracias a Dios, sin osarle decir ninguno (por consejo del cura) cosas que le habían pasado. Ya no le llamaban “Don Quijote”, sino “el señor Martín Quijada”, In: AVELLANEDA, A. F. de. *Op. cit.*, p. 25-26.

²⁷⁴ COLL-TELLECHEA, Reyes. *Op. Cit.*, 236.

²⁷⁵ COLL-TELLECHEA, Reyes. *Op. Cit.*, p. 237.

²⁷⁶ Utilizo aqui a definição de Coll-Tellechea de que a dupla Dom Quixote e Sancho Panza foi oferecida como espetáculo cômico pelos *archipámpanos* (o nobre e sua esposa) para os cortesãos presentes. Ao longo da narrativa, algumas personagens dissimulam situações em que fingem ser cavaleiros ou até mesmo gigantes que se opõem ao Dom Quixote e o convocam para duelos. Algumas personagens que são da nobreza se servem de discursos alinhados com a cavalaria andante para se burlar da dupla e evidenciar a loucura do cavaleiro e a simplicidade do escudeiro de maneira que ambos se convertem em fonte de entretenimento e todos riem de maneira aberta deles.

que a loucura de Dom Quixote e a rusticidade de Sancho servem como matéria de entretenimento para que as pessoas se divirtam às suas custas, o casal de *archipámpanos* (nobres de alta categoria) decide recolher Bárbara — uma velha prostituta que em certo momento da narrativa passa a acompanhar a dupla — numa casa de senhoras com uma pensão vitalícia, deliberam sobre a internação de Dom Quixote no hospital de Nuncio de Toledo para tratar de sua enfermidade mental e, no caso de Sancho, como sentem afeição por sua figura, tentam convencê-lo a permanecer com eles na condição de bufão e trazer para junto de si sua esposa, Mari-Gutiérrez.

Lucía Megias afirma que ambos os *Quixotes* cervantinos foram lidos e entendidos como “*libros de caballerías de entretenimiento*”²⁷⁷. Assim, chama-nos a atenção que no prólogo Avellaneda afirma que a finalidade de seu livro é a mesma que a da obra de Cervantes: “*desterrar la perniciosa lección de los vanos libros de caballerías, tan ordinária a la gente rústica y ociosa*”²⁷⁸. Entretanto, no que se refere ao tratamento dado à personagem Dulcineia de Toboso, o livro apócrifo destoa completamente do cervantino no que concerne à matéria cavaleiresca, pois Dom Quixote sofre um “*desenamoramiento*” que torna incompatível com a função de um cavaleiro andante, dado que tal figura não poderia ser imaginada sem uma dama para quem devotaria seu amor e, por consequência, dedicaria todos os seus feitos²⁷⁹.

Como dissemos, na obra de Avellaneda Dom Quixote que se define como “*El Caballero Desamorado*”. Quando Sancho apresenta seu amo a um corregedor (Cap XXIV, QA), ele destaca passagens importantes vivenciadas pelo cavaleiro manchego na primeira parte das aventuras que definem o novo epíteto do cavaleiro:

²⁷⁷ LUCÍA MEGÍAS, J. M. “Los libros de Caballerías en las primeras manifestaciones populares del Quijote”, In: *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, (Coord.) Juan Manuel Cacho Bleuca, Zaragoza: Editorial Universidad de Zaragoza, 2007, p. 344.

²⁷⁸ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 21.

²⁷⁹ VIEIRA, M. A. da. C. Anotações de sala de aula do curso “*Estratégias Literárias e Práticas de Representação*” ministrado pela docente em conjunto com a Profª. Dra. María Luisa Lobato López durante o 1º. Semestre de 2010, na FFLCH/USP.

*¿Cómo se llama tu amo? Sancho le respondió que su propio nombre era Martín Quijada, y que el año pasado se llamaba Don Quijote de la Mancha, y por sobrenombre el Caballero de la Triste Figura; pero que hogaño, porque ya había dejado a Dulcinea del Toboso (ingrata causa de la excesiva penitencia que había hecho en Sierra Morena, si bien después mereció en premio dellas la conquista del precioso yelmo de Mambrino), se llamaba Caballero Desamorado.*²⁸⁰

O escudeiro esclarece que as ingratidões da infanta foram o motivo pelo qual o cavaleiro decidiu pelo desenlace da imagem da mulher amada (Cap II, DA). A penitência a que Dom Quixote se submete na primeira parte da obra leva-o a perceber a indiferença de Dulcineia e, dessa maneira, a fazer com que ele desista de cultivar seu amor por ela:

“Pues Dulcinea se me ha mostrado tan inhumana y cruel, y lo peor es, desagradecida a mis servicios, sorda a mis ruegos, incrédula a mis palabras y, finalmente, contraria a mis deseos, quiero probar, a imitación del Caballero del Febo, que dejó a Claridana, y otros muchos que buscaron nuevo amor, y ver si en otra hallo mejor fe y mayor correspondencia a mis fervorosos intentos y ver juntamente... (¿Duermes Sancho?) ¡Ah, Sancho!” En esto, Sancho recordó diciendo: “Digo, señor, que tiene razón; que esos jayanzos son grandísimos bellacos, y es muy bien que les hagamos tuertos” “¡Por Dios — dijo Don Quijote —, que estás muy bien el cuento!”²⁸¹

Inversamente, encontramos na segunda parte da obra cervantina um cavaleiro que luta com afínco para desencantar sua amada desde seu cômico encontro com a lavradora que cai de sua burrica e cheira a alhos crus (Cap XII, DQ II). Isso nos leva a crer, no que se refere ao tema de amor, que há um potencial cavaleiresco presente na obra cervantina muito mais acentuado do que no livro de Avellaneda.

É importante salientar que a velha prostituta Bárbara acaba por roubar a cena de Dulcineia no livro de Avellaneda. Ela não será a mulher que receberá o amor e os louvores de Dom Quixote, mas fará parte do trio que comporá a narrativa espúria até o final.

²⁸⁰ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 233.

²⁸¹ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 42.

Diferentemente de Dulcineia, cuja existência é somente fruto da imaginação do cavaleiro andante e nada deixa a desejar no que diz à descrição de uma dama, Bárbara é uma prostituta muito feia, acusada de feitiçaria, que provoca o riso dos que a encontram ao longo da narrativa. O que há de semelhança entre ambas é o discurso elevado de Dom Quixote que se refere à Dulcineia na obra cervantina como uma nobre dama enquanto Bárbara é também descrita pelo Quixote apócrifo como uma figura ilustre e é identificada por ele como Zenóbia, a “formosísima” rainha das Amazonas.

Bárbara foi encontrada atada numa árvore, após ter sido roubada pelo jovem que a enganara e lhe roubara, tendo levado todos seus pertences e a deixado quase despida (Cap. XXII, QA). Dom Quixote a salva e Sancho, desde o seu primeiro encontro com a mulher, descreve-a de maneira rebaixar sua figura, pois afirma que ela é feia, velha, cheia de rugas e, além disso, possui o rosto marcado por uma cicatriz feita por arma branca. Dom Quixote, pelo contrário, afirma que a mulher é a linda Zenóbia.

Outras personagens também difamam a mulher que, num momento da narrativa, recebe de Dom Quixote um vestido vermelho e um animal de montaria para acompanhá-lo juntamente com seu escudeiro até Madri, onde ele duelará com quem acredita ser o rei de Chipre, Bramidán de Tayaunque. A imagem de Bárbara é radicalmente rebaixada, pois ela cobre seu rosto e quando o revela às pessoas que a reconhecem como sendo uma prostituta e muito feia, desqualificam-na por completo:

Apenas hubo salido de la puerta, obligada de las voces de su bienhechor Don Quijote, cuando, viendo en ella al corregidor, caballeros y alguaciles que le acompañaban, quedó tan corrida, que se quiso volver a entrar; mas detúvola el corregidor, diciéndole, disimulando cuanto pudo la risa que le causó el verla: “¿Sois vos acaso la hermosa reina Cenobia, cuya singular hermosura defiende el señor Don Quijote el manchego? Porque si sois vos, él anda muy necio en esta demanda, pues con sola vuestra figura podéis defenderos, no digo de todo el mundo, pero aun del infierno; que esa cara de réquiem y talle luciferino, con ese rasguño que le amplifica, y esa boca tan poco ocupada de dientes cuanto bastante para servir de postigo de muladar a cualquier honrada ciudad, y esas tetas carilargas, adornadas de

*las pocas y pobres galas que os cubren y descubren que más parecéis criada de Proserpina, reina del estigo lago, que persona humana, cuanto reina ”.*²⁸²

É importante frisar que a ação do homem é completamente nociva em relação à Bárbara visando a atacá-la. Ele se refere à feiúra da mulher e afirma que seu rosto serve como instrumento de defesa contra potestades malignas, pois, segundo ele, ela possui no rosto a feição da morte e seu vestido vermelho lembra um traje demoníaco. O homem a deforma completamente e usa palavras torpes para rebaixá-la (*tetas carilargas, cara de réquiem, boca poco ocupada de dientes*).

Reiteramos que o riso, no *Quixote* apócrifo, nasce ora a partir do rebaixamento radical de uma personagem exposta como objeto de escárnio ora nos momentos em que a dupla Dom Quixote e Sancho Pança é manipulada para servir de “espetáculo cômico” aos presentes ou é motivo de chacota para os que a encontram. Assim, na entrada de Zaragoza as pessoas caçoam da dupla e, mais tarde, Dom Álvaro Tarfe, bem como o nobre que os recebe em Madri, decide montar uma farsa na qual cavaleiro, escudeiro e dama (no caso, a prostituta) *les daria muy buenos ratos de entretenimiento con tres interlocutores que tenía lindo humor para hacer ridículos entremeses de repente*.²⁸³

Quando o cavaleiro manchego e seu fiel escudeiro são mote de entretenimento na corte, os nobres reúnem a dupla numa sala cheia de espectadores. Dom Álvaro Tarfe apresenta Dom Quixote ao *archipámpano* (nobre) como a nata e flor de toda a cavalaria manchega, amigo do reino e grande defensor de todos reinos, ínsulas e penínsulas. Imediatamente, Dom Quixote toma a voz e, surpreendendo os que estavam ali reunidos, professa um discurso no qual se declara “O Cavaleiro Desamorado”²⁸⁴:

²⁸² AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 239.

²⁸³ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 303.

²⁸⁴ Decidimos manter o termo em espanhol “Desamorado” para indicar esse processo de desafeto que o cavaleiro manchego decide realizar, marcado pelo desapego à ideia que nutria de sua amada Dulcineia de Toboso.

*Magnánimo, poderoso y siempre augusto archipámpano de las Indias, descendiente de los Heliogábalos, Sardanápalos y demás emperadores antiguos: hoy ha venido a vuestra real presencia el Caballero Desamorado, si nunca le oísteis decir, el cual, después de haber andado la mayor parte de nuestro hemisferio y haber muerto y vencido en él número infinito de jayanes y descomunales gigantes, desencantado castillos, libertado doncellas, tras haber deshecho tuertos, vengado reyes, vencido reinos, sujetado provincias, libertado imperios y traído paz a las más remotas insulas [...] con la gloria de de orden de la caballería andantesca, quiero que luego en vuestra presencia venga conmigo a las manos aplazada batalla para delante de vos y de todos vuestros grandes, en cuya presencia le he de quitar la monstruosa cabeza y ofrecerla a la gran Cenobia, reina hermosísima de las Amazonas, con cuyo lado me honro y a quien pienso dar el dicho reino de Chipre entre tanto que este brazo la restituye en el suyo, que el Gran Turco le tiene usurpado, quedándome atrás esta victoria.*²⁸⁵

Frisamos como o discurso de Dom Quixote o transforma em matéria de burla para os que faziam parte da farsa em que ele e Sancho são mote de gracejos. A encenação a que outras personagens se submetem para levar entretenimento aos membros da corte revela o tratamento do louco e de seu escudeiro de forma bufonesca.

Diante do absurdo discurso proferido pelo cavaleiro manchego, Dom Carlos chama Sancho em particular e o aconselha a que peça ao *archimpámpano* licença para duelar com um escudeiro negro, fruto também da trama dos nobres, para que ao vencê-lo seja sagrado cavaleiro andante e alcance a mesma fama que Dom Quixote. Imediatamente, Sancho tira sua touca da cabeça e de joelhos pede permissão a seu amo para proferir as seguintes palavras ao nobre:

Púsose Sancho luego en medio y, volviendo la cabeza, dijo a Don Quijote: “Déme vuesa merced esa lanza para que me ponga como vuesa merced estaba cuando hablaba con el Arcapámpano.” Don Quijote le respondió: “¿Para qué diablos la quieres? ¿No ves que no estás armado como yo? Ya comienzas a hacer necedades” “Pues vaya vuesa merced contando — replicó Sancho—, que ya tengo una.” Y poniendo las manos en arco, sin quitarse la caperuza, con no poca risa de los que miraban, estuvo un buen rato sin hablar, hasta que, viéndolos callar, comenzó a decir, procurando empezar con su amo Don Quijote, a cuyas razones había estado no poco atento: “Magnánimo, poderoso y siempre agosto harto de pámpanos...”

²⁸⁵ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 311-313.

Don Quijote le tiró del sayo, diciendo: “”Di augusto Archipámpano y habla con tiento”. Y él volviendo la cabeza, dijo: “¿Qué más tiene de augusto que agosto, y esotro de pámpanos? ¿Todo no se va allá?” Y prosiguió diciendo: “Habrá vuesa merced de saber, señor descendiente del emperador Eliogallos y Sarganápalos, que yo me llamo Sancho Panza el escudero, marido de Mari-Gutiérrez por delante y por detrás, si nunca le oíste decir, el cual, por la gracia de Dios y de la Santa Sede apostólica, soy christiano, y no pagano como el príncipe Periano y aquel bellaco de escudero negro, y ha días que ando en mí rucio con mi señor por la mayor parte de este nuestro...” Y volviendo la cabeza a su amo, le dijo: “¿Cómo diablos se llama aquél?” “¡Oh, maldito seas!” — replicó Don Quijote—: hemisferio, simple.” “¿Pues qué quiere agora? — replicó Sancho—: haga cuenta que tengo dos necedades a un lado: ¿piensa que el hombre ha de tener tanta memoria como el misal? Dígame como se llama, y tenga paciencia; que ya se me ha tornado a desagarrar del caletre” “Ya te he dicho — respondió Don Quijote— que se llama hemisferio.”²⁸⁶

Reiteramos o fato de Sancho, interessado em receber honrarias, querer copiar a ação de Dom Quixote, que já havia sido motivo de divertimento para os presentes. A rusticidade e simpleza²⁸⁷ do escudeiro unidas à loucura do amo são fatores de admiração para os presentes, que não se fartam de rir com as situações que a dupla evoca.

O episódio é cômico por excelência, pois revela a finalidade de exhibir o cavaleiro manchego e seu fiel escudeiro numa sala onde alguns nobres, como Dom Álvaro Tarfe, servem de atores e outros de espectadores para os disparates de Dom Quixote e Sancho. Neste sentido, a dupla pode ser considerada, dentro do universo da obra espúria, como títeres manipulados para divertimento da corte, de maneira que o riso está ligado ao entretenimento de uma maneira superficial e cujos únicos elementos fundantes são a loucura do cavaleiro e a rusticidade do escudeiro.

É importante apontar para o fato de na obra apócrifa, o riso nasce, algumas vezes, atrelado ao rebaixamento moral de uma personagem. Assim, Bárbara se sente acuada por aqueles que a hostilizam, tornando-se motivo de riso porque as pessoas reconhecem que ela é uma figura ridícula e viciosa e nunca poderá ser comparada a uma rainha. Em outros

²⁸⁶ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 313-314.

²⁸⁷ Uso aqui o termo “simpleza” como uma tradução possível para o tipo *simple* (vulgar) que Sancho Pança representa.

momentos, o riso nasce de personagens que reconhecem a loucura de Dom Quixote por conta de seus discursos disparatados. Quando, por exemplo, o cavaleiro está na entrada de Zaragoza e se depara com algumas pessoas e profere um discurso em que demonstra sua melancolia por ter perdido as *justas* naquela cidade, os presentes logo percebem que ele “*se ha[bía] vuelto loco y que e[ra] un lunático*”²⁸⁸. Por isso, todos reconhecem a loucura do cavaleiro andante e ficam maravilhados da estranha alienação que acomete aquele homem, e logo desatam a rir.

A admiração é uma tópica recorrente também na obra espúria escrita por Avellaneda e está unida ao riso. Entretanto, é importante frisar que essa admiração está pautada na figura de Dom Quixote, e podemos afirmar que ela é fruto do estranhamento e do choque que outras personagens têm ao ver e ouvir as falas disparatadas do cavaleiro manchego:

*Han de saber vuestas mercedes que el armado que miran ha días que me causó la misma **admiración** que a todos les causa; porque habrá como un mes, poco más o menos, que pasó por aquí con el mismo traje que le ven, y posó en el mesón del Sol, do viéndole yo, y aquí el señor don Alonso, a la puerta, llegamos a hablarle, y de sus palabras colegimos que es loco o falto de juicio; porque él nos dijo tanto dislates, y con tales afectos y visajes, ya del imperio de Trapisonada, ya de la infanta Micomicona, ya de las inmensas heridas que en batallas había recibido, y de quien había salido curado por el milagroso bálsamo de Fierabrás, que jamás le podemos acabar de entender; pero, informándonos de un labrador harto simple, nos dijo cómo su amo era de un lugar de la Mancha, hidalgo muy honrado y rico y muy amigo de leer libros de caballerías, y por imitar los antiguos caballeros andantes había dos años que andaba de aquella manera; y con esto nos contó muchas cosas que le habían sucedido a él y a su amo en la Mancha y Sierra Morena; de lo cual quedamos **maravillados** sin saber a qué poderlo atribuir, sino sólo a que el triste se habría desvanecido leyendo libros de caballerías, teniéndolos por auténticos y verdaderos; así que, de cuanto aquí dijere, no hagan vuestas mercedes caso; antes, si quieren gustar dél, preguntémesle algo, y verán cómo habla con tal reposo que parece algún príncipe de los antiguos; y lea vuesa merced, señor corregidor, las letras que trae en la adarga que son tan **ridículas**, confirman bastantemente cuanto he dicho (grifos nossos)*²⁸⁹

Dessa maneira, a admiração se converte no *modus operandi* com o qual os

²⁸⁸ AVELLANEDA, A. F. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, Editorial Juventud: Barcelona, 1980, p. 84.

²⁸⁹ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 236-237.

personagens receberão Dom Quixote de Avellaneda antes de convertê-lo em objeto de riso. O rebaixamento e a manipulação a que ele é submetido, bem como as demais personagens protagonistas, evidenciam o caráter cômico da narrativa ligado ao elemento baixo. O ridículo aqui não está inserido apenas no riso em que os gracejos servem como matéria de vitupério, mas também nas cenas em que a burla se converte num entretenimento que usa o outro como artefato de divertimento.

IV.6 Riso e admiração nos dois *Quixotes*

É importante observar que o riso na obra apócrifa não nasce de uma mescla estilística entre um discurso elevado em contraponto com a descrição de uma cena baixa, como é comum na primeira parte da obra trazida à luz por Cervantes. Antes, o riso na obra de Avellaneda surge como vitupério e rebaixamento que os protagonistas recebem por parte de outras personagens.

O cavaleiro andante cervantino é uma invenção pautada na junção de loucura e discrição. No caso da obra apócrifa, as referências históricas e poéticas citadas pelo cavaleiro manchego funcionam como uma mostra de sua erudição, mas de modo algum isso é indício de discrição, posto que seus discursos comprovam sua loucura uma vez que ele acredita ser o próprio herói épico que ele conheceu por intermédio de obras poéticas.

Na obra composta por Avellaneda, notamos que o riso se origina a partir da manipulação da loucura do cavaleiro manchego e do absurdo de seus discursos. Dessa forma, a falta de juízo do cavaleiro é reiterada por seus discursos onde acredita ser um herói da épica (Aquiles) ou da canção de gesta espanhola (*El Cid*).

Reiteramos que no *Quixote* apócrifo o discurso do cavaleiro andante inventado por Avellaneda se pauta direcionado, na maioria das vezes, pela loucura da personagem que não

articula descrição e engenho, tal como a personagem cervantina o faz em algumas de suas falas. Cumpre esclarecermos que, assim como a personagem cervantina, o *Quixote* de Avellaneda imita discursos lidos em outras obras, mas tais imitações acabam por atestar definitivamente a loucura da personagem que sai da esfera do ridículo e passa à esfera do *nonsense*.

No caso do cavaleiro cervantino, suas ações desmedidas e seus discursos discretamente formulados provocam a admiração de outras personagens, tais como Dom Diego e seu filho Dom Lorenzo (Cap. XVIII, DQ II). Todos reconhecem que o cavaleiro andante é um louco, mas sua fala racional desestabiliza o julgamento das personagens, bem como o do próprio leitor, que reconhece o refinamento do pensamento e da enunciação da personagem, dado que “*lo que hablaba era concertado, elegante y bien dicho, y lo que hacía, disparatado, temerario y tonto*”²⁹⁰. O riso do leitor e de outras personagens é evocado a partir da estranha figura de Dom Quixote e de suas confusões que, originadas pelas fantasias advindas das novelas de cavalaria, faz com que ele dote de ostentação discursiva, por exemplo, vendas velhas e empoeiradas, acreditando que são belos e imponentes castelos; duelos com moinhos de vento ou leões e, ao mesmo tempo, enunciar discretos discursos sobre a Idade Dourada (Cap. IX, DQ I) ou em defesa da Poesia (Cap. XVI, DQ II).

Por outro lado, a admiração no *Quixote* de Avellaneda se origina devido ao impacto que a estranha figura do cavaleiro andante causa nas outras personagens. Numa passagem em que ele finalmente pensa desafiará o gigante Bramidán de Tayaunque, Dom Quixote pede a Sancho que o desarme. Os presentes que maquinaram toda aquele combate imaginário ficam estupefatos ao ver a magreza extrema da personagem e o quão ridícula ela se apresenta:

²⁹⁰CERVANTES, M. de. *Op. Cit.*, p. 677.

En fin, Sancho le desarmó, quedando el buen hidalgo en cuerpo y feísimo, porque como era alto y seco y estaba tan flaco, el traer de las armas todos los días, y aun algunas noches, le tenían consumido y arruinado, de suerte que no parecía sino una muerte hecha de la armazón de huesos que suelen poner en los cementerios que están en las entradas de los hospitales. Tenía sobre el sayo negro señalados el peto, espaldar y gola, y la demás ropa, como jubón y camisa, medio pudrida de sudor; que no era posible menos de quien tan tarde se desnudaba. Cuando Sancho vio a su amo de aquella suerte, y que todos se maravillaban de ver su figura y flaqueza, le dijo: “Por mi ánima le juro, señor Caballero Desamorado, que me parece, cuando le miro, según, está de flaco y largo, pintiparado un rocinazo viejo de los que le echan a morir al prado”.²⁹¹

O gigante não é outra coisa senão uma armação de papelão em que um homem está vestido de mulher fingindo ser uma donzela (infanta Burlerina, de Toledo) encantada por um *nigromántico*. O cavaleiro é completamente rebaixado pelas palavras de seu próprio escudeiro. Sua magreza é comparada às caveiras de cemitérios ou a um velho cavalo abandonado no pasto para morrer. A situação é evidentemente ridícula e desperta gargalhadas nos espectadores, e se revelará decisiva para o final que se dará a Dom Quixote: a casa de loucos de Toledo²⁹². Desse modo, o riso apócrifo é apenas uma reação ante Dom Quixote e seu discurso desmedido, que se converte em zombaria das outras personagens que visam a manipular a dupla de personagens para que eles se convertam em fonte de entretenimento.

Nesse sentido, na obra apócrifa o riso nasce da burla que as personagens fazem de Dom Quixote, de Sancho e, também, da mulher que os acompanhará até Madri. Os nobres que geralmente manipulam a dupla como bonecos de ventríloquo para seu divertimento se centram na admiração que eles causam aos que assistem à farsa e, em seguida, reconhecendo a natureza da loucura, riem do espetáculo que lhes é oferecido. A admiração vem unida ao riso, mas tem como único objetivo transformar a dupla de personagens em objetos de entretenimento.

²⁹¹ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 332.

²⁹² A *Casa del Nuncio de Toledo* era um famoso hospital onde se tratavam os loucos. Foi cunhada com esse nome porque ali residiu um eclesiástico. *Nuncio* era um ofício particular de algumas comunidades como o núncio do Santo Ofício da Inquisição *In: COVARRUBIAS HOROZCO, S. de. Op. Cit.*, p. 1316.

Riso e admiração são dois pilares fundamentais em ambas as obras. No entanto, Cervantes constitui o riso ao longo de sua obra com observância às leis da cavalaria e à mistura de realidade e ficção, que evoca nas personagens e no leitor o gracejo e o entretenimento como produtores do elemento ridículo. No livro apócrifo, o riso se converte na burla dos personagens, bem como no vitupério utilizado por alguns deles para rebaixar personagens como Bárbara. Nesse sentido, podemos afirmar que se tratam de duas obras que usam tais procedimentos poéticos no que se refere a invenção do cômico de forma completamente diferente, pois, em Cervantes, enquanto um dos fatores do riso é o resultado de um contraste entre a realidade ficcional e a fantasia dos livros de cavalarias, em Avellaneda um dos fatores do riso é a burla e o rebaixamento a que são submetidas as personagens principais.

Com a finalidade de destituir a autoridade que cobravam as novelas de cavalaria, Cervantes e Avellaneda compuseram suas respectivas obras baseando-se na imitação de cavaleiros andantes. Assim, há nos dois *Quixotes* uma dimensão predominantemente paródica, de maneira que riso e admiração se convertem em pontos fulcrais dentro das novelas. Cervantes, como sabemos, procurou compor sua obra visando ao deleite de diferentes tipos de leitores, como atesta seu prólogo. Avellaneda, no entanto, manteve sua imitação voltada para o enredo anedótico da história e visou ao entretenimento de tipos sociais elevados que na novela converteram Dom Quixote e Sancho Pança em meros instrumentos de burla e riso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No se muera vuestra merced, señor mío, sino tome mi consejo y viva muchos años porque la mayor locura que se puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni más, sin que nadie le mate ni otras manos le acaben que las de la melancolía.

Sancho Pança (Miguel de Cervantes)

Em nosso trabalho, procuramos inicialmente mostrar como o cômico e o riso foram assuntos centrais em preceptivas dos séculos XVI e XVII. Nesse sentido, pautamo-nos na seleção de tratados poéticos que refletiram sobre a questão do ridículo, articulando postulados aristotélicos com pensamentos de escritores contemporâneos.

Selecionamos os tratados *De Ridiculis* (1556), de Vincenzo Maggi, *Philosophia Antigua Poética* (1596), de Alonso López Pinciano e o *Tratado dos Ridículos* (1654) para refletirmos como, ao longo, de um século o cômico e o riso foram pensados, discutidos e sistematizados por pensadores que se propunham a entender o gênero cômico a partir das poucas referências legadas por Aristóteles. Para tais tratadistas, mover ao riso o leitor/espectador pressupunha engenho e exercício, como assinalou Quevedo em suas anotações à tradução da *Poética*²⁹³.

É importante salientar como a admiração das coisas cômicas adquire uma importância fundamental sob uma perspectiva que pensava o cômico e o riso relacionados não só à *Poética*, mas também às obras de outros pensadores dos séculos XVI e XVII. Para Maggi e Pinciano, por exemplo, só é possível rir daquilo que nos causa admiração e, por isso, o cômico devia ser calculado retoricamente para produzir o riso do leitor/espectador. Assim, a sistematização do ridículo obedeceria também o

²⁹³ GRIGERA, L. L. *Opus cit.*, p. 134.

preceito horaciano de *ensinar deleitando* e estaria voltada para o aperfeiçoamento do ser humano por intermédio da educação a fim de que ele se tornasse um homem bom e discreto.

Cervantes, como homem de seu tempo, foi depositário das discussões poéticas do período e teceu no prólogo da primeira parte do *Quixote* (1605) o objetivo primeiro de sua obra, a saber, o de destituir a autoridade das novelas de cavalaria. Para tanto, o escritor articulou sua variada gama de leitores, atentando para dois efeitos que a leitura das aventuras de Dom Quixote e Sancho poderiam provocar: riso e admiração. Destacamos, ainda, a preocupação do escritor em conjugar dois elementos fundamentais dentro de sua novela e de evidenciar que ela estava atrelada ao entretenimento do leitor, como aponta Anthony Close.

O segundo prólogo do *Quixote* (1615) trazido à baila após a publicação da continuação desautorizada das aventuras do cavaleiro manchego e de seu fiel escudeiro pelo escritor que assinou a obra com o pseudônimo de Alonso Fernández de Avellaneda traz mostras de engenho e agudeza cervantinas. Cervantes rebate as críticas de Avellaneda e transforma a matéria de vitupério contida na obra apócrifa em elogio de sua obra.

É indiscutível que Dom Quixote é uma personagem ridícula quando comparada aos cavaleiros andantes que lhe servem de modelos. O riso está presente primeiramente na compleição física do cavaleiro magrelo e franzino. Além disso, a novela é composta com base em uma quebra de estilos que gera um descompasso no uso de uma linguagem elevada para a descrição de cenas e/ou ambientes baixos: estalagens empoeiradas confundidas com castelos, prostitutas confundidas com infantas e donzelas, bacia de barbeiro considerada como elmo etc. A falta de unidade inventada

por Cervantes em diversos níveis dentro da obra objetiva produzir o elemento ridículo e, por conseguinte, mover o riso do leitor.

A admiração possui na obra cervantina um destaque especial, posto que, no episódio em que Dom Quixote se encontra com o Cavaleiro do Verde Gabão, Cervantes a articula em dois eixos que ora se movem pela loucura ora pela discrição da personagem, desestabilizando o julgamento que Dom Diego e o próprio leitor fazem do cavaleiro manchego. Desse modo, o discurso de Dom Quixote em defesa da Poesia e seu enfrentamento com o leão faz com que a admiração seja causada por um discurso extremamente discreto ou por uma ação extremamente disparatada.

É interessante notar que nessa passagem paradigmática da obra cervantina (Cap. XVI-XVIII, DQ II) que narra o encontro de dois cavaleiros, o enfrentamento com o leão e as conversas entre Dom Quixote e Dom Lorenzo, o filho de Dom Diego de Miranda, a admiração e o riso estão intrinsecamente articulados. As personagens e o leitor se admiram pelo discurso discreto que o cavaleiro profere, bem como pelas ações absurdas que ele leva a cabo, de modo que Cervantes mostra um total domínio sobre as técnicas narrativas que utiliza em sua obra.

O cômico é trabalhado de formas distintas por Cervantes e por Avellaneda. Para o primeiro, a discrição conjugada com a loucura se converte em pilares fundamentais na constituição de seu louco cavaleiro manchego, enquanto para o segundo a loucura é o único elemento que dita as falas e as ações de Dom Quixote. No entanto, salientamos que ambos os escritores estavam comprometidos com o entretenimento do público, pois o próprio Avellaneda apontou, no prólogo de seu livro, o caráter cômico presente na primeira parte da obra cervantina.

No *Quixote* cervantino, o leitor admirado da estranha figura do cavaleiro andante ri das quedas, dos discursos disparatados do cavaleiro, das personagens que

simulam situações para manipular Dom Quixote, e das quedas de Rocinante. Tal riso é evocado a partir de situações que, *a priori*, centram-se no divertimento do público e se unem a elementos como a descrição, que produz a admiração do leitor devido aos discursos racionais proferidos pela personagem.

No *Quixote* apócrifo, porém, o cavaleiro andante e seu escudeiro são costumeiramente oferecidos ao longo do relato como espetáculo cômico para o entretenimento de outros. A manipulação a que são submetidos por personagens como Dom Álvaro Tarfe ou o casal de *arcchimpámpanos* transforma a dupla em títeres que se convertem no “faça-me rir” de nobres.

Avellaneda inventa, pois, um Dom Quixote que se converte em matéria de burla por outras personagens que encenam farsas nas quais o cavaleiro e seu escudeiro são mote de gracejos e se tornam objetos de entretenimento do público. A recriação do universo cavaleiresco visa unicamente à manipulação da loucura do cavaleiro andante e a simplicidade do escudeiro, ofertados como fonte de passatempo para os personagens/espectadores e tratados de forma bufonesca.

A admiração e o riso na obra apócrifa baseiam-se exclusivamente no estranhamento que a figura de Dom Quixote causa a outras personagens. O cavaleiro manchego é ridículo por excelência e sempre é sempre caçado, porque seu animal de montaria é o desconjuntado Rocinante e porque ele se proclama o Cavaleiro Desamorado, devido às ingratidões da infanta Dulcineia. O discurso de Dom Quixote margeia o absurdo, uma vez que ele discursa acreditando ser o próprio Aquiles ou *El Cid* e, ao longo da narrativa, alia-se à velha prostituta Bárbara a quem ele confere a identidade de Zenóbia, a rainha das Amazonas, que, por sua vez, recebe um tratamento de radical rebaixamento por parte de outras personagens.

Podemos destacar, à guisa de conclusão, que Cervantes procurou conciliar os diferentes interesses de seus leitores, dotando sua personagem de uma loucura extrema e de uma racionalidade ímpar. Assim, o discurso e ação do cavaleiro andante desestabilizam o julgamento de personagens discretas e o do próprio leitor, que se vê maravilhado, como se estivesse sob um encantamento, pelo cavaleiro andante que acredita na “verdade” legada pelas amarelecidas páginas das novelas de cavalaria. Avellaneda, no entanto, preocupou-se em dar continuidade às aventuras da famosa dupla de personagens que, após 1605, tornaram-se rapidamente conhecidas na Espanha, e se centrou no enredo da história, desvelando truques, tramoias e manipulações que converteram Dom Quixote e Sancho em meros instrumentos de burla e riso.

A obra apócrifa nos causa, enquanto leitores, certa comoção ao ver o cavaleiro manchego, por quem nos encantamos desde a primeira parte da obra, ser encerrado numa prisão para loucos a fim de que se esqueça das leituras e quimeras dos vãos livros de cavalaria. A narrativa propõe uma continuidade e aponta a existência de alguns arquivos manchegos que assinalam a cura de Dom Quixote e seu retorno ao lar, o fato de Sancho ter ficado na corte na companhia de sua esposa e ter se tornado bufão, e de Rocinante ter acabado *sus honrados días* sob os cuidados de Dom Álvaro de Tarfe.

No entanto, a história apócrifa conta que Dom Quixote enlouquece novamente e seu escudeiro seja uma *moza soldada* que, disfarçada como homem, teve um parto no meio do caminho. Surpreendido pelo fato de seu escudeiro ser uma mulher, o cavaleiro manchego a deixa sob a proteção de um homem em Valdestillas, até seu retorno:

*y él, sin escudero, pasó por Salamanca, Ávila y Valladolid, llamándose el de los Trabajos, los cuales no faltará mejor pluma que los celebre.*²⁹⁴

²⁹⁴ AVELLANEDA, A. F. de. *Op. Cit.*, p. 356.

Avellaneda, portanto, encerra sua obra com a perspectiva de uma nova continuação da aventuras de Dom Quixote de la Mancha.

Cervantes, no entanto, desfere um desfecho para sua obra, sepultando Alonso Quijana, numa ação que denota o poder de sua pluma para encerrar sua obra:

*Para mi sola nació don Quijote, y yo para él: él supo obrar y yo escribir, solos los dos somos para en uno, a despecho y pesar del escritor fingido y tordesillesco que se atrevió o se ha de atrever a escribir con pluma de avestruz grosera y mal deliñada las hazañas de mi valeroso caballero, porque no es carga de sus hombros, ni asunto de su resfriado ingenio; a quién advertirás, si acaso llegas a conocerle, que deje reposar en la sepultura de los cansados y ya podridos huesos de don Quijote, y no le quiera llevar, contra todos los fueros de la muerte, a Castilla la Vieja, haciéndole salir de la fuesa donde real y verdaderamente yace tendido de largo a largo, imposibilitado de hacer tercera jornada y salida nueva.*²⁹⁵

Se a junção da escrita da pluma com as obras de Dom Quixote de la Mancha legaram a nós, leitores, páginas de deleite e admiração, a união e a amizade entre o cavaleiro manchego e seu fiel escudeiro nos transmite uma aprendizagem de sabedoria e humanidade, de modo que o desejo manifestado por Sancho quando Alonso Quijana está esmorecendo é também o nosso: de que Dom Quixote vivesse muitos anos, pois, nas palavras do escudeiro, *la mayor locura que se puede hacer un hombre en esta vida es dejarse morir sin más ni mas.*²⁹⁶ E para a nossa alegria e também para a de Sancho, Dom Quixote vive e revive em nós.

²⁹⁵ CERVANTES, M. de. *Op. Cit.*, p. 1105-06.

²⁹⁶ CERVANTES, M. de. *Op. Cit.*, p. 1002.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVAR, C. “Libros de caballerías. Estado de la cuestión”. In: *De la literatura caballeresca al “Quijote”* (coord) Juan Manuel Cacho Blecua. Zaragoza: Editorial Universidad de Zaragoza, 2007, p. 13-50.

ÁLVAREZ, J. “El caballero del Verde Gabán: algunas consideraciones desde el epicureísmo y estoicismo”. In: *Anales Cervantinos*, Vol. 34, 2007, p. 147-158.

ARELLANO, I. *Mascaradas quijotescas*, GRISO, Universidade de Navarra, 2004. Site https://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/6140/1/volandero08_Arellano.pdf acessado em 10/07/2010.

AVELLANEDA, A. F. *El Quijote de Avellaneda*. Barcelona: Editorial Juventud, 1980.

ARISTÓTELES. *Poética*. Trad. de Eudoro de Souza. Porto Alegre: Globo, 1966.

_____. *Poética*. Trad. de José Goya Muniain. Buenos Aires: Austral, 1948.

_____. *Retórica*. Trad. de Manuel Alexandre Júnior. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

_____. *Ética a Nicômaco*. Trad. Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2009.

_____. *Ethica Nicomachea I 13 – III 18: tratado da virtude moral*. Trad. Marcos Zingano. São Paulo: Odisseus/Fapesp, 2008.

AUERBACH, E. “A Dulcinéia Encantada”. In: *Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental*. São Paulo: Perspectiva, 1987.

BÍBLIA. Português. *Bíblia Sagrada*, Trad: João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2007.

BÍBLIA. Português. *A Bíblia Sagrada da mulher*, Ed. Almeida revista e atualizada. Barueri: Sociedade Bíblica do Brasil, 2009.

BOBES, Carmen, BAAMONDE, G. et alli. *Historia de la Teoría Literaria II (Transmisores. Edad Media. Poéticas clasicistas)*. Madrid: Gredos, 1998.

BOBES, C. “Teoria de la comedia en la *Poética* toscana de Sebastián Minturno”, In: *Revista de Literatura*, Vol. 70, nº 140, 2008, p. 371-404.

BRANT, S. *A Nau dos Insensatos*, Trad. Karin Volobuef. São Paulo: Octavo, 2010.

BURTON, R. *Anatomía de la melancolía*. Prologo de Alberto Manguel. Madrid: Alianza Editorial, 1998.

CANAVAGGIO, J. *Cervantes*, Trad. Rubia Prates Goldoni. São Paulo: Editora 34, 2005.

_____. (org). *Comedia*. Madrid: Casa Velásquez, 1995.

CARVALHO, M. F. de. *Poesia e agudeza em Portugal*. Universidade Estadual de Campinas: Edusp/Fapesp, 2007.

CASTIGLIONE, B. *El cortesano*. Prólogo de Ángel Crespo, Madrid: Alianza Editorial, 2008.

CERVANTES, M. de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Alfaguara: Moderna, 2004.

CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. Del Instituto Cervantes, Dir. Francisco Rico, Espanha: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2005.

CERVANTES, M. de. *O engenhoso fidalgo D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2002.

CERVANTES, M. de. *O engenhoso cavaleiro D. Quixote de La Mancha*. Trad. Sérgio Molina. São Paulo: Editora 34, 2008.

CACHO CASAL, R. “El ingenio del arte: introducción a la poesía burlesca del Siglo de Oro”. In: *Criticón*, nº. 100, 2007, p. 9-26.

CAMPOS, R. da C. “Formação educacional do orador e a retórica como seu instrumento de de ação no principado”. In: *Fênix: Revista de História e Estudos Culturais*, Março de 2008 Vol. 5 Ano V nº , p. 1-11, Disponível em: www.revistafenix.pro.br.

CÍCERO, M. T. *Diálogos del orador*. Ed. Bilingüe, Trad. Marcelino Menéndez Pelayo. Arquivo disponível para download em <http://www.bibliojuridica.org/libros/libro.htm?l=788>

COVARRUBIAS HOROZCO, S. de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Ed. De Ignacio Arellano y Rafael Zafra. Universidad de Navarra: Editorial Iberoamericana, 2006.

CLOSE, A. *Cervantes*. New York: Cambridge University Press, 1990.

CLOSE, A. *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*. Alcalá de Henares: Centro de estudios cervantinos, 2007.

COLL-TELLECHEA, R. “El *Quijote* de Avellaneda: espacio para un libro”, In: *Anuario de Estudios Cervantinos V*, Editorial Academia del Hispanismo, 2009, p. 233-244.

CRUZ, A. A. T. da. *Dimensões da loucura nas obras de Miguel de Cervantes e Lima Barreto: Don Quijote de la Mancha e o Trsite fim de Policarpo Quaresma*. Dissertação de mestrado. São Paulo, FFLCH/USP, 2009.

DANZINGER, L. “Imagens e espaços da melancolia: W. G. Sebald e Anselm Kiefer”. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC)*, n. 10, 2007, pp. 127 – 146.

EGIDO, A. “El bivio humano y la discreta elección de don Quijote en sus primeras salidas”. In: *Bulletin of the Cervantes Society of the America*, 27.1. 2008, p. 31-70.

ELIAS, N. *Sociedade de corte*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

ENRÍQUEZ CARRASCO, E. “Introducción”. In *Poema de Mio Cid*. Madrid: Clasicos Libertarias, 1998.

FERREIRA, I. & PRIOR, H. & BOGALHEIRO, M. “Em defesa de uma retórica da imagem”. In: *Revista Rêthorikê: Revista Digital de Retórica*, nº. 0, 2008, disponível em http://www.rhetorike.ubi.pt/00/pdf/ferreira-prior-bogalheiro-em_defesa_de_uma_retorica_da_imagem.pdf

FIORUSSI, L. S. “A poesia inglesa e a retórica aristotélica: a atualidade dos discursos poéticos e preceptivos no século XVI”. In: *Viso – Cadernos de estética aplicada*, nº. 6, Jan-Jun 2009, p. 1-25.

FOUCAULT, M. *História da Loucura*, São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

FRAGO GRACIA, J. A. *El Quijote apócrifo y Pasamonte*. Madrid: Gredos, 2005.

FRYE, N. *Anatomy of criticism: Four essays*. New York: Princeton University Press, 1957

HIERRO, Francisco del. *Diccionario de Autoridades*. Madrid: RAE, 1734.

GAZONI, F. *A Poética de Aristóteles*: tradução e comentários. Dissertação de mestrado, FFLCH/USP, 2003.

GONÇALVES, A. T. M. & SOUZA, M. M. de. “Música e poesia na obra de Homero: Ovas e perspectivas na análise de *Ilíada* e *Odisséia*”. In: *História: Questões & Debates*, Curitiba, n. 48/49, 2008, p. 15-35.

GRIGERA, L. L. *La retórica en la España del siglo de oro: Teoría y práctica*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1994.

_____. “Algo más sobre lo risible en el *Quijote*: la retórica causante de risa”. In: *RILCE* 23.1, 2007, 133-143.

_____. “Historia textual: Textos literarios (Siglo de Oro)”. Universidade de Michigan, Ann Arbor, [s/d], texto inédito, p. 1-33.

HANSEN, J. A. “Uma arte conceptista do cômico: o ‘Tratado dos Ridículos’ de Emanuele Tesauro”. In: *Referências*. Campinas: CEDAE, 1992.

_____. “Retórica as agudeza”. In: *Letras Clássicas*, nº. 4, 2000, p. 317-342.

_____. “La doctrina conceptista de lo cômico en *El Trattato de 'Ridicoli* de Emanuele Tesauro”. In: *Los ejes de la retórica*, (Org.) Helena Beristáin & Gerardo Ramírez Vidal. Cidade do México: UNAM, 2003, p. 231-257.

_____. “Argúcias Humanas”. In: *Revista do IFAC*, nº 4. 1997, p. 3-10.

_____. “Agudezas seiscentistas”. In: *Floema Especial*, ano II, nº. 2, 2006, p. 85-109.

HOMERO, *Odisséia*, (Trad) Manuel Odorico Mendes, São Paulo: Martin Claret, 2006.

HUARTE DE SAN JUAN, *Examen de ingenios para las ciencias*. (Org.) Esteban Torre. Madrid: Editora Nacional, 1976.

HORACIO. *Sátiras, Epístolas, Arte Poética*. Ed. Bilingüe de Horacio Silvestre. Madrid: Cátedra, 1996.

KÖNIG, B. “Parodia e imitación burlesca en la primera parte del *Quijote* (a la luz de algunos precedentes en Italia, Francia y España)”. In: *De la literatura caballeresca al “Quijote”* (Coord) Juan Manuel Cacho Bleuca. Zaragoza: Editorial Universidad de Zaragoza, 2007, p. 301-317.

KÜHL, P. M. “Leituras seiscentistas da *Poética*: O debate sobre ópera, os comentários de Metastasio e seus desdobramentos”. In: *Aisthe*, nº. 2, 2008, p. 102-113.

KURY, M. da G. “Apresentação”. In: ARISTÓTELES, *Ética a Nicômaco*. Brasília: UNB, 2001.

LIMA, L. da Costa, “História e viagem de um veto”. In: *Sociedade e Discurso Ficcional*, Rio de Janeiro: Guanabara, 1986, p. 17-67.

LOBATO, M. L. “*El Quijote*” en las mascaradas populares del siglo XVII. In: *Estudios sobre Cervantes en la víspera de su Centenario*. Org. José Angel Ascunce Arrieta, Vol. 2, 1994, ISBN, p. 577-604.

LUCAS, M. “Uma visão retórica da agudeza no *Quarteto de Cordas Op. 33, nº. 5* de Franz Joseph Haydn”. In: *Per Musi*, Belo Horizonte, n.16, 2007, p. 21-32.

LUCÍA MEGÍAS, J. M. “Los libros de caballerías en las primeras manifestaciones del *Quijote*”. In: *De la literatura caballeresca al “Quijote”*, (coord) Juan Manuel Cacho Bleuca. Zaragoza: Editorial Universidad de Zaragoza, 2007, p. 319-345.

MAGGI, V. “De Ridiculis” sobre lo risible, In: PUEO, J. C. *Ridens et ridiculis*: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa. Zaragoza: Tropelías, 2001.

MARTÍN MORAN, J. M. “Cervantes y Avellaneda: apuntes para una relectura del *Quijote*”, In: Asociación Internacional de Hispanistas, Actas, 1992, p. 137-147.

MARTÍN JÍMENEZ, A. “La literatura en los tratados españoles de retórica del siglo XVI”, In: *Rethorica: A Journal of the History of Rethoric*, Vol. 15, nº. 1, 1997, p. 1-39.

MILLÁN, J. A. “El *Quijote* apócrifo “Alonso Fernández de Avellaneda”. In: *Revista Digital Universitaria*, UNAM: México Vol. 6, nº. 5, 2005, p. 1-15.

MONTERO REGUERA, J, *Miguel de Cervantes: Una literatura para el entretenimiento*. España: Montesinos, 2007.

PÉCORA, A. *Máquina de Géneros*. São Paulo: EDUSP, 2001.

_____. “À guisa de apresentação”. In: TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Trad. Cláudia de Luca Nathan. Campinas: UNICAMP, 1992.

PERNOUD, R. *O Mito da Idade Média*, Lisboa: Publicações Europa, América, 1978.

LÓPEZ PINCIANO, A. *Philosophia Antigua Poética*. Introd. de José Rico Verdú. Madrid: Biblioteca Castro. 1998.

POSENTI, H. P. *Cervantes y su concepto de Arte*. Madrid: Editorial Gredos, 1975.

PUEO, J. C. *Ridens et ridiculis*: Vincenzo Maggi y la teoría humanista de la risa. Zaragoza : Tropelías, 2001.

PUJANTE, D. “Planteamientos retóricos en El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha de Miguel de Cervantes. (Sobre un retoricismo cervantino que trasciende cualquier conjeturable adscripción a escuelas retóricas concretas)”. In: (Org) María Victoria Utrera Torremocha y Manuel Romero Luque (eds.). *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, p. 609-625.

QUINTILIANO. *Instituciones Oratorias*, Trad. Ignacio Rodríguez e Pedro Sandier, Madrid: Perlado Páez, 1916.

REDONDO, A. *Otra Manera de Leer el Quijote*: Historia, tradiciones culturales y literatura. Madrid: Castalia, 1997.

RICO, F. “Poética de la antífrasis (sobre la dedicatoria del primer *Quijote*”. In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 25, 2006, p. 69-77.

RICO, F. & LÓPEZ ESTRADA, F. *Historia y crítica de la literatura española*. Siglos de Oro: Renacimiento. Barcelona: Editorial Crítica, 2004.

RILEY, E. C. *Teoría de la Novela em Cervantes*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.

_____. “Cervantes: Teoría Literaria”. In: CERVANTES, M. de. *Don Quijote de la Mancha*, Dir. Francisco Rico. Madrid: Galaxia Gutenberg, 2005, p. CXLIV-CLIX.

_____. ““Sepa que yo soy Ginés de Pasamonte””. In: *La rara invención*: Estudios sobre Cervantes y su posteridad, Barcelona, 2001, p. 51-71.

RIQUER, M. de. “Gerónimo de Pasamonte y Avellaneda”. In: *Para leer Cervantes*, Barcelona: Acantilado, 2010, p. 469-530.

RIQUER, M. de. *Para leer Cervantes*. Barcelona: Acantilado, 2010.

ROTTERDAM, E. *O elogio da loucura*. São Paulo: Novo Horizonte, 1984.

- RUBIERA, J. "Apunte complementario sobre segmentación y partes cuantitativas: de las poéticas clásicas a las poéticas del Siglo de Oro", Universidade de Montreal, [s/d], texto disponível em <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum04Rep/TeaPal04Rubiera.htm>, acessado em 14/02/2010.
- RUIZ DE LA CIERVA, M del C. "Los géneros retóricos desde sus orígenes". In: *Revista Rêthorikê: Revista Digital de Retórica*, nº. 0, 2008, disponível em http://www.rhetorike.ubi.pt/00/pdf/carmen-los_generos_retoricos.pdf
- RUSSELL, P. "Don Quijote y la risa a carcajadas" In: *Temas de "La Celestina" y otros estudios*, Trad. de Alejandro Pérez. Barcelona: Ariel, 1978, p. 409-440.
- SÁNCHEZ, A. "Historia y poesía: el mito de Píramo y Tisbe en el 'Quijote'", In: *Anales Cervantinos*, Vol. XXXIV, 1998, p. 9-22.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, L. "'Dice Aristóteles': la reescritura de la *Poética* en el siglo de oro". In: *Criticón*, nº. 79, 2000, p. 9-36.
- SANTORO, F. "Os coléricos cômicos (Retórica II, 2)". In: *Aisthê*, nº. 4, 2009, p. 118-138.
- SCHWARTZ, L. & ARELLANO, I. *Francisco de Quevedo: um Heráclito Cristiano, canta Sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1998.
- SCLIAR, M. "A melancolia na literatura". In: *Caderno Brasileiro de Saúde Mental*, Vol 1, no1, jan-abr. 2009 (CD-ROM).
- SHEPARD, S. *El Pinciano y las teorías del Siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1962.
- TESAURO, E. *Tratado dos Ridículos*. Trad. Cláudia de Luca Nathan. In: *Referencias* Campinas: UNICAMP, 1992.
- TROYES, Chrétien de. *Ivain, o Cavaleiro do Leão*. In: *Romances da Távola Redonda*. Tradução de Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- TRUEBLOOD, A. S. "La risa en el *Quijote* y la risa de don Quijote". In: *Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America*, Vol. 4, 1983, p. 3-23.
- TSURUDA, M. A. L. "Apontamentos para o Estudo da *Aretê*". In: *Revista Notandum*, Ano VII, nº. 11, 2004 (Disponível em <http://www.hottopos.com/notand11/amalia.htm> acessado em 08/07/2011).
- VEGA, L. de. *Arte Nuevo de hacer comedias en este tiempo*. Prefácio de Enrique García Santo-Tomás. Madrid: Cátedra, 2006.
- VIEIRA, M.A.C. *O Dito pelo Não-dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 1998.
- _____. (Org.) *Dom Quixote: A Letra e os Caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

_____. Anotações de sala de aula do curso “*Estratégias Literárias e Práticas de Representação*” ministrado pela docente em conjunto com a Profa. Dra. María Luisa Lobato López durante o 1º. Semestre de 2010, na FFLCH/USP.

_____. “Apresentação de Dom Quixote”. In: *O Engenhoso fidalgo D. Quixote de la Mancha*, Trad. Sérgio Molina, São Paulo: Editora 34, 2002, p. 9-34.

_____. “Louco lúcido: Dom Quixote e o Cavaleiro do Verde Gabão”. In: *REVISTA USP*, São Paulo, n.67, setembro/novembro 2005, p. 282-293.

VIEIRA, M. A. da C. “Agudeza y discreción: los cuentos de locos en el prólogo del *Quijote II*”. In: *Política y Literatura: Miguel de Cervantes frente la Postmodernidad*. (Org.) MAESTRO, J& URBINA, E. Vigo: Editorial Acad. Del Hispanismo: 2009, p. 263-273.

VILANOVA, A. *Erasmus y Cervantes*, Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

WILLIAMSON, E. *El Quijote y los libros de caballerías*, Trad. María Jesús Fernández Prieto, Madrid: Taurus/Alfaguara, 1991.

Sites consultados:

Banco de Imágenes del Quijote: <http://www.qbi2005.com/>

Instituto de Educação da Universidade de Lisboa:
<http://www.educ.fc.ul.pt/icm/icm2000/icm33/Durer2.htm>

Unidade Acadêmica de Engenharia Civil:
<http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/RBRicaCL.html>

Consultas hagiográficas

Blog: *O rei está vivo*: <http://reivivo.blogspot.com/2005/08/o-leo-de-so-jernimo.html>

Blog: *Santos de cada dia*: <http://santos-de-cada-dia.blogspot.com/2011/01/paulo-o-ermitao.html>