

**EUNICE PRUDENCIANO DE SOUZA**

**O QUIXOTESCO EM FOGO MORTO E O  
CORONEL E O LOBISOMEM**



ARARAQUARA – SP  
2010

EUNICE PRUDENCIANO DE SOUZA

# **O QUIXOTESCO EM FOGO MORTO E O CORONEL E O LOBISOMEM**

Tese de Doutorado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Literatura comparada**

**Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan**

ARARAQUARA – SP  
2010

Souza, Eunice Prudenciano de  
O quixotesco em Fogo morto e O coronel e o lobisomem /  
Eunice Prudenciano de Souza – 2010  
148 f. ; 30 cm

Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Universidade  
Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de  
Araraquara

Orientador: Luiz Gonzaga Marchezan

1. Quixotesco. 2. Anti-herói. 3. Sociedade. 4. Loucura.  
5. Decadência. 6. Humor. I. Título.

EUNICE PRUDENCIANO DE SOUZA

# O QUIXOTESCO EM FOGO MORTO E O CORONEL E O LOBISOMEM

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutor em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa: Literatura comparada**  
**Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan**

Data da qualificação: 06/07/2009

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan**  
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho.

---

**Membro Titular:**            **Nome e título**  
Universidade.

---

**Membro Titular:**            **Nome e título**  
Universidade.

---

**Membro Titular:**            **Nome e título**  
Universidade.

---

**Membro Titular:**            **Nome e título**  
Vínculo  
Universidade.

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

À minha filha Heloísa, por todas as horas que lhe foram roubadas.

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe que, como todas as Marias, sempre me transmitiu força e raça durante a longa jornada; e, ao meu pai, Elias, pelo eterno apoio.

Ao meu orientador; Prof. Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela eterna paciência, pelo apoio de sempre, e pelo saber compartilhado por esse longo tempo em que me acompanhou.

Aos meus irmãos, por fazerem parte de minha vida.

À professora Prof. Dr<sup>a</sup> Sylvia Helena Tellaroli e aos demais docentes e funcionários da Faculdade de Ciências e Letras, pelos incontáveis auxílios.

Aos professores, a direção e funcionários da escola Ângelo Martino, pela compreensão e apoio.

A Nelly Haddad, pela amizade e pela tradução do resumo.

A Deus, por mais essa etapa.

Cada um conserta a máscara como pode – a máscara exterior.  
Porque dentro de si há outra, que frequentemente não se adequa  
com a de fora. E nada é verdade!

Pirandello

## RESUMO

O presente estudo parte da narrativa arquetípica de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha* e por meio dela estabelece pontos de contato com dois romances brasileiros: *O coronel e o lobisomem* e *Fogo morto*. Tem em Dom Quixote o modelo do herói problemático, conforme definido por Lukács em *Teoria do romance*: um indivíduo em conflito com a sociedade. Dessa maneira, na visada cervantina, o herói deixa de representar o coletivo, como na epopeia, para revelar, no romance, sua solidão em um mundo decadente. Percorrendo algumas invariantes que definem o quixotesco no interior do perfil do herói problemático, estabelece, então, pontos de contato com os heróis da literatura brasileira. O tema do poder, universal, perpassa os dois romances do regionalismo brasileiro, particularizando-os e figurativizando-os nos espaços e nas performances dos protagonistas Ponciano e Vitorino. Os dois, como Dom Quixote, são tocados pela “loucura da vã presunção” - conforme tipologia de Foucault - que corresponde à relação imaginária que cada personagem estabelece consigo mesmo por meio de um delírio de autovalorização, atribuindo-se características irreais ou, pelo menos, que não estão em consonância com a realidade que os cerca. Tomados pela ideia fixa, criam uma espécie de redoma que os impede de traçar os limites da realidade e, a despeito de suas ações infundadas, continuam lutando para a concretização de seus respectivos projetos. Como consequência dessa dissonância entre ser e sociedade, instaura-se um conflito, uma ruptura insuperável. A loucura é a única forma encontrada para esses heróis sobreviverem na sociedade degradada que os cerca e, de alguma forma, cada herói, ao seu modo, afronta à ordem estabelecida. As ações desenvolvidas por eles são dissonantes com a realidade e, por meio de gestos e entoações exageradas, hiperbólicas, culminam em situações tragicômicas, provocando o riso. Este cede lugar ao humor, no sentido pirandelliano, e da derrisão chega-se à compaixão que despertam.

Palavras-chave: quixotesco, anti-herói, sociedade, loucura, decadência, humor



## ABSTRACT

The present study starts with the archetypal Cervantes narrative *Dom Quixote de la Mancha* and by means of it establishes point of contact with two Brazilian novels *O coronel e o lobisomen* and *Fogo morto*. It exists in Dom Quixote the model of the problematic hero as it was defined by Lukács the Novel Theory: an individual in conflict with the society. In this way in the aimed of cervantina the hero stops representing the collective, like in epopee, to develop in the novel, his loneliness in a decadent world. Passing through some invariants that defined the quixotic inside the profile of the problematic hero, establishes, then points of contact with the heroes of the Brazilian literature. The theme of power, universal, goes through the two novels of the Brazilian regionalism, specifying them and making them figurative in the place and in the performing of the protagonists Ponciano and Vitorino. Both as Dom Quixote, are touched by-the “madness of vain conceit” – as Foucault typology – that corresponds to the imaginary relationship that each character establishes with himself even, by means of a delusion of grandeur, attributing himself unreal characteristics or, at least, that are not in accordance with the reality that is around them. Taken by the fixed idea, they create a kind of bell-glass that prevents them from drawing the limits of the reality and, despite their unfounded actions, they keep on fighting for the specification of their respective projects. As a consequence of that dissonance between being and the society, it establishes a conflict, an insuperable break. The madness is the only way found by those heroes to survive in a degraded society that surrounds them and somehow, each hero in his way, affronts the established order. The developed actions that they created are dissonant with the reality and by means of gestures and exaggerated intonation, hyperbolic, culminating in tragicomic situations provoking the laughter. This gives up place to the humor, in the sense of “Pirandello” and from the derision, arrives in the compassion that awake.

Keywords: Quixotic, Antihero, Society, Insanity, Decadence, Humor.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>p.12</b>
<b>1 MIGUEL DE CERVANTES E O SEU DOM QUIXOTE .....</b>	<b>p.15</b>
<b>1.1 Dom Quixote e o romance moderno .....</b>	<b>p.19</b>
<b>1.2 O mito quixotesco.....</b>	<b>p.31</b>
<b>2 O ROMANCE BRASILEIRO REGIONALISTA NA DÉCADA DE 30 .....</b>	<b>p.35</b>
<b>2.1 Reescrita cervantina em dois romances brasileiros .....</b>	<b>p.37</b>
<b>2.2 O Coronel e o Lobisomem e Fogo Morto .....</b>	<b>p.44</b>
<b>2.3 O Coronel e o Lobisomem e Dom Quixote de la Mancha.....</b>	<b>p.49</b>
<b>2.4 Um coronel perdido entre o campo e a cidade .....</b>	<b>p.64</b>
<b>3 A ABSTRAÇÃO DO HERÓI PROBLEMÁTICO.....</b>	<b>p.72</b>
<b>4 O RISO .....</b>	<b>p.101</b>
<b>4.1 Os teóricos do riso .....</b>	<b>p.102</b>
<b>4.2 Bergson e o riso mecânico .....</b>	<b>p.103</b>
<b>4.3 Pirandello e o humorismo .....</b>	<b>p.104</b>
<b>4.4 A presença do cômico .....</b>	<b>p.109</b>
<b>4.4.1 Das possibilidades do cômico .....</b>	<b>p.109</b>
<b>4.4.2 O cômico gerado pelo traje-imagem .....</b>	<b>p.112</b>
<b>4.4.3 O traje-aparência risível em Quixote .....</b>	<b>p.112</b>
<b>4.4.4 O traje-aparência risível em Vitorino .....</b>	<b>p.117</b>
<b>4.5 O cômico ligado ao gestual e entoação .....</b>	<b>p.118</b>
<b>4.5.1O gestual e a entoação na caracterização das personagens .....</b>	<b>p.119</b>
<b>4.5.2O gesto e a entoação em Quixote .....</b>	<b>p.120</b>
<b>4.5.3O gesto e a entoação em Vitorino .....</b>	<b>p.126</b>
<b>4.5.4O gesto e a entoação em Ponciano .....</b>	<b>p.131</b>

<b>4.6 Função do riso .....</b>	<b>p.137</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>p.139</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>p.143</b>
<b>BIBLIOGRAFIA CONSULTADA.....</b>	<b>p.147</b>

## INTRODUÇÃO

O presente estudo parte da narrativa arquetípica de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha*, e, por meio dela, estabelece pontos de contato com dois romances brasileiros: *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, e *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, no intuito de se verificar em que medida acontece o diálogo entre essas obras, principalmente no que tange aos seus respectivos heróis.

*Dom Quixote* é considerado, por muitos teóricos, salvo algumas controvérsias, como o inaugurador do romance moderno; surgindo, assim, o eixo motivador de nosso trabalho. Instigou-nos uma melhor compreensão da obra a fim de se verificar em que medida se dá essa inovação na narrativa, abrindo tantos caminhos para futuras reescritas. Apesar de a obra apresentar inúmeras inovações relacionadas às técnicas narrativas: dispersão de vozes, foco narrativo, digressões, imbricado jogo de espelhos entre realidade e ficção, intuímos que o motivo de tantas paráfrases e paródias está intimamente ligado à construção do herói, e é a partir daí que se dão nossas aproximações entre os protagonistas. A obra de Cervantes transcende ao tempo na medida em que seu Quixote liberta-se de seu estatuto de ficção para simbolizar aquele que luta sozinho contra moinhos de ventos acreditando serem gigantes, ou seja, o sonho, a fantasia, passíveis de realização.

Estabelecemos, primeiramente, uma contextualização de *Dom Quixote* com a vida conturbada do seu autor, Cervantes, a fim de ressaltar as transformações pelas quais passava a Espanha. Tentamos, assim, demonstrar o quanto as andanças e os problemas pessoais do escritor podem ter influenciado no processo criativo da obra, uma vez também que foi no cárcere, com mais de cinquenta anos, que Cervantes resolveu trocar a vida de soldado pela de escritor, atribuindo à Espanha o prestígio de berço de uma das maiores obras da história da literatura ocidental. Isso tudo, como já foi dito, na tentativa de compreender um pouco mais a concepção e a estrutura de um artefato literário que adquiriu tamanha grandiosidade no mundo moderno.

Passamos rapidamente pela imbricada questão da autoria que envolve o romance. Há certos momentos da narrativa em que não sabemos se quem está contando a história é o mouro historiador Cid Hamete, um autor primeiro; ou um narrador segundo, que às vezes se confunde com a própria figura de Cervantes; ou, ainda, um tradutor mourisco. Não tivemos a pretensão de ser exaustivos, mas de realçar alguns pontos que fizeram com que a

obra fosse eleita em 2002, em pesquisa organizada por editores dos Clubes do livro noruegueses, com 100 escritores de 54 países, como a melhor obra ficcional já produzida.

Num segundo momento, abordamos o idealismo abstrato de Lukács, em *Teoria do Romance*, cujo modelo exemplar para a constituição do seu herói problemático é o de *Dom Quixote*, como um modo de melhor compreender o quixotesco e, assim, estabelecer um parâmetro de conduta comum para nossas personagens. Para o teórico, há um estreitamento da alma desse herói, que se esforça para realizar-se no mundo exterior, visto estar fechado em um universo de certezas absolutas. Assim, todas as suas ações estão voltadas para a realização de um projeto de vida incompatível com a realidade, provocando sua ruptura com o mundo – elemento determinante para a caracterização dessa tipologia de herói romanesco. Nela o Ideal assume a função de realidade única e o ser vê-se voltado para o desejo da atividade constante; tomado por ideia fixa, seu programa narrativo volta-se então para a ação. Não temos aqui aquele tipo de personagem reflexiva que se perde em longos devaneios.

Inúmeras obras têm dialogado com *Dom Quixote*, principalmente em relação à configuração do seu herói. Talvez anti-herói seja o mais apropriado para designar uma personagem sonhadora, frágil, sem beleza, contrário a tudo o que representava a ideia de herói até o momento. A partir de Quixote, mesmo sem revelar os traços enobrecedores dos heróis antigos, o anti-herói não só será posto em cena como poderá tomar o papel de protagonista e seus fracassos e insucessos serão desnudados em toda sua humanidade.

O quixotesco passou a povoar o imaginário popular, consagrando-se como mito, tomado como modelo de conduta. Precisávamos, dessa forma, de uma definição para o mito quixotesco – mito aqui em seu sentido moderno – a fim de apontarmos invariantes que traçassem esse modelo em sua singularidade. Para tanto, utilizamo-nos das ideias de Ian Watt em *Mitos do individualismo moderno*.

Estabelecemos traços como a loucura e o riso – definidores do perfil quixotesco –, para engendrar a análise comparativa a partir das peculiaridades de cada herói, procurando nos protagonistas brasileiros recorrências do personagem cervantino. Poderemos perceber que Vitorino e Ponciano, assim como Quixote, são indivíduos que atribuem a si mesmos características e poderes imaginários sem qualquer respaldo na realidade. Esses protagonistas são tomados por ideia fixa, criando uma espécie de armadura que os impede de traçar os limites da realidade e, a despeito de suas ações infundadas, continuam lutando para a realização de seus respectivos projetos, sem conseguir perceber a impossibilidade de

suas concretizações. Como consequência dessa dissonância entre ser e sociedade, instaura-se um conflito, uma ruptura insuperável.

Em virtude da monomania pela qual são tomados, as ações desenvolvidas pelos protagonistas são sempre dissonantes com a realidade e, por meio de gestos e entoações exageradas, hiperbólicas, culminam em situações tragicômicas, provocando o riso. Dessa forma, na última parte do trabalho, abordamos a presença do cômico nos romances, baseando-nos nas ideias de Bergson e Pirandello. Bergson discorre sobre as possíveis situações em que o riso pode ocorrer, o que poderá ser observado de modo muito semelhante nas três obras. O riso surge justamente da inadequação dessas personagens, divididas entre passado e presente, no interior das sociedades em que vivem. Percebemos, porém, tratar-se de um riso que incomoda quando nos damos conta da dimensão da inadaptação dessas individualidades que, subjugadas por valores de uma sociedade decadente, encontram na loucura a única forma de sobrevivência.

Por meio de traços invariantes, procuraremos demonstrar em que medida os heróis dos romances brasileiros descendem do protótipo do herói cervantino, o Quixote, configurador de um mito. Defrontamo-nos com protagonistas cuja loucura, motivada pela ideia fixa, engendra o riso, o que configura o herói problemático de Lukács. A loucura entrelaça-se ao riso e ambos estão na constituição dessa tipologia de herói, que emerge sob a égide de um mito, figurativizado na singularidade da performance quixotesca.

Aos poucos os desatinos e as insanidades desses heróis vão revelando a degradação moral e o ridículo a que são submetidos. Destacamos, então, que o cômico cede lugar ao humor, no sentido pirandelliano, e da derrisão chega-se à compaixão que em nós despertam, pois no humor há identificação do sujeito com o objeto risível; não há mais lugar para o puro entretenimento, mas para uma atividade especial de reflexão.

De alguma maneira o riso literário liga-se ao social e, se essas obras satirizam os falsos valores do passado, por outro lado, criticam os valores degradantes da sociedade emergente. Aqui o riso e a loucura são os canais que possibilitam o desnudamento das máculas da sociedade.

## 1. Miguel de Cervantes e o seu *Dom Quixote*

*Demolidor sutil dos valores estabelecidos,  
Cervantes dessacraliza todos os conformismos.  
Mas onde buscar a origem de suas críticas e  
dissensões?*

(CANAVAGGIO, 2005, p. 18)

De acordo com a biografia de Miguel de Cervantes por Canavaggio (2005), mesmo diante de tantas controvérsias e mistérios em torno da vida do escritor, ao menos podemos apontar 1547 como o ano de seu nascimento na cidade de Alcalá de Henares.

Segundo o biógrafo, sete anos se passaram desde o dia em que Miguel, no desconforto da prisão em Sevilha, teve a primeira ideia para o seu romance até a sua publicação. O que significa que o autor teve muito tempo para a reflexão enquanto tal propósito lhe surgia, por volta dos 50 anos de idade, após muitas frustrações ao dedicar a vida à sua pátria e sem receber a recompensa merecida por seus serviços de combatente. Depois de tantos desencantos, e por nunca ser devidamente reconhecido por seus trabalhos, seria ir muito longe pensar em *Quixote* como um acerto de contas ou uma reflexão acerca de uma vida que não foi nada daquilo do que esperava? Acreditamos tornar mais compreensível nossa linha de pensamento nas páginas seguintes, ao destacar as várias faces do desencanto cervantino.

Cervantes teve uma vida atribulada, com muitas dificuldades financeiras e com constantes viagens e mudanças de residência. Pelo que consta, sua família era de origem humilde. Cervantes viveu durante o chamado Século de Ouro, apogeu da cultura de seu país, que abrange desde o Renascimento do século XVI até o Barroco do século XVII. Tem como marco inicial o ano de 1492, com a publicação da *Gramática Castellana de Nebrija*; e vai até o ano de 1681, com a morte de Calderón de la Barca. Nessa época, a monarquia espanhola, que também reinou em Portugal entre 1580 e 1640, era a mais poderosa da Europa e controlava toda a América do Sul, parte da América do Norte e possuía colônias africanas e asiáticas, vivenciando assim um período muito próspero. Aos 24 anos o escritor juntou-se ao exército espanhol no combate aos turcos na Batalha de Lepanto, em 1571, na costa oeste da Grécia, onde foi seriamente ferido, chegando a perder os movimentos da mão esquerda. Em seu regresso à Espanha foi capturado por corsários, passando ainda cinco anos encarcerado em Argel. Com os poucos recursos de sua família não houve como resgatá-lo, e também não pode contar com a ajuda de alguém que fosse

influyente o bastante para interceder por ele. Com as dificuldades financeiras agravadas e com o fracasso de seu primeiro casamento, Cervantes desenvolve ainda algumas funções burocráticas. Trabalhando como coletor de impostos a serviço do Rei, foi novamente preso, desta vez, acusado de desvio de verbas, porém tudo leva a crer ter se tratado de má fé de alguns e abuso de poder de outros, dos quais fora vítima. De qualquer forma, devido a esses vários mal entendidos, vinte anos depois da prisão de Argel, passou mais um período preso em Sevilha, onde, se supõe, começa a escrever a primeira parte de *Dom Quixote*, o Engenhoso Fidalgo de La Mancha.

A publicação de *D. Quixote*, em 1605, trouxe-lhe algum reconhecimento, mas não o suficiente para solucionar seus problemas financeiros. Aos 68 anos, já velho e doente, vê publicada a segunda parte de *Dom Quixote*, em 1615. Escreveu também *Galatea* (1585), *Novelas exemplares* (1613), *Viagem ao Parnaso* (1614) e *Os trabalhos de Persiles e Segismunda* (1617).

Miguel de Cervantes nunca teve, em vida, o merecido reconhecimento. Doente, sem amigos e com muitos problemas financeiros, recolhe-se em um convento franciscano. Pela vida de andanças e atribulações, podemos concluir que o mundo não lhe fora bom o suficiente e, cansado, só lhe restava a morte, que chegou em 1616.

Cervantes foi muito ousado e inventivo ao evocar e se esconder atrás de tantos autores fictícios que registraram as façanhas de Quixote, mas quando se tratava de revelar seu próprio trabalho de escritor foi muito mais discreto. A despeito de qualquer artifício que possa ter uma obra literária, a imagem que temos no prólogo da primeira parte é de um escritor indeciso nos toques finais de sua escrita: “Muitas vezes tomei da pena para escrevê-lo, e muitas a deixei, por não saber o que escreveria; e estando numa delas suspenso, com o papel diante, a pena à orelha, o cotovelo na mesa e a mão no queixo, pensando no que diria [...]” (CERVANTES, I, 2005, p. 10)

Como dissemos acima, a despeito do artifício que possa ter, esse auto-retrato é condizente ao que podemos imaginar sobre a vida atribulada de Cervantes. Segundo Canavaggio, provavelmente, o escritor

foi muitas vezes tomado pela dúvida durante seu percurso, tão dificultado pelas vicissitudes de uma vida especialmente atribulada. As idas e vindas entre as diversas cidades em que morou, as pendências com seus credores, as questões de herança da família de sua mulher interromperam mil vezes sua tarefa, obrigando-o outras mil a reatar o fio da narrativa (CANAVAGGIO, 2005, p.228).



Podemos perceber que tudo o que precisava para trabalhar como gostaria em sua obra, lhe foi negado.

O sossego, o lugar aprazível, a amenidade dos campos a serenidade dos céus, o murmurar das fontes, a quietude do espírito dão ocasião bastante para que as musas mais estéreis se mostrem fecundas e ofereçam ao mundo partos que o cumulem de maravilha e contentamento. (CERVANTES, I, 2005, p. 9).

Segundo Canavaggio (2005), Cervantes dedicara, inicialmente, sua obra a um aristocrata de 27 anos, Alonso Diego López de Zúñiga y Sotomayor, duque de Béjar. Ao que parece esse jovem não deve ter sido um mecenas generoso, pois logo Cervantes o trocará pelo conde de Lemos. Mais tarde, Cervantes virá a afirmar não haver na Espanha muitos aos quais se pudesse dedicar uma obra, “e não porque os não mereçam, mas porque os não querem aceitar, e para não se obrigarem à satisfação que parece dever-se ao trabalho e cortesia de seus autores” (CERVANTES apud CANAVAGGIO, 2005, p. 229). Ironia maior, que, aliás, ele não confessa, é que sua dedicatória ao duque era plágio de outra, dirigida 25 anos antes por Fernando de Herrera ao marquês de Ayamonte. A dedicatória seria somente uma formalidade obrigatória na época e Cervantes julgava que seu mecenas não era merecedor de tal perda de tempo?

Não podemos avaliar o quão longe vai Pirandello (1996), em *O humorismo*, e tampouco quão fundamentada pode ser sua ideia ao relacionar a obra à vida do escritor. Concordamos que ler *Dom Quixote* apenas como uma sátira aos romances de cavalaria seria uma leitura um tanto ingênua e superficial da obra; sua compreensão vai muito além. O teórico afirma que, se o que Cervantes queria era demonstrar os maus efeitos que os romances de cavalaria produziam nos ânimos, Quixote foi um mau exemplo, pois o efeito dos livros foi desastroso somente para ele, porque a idealidade cavalheiresca não podia mais harmonizar-se com a realidade dos novos tempos. O teórico chega a visualizar em Quixote uma espécie de alter ego de Cervantes:

Portanto, esta lição, com suas implicações, tinha aprendido dom Miguel de Cervantes de Saavedra. Como tinha sido ele recompensado por seu heroísmo, por seus ferimentos de espingarda e pela perda da mão na batalha de Lepanto, pela escravidão sofrida durante cinco anos na Argélia, pelo valor demonstrado no assalto de Terceira, pela nobreza de espírito, pela grandeza de engenho, pela paciente modéstia? que sorte tiveram os sonhos generosos, que o levaram a combater seus campos de

batalha e a escrever páginas imortais? que sorte as ilusões luminosas? Tinha se armado cavaleiro como o seu Dom Quixote, tinha combatido enfrentando inimigos e riscos de toda sorte por causas justas e santas; tinha sempre se nutrido das mais elevadas e nobres idealidades, e qual recompensa recebeu? Após ter miseravelmente gasto a vida em empregos indignos dele, primeiro expulso pelo comissário de negócios militares na Andaluzia e depois ludibriado pelo cobrador, por acaso não vai acabar numa prisão? E onde é esta prisão? Pois ali, exatamente ali na Mancha nasce o *Dom Quixote*.

Mas já havia antes nascido o verdadeiro Dom Quixote: tinha nascido em Alcalá de Henares em 1547 [...] (PIRANDELLO, 1996, p.104).

Pirandello acredita que em algum momento Cervantes percebe que acreditara e lutara por muita coisa sem o perfil de gigantes, mas de moinhos de vento. E que, ao final, ri de si mesmo. Usa um trecho do prólogo, em que Cervantes justifica sua criação ao falar com o desocupado leitor, como argumento para seu ponto de vista: “porém não estive na minha mão contravir à ordem da natureza, na qual *cada coisa gera outra que lhe seja semelhante*” (PIRANDELLO, 1996, p. 105 – grifos do autor). O teórico vê essa sua linha de pensamento como a única forma de explicar a profunda amargura que é como a sombra que segue cada passo, cada ato ridículo do pobre fidalgo de la Mancha. Para ele,

é o sentimento de pena que inspira a própria imagem no autor quando, materializada como é pela sua dor, quer-se ridícula. E quer-se assim pois a reflexão, fruto da amaríssima experiência, sugeriu ao autor o sentimento do contrário, pelo qual reconhece o seu erro e quer punir-se como o escárnio que os outros farão dele (PIRANDELLO, 1996, p. 105).

O *sentimento do contrário*, ao qual Pirandello se refere acima, será oportunamente esclarecido na parte em que abordaremos a presença do riso nas três obras.

Não podemos afirmar até que ponto se pode concordar com as ideias de Pirandello, mas de qualquer forma não nos parecem de todo despropositadas. Por outro lado, esperamos deixar claro em nossa análise a possibilidade de múltiplas leituras para *Dom Quixote* e que lê-lo como uma simples paródia aos romances de cavalaria seria simplificá-lo demais.

A própria figura de Dom Quixote tornou-se um símbolo do homem moderno em suas lutas contra as investidas de uma realidade decadente, de uma realidade que não

condiz com os sonhos individuais. Trata-se de uma obra triste, a despeito do riso que por vezes possa provocar. Advém de uma profunda reflexão do artista sobre os valores decadentes da sociedade que o cerca, de um artista de mais de cinquenta anos que aprendera muito com suas andanças e também se desencantara, mas extremamente consciente e lúcido. E, como fala bem o seu Quixote, avaliando cada coisa a seu tempo, com desmedida sabedoria de vida.

Assim como *Quixote*, *Fogo morto* e *O coronel e o lobisomem*, apesar do riso provocado, são obras melancólicas que refletem a realidade de suas épocas, da mesma maneira como destacam a decadência de valores permeada nessas realidades.

## 1.1 Dom Quixote e o romance moderno

*Direi que vou tratar do Quixote como símbolo, isto é, do sentido que o próprio Quixote adquiriu refletindo-se secularmente na consciência ocidental, onde se tornou, a meu ver, uma fábula construtiva, um episódio exemplar, a cuja luz julgamos muitas de nossas próprias experiências, e de que tomamos modelo para muitas de nossas aspirações.*

(DANTAS, 1997, p.15)

As contradições da sociedade burguesa dão expressividade ao romance, provocando mudanças profundas, inclusive, nas formas da sua narrativa. O romance, nos séculos XVI e XVII, não recebe atenção especial dos teóricos da literatura, que se ocupam mais do drama, da sátira, da epopeia etc. Os próprios romancistas é que darão tratamento especial a sua forma; conforme observação de Lukács a respeito da abordagem consciente e moderna de Miguel de Cervantes, em *Dom Quixote de la Mancha*, acerca do ato de criação artística:

As primeiras referências sérias a uma teoria do romance são encontradas nas observações isoladas dos grandes romancistas, que demonstram elaborar e desenvolver este novo gênero de maneira totalmente consciente, ainda que em suas generalizações teóricas eles se limitem

àquilo que é absolutamente necessário para sua própria criação (1999, p.88).

Ao comentar o episódio em que o cura e o barbeiro escolhem as obras que deverão ser queimadas e quais preservadas, Canavaggio destaca que temos a impressão de que “à primeira vista tudo isso só interessa aos pedantes e não poderia fazer parte das preocupações do cavaleiro. Mas a genialidade de Miguel consistiu justamente em inserir o debate no centro do projeto de seu herói, unindo assim a teoria e a prática do romance.”(2005, p. 232). Dessa forma, muito do que hoje se discute na Teoria da Literatura fora já abordado por Cervantes em 1605/1615, permeando sua narrativa por longas digressões teóricas. A primeira parte de *Dom Quixote de la Mancha* foi escrita em 1605 e a segunda parte em 1615, entremeada por uma versão apócrifa, de 1614, atribuída a Avellaneda. Detalhes singulares e reveladores da razão de ter sido considerada a melhor obra literária por tantos escritores. Bastante merecido, posto que, desde sua publicação, a história do romance, conseqüentemente, tem passado por Cervantes.

Há nessa grandiosa obra todo um jogo persuasivo, imbricado em uma complexa discussão sobre a questão da autoria. Alternam-se várias vozes narrativas, num magnífico trabalho que, durante todo o momento, tenta se justificar com o único objetivo de ser o mais fiel possível à história do bom Alonso Quijano, protagonista do romance.

No início do 1º capítulo, tudo é muito vago e incerto; temos um narrador a contar a história de um “certo fidalgo” sem, no entanto, lembrar-se ou “não querer lembrar-se” do local exato onde vivia. Também seu nome é incerto “Quijada ou Quesada”, ou ainda talvez “Quijana”, porque “nisto discrepam algum tanto os autores que tratam na matéria”; sua idade também é incerta, por volta de 50 anos, porém este narrador diz que tudo isso tem pouca importância, basta que “não nos desviemos da verdade nem um til”. Ficando assim várias informações incertas sobre o protagonista, e, dessa forma, o leitor permanece imerso em uma série de dúvidas a respeito de seu herói e a respeito de quem está na verdade narrando a história a ser contada.

Num lugar de La Mancha, de cujo nome não quero lembrar-me, vivia, não há muito tempo, um fidalgo [...]. Querem dizer que tinha o sobrenome de Quijada ou Quesada, que nisto discrepam algum tanto os autores que tratam na matéria; ainda que por conjeturas verossímeis se deixa entender que se chamava Quijana. Isto porém, pouco faz para a

nossa história; basta que, no que tivermos de contar, não nos desviemos da verdade nem um til (CERVANTES, I, 2005, p. 29).

Em algumas páginas depois o misterioso narrador nos informa que esse fidalgo, após decidir chamar a seu cavalo de Rocinante e pensar em um nome para si, decidiu-se por “chamar-se Dom Quixote; do que, segundo dito fica, tomaram ocasião alguns historiadores dessa verdadeira história para assentarem que se devia chamar Quijada, e não Quesada, como outros quiseram dizer”. Em seguida, nosso herói lembrou-se de Amadis de Gaula e decidiu-se também homenagear sua pátria, tomando assim o nome de Dom Quixote de la Mancha. Permanece assim o leitor imerso nesse jogo, sendo manipulado e constantemente chamado a participar da constituição da narração. No início da narrativa, a imagem de um autor, Cervantes, mistura-se à história, visto que há várias referências à sua vida. Como já foi dito, o herói é apresentado como uma personagem preexistente, sendo que muitos historiadores já escreveram sobre ele; porém, no final do capítulo VIII, aparece o nome do cronista árabe Cide Hamete, “[...] questionando a instância do narrador onisciente, culminando por realizar, sem que isto prejudique a inteligibilidade do texto, uma discussão metalingüística do ato de narrar” (HELENA, 1984, p. 82).

Cervantes converte o “autor del ya empezado relato em um personaje bajo tres figuras: el moro Cide Hamete Benengeli, primer autor que escribe en arábigo, su traductor al castellano, el morisco aljamiado [...] y el narrador que teníamos antes y que desde ahora asume la responsabilidad de editar la traducción” (PONSETI, 1975, p. 87). Conforme a história se desenrola, percebemos a voz do narrador, além de um tradutor, que, de certa forma, também atua sobre a escrita do texto. O primeiro autor seria o mouro Cide Hamete Benengeli, o “verdadeiro” autor dos relatos, que escreveu em árabe; sendo tais escritos traduzidos para o castelhano, a pedido do narrador, por um outro mouro; e, finalmente, editados pelo narrador, que seria um “autor” segundo da trajetória de D. Quixote. Há, dessa forma, uma mistura de diferentes vozes, um “autor implícito” ou um narrador “material”, se assim pudermos chamar – ou pelo menos que tenha referência direta com o real –, e outro fictício, o historiador Cide Hamete; ou ainda dois, se tomarmos a tradução como uma forma de apropriação e manipulação do discurso alheio, portanto uma forma de autoria. Dessa forma, Cervantes é, ao mesmo tempo, narrador e autor implícito da obra. Além de assinar a obra, Cervantes projeta um *eu* logo no início do romance e chama um *tu* (“desocupado leitor”) para que, com ele, construa o sentido da história a ser relatada. No

entanto, desculpa-se por, apesar de parecer pai, ser apenas “padrasto”, ou seja, um narrador segundo. Por outro lado faz referências ao real, ao “autor implícito” Cervantes, quando faz alusão, por exemplo, à prisão de Miguel de Cervantes, em Sevilha, em 1602, e em outras claras menções a algumas experiências de sua vida.

Desocupado leitor, não preciso de prestar aqui um juramento para que creias que com toda a minha vontade quisera que este livro, como filho do entendimento, fosse o mais formoso, o mais galhardo e discreto que se pudesse imaginar: porém não estive na minha mão contravir à ordem da natureza na qual cada cousa gera outra que lhe seja semelhante; que podia portanto o meu engenho, estéril e mal cultivado, produzir neste mundo, senão a história de um filho magro, seco e enrugado, caprichoso e cheio de pensamentos vários e nunca imaginados de outra pessoas? Bem como quem foi gerado em um cárcere, onde toda a incomodidade tem seu assento, e onde todo o triste ruído faz sua habitação? [...] ainda que pareço pai, não sou contudo senão padrasto de *Dom Quixote*, não quero deixar-me ir com a corrente do uso, nem pedir-te, quase com as lágrimas nos olhos, [...] que tu, leitor caríssimo, me perdoes ou desculpes as faltas que encontrares e descobrires neste meu filho; e porque não és seu parente nem seu amigo, e tens a tua alma no teu corpo, e a tua liberdade de julgar muito à larga e a teu gosto, e estás em tua casa, onde és senhor dela como el-rei das suas alçavas, e sabes o que comumente se diz ‘que debaixo do meu manto ao rei mato’ (CERVANTES, I, 2005, p. 9).

Quando se diz “padrasto” de *Dom Quixote*<sup>1</sup>, Cervantes parece abrir mão da autoria da obra. Dá início a um imbricado jogo em que assume papel de ficcionista e crítico. Em consonância, deparamo-nos com a ponta do iceberg de uma reflexão que há tempos tem tomado lugar na discussão sobre a noção de autoria por grande parte dos teóricos da literatura. Ao chamar-se de “padrasto”, Cervantes estaria demonstrando a consciência de que todo texto remete a outro em diálogo contínuo, levantando questões tão debatidas por nossos teóricos posteriormente?

*Dom Quixote* possibilita todas as leituras feitas ao longo desses quatro séculos e todas que ainda estão por vir; trata-se de uma obra que não se esgota. No decorrer de nosso estudo, à medida que percorríamos a história crítica da obra, constatamos que as mais variadas leituras são possíveis. Ao mesmo tempo trata-se de uma obra complexa que, por

---

<sup>1</sup> Por motivos de clareza, a partir desse momento usaremos simplesmente *Dom Quixote* (em itálico) para nos referirmos à obra de Cervantes. Para alusões à personagem, serão usados D. Quixote ou Quixote. Em referências a partes da obra, empregaremos I ou II, para designar a primeira e segunda parte do romance, seguida do respectivo número de página: (CERVANTES, I, p. 9).

muito tempo, foi lida, simplesmente, como uma paródia dos romances de cavalaria. Também por outro período, não menor, foi lida, romanticamente, como as andanças utópicas de um cavaleiro que, em vão, tenta consertar o mundo. Leituras essas possíveis, mas não únicas e solitárias, porque *Dom Quixote* é um paradoxo. Cada leitura revela tantas outras possíveis por esse labirinto que parece ser, concomitantemente, ficção e teoria literária. A única declaração que podemos destacar como certa, ao lado de tantas outras, é que Cervantes, com o seu *Dom Quixote de la Mancha*, mudou a história do gênero romanesco. Tornou-se um mito representativo de um episódio exemplar, refletindo muitas das experiências humanas; e será como um modelo de conduta, retomado das mais variadas formas na modernidade, que o abordaremos em nossa análise comparativa.

Em se tratando da questão de autoria, nosso intuito é acompanhar a trajetória das várias vozes dispersas ao longo da narrativa e ver como esse jogo se relaciona para processar a verossimilhança do texto. Temos, primeiramente, um autor implícito, narrador segundo, Cervantes, que diz desconhecer o verdadeiro nome de seu herói, o que já é pouco comum, sendo seu “padrasto”. Tinha consigo o dever de não deixar que o “Senhor Dom Quixote continuasse a jazer sepultado nos arquivos da Mancha”, e com essa justificativa as façanhas de Dom Quixote vão sendo narradas com a clara menção de que tudo é verdadeiro, sendo narrado estritamente o necessário, como de fato aconteceu, para que o leitor não fosse ludibriado e soubesse dos fatos sem floreios e sem burlas.

E esta confusão inicial sobre a origem da narrativa sobre as andanças de Quixote faz com que se perca um pouco da noção de quem está contando realmente a história. Por isso, às vezes, não sabemos de quem é a voz, se do historiador Cide Hamete, do próprio Cervantes, autor implícito – narrador segundo –, ou do tradutor. Como já foi dito, a partir do nono capítulo, a voz do narrador se mistura a voz do tradutor lendo a história que está traduzindo. Há um descontínuo da narrativa. Em meio a uma contenda de Quixote, em que ele confunde um coche, com sua dama e criadas, escoltadas por vultos negros, com uma donzela que estava sendo raptada, a narrativa se interrompe. Quixote fantasia uma grande batalha em que libertaria a donzela de seus opressores. Depois de investir contra um frade, derrubando-o de sua montaria, e fazer outro sair em disparada, sem ver o desfecho de tal desatino, Quixote interrompe a passagem do coche, falando com sua senhora:

- A vossa formosura, senhora minha, pode fazer da vossa pessoa o que mais lhe apeteça, porque já a soberba de vossos roubadores jaz derribada em terra por este meu forte braço; e, para que vos não raleis de não saber o nome do vosso libertador, chamo-me Dom Quixote de la Mancha, cavaleiro andante, e cativo da sem-par em formosura Dona Dulcinéia del Toboso; e em paga do benefício que de mim haveis recebido, nada mais quero senão que volteis a Toboso, e que da minha parte vos apresenteis a ela, e lhe digais o que fiz para vos libertar (CERVANTES, I, 2005, p. 77).

Imaginando estar salvando a dama do coche de violentadores, solicita que ela vá a Toboso e informe à sua amada Dulcinéia sobre seu grande feito. O escudeiro da senhora do coche, que era biscainho, ao ver que Quixote teimava em lhes obstruir a passagem, desafia-o: “se não deixas o coche, morres tão certo como ser eu biscainho” (CERVANTES, I, 2005, p. 78). Ao que, comicamente, Quixote, seguro de seu papel de libertador, revida em linguagem pomposa: “se foras cavaleiro, assim como o não és, já eu teria castigado a tua sandice e atrevimento, criatura reles” (CERVANTES, I, 2005, p. 78).

A seguir os dois, biscainho e Quixote, investem tão acirradamente um contra o outro, que “a senhora do coche e as suas criadas faziam mil votos e promessas a todas as imagens e igrejas de Espanha, para que Deus livrasse ao seu escudeiro e a elas daquele tão grande perigo” (CERVANTES, I, 2005, p. 79). Nesse exato momento de grande tensão dramática, em que “os circunstantes estavam temerosos e transidos à espera do que se poderia seguir de golpes tamanhos” de ambos os lutadores, a narrativa se interrompe: “naquele ponto tão duvidoso parou, ficando-nos truncada tão saborida história, sem nos dar notícia o autor donde se poderia achar o que nela faltava” (CERVANTES, I, 2005, p. 79).

O narrador segundo se diz penalizado por não saber como continuar a história até que um dia, estando ele no Alcaná de Toledo, surgiu um vendedor de alfarrábios e papéis velhos. Curioso, ele pegou um dos papéis e, notando que estava escrito em árabe, procurou um “mourisco alfamiado” para que o traduzisse. Grande foi seu contentamento ao perceber que se tratava da continuação da história de Quixote:

Quando eu ouvi falar de Dulcinéia del Toboso, fiquei atônito e suspenso, porque logo se me representou que no alfarrábio se conteria a história de Dom Quixote. Neste pressuposto, roguei-lhe que me lesse o princípio do livro em linguagem cristã, o que ele fez, traduzindo de repente o título arábigo em castelhano deste modo: *História de Dom Quixote de la*



*Mancha*, escrita por Cide Hamete Benengeli, historiador árabe (CERVANTES, I, 2005, p. 82).

Desse modo passaremos a ter a voz do narrador mesclada à voz do tradutor, que passa então a ler a história traduzida. Como se tratava de um narrador segundo, surge a necessidade de se traçar um perfil para seu autor ficcional, o historiador mouro Cide Hamete Benengeli. Ele então é descrito como sendo da mais inteira confiança, para que, dessa forma, o caráter de veridicção da história seja firmado. O narrador chama a atenção do leitor para o fato de que Cide Hamete Benengeli era “historiador muito curioso e muito pontual”. A seguir, há interessante digressão na narrativa, discutindo-se sobre a distinção entre historiador e ficcionista que, enquanto este não possui compromisso com a verdade, podendo contar as coisas “como deviam ser”, aquele possui estreito compromisso com a verdade, “há de escrevê-las como foram, sem acrescentar nem tirar à verdade a mínima coisa” (CERVANTES, I, 2005, p. 132). Há, na sequência, uma interessante reflexão sobre o que pertence à dimensão da criação literária e o que é próprio do historiador. Assim, a história de Dom Quixote é construída sob a ótica de Cide Hamete Benengeli, um historiador, portanto digna da credibilidade do leitor:

[...] segundo diz o autor desta história, que dele faz particular menção, pelo ter mui bem conhecido; e até querem dizer que era algum tanto seu parente, além do que Cide Hamete Benengeli foi historiador muito curioso e muito pontual em todas as cousas e bem se vê que sim, pois nas que ficam referidas, com serem mínimas e rasteiras, não as quis deixar no escuro; de que poderão tomar exemplo os historiadores graves, que nos contam as ações tão acanhadas e sucintamente, que mal se lhes toma o gosto, deixando no tinteiro por descuido, malícia, ou ignorância, o mais substancial (CERVANTES, I, 2005, p. 131);

[...] uma coisa é escrever como poeta, e outra como historiador; o poeta pode contar ou cantar as coisas não como foram, mas como deviam ser, e o historiador há de escrevê-las, como foram, sem acrescentar nem tirar à verdade a mínima coisa (CERVANTES, I, 2005, p. 132).

Dizer que Cide Hamete era historiador é como dizer que ele tinha um pacto fiduciário com seus futuros leitores, narrando as coisas exatamente como ocorreram, sem deixar nada “no escuro”, como era de seu feitio de historiador “muito pontual”. Em certos

momentos, diante de tantos disparates de Quixote, o narrador simula um possível constrangimento do autor primeiro, Cide Hamete, como argumento para atestar a veracidade da narrativa:

Chegando o autor desta grande história ao que neste capítulo conta, diz que desejaria passá-lo em silêncio, receoso de não ser acreditado, porque as loucuras de Dom Quixote ultrapassaram aqui o termo de quantas se podem imaginar, e foram dois tiros de besta para diante das maiores. Finalmente, ainda que com este medo e receio, escreveu-as, tais como ele as praticou, sem acrescentar nem tirar à história um só átomo de verdade, sem se importar para com as objeções que lhe podiam pôr de mentiroso; e teve razão, porque a verdade torce, mas não quebra, e anda sempre ao de cima da mentira [...] (CERVANTES, I, 2005, p. 73).

Segundo visão de Helena (1984, p.94), o narrador segundo descreve Cide Hamete, autor ficcional, como sendo mentiroso. Na verdade, tudo se relativiza, pois ele não afirma categoricamente que esse narrador primeiro é um mentiroso, mas que, por ser arábico, pode trazer alguma dúvida sobre seu relato, visto que é próprio de sua nação serem considerados mentirosos, mas não porque ele o seja realmente:

Se daqui se pode pôr alguma dúvida por parte da veracidade, será só por ter sido o autor arábico, por ser muito próprio dos daquela nação serem mentirosos, ainda que, por outra parte, em razão de serem tão nossos amigos, antes se pode entender que mais seriam apoucados que sobejos nos louvores de um cavaleiro batizado (CERVANTES, I, 2005, p. 83).

Ou seja, cabe ao historiador, em geral, trabalhar com a verdade dos fatos, mas esse historiador em especial é mourisco. Parece tratar-se, aqui, de uma ironia de nosso autor implícito, visto que os mouros foram expulsos da Espanha em 1609, exatamente entre a publicação da primeira e segunda partes de *Quixote*, por serem considerados mentirosos e culpados por toda a decadência espanhola.

No prólogo da segunda parte de *D. Quixote*, publicada em 1615, Cervantes, autor implícito, faz referência direta ao episódio de Lepanto, 1571, em que perdera sua mão esquerda, ao criticar Alonso Fernández de Avellaneda, autor do apócrifo *Dom Quixote*, publicado em 1614, que o chamara na respectiva obra de velho e manco. Cervantes se

ressente argumentando: “como se tivesse na minha mão demorar o tempo, que parasse para mim, ou como se tivesse saído manco de alguma rixa de taberna, e não do mais nobre feito que viram os séculos passados e presentes, e esperam ver os vindouros” (CERVANTES, II, 2005, p. 13). Segundo a crítica, Avellaneda teria sido Gerónimo de Passamonte, companheiro de guerra de Cervantes na batalha de Lepanto, sendo retratado na primeira parte de *Dom Quixote* como o criminoso Ginés de Passamonte. Gerónimo, então, para vingar-se, publica essa versão de *Quixote*, em que tece algumas críticas à Cervantes. Vemos então um novo jogo entre ficção e realidade. Logo no início do prólogo da segunda parte, Cervantes dialoga com o leitor a respeito de sua obra:

Valha-me Deus, com quanta vontade deves de estar esperando agora, leitor ilustre, ou plebeu, este prólogo, julgando achar nele vinganças, pugnas e vitupérios contra o autor do segundo *Dom Quixote*; quero dizer, contra aquele que se dizem que se gerou em Tordesilhas e nasceu em Tarragona! Pois em verdade te digo que te não lhe ei de dar esse contentamento, que, ainda que os agravos despertam a cólera nos mais humildes peitos, no meu há de ter exceção esta regra (CERVANTES, II, 2005, p. 13).

Depois de satiricamente dialogar com o leitor a respeito do autor do falso *Dom Quixote*, adverte-lhe que o nobre D. Quixote será “sepultado” ao final da segunda parte da obra, para que futuramente “ninguém se atreva a levantar-lhe novos testemunhos, pois já bastam os passados”, resolvendo assim o futuro do bom fidalgo:

[...] eu quero dizer-te mais a ti, senão advertir-te que esta segunda parte de do *Dom Quixote* que te ofereço é cortada pelo mesmo oficial e no mesmo pano que a primeira, e que te dou nela dilatado, e finalmente morto e sepultado, para que ninguém se atreva a levantar-lhe novos testemunhos, pois já bastam os passados (CERVANTES, II, 2005, p.16).

Ainda no início da segunda parte da obra, vemos um brilhante jogo ficcional envolvendo os narradores da história de D. Quixote. Antes da terceira saída de D. Quixote surge o bacharel Sansão Carrasco à sua procura, dizendo-lhe que sua história está sendo narrada pelos quatro cantos do mundo, ao mesmo tempo em que lhe pergunta sobre uma nova partida e sobre novas façanhas a serem narradas.

- Dê-me Vossa Mercê as suas mãos, Senhor Dom Quixote de la Mancha, que, pelo hábito de São Pedro que visto apesar de não ter outras ordens senão as quatro primeiras, é Vossa Mercê um dos mais famosos cavaleiros andantes que tem havido, ou haverá em toda a redondeza da Terra. Bem haja Cide Hamete Benengeli, que deixou escrita a história das vossas grandezas, e bem haja o curioso que teve cuidado de a mandar traduzir do árabe para o castelhano vulgar, para universal entretenimento das gentes [...]. tenho para mim que no dia de hoje estão impressos mais de doze mil exemplares de tal história (CERVANTES, II, 2005, p. 33).

Sancho Pança fica pasmo e se pergunta como as pôde saber o historiador que as escreveu, ao que Quixote lhe responde que só poderia ser por magia de algum sábio nigromante. Sancho questiona essa suposição dizendo que se era sábio como poderia se chamar “Cide Hamete Berenjela” (trocando Benengeli por Berenjela), e Quixote lhe adverte ser nome de mouro. Surge, neste momento, a narração da história dentro da própria história, juntamente com inúmeras questões que ficam pendentes: Como Cide Hamete (narrador primeiro) poderia saber de fatos que acabaram de ocorrer? Como tinha conhecimento de fatos em que somente Quixote e Sancho estavam envolvidos?

Cervantes, nesse complexo jogo de autoria, ficção e realidade, questiona acerca da verossimilhança do texto. A despeito de muitas questões não esclarecidas, em momento algum deixamos de acreditar e torcer pelo bom Alonso Quijano. E, ao que tudo indica, questões como as acima, inerentes à crítica literária, já eram consideradas por Cervantes em 1605/1615. A partir do exposto podemos realmente considerar que a criação artística não tem qualquer comprometimento com a questão de semelhança com o real. A obra consegue sua força quando se liberta e proclama sua própria natureza.

Dom Quixote acusa o narrador da sua história de ser um falador ignorante, pois não é conhecedor de muitas coisas que aconteceram, inventando a maioria delas. Acaba por ser uma situação um tanto irônica, com a própria personagem, a criação, culpando o narrador pelo não entendimento da história pelo leitor, como se tudo fosse responsabilidade da incompetência do autor em não saber narrar adequadamente as peripécias do cavaleiro. Sabemos muito bem que não há problema algum com o autor e que o problema da compreensão da obra é de responsabilidade do leitor, daquele “desocupado leitor” chamado ao início do romance. Cabe ao leitor a construção desse universo quixotesco, exercendo papel ativo na recepção da obra.

A questão da arte não está em ser cópia do real, mas convencer o leitor da verossimilhança do texto e isso, com certeza, *Dom Quixote* conseguiu. Prova disso está na confirmação da profecia da personagem de Sansão Carrasco, ao dizer que Dom Quixote ficaria conhecido universalmente e a obra seria traduzida para tantas outras línguas. Hoje sabemos que *Dom Quixote* é o segundo livro mais editado, perdendo somente para a *Bíblia*.

O intrigante jogo da questão da autoria em *Dom Quixote* nos faz pensar na interessante abordagem que Foucault realizou a respeito da “função autor” em *O que é um autor?*; mais especificamente quando se referiu a alguns autores como “fundadores de discursividade”. Sob esse ponto de vista podemos dizer que Cervantes foi um fundador de discursividade. *Dom Quixote* tornou-se uma narrativa arquetípica, inaugurando o romance moderno, possibilitando o diálogo com muitos outros textos que vieram depois. Reconfigurou o romance e, ao mesmo tempo, tornou possível uma infinidade de analogias, “daí o jogo perpétuo que caracteriza os retornos à instauração discursiva” (FOUCAULT, 1972, p. 65).

Vemos Cervantes como um instaurador de discurso à medida que possibilitou uma nova leitura da postura do herói. Dessa maneira, podemos dizer que o romance adquiriu uma nova configuração a partir de *Dom Quixote*. Essa mudança foi resultado do afastamento do indivíduo das discussões e relações sociais, decorrente das contradições do mundo burguês. O homem moderno, ao contrário do homem do mundo antigo, separa-se das finalidades do grupo e, com o fim da sociedade tribal e o desaparecimento do herói coletivo, o romance, conseqüentemente, passará a representar a divisão de classes da sociedade moderna. Ou, conforme Lukács:

Esse elemento fantástico nasce, de um lado, da visão utópica das grandes forças sociais da época e, de outro, da comparação satírica entre o velho mundo em dissolução e o novo que está nascendo, com os grandes princípios humanistas da luta contra a degradação do homem. Esse elemento fantástico está ainda repleto de fonte de energia revolucionária da nova sociedade emergente. E ao mesmo tempo ele não se contrapõe ao realismo e não constitui um contraste, nem mesmo do ponto de vista artístico, com o realismo geral da exposição; ao contrário, funde-se com este numa totalidade orgânica. A sua fonte está na ampla visão de mundo desses escritores, na sua capacidade de apreender e representar de maneira justa os traços verdadeiramente decisivos de sua época, sem se preocupar com a verossimilhança exterior das situações particulares e com a combinação em que esses traços se manifestam (1999, p.101).

Conforme Lukács (1999), “quanto mais o romance se transforma numa representação da sociedade burguesa, em sua crítica e autocrítica criadora, tanto mais claramente nele ressoa o desespero que é provocado no artista pelas contradições, para ele insolúveis, da sociedade em que vive”. Dessa forma o herói do romance moderno será o representante de uma única classe em confronto com as demais; a oposição entre o indivíduo e a sociedade seria o tema principal dessa nova forma de romance. Ou seja, a sociedade tribal deu lugar ao individualismo da sociedade moderna. Em conformidade, ainda, com Lukács:

Com a desagregação da sociedade tribal, esta forma de representação da ação não pode senão desaparecer da epopéia, uma vez que ela desapareceu da vida da real sociedade. Os caracteres, as ações ou as situações dos indivíduos não podem mais representar toda a sociedade de maneira típica. Cada indivíduo representa apenas uma das classes em luta. E são a profundidade e a validade com que é apreendida uma dada luta de classes em seus aspectos essenciais que definem a essência típica (1933, p.95)

Até o final da Renascença não cabia ao discurso literário expressar o banal, a vida de homens infames, ordinários; tais assuntos ficavam a cargo da fábula, visto que aqueles não podiam servir de exemplo para a máquina do poder. Os que ficavam à margem da sociedade nunca eram postos em cena como seres representativos de modelos de conduta. A partir de *Dom Quixote* tais personagens não somente serão postos em cena, mas tomados como protagonistas, sem revelar os traços enobrecedores dos antigos heróis. Apesar do anti-herói já ter dado o ar da graça com a novela picaresca, *Lazarillo de Tormes* (1554), demarcando e ridicularizando as diferenças entre nobres e servos, o anti-herói moderno, com toda sua densidade e suas contradições, iniciará sua trajetória com *Dom Quixote*:

A unidade entre o sublime e o cômico na figura de dom Quixote, unidade que nunca mais voltou a ser alcançada, é determinada justamente pela luta genial que Cervantes trava, enquanto cria este caráter, contra as características principais de duas épocas que se sucedem: contra o heroísmo desgastado da cavalaria e contra a baixeza da sociedade burguesa cujo prosaísmo se revela nitidamente desde o início. Esta

espécie de ‘luta em duas frentes’ encerra em si o segredo da grandeza inigualável e se é possível dizer, do realismo fantástico deste primeiro grande romance (LUKÁCS, 1999, p. 100).

Segundo Dantas (1997, p. 18), se, por um lado, a *Ilíada* e a *Odisséia* representam o sentido da vida do homem antigo, por outro, *Quixote* vem sendo um dos modelos exemplares em que o espírito moderno tem plasmado as contradições entre homem e sociedade. Para Lukács, Cervantes rompeu com a totalidade do mundo épico, dividindo o mundo em dois: interior e exterior. A partir daí, a totalidade será possível apenas como ideal, o que Cervantes conscientemente demonstra em *D. Quixote*, que passou a representar a eterna dualidade humana. Daí o caráter paradoxal do romance cervantino.

## 1.2 O mito<sup>2</sup> quixotesco

A obra de Cervantes tornou-se uma das principais referências da literatura universal, reveladora de sentimentos, paixões, fraquezas e grandezas do ser humano. Desnuda não as contradições de um único indivíduo, mas algo intrínseco ao ser humano: sua inquietude, insatisfação, sua eterna busca de algo que o complete, que diminua o incômodo da não identidade com o mundo à sua volta. Identificamo-nos com o bom Alonso Quijano, personagem ensandecida, cuja vontade latente não o deixa compactuar com a realidade que o cerca; para tanto cria um mundo ilusório, cujo destino é o que menos importa e sim a ação e o reconhecimento do indivíduo, imerso em uma sociedade hierárquica e dogmática. Há em *Dom Quixote*, de acordo com Cal (1973, p. 11): “uma manifestação, profética, da solidão radical do homem, do caos absurdo da realidade, e da

---

<sup>2</sup> O mito aqui, para nós, conforme Barthes (1980, p. 146-147), dá-se como uma “fala *roubada* e *restituída* (sic) [...]”, em que a restituída não se mostra exatamente a mesma “trazida de volta [...] colocada no seu lugar exato”. Lemos o quixotismo nos textos em questão como um “roubo da linguagem” (BARTHES, 1980, p.152), próprio da “inflexão” (BARTHES, 1980, p.150) da linguagem. Para Barthes (1980, p. 164): “Os homens não mantêm com o mito relações de verdade, mas sim de utilização [...]”, momento em que, do nosso ponto de vista, os dois ficcionistas analisados voltam-se para o quixotesco como um legado do universo literário que reutilizam para falar da humanidade no homem.

desilusão sistemática total e sem esperança, que nutre tantas camadas do pensamento e da arte hodiernos”.

Dessa maneira, Quixote foi eternizado não só pelas diversas reimpressões, mas também por ter se tornado um mito, representando um modo de vida: o quixotismo, presente em tantos outros personagens nele inspirados. Segundo Vieira, há duas possíveis leituras de *Quixote*:

O conjunto das reescrituras permite definir duas possíveis relações com o *Quixote*: uma delas baseia-se no mito quixotesco; a outra, na escritura cervantina. Quando se tem em conta a relação pautada pelo mito, entra em cena o imaginário construído em torno da personagem de Cervantes. A idéia de um projeto grandioso e impossível, seja no âmbito rural ou urbano, com tendência mais ou menos social, estará de alguma forma presente. Por outro lado, quando o vínculo se dá por meio da escritura, o que entra em cena de modo privilegiado são as questões voltadas para a composição, para o modo de contar a história, para tensão entre leitor e narrador e, em última análise, para a perspectiva estética (2005, p.26).

É na leitura de *Dom Quixote* como mito que nos atemos. A obra de Cervantes nos ofereceu uma nova maneira de ler o mundo. Serviu de modelo para inúmeras literaturas, pois, sendo uma obra inauguradora de um novo padrão, está na reminiscência da forma da literatura ocidental. D. Quixote tornou-se imortal, povoando a imaginação de todos os seus leitores, mexendo com o imaginário de cada um, assim como os romances de cavalaria mexeram com o bom Alonso Quijano.

Gostaríamos de deixar claro que não nos utilizamos da concepção clássica de mito para definição do quixotesco; empregamos, em nosso estudo, formas mais modernas de se pensar o mito. Partimos da ideia de algo que se conserva na mente das pessoas, abordando valores eternos e atribuindo sentido à vida humana. Como elemento capaz de dar rumo e sentido filosófico aos fatos da vida trivial. Aquilo que os seres humanos têm em comum se revela nos mitos; eles simbolizam a eterna busca da verdade, daquilo que somos capazes de conhecer e experimentar interiormente. Os mitos povoam o inconsciente coletivo, e por isso são primordiais na revelação do que é humano.

Os mitos transcendem ao tempo gerando um sentido de continuidade e identificação do homem com uma postura diante da vida. Nesse sentido, é constantemente revivido para significar algo que perdura no tempo, atribuindo uma ressignificação de ação



individual que passa a simbolizar algo coletivo. Segundo Ian Watt (1997), como todos os mitos, o mito de Quixote adquiriu um significado permanente e duradouro no imaginário popular, encarnando valores básicos da sociedade moderna. Chamamos de **quixotesco** o comportamento de personagens que, em conflito com a realidade, refugiam-se em mundo ilusório, ostentando condutas inadequadas em relação às regras sociais. Essas personagens vêm no devaneio, na crença obstinada de serem detentores de poderes imaginários, um modo de escapar da insatisfação com as circunstâncias da realidade. O termo quixotesco acabou por transformar-se em adjetivo ao longo do tempo, caracterizando um modo singular de agir.

Na leitura de Quixote como mito, baseamo-nos na configuração que suas ações adquiriram ao longo dos tempos, representando a eterna busca por valores nobres. “Lutar contra moinhos de vento” passou a simbolizar a crença obstinada de ser capaz de transformar o mundo, lutando até mesmo com o impossível. Destacamos as ideias de Vieira sobre as interpretações que as andanças de Quixote adquiriram ao longo do tempo. Foram principalmente os românticos alemães que difundiram a leitura de Quixote com viés idealista, carregado de heroísmo:

Ao considerar os vínculos do Quixote a partir do mito, é importante ter em conta que o Romantismo, de um modo geral, contribuiu consideravelmente para a difusão da obra, e, sobretudo, as interpretações dos românticos alemães abriram novas vertentes imaginativas. Em alguns casos, as reminiscências do engenhoso cavaleiro, confundidas com sua névoa idealista, passaram a estabelecer conexões com a História de modo que suas loucuras já não seriam um privilégio pessoal e sim representariam algumas das aspirações mais genuínas de um grupo social. É como se através de dom Quixote se tornasse possível a recuperação das raízes cavaleirescas combinadas com um heroísmo romântico, às vezes de caráter messiânico. Considerando as façanhas do cavaleiro a partir dessa perspectiva, é possível encontrar na literatura uma enorme descendência de personagens que, encarnando elevados princípios humanitários, acreditaram nas transformações do mundo (VIEIRA, 2005, p. 26).

Para se ter uma noção maior do quanto a figura de Quixote passou a povoar o imaginário ocidental, tanto quixotismo quanto quixotesco fixaram-se como condutas e entraram como verbetes nos dicionários. O *Dicionário Aurélio*, por exemplo, aponta a seguinte definição para quixotesco: Adj. Relativo ou próprio de Quixote, ou que envolve

quixotada; ridiculamente pretensioso; ingênuo, romântico, sonhador; que se envolve em trapalhadas. O quixotesco passou então a configurar personagens centradas em um único objetivo, paradoxais, crentes em seus poderes de transformação, e que, diante do seu descompasso com o mundo, ridiculamente pretensiosas – como aponta o *Dicionário Aurélio* –, fazem da insanidade uma maneira de postar-se diante da vida. Caso de nossos insanos protagonistas: Coronel Ponciano de Azeredo Furtado, de *O coronel e o lobisomem*, e Capitão Vitorino da Cunha, de *Fogo morto*.

## 2 O romance regionalista brasileiro na década de 30

*Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, faz parte da tradição regionalista brasileira, encerrando o ciclo cana-de-açúcar, do qual seria uma espécie de síntese. O espaço da narrativa do romance é a região açucareira do estado da Paraíba. A ação transcorre na segunda metade do século XIX – correspondendo ao intervalo entre a derrocada do engenho e a ascensão da usina –, adentrando ao início do século XX.

Em *Fogo morto*, como na maioria dos romances da época, o foco deixa de ser a natureza ou o pitoresco para centrar-se no homem e em seu contexto sócio-histórico. Trata-se de uma época em que se tenta valorizar o povo brasileiro e, de alguma forma, o romance revela a inadaptação do homem diante da realidade que o cerca, desnudando a decadência do período histórico social abordado pela narrativa e, conseqüentemente, do indivíduo aí inserido. Conforme Abdala Junior,

Essa tendência firmou-se em Portugal, como em alguns outros países sob a designação de neo-realismo. No Brasil, esses escritores continuaram a ser classificados como regionalistas. Na verdade, eles redefiniram o romance regionalista tradicional, com uma linguagem artística atualizada. Não tivemos, na década de 30, um regionalismo no sentido de ênfase ao pitoresco regional ou a situações particulares de cada local. Embora as histórias fossem ambientadas numa determinada região, poderiam ser extensivas ao conjunto do país. A visão crítica predominante nessas produções aponta para o caráter social, representando problemas brasileiros e não problemas específicos de uma determinada região. Trata-se, portanto, de uma literatura que procura representar a realidade de forma realista, mas com um sentido crítico muito aguçado, visando a transformá-la em suas estruturas sociais. [...]. A trajetória do romance social de 30 propagou-se nas décadas seguintes, em que se buscava ver o Brasil a partir de setores marginalizados, incorporando inclusive seus registros de fala. Bernardo Élis produziu obras de arte com a fala caipira de Goiás, Mário Palmério com a fala do interior, José Cândido de Carvalho com a fala do interior do Rio de Janeiro, etc. (1993, p. 10-11).

Segundo Bosi (2003), os decênios de 30 a 40 serão lembrados como a ‘era do romance brasileiro’; e após o realismo ‘científico’ e ‘impessoal’ do século XIX, nossos romancistas de 30 optaram por uma visão crítica das relações sociais; assim, os romancistas que chegaram à idade adulta entre 30 e 40 passaram por certo engajamento.

Comentando Goldmann, acerca de sua análise genético estrutural do romance moderno, Bosi (2003) afirma que o teórico parte da tensão entre o escritor e a sociedade.

Para Goldmann, o romancista tende a engendrar a figura do herói problemático – aludindo à teoria de Georgy Lukács –, em tensão com as estruturas degradadas vigentes, havendo uma oposição ego-sociedade que funda a forma romanesca. Assim o que Goldmann propõe é uma hipótese explicativa do romance moderno, na sua relação com a totalidade social.

A partir dessa perspectiva, Bosi afirma que poderíamos distribuir o romance brasileiro moderno, de 30 para cá, em quatro tendências, todas relacionadas com o grau crescente de tensão entre o herói e o seu mundo. No caso de *Fogo morto* (1943), estaríamos no campo dos romances de tensão crítica, em que “o herói opõe-se e resiste agonicamente às pressões da natureza e do meio social, formule ou não em ideologias explícitas, o seu mal-estar permanente [...], os fatos assumem significação menos ‘ingênua’ e servem para revelar as graves lesões que a vida em sociedade produz no tecido da pessoa humana” (BOSI, 2003, p. 392-393).

Na trajetória da obra de José Lins do Rego, em *Fogo morto* teríamos o ponto alto em que as tensões eu – realidade estão aprofundadas. Podemos dizer que *Fogo morto*, assim como *O coronel e o lobisomem*, é um romance de grandes personagens, cujas contradições interiores, que nos são dadas a conhecer, revelam seres complexos, de grande densidade psicológica. A loucura, elemento comum a essas obras, e pela qual estão submetidas boa parte das personagens, expõe a decadência individual e do grupo à margem da sociedade e do progresso. Há uma sociedade em constante transformação que não deixa qualquer espaço para a adaptação do sujeito. As personagens desses romances acabam por figurativizar grande parte dos tipos que formavam os grupos: o artesão, o cangaceiro, o coronel, o político, o comerciante, cantadores, a polícia etc., terminando por ser um retrato da sociedade da época. Ao comentar as personagens de *Fogo Morto*, Antonio Candido afirma que:

Aqui, ao contrário, os problemas se fundem nas pessoas e só têm sentido enquanto elementos do drama que elas vivem. Nada se sobrepõe aos personagens, literalmente falando; os personagens é que se alçam sobre tudo, dominando os problemas e os elementos com a sua humanidade. Encontramos por isso, em *Fogo Morto*, uma proximidade, uma presença de carne e sangue mais emocionante [...]. (CANDIDO, 1991, p.393)

A tríade em que se divide o romance *Fogo morto*: protagonizado pelo seleiro José Amaro, o Capitão Vitorino e o Coronel Lula de Holanda são expressões latentes dos

conflitos humanos de um nordeste decadente. Essas personagens têm que lidar com os conflitos sociais da realidade, e, não estando preparados para conviver com essa nova sociedade em transformação; a loucura, a solidão e a segregação aparecem como o humano diante do desconforto gerado pela total inadaptação. Essa tríade permite o cruzamento de várias vozes na narrativa, e cada parte apresenta a visão de cada um dos três protagonistas sobre as inovações decorrentes da época ou, até mesmo, aparece a visão de um protagonista sobre o modo de vida do outro. Por exemplo, por meio das falas e pensamentos de Mestre Amaro nos é dado a conhecer sua visão sobre Vitorino e Lula de Holanda. O que torna o conhecimento dessa realidade mais profundo ao realçar as transformações sociais e econômicas da sociedade advindas da substituição do modo de produção do açúcar, antes do engenho, e que agora passa a ser gerado pela usina. O próprio título do romance, *Fogo morto*, remete à ideia de decadência que engendra a narrativa. O termo é usado no nordeste quando o engenho para de produzir açúcar, indicando, assim, a decadência e a estagnação de um período histórico.

## 2.1 Reescritura cervantina em dois romances brasileiros

Como obra arquetípica, *Dom Quixote de la Mancha* foi retomado das mais diversas maneiras no mundo todo. No Brasil, várias narrativas são destacadas pelo diálogo que estabelecem com o texto cervantino: *Quincas Borba*; *Triste fim de Policarpo Quaresma*; *Fogo Morto*; *O coronel e o lobisomem*; e o conto, *Tarantão, meu patrão*, entre outras. Destacamos dois desses grandes romances brasileiros que de alguma forma fazem referência ao universo do quixotesco e percorremos a resignificação que *Quixote* assumiu em cada um deles, na perspectiva do tempo.

Tanto em *O coronel e o lobisomem* (1964), de José Cândido de Carvalho, quanto em *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, é latente a presença do quixotesco moldando-se à perspectiva de vida das personagens. A partir de duas realidades brasileiras diferentes, o mito quixotesco – aqui no sentido de um modelo exemplar de conduta – aparece simbolizando um ideário de vida alternativo frente à solidão do homem moderno.

De um lado, temos um *Cândido* de Carvalho; de outro, José de Lins do Rego, ambos, no seu tempo, leitores de Cervantes. Em *O coronel e o lobisomem*, notamos um quixotesco coronel Ponciano, como forma de satirizar o comportamento dos coronéis, ao mesmo tempo em que se tem clara referência às personagens regianas. Dessa forma há um intenso diálogo entre as obras em questão, sendo que a forma de retomada dos textos dá-se pela paródia.

Conforme leitura de Hutcheon (1989), a paródia é o “guardião do legado artístico”, pois, ao subverter, ela dá existência continuada às convenções, perpetuando-as. Ao satirizar os romances de cavalaria, Cervantes acabou por eternizá-los. Conforme Dantas (1997, p. 33): “[...] Cervantes, segundo penso, concebeu o D Quixote para extrair a Cavalaria da forma histórica em que vivera, e da ingênua literatura fabulosa em que agonizava, e para lhe assegurar uma ressurreição no mundo dos símbolos”. Se, como forma social, a Cavalaria estava ultrapassada, foi possível eternizar seu espírito e sua ética na figura de um louco que, apesar de fonte de riso, é modelo de gravidade e virtude em meio à degenerescência de uma época. A cavalaria estava no passado e, em meio a um momento de degradação dos valores da sociedade espanhola, os ideais cavalleirescos surgem como exemplo de comportamento humano para suprir necessidades mais nobres.

Conforme podemos notar na passagem em que Quixote discursa sobre os aspectos positivos da Idade de Ouro, o cavaleiro vê o curso da história como um declínio, havendo a urgência de se buscar os valores no passado a fim de superar, desse modo, a baixeza do mundo, despojado, como se encontra, de todas as suas virtudes. No passado, a virtude e a vileza não haviam se misturado ainda, mas nestes “detestáveis séculos”, como diz o fidalgo, os valores são outros, assim, a ordem dos cavaleiros se institui como defensora dos necessitados. Como afirma Watt (1997, p. 77), por mais insensato que seja o senso militar e político de Quixote, não podemos deixar de reconhecer que “há uma irrefutável lógica imaginativa em sua idéia. Se o mundo atual vive em uma situação de degenerescência, então é claro que temos de recuperar todos os valores do passado”.

No trecho do discurso de Quixote, destacado abaixo, fica clara sua defesa e o senso nostálgico por uma época ditosa e afortunada. Um tempo em “que os antigos puseram o nome de dourados” não pela facilidade com a qual se alcançasse o ouro, mas pela supremacia de valores nobres. Por se tratar de um momento em que “à verdade e à vileza não se tinham ainda misturado a fraude, o engano, e a malícia”, podia-se andar livremente em segurança. Infelizmente, na atualidade em que vive, Quixote teme pela

segurança e pela honra das donzelas e, dessa maneira, torna-se necessária a existência da ordem dos cavaleiros andantes para olhar e lutar pelos injustiçados. Como cavaleiro andante Quixote toma para si a função de “consertar” esse mundo desajustado e, por mais insano que possa parecer, seu projeto apresenta inegável lógica em sua argumentação, como podemos perceber em suas ideias destacadas abaixo:

**Ditosa idade e afortunados séculos aqueles a que os antigos puseram o nome de dourados**, não porque nesses tempos o ouro, que nesta idade do ferro tanto se estima, se alcançasse sem fadiga alguma, mas sim porque então se ignoravam as palavras ‘teu’ e ‘meu’! Tudo era comum naquela santa idade; [...] andavam as pastorinhas de vale em vale [...] Não eram seus adornos, como os que ao presente se usam, exagerados com a púrpura de Tiro, [...] andavam tão garridas e enfeitadas como agora andam as nossas damas de corte com raras e peregrinas invenções que a indústria ociosa lhes tem ensinado. [...] Com a verdade e a lhaneza não se tinham ainda misturado a fraude, o engano, e a malícia. [...] As donzelas e a honestidade andavam, como já disse, por toda a parte desguardadas e seguras [...] E agora, nestes nossos detestáveis séculos, nenhuma está segura [...]. Para segurança delas, com o andar dos tempos, e crescendo mais a malícia, se instituiu a ordem dos cavaleiros andantes, defensora das donzelas, amparadora das viúvas, e socorredora dos órfãos e necessitados. (CERVANTES, I, 2005, p. 92-94).

Quixote planeja consertar o presente buscando valores que ficaram perdidos em um passado próspero, pois será preciso o resgate de ideais elevados para a construção de um mundo mais justo. Nesse sentido, o quixotismo passou a representar uma conduta de vida, o ideal de transformação do social pelo resgate de valores, isso sem que o indivíduo apresente grandes preocupações com a viabilidade do respectivo projeto nem com os meios de se atingir os objetivos almejados. Assim, deparamo-nos com uma busca desenfreada por valores nobres, baseada na ideia fixa de se manter imune a degenerescência do meio.

Como já afirmamos anteriormente, a paródia eterniza as convenções. Os modelos e os símbolos são retomados ao longo do tempo para representar comportamentos. Dessa maneira, a personagem quixotesca aparece em muitas leituras modernas figurativizando a incansável tentativa do indivíduo de manter-se íntegro em um meio decadente e extremamente individualista, guiado pelos valores do capitalismo, como também é caso dos dois romances brasileiros aqui abordados.

Para Bakhtin, de acordo com Carvalho (2004, p. 48), um texto é o cruzamento de várias ideologias, pois “o texto escuta as ‘vozes’ da história e não mais as re-presenta como unidade, mas como um jogo de confrontações”, estimulando a reflexão sobre como se constrói o texto, como ele absorve o que escuta e o adapta às ideologias vigentes em sua época. Esse é o processo natural e contínuo de reescrita, pois todo texto é absorção e réplica a um outro, porém é necessário que não nos detenhamos na simples verificação das relações e semelhanças; a análise deverá ser mais profunda, chegando aos motivos históricos ou estéticos que geraram essas relações, pois, ao resgatar um texto anterior, o autor o atualiza e o reescreve em *seu* momento histórico, com os conflitos ideológicos que o perpassam e sua experiência de vida atuando o tempo todo. Trata-se, segundo Carvalho (2004, p. 58), “de explorar criticamente os dois textos, ver como eles se misturam e, a partir daí, como, repetindo-o, o segundo ‘inventa’ o primeiro. Dessa forma, ele o redescobre, dando-lhe outros significados já não possíveis nele mesmo”. Ou seja, visto tratar-se de outro espaço e tempo, com outras vozes e ideologias atuantes, o texto segundo atualiza o texto primeiro atribuindo-lhe novos significados, consonantes com sua época. Veremos, posteriormente, como essas ressignificações transparecerão nos respectivos romances analisados.

No texto primeiro, temos uma narrativa arquetípica, instauradora de um modelo de ação, *Dom Quixote* põe em cena o indivíduo solitário em meio a uma classe com a qual não se identifica e que, a todo custo, tenta transformar, buscando os valores perdidos no passado. Aqui o ser, cindido entre dois tempos, choca-se com a realidade esmagadora que o circunda. De igual maneira, o coronel Ponciano, protagonista de *O coronel e o lobisomem*, encarna o ser inadaptado, diante dos novos valores advindos do capitalismo nascente, que, em vão, tenta fazer prevalecer valores já ultrapassados, baseados na política do coronelismo. Por sua vez, Vitorino, protagonista de *Fogo morto*, é a voz solitária em meio ao favoritismo e ao poder exacerbado que pairam no mundo dos coronéis. Tocado pela insanidade, luta por um mundo mais justo e igualitário. Assim, deparamo-nos com seres individualistas, inadaptados, cujos percursos narrativos confrontam-se com o modo de vida de suas épocas. Divididos entre dois tempos, nossos protagonistas, de alguma forma, tentam resgatar valores, julgando-se, ilusoriamente, detentores de capacidade e poder para recuperação da sociedade.

Nossos protagonistas são seres solitários, sem qualquer ligação com a realidade. Fazem de seu projeto sua vida e não desistem por nada. “Eis um dos principais aspectos do



quixotismo: a solidão na luta. [...] ele luta sozinho contra quantos e quais forem os inimigos, gente ou gigantes, encantadores ou exércitos” (BERNARDO, 2006, p. 71). Não possuem qualquer ligação interior com a vida coletiva da comunidade; estão, primeiramente, voltados para a realização de seus objetivos pessoais, que norteiam suas ações.

Cada indivíduo representa apenas uma das classes em luta. Dom Quixote satiriza o heroísmo desgastado da cavalaria e a degradação da sociedade burguesa. O Coronel Ponciano é o representante do mundo do coronelismo que está morrendo, contra a degradação do homem na sociedade capitalista moderna, satirizando os falsos valores do mundo do coronelismo, ao mesmo tempo em que critica os valores rebaixadores da sociedade emergente. Vitorino é a voz solitária que clama por um mundo novo, livre do clientelismo característico da política do coronelismo, é o representante da classe esmagada pelo poder dos coronéis em um momento em que esse poder encontra-se em decadência.

Trata-se de personagens cindidas entre o presente e o passado, o apogeu e o declínio, cada qual em seu contexto político histórico. Essas personagens desestabilizam-se psicologicamente na medida em que não conseguem lidar com o presente. O seu tempo, assim, transparece ligado à falibilidade do indivíduo, que vê o progresso desestabilizar sua situação de vida sem que tenha tempo de se adequar, afastando-se progressivamente do contato produtivo com o seu mundo. Tais personagens encontram-se marcadas pelo anacronismo e pela decadência, num processo irreversível.

Franklin de Oliveira (1978, p. 85) elenca personagens de alguns romances brasileiros em que aparece o motivo da desistência, entre os quais Ponciano, Vitorino e Lula de Holanda, dizendo que a temática abordada nessas obras não é “criação” arbitrária do novelista, mas advém do dever de retratar determinada realidade social:

O tema da desistência só surge num mundo no qual estão suspensos os valores: um mundo regido pelos contravalores, no qual imperam os desvalores. Conseqüentemente, em tal mundo, a vida torna-se espectral; o existir assume feição patológica; e o homem perde os seus centros de gravidade. O tema da desistência é inerente ao “mundo deslocado”, às sociedades humanas fechadas à realização do homem.

O pensamento de Franklin Oliveira, destacado acima, confirma nossa abordagem dessas personagens como seres em conflito em uma sociedade decadente, num “mundo

regido pelos contravalores”. Em uma sociedade de desvalores, o poder em jogo torna-se central, visto o embate entre classes. Podemos dizer, então, que o tema do poder, universal, perpassa essas obras, particularizando-o e figurativizando-o no espaço e nas performances de seus protagonistas. Por essa linha de raciocínio, podemos ler os papéis de D. Quixote, Ponciano e Vitorino, personagens sobre as quais incidiremos nosso foco de atenção, sem deixar de mencionar os outros protagonistas de *Fogo morto*, quando se mostrarem pertinentes para nossa análise.

As três personagens referidas acima são figuras anacrônicas, incompatíveis com o tempo e espaço em que vivem. Isso as torna personagens autocentradas, vivendo num tempo/espaço em que suas condutas não correspondem à realidade que as cerca. O tema da loucura, também universal, está estreitamente ligado ao tema do poder, possibilitando-nos o confronto entre os percursos figurativos desses grandes anti-heróis.

E também são tocados pela “loucura da vã presunção”, conforme tipologia de Foucault (1999), que corresponderia à relação imaginária que cada personagem estabelece consigo mesma, por meio de um delírio de autovalorização, atribuindo-se características irreais ou, pelo menos, que não estão em consonância com a realidade que as cerca. Por meio desse delírio, criam, ao redor de si, uma redoma que as impede de traçar os limites entre a realidade, a ficção e a loucura, promovendo-lhes constante inquietação, momento em que se acreditam capazes de ajustar o mundo aos seus ideais.

De alguma forma, como aponta Marchezan (2002, p. 44), ao comparar Vitorino e Ponciano, essas personagens “têm no delírio a maneira de se colocarem no centro do mundo”. A despeito do homem insano ser aquele tomado em um mundo social real, sancionado negativamente pela sociedade de que faz parte, nossos anti-heróis fazem da insanidade uma maneira de se colocarem no centro do mundo. Possuem o traço trágico-cômico; são impotentes diante do mundo, porém, descambam para o cômico quando exageram em suas ações e falas, que se fazem hiperbólicas, burlescas.

Ao longo dos tempos, “ser diferente” caracterizou a loucura. E o homem, de modo geral, sempre possuiu grande dificuldade em aceitar o diferente. Ser diferente em um grupo gera inadequação e angústia, motivadas pelo não reconhecimento entre os pares. A loucura é uma forma de evasão da realidade, em que se pode perceber a frágil identidade do ser, fatidicamente abalado com sua não aceitação. A loucura, para voltarmos ao centro de nossa discussão no momento, é a verdade de cada uma de nossas personagens centrais, que abdicam de julgar a dos demais, até porque estão presas demais aos seus próprios projetos

para se voltarem para as ideias de outrem. Quando Quixote e Ponciano percebem que suas verdades não correspondem às verdades dos demais, sucumbem. No entanto, Vitorino faz de sua loucura sua verdade, sua conduta, sem se importar com a verdade do coletivo. É a única maneira em que o homem pode manter sua integridade, construindo sua própria verdade, ficando imune ao olhar julgador do social. Quando a verdade do outro adquire maior dimensão que a verdade individual, há o choque do reconhecimento do homem de sua impotência diante do mundo.

Dom Quixote é o eterno sonhador que cruza terras desconhecidas na tentativa de buscar uma realidade que lhe seja mais adequada, sonhando em endireitar o mundo. Depois de muitas decepções, num momento de epifania, recobra a razão ao perceber que o mundo por ele idealizado não existe, morrendo por não poder adequar-se a um mundo que não é o seu. O coronel Ponciano, ao seu modo, herda do avô uma identidade que não é a sua e, conseqüentemente, não consegue executar, como lhe compete, a função de patriarca. As terras e a patente de coronel de nada lhe valem, pois não é esse seu papel ou, pelo menos, não foi preparado para exercitá-lo. Não reconhece, ou não quer reconhecer, sua inadequação e, quando o reconhecimento finalmente acontece, perde a razão e morre.

Os três protagonistas encarnam o indivíduo que não interage com o meio e, não se sentindo parte dele, necessitam, de algum modo, mudá-lo. Demonstram uma grande incapacidade de se ajustar, de forma equilibrada, ao espaço e ao tempo da narrativa. Alienam-se, cada qual em seu mundo, na tentativa de atenuar a angústia do ser inadaptado ao meio.

À primeira vista, os respectivos romances dão-nos a impressão de tratar da trajetória mal sucedida de seus protagonistas doidivas. Entretanto, num olhar mais atento, percebemos a profundidade psicológica desses heróis inadaptados aos seus respectivos sistemas ideológico-sociais. Estamos lidando com personagens densas, nada se sobrepõem a elas, tamanhas suas grandezas. E estão, de tal modo, permeadas de extraordinária humanidade que enxergamos um pouco de cada um de nós em suas ações.

## ***2.2 O coronel e o lobisomem e Fogo morto***

A personagem do coronel Ponciano de Azeredo Furtado permite-nos relacioná-lo a um dos três protagonistas de *Fogo morto*, Lula de Holanda, que, totalmente desajustado ao papel de coronel, herda as terras do sogro sem, no entanto, conseguir manter as riquezas de outrora. O capitão Tomás, seu sogro, fora competente e forte como o avô de Ponciano, mas, de igual maneira, deixou sua riqueza para quem não tinha preparo para continuar à frente dos negócios. A construção da personagem do Coronel Ponciano de Azeredo Furtado parodia a de Lula de Holanda, personagem de Lins do Rego. Os dois representam, no plano psicológico e moral, a situação em que, no nível socioeconômico, estão os engenhos de cana-de-açúcar, diante da decadência dessa cultura no processo histórico brasileiro. Ponciano, em suas manias de grandeza, faz-se numa sátira à personagem de Lula de Holanda no momento em que, hiperbólico, descamba para o cômico, ridicularizando a figura do coronel anacrônico no âmbito de um contexto sócio-econômico brasileiro de transição.

Os dois protagonistas possuem traços comuns. Orgulhosos e ostentadores de um poder inexistente debatem-se insanamente em um meio com o qual não se identificam. As consequências estão em suas ações insensatas, sem qualquer respaldo em seus respectivos universos. Lula é homem da cidade que se casa por interesse e herda bens rurais para os quais não possui a mínima competência para administrar. Ponciano é o coronel dos pastos que se acredita, ilusoriamente, capaz de desempenhar o papel de negociante no mundo urbano nascente. Transvestidos em papéis temáticos inapropriados, para os quais não possuem competência, são punidos com a ruína e a loucura.

O coronel Lula de Holanda, grandiloquente, considera-se superior às pessoas que o rodeiam, mas é rebaixado pelo “lobisomem”, mestre Amaro, que se recusa a sair de suas terras, culminando, ainda, com a invasão do engenho Santa Fé pelo cangaceiro Antônio Silvino, que o destrata. Ponciano, por sua vez, sempre que tem alguma pendência a resolver, evade-se, refugia-se no mundo dos “lobisomens”. Lula não consegue lidar com o mundo do campo, com “o mundo do lobisomem”, pois é homem da cidade. Ponciano, por outro lado, lida muito bem com “o mundo do lobisomem”, mas não consegue lidar com o mundo urbano e com o capitalismo nascente.

Ponciano, como Lula, não consegue adequar-se a seu papel, esvaem-se todas as suas posses e, aos poucos, também perde contato com a realidade. Há uma hipertrofia do ego nas duas personagens, que terminam por desabar. Além de que Ponciano é exagerado em sua performance, hiperbólico e, no exagero, provoca o riso. Nesse sentido transforma a figura do coronel em uma personagem quixotesca. Essa conduta satiriza o poder dos coronéis em decadência pelo incoercível processo de urbanização e capitalização da sociedade brasileira.

Diante do exposto, parece-nos claro um Cândido de Carvalho leitor de José Lins do Rego. Além disso, depreendemos que, no nível narrativo, o enredo apresentado em *O coronel e o lobisomem* retrata a vida de Carlos de Mello, protagonista da série de romances chamado de “O Ciclo de Cana-de-açúcar”, e espécie de *alter ego* de José Lins do Rego. Carlos perde os pais muito cedo, sendo criado pelo avô que sempre fora muito autoritário. No penúltimo romance dessa série, *Bangüê* (1934), Carlos vai estudar e, depois de passar muito tempo fora, retorna ao engenho, tentando se readaptar ao meio. Mas após a morte do avô, José Paulino, acaba por levar o Santa Rosa à ruína.

De forma semelhante, no início do romance de Cândido de Carvalho, Ponciano afirma que “nos currais do Sobradinho, no debaixo do capotão de meu avô, passei os anos de pequenice, que pai e mãe perdi no gosto do primeiro leite” (CANDIDO, 2000, p. 7). Na juventude vai estudar na cidade e, depois da morte do avô, leva o Sobradinho à ruína. Assim, o percurso narrativo de Ponciano e o de Carlos de Mello possuem semelhanças. Ponciano, ao desdobrar seu discurso em 1ª e 3ª pessoas, inúmeras vezes refere-se a si mesmo como “o neto de Simeão”, “o neto de meu avô”, mostrando-nos uma personalidade moldada pelo avô, dividida entre dois tempos. O percurso narrativo de Ponciano e Carlos de Mello são muito parecidos, ficando claro que o primeiro personagem, Ponciano, fora inspirado no de Lins do Rego.

Destacamos abaixo interessantes observações de Cândido sobre as personagens de *Fogo morto*, que podem ser estendidas a Ponciano e até mesmo a Quixote, por situarem-se em tênue linha de desequilíbrio. Apesar da comicidade provocada por suas ações, há constante tensão dramática engendrada em situações conflituosas resultantes do choque com a realidade.

São sempre indivíduos colocados numa linha perigosa, em equilíbrio instável entre o que foram e o que não serão mais, angustiados por essa condição de desequilíbrio que cria tensões dramáticas, ambientes

densamente carregados de tragédia, atmosferas opressivas, em que o irremediável anda solto. Os seus heróis são de decadência e de transição, tipos desorganizados pelo choque entre um passado divorciado do futuro. (CANDIDO, 1991, p. 392).

Tanto *Fogo morto* quanto *O coronel e o lobisomem* apresentam o processo de decadência dos coronéis, que perdem seu poder e são engolidos pelas forças emergentes da usina e do capitalismo moderno. Suas personagens debatem-se num “equilíbrio instável”; cindidos entre passado e presente, vivem em constante tensão dramática engendrada pelo malogro de suas ações.

O Santa Fé fora inaugurado em 1850 pelo capitão Tomás, pai de Amélia. Em pouco tempo, com muito trabalho, o capitão fizera o engenho prosperar. Envia a filha Amélia para ser educada no Recife, orgulhando-se de ter uma filha instruída. Quando Amélia volta, o capitão manda-lhe vir um piano. Único na região, o piano causara grande espanto na chegada; fora carregado por escravos em uma longa distância até a casa grande. E o maior prazer de Tomás era ouvir a filha tocar.

O capitão Tomás começa então a se preocupar em casar a filha, mas não quer qualquer um para o casamento; afinal, Amélia é fina e estudada. Eis que surge o parente Lula de Holanda, homem instruído da cidade. Lula casa-se por interesse com Amélia. Capitão Tomás logo se decepciona com Lula de Holanda, que foge totalmente às suas expectativas de tomar conta do engenho. O capitão Tomás não entendia aquele homem, sempre de paletó, metido dentro de casa a ler jornais. Lula de Holanda mostrara-se totalmente inepto a prosseguir com o trabalho do sogro. Além de incapaz de cuidar da herança da família, Lula não consegue interagir com o espaço em que passa a viver. É um indivíduo inadaptado e acaba por destruir a família de Amélia. Com o tempo, esse desajuste leva-o à loucura, tornando-o um alienado em relação a tudo que acontece ao seu redor.

Herdeira, por sua vez, das esquisitices de Lula de Holanda, no decorrer da narrativa, veremos também que sua filha Neném fecha-se em si mesma, perdendo a noção da realidade das coisas. Assim, em linha contínua, a loucura aparece para demarcar o ambiente de decadência que tomou conta da família. E, à medida que tomamos conhecimento de sua história, somos levados a perceber que todos pareciam viver fora de seu tempo. D. Amélia era a única, conforme o narrador, que tinha consciência do que acontecia, sendo a que mais se abalava com a completada derrocada. Amélia acompanhou

toda a trajetória da decadência da família. Vivenciara o apogeu e prestígio da época de seu pai Tomás, em um tempo em que sua família se destacava pela riqueza e pelo poder adquiridos pelo trabalho competente do patriarca. Amélia, conforme a passagem abaixo, sofria com mais intensidade vendo a ruína do Santa Fé, que em nada lembrava a abundância do passado:

[...] a pobreza de uma casa-grande que se escondia das vistas dos outros. Sim, todos ali viviam a se esconder dos ricos e dos pobres. E ela mesma é quem mais força fazia para que vivessem longe de tudo. Lula era como se não soubesse das dificuldades por que passavam. Só ela tinha os olhos para ver o Santa Fé como estava, na petição de miséria em que vivia. Lula, naquela devoção, no seu rezar, **era como um homem de outro mundo, fora de tudo que fosse da terra, indiferente ao seu tempo.** Podia chover e fazer sol, podia o rio descer nas enchentes, e a seca queimar a folha da cana, que **ele não tomava conhecimento do tempo.** Mas ela via tudo, sentia tudo. Todos os pedaços de miséria que a família sofria, era ela quem mais sofria. **Todos em sua casa pareciam de um mundo que não era o seu.** Até Neném perdera a noção das coisas. Naquele jardim, no meio das rosas, mudando plantas, aguando a terra, não queria saber de mais nada. Seria somente ela quem teria coração, quem teria olhos para ver, ouvidos para ouvir, que era a ruína do Santa Fé. O engenho na última safra quase que não moera por falta de animais. [...] Nos tempos de seu pai, a despensa vivia cheia. Mas não pensava no passado. [...] O orgulho de Lula era uma doença que nem a devoção curaria. (REGO, 1997, p. 171-172) (grifos nossos).

Em vão Amélia tenta evitar que as pessoas percebam o estado de miséria em que vivem. Era quem mais se esforçava para que a família vivesse em um mundo à parte, longe dos comentários dos moradores do lugar. Mas somente ela tinha essa consciência, e, justamente por isso, era muito mais penoso. Os outros familiares encontraram na loucura e alienação um modo de conviver com a realidade hostil que os cercara.

Lula de Holanda agia como se não soubesse das dificuldades financeiras pelas quais passavam. Deus e as orações tornam-se um escapismo para Lula, um modo de sobreviver “naquele mundo em que todos estão contra ele”. Mesmo em ruínas, não perde seu orgulho, despreza “os camumbembes”, como ele chamava o povo ao seu redor, “o orgulho de Lula era uma doença que nem a devoção curaria” (REGO, 1997, p. 171). Fazia questão de ir para a igreja com seu cabriolé titilando pelas estradas, com sua mulher e filha cheias de jóias: “Lula não deixava que saíssem de casa sem as jóias” (REGO, 1997, p.

173), afinal, era preciso manter a mesma distinção de outrora. O boleeiro de seu cabriolé, o negro Macário, sempre estava com as almofadas de seda prontas para a família se ajoelhar durante as orações. E o povo não conseguia entender aquele luxo sem tamanho. Não entendiam o modo de vida daquele homem tão estranho para o lugar.

A irmã de Amélia, D. Olívia, vive a gritar frases desconexas pela casa. Permanece em mundo à parte, sem a menor interação com qualquer outro morador da casa. Até mesmo a única filha de Amélia, D. Neném, perdera a noção e a alegria pelas coisas. Depois de sofrer com as implicâncias e desatinos do pai que não aceitara seu relacionamento com o promotor do Pilar, a ponto de fazer grandes estardalhaços imaginando sua possível fuga com o rapaz. Lula fora irredutível, “preferia ver a filha estendida num caixão a se casar com um tipo à-toa, sem família” (REGO, 1997, p. 160). Impedida de se casar, D. Neném, sentindo-se envelhecer naquele mundo solitário e triste do engenho Santa Fé, torna-se uma pessoa cada vez mais fechada em si mesma: “Neném parecia uma criatura sem alma. Pouco falava com os de casa. Só pela manhã saía para o jardim cuidando de roseiras e crótons, [...]. O jardim de Neném de seu Lula ficara conhecido na Ribeira” (REGO, 1997, p. 170). É em seu jardim que Neném encontra uma forma de suportar o peso de uma existência marcada pela degradação familiar e também pessoal, afinal envelhecera sem conseguir se casar em uma época em que as mulheres eram destinadas ao casamento. Faz do jardim uma forma de vida, “vivendo entre flores” consegue distanciar-se da amargura de existir.

Como percebemos, os dois protagonistas, tanto Lula de Holanda quanto Ponciano, atuam em um espaço que perdeu a importância econômica anterior e passa a agregar personagens decadentes, que, no entanto, carregam ainda o orgulho e a empáfia patriarcal de outros tempos. Essa disparidade entre a aparência que ostentam e a realidade em que vivem norteia o percurso narrativo das duas personagens. Orgulhosos, tentam manter a aparência a todo custo. Autocentrados, e voltados para a ação, não conseguem enxergar o despautério de seus procedimentos, tornando-se absurdos e inadequados.



### 2.3 *O coronel e o lobisomem e Dom Quixote de la Mancha*

*Ponciano agencia agonia de um mundo, mas não é só isto: sobrevivendo ao colapso da sociedade agrária, não conseguiu encartar-se na sociedade que a substituiu; de onde seu quixotismo – eis porque vive cervantinamente a experiência de Caballero como loco.*

(OLIVEIRA, 1978, p. 86)

Há uma clara relação de interdiscursividade entre *Dom Quixote* e *O coronel e o lobisomem*. Ambos trabalham a ficção na perspectiva do tempo. Cervantes experienciou uma vida de andanças, repleta de altos e baixos, concomitante a uma época conturbada e de grandes transformações na história da Espanha. Cândido de Carvalho comenta em nota introdutória do romance *O coronel e o lobisomem* (1975): “E agora, não tendo mais o que inventar, inventaram a tal da poluição, que é doença própria de máquinas e parafusos. Que mata os verdes da terra e o azul do céu. **Esse tempo não foi feito para mim**”, conforme Marchezan (2002, p. 41 – grifos nossos). Numa primeira impressão, parece-nos que tanto Cervantes quanto Cândido de Carvalho viveram pouco à vontade em suas épocas, desconforto esse que é visível no modo de vida tanto de Quixote quanto de Ponciano. Nesse sentido, parece-nos interessante uma contextualização histórica da época de produção e recepção das obras, perscrutando como as ideologias vigentes possam ter atuado no processo criativo das mesmas, pois, como já foi afirmado, um texto é perpassado por várias vozes disseminadas ao longo da história. O texto escuta essas vozes do passado e as põe em confronto com outras, contemporâneas à sua construção, engendrando numa nova unidade textual um significado novo, adaptado à ideologia de uma nova época.

Podemos dizer que tanto *O coronel e o lobisomem* quanto *Dom Quixote* mostram-nos concepções de tempo em conflito, representativas de valores degradados, e consequentemente uma busca da restauração de valores autênticos. Quixote queria restaurar alguns valores que já não conseguia visualizar na Espanha de então, em ampla transformação. A sociedade brasileira passava por uma época de transição socioeconômica, cujos valores, pautados na política patriarcal do coronelismo, eram substituídos pelos novos valores do capitalismo moderno.

Ponciano de Azeredo Furtado, com a herança do avô, torna-se coronel em uma época em que já não havia mais função política para o coronelismo e Dom Quixote, por

sua vez, com a leitura adquirida de romances de cavalaria, faz-se cavaleiro numa época em que já não existem cavaleiros. Na personagem do coronel Ponciano a heroicidade é uma farsa. Na de Dom Quixote, ao contrário, há idealismo. Ponciano não se propõe enfrentar os perigos com a galhardia de um herói. Seu heroísmo é patético, suas convicções são frágeis, ao contrário das rígidas convicções de Dom Quixote.

Ponciano deseja a manutenção do poder e respeito adquiridos pelo avô Simeão; não aceita o mundo novo que surge e, assim, pretende justamente o contrário do que procura Dom Quixote: reafirmar as leis e costumes de um passado nos quais ocupa papel de destaque. Tenta proceder dentro do antigo código patriarcal, exercendo o papel de protetor e mediador das dificuldades do povo dos pastos. Pelo código, a figura do coronel representava uma autoridade ouvida e respeitada por todos. Analisando a conduta do coronel José Paulino, em *Fogo morto*, Candido fornece-nos uma visão sobre a política do coronelismo:

*Deus ex machina* nas questões dos parentes, dominando serenamente a Várzea com sua estatura de rico senhor de sete engenhos, chefe político do governo, não pagando impostos com a tranqüilidade de quem desfruta um privilégio, alvo de invejas de uns e da oposição aberta de outros. A sua ação se organiza dentro do antigo código patriarcal, ainda permitido graças às condições econômicas sobre que assenta a autoridade do velho senhor. As relações entre os parentes são reguladas por ele, e acorrer às suas dificuldades é um dever do patriarca a que ele nunca foge. [...] O seu prestígio garante a sua autoridade; a sua riqueza garante o seu prestígio. (CANDIDO, 1991, p. 393).

Procedendo de acordo com o mesmo código, é essa autoridade que Ponciano tenta manter enquanto duram seu prestígio e autoridade. Quando o primo Juca Azeredo padece de um mal que o faz permanecer por vários dias acamado, é Ponciano que vai ao seu socorro. Restabelecida a saúde do primo por suas mãos, ainda recebe elogio de que “não havia outro como o coronel” para resolver aquele tipo de problema. Porém tudo que conta é exagerado e descamba para o cômico, reiterando-se o argumento de que sua atuação satiriza o comportamento dos coronéis. Seu primo havia contraído bicho-de-pé e ficara mais de cinco dias, tempo máximo estipulado, segundo Ponciano, para se curtir “a comichão”. E, o pior de tudo foi que, depois do tempo já ultrapassado, uma mulher grávida espremera a parte inflamada. Mal o dia tinha terminado e chegou “a primeira remessa de

maldade” ao primo. Ponciano diz ter passado dias e dias ao lado do parente em grande febre, aplicara ervas e nada da peçonha ceder. Até que um dia, “vendo que o inchamento requeria mal de homem”, espremeu “a postema” em meio à febre de Juza Azeredo. O exagero de suas ações e o modo de contá-las provoca o riso:

**Soltou o primo berro que varou a cumeeira** de telha-vã e foi bater nos metais do alambique. Correu gente espantada – um cacho de olhos e cabeças apareceu na porta do quarto para ver que remédio eu tinha ministrado no doente. Mas desde essa hora, limpo do carnegão, o primo começou a pegar formato de gente. [...] Tude Gomes, o mestre alambique de Paus Amarelos, [...] foi sabedor do bom serviço de doutor que eu pratiquei no dedão do padecente. E brincativo:  
- **Corre até que o carnegão pulou como rolha de jinjibirra em viagem de quatro praças** (CARVALHO, 2000, p. 34) (grifos nossos).

Ainda, para sustentar seu papel de protetor, seu agregado, Juquinha Quintanilha, pede consentimento para casar-se, seguro de que devia esse respeito à pessoa do coronel. De outra feita, um vizinho de suas terras, Serapião Lorena, solicita sua ajuda para resolver o caso de um ururau que apareceu em suas terras, causando-lhe grandes transtornos. Ponciano, de pronto, garante sua ajuda, “diante Lorena tão sumido e desajudado, com o rabo de ururau trespassado na goela, parti em auxílio dele: - Pois fique sem embaraço. Tomo conta da causa” (CARVALHO, 2000, p. 98).

Marca-se o dia em que Ponciano daria conta do ururau. No dia combinado, o coronel chega à fazenda de Lorena e é esperado por todos com grande aflição. Primeiramente, ele toma conhecimento de todos os pormenores do caso, sempre demonstrando a grande competência requerida para a resolução. Debatiam sobre as peripécias do bicho, ao que Ponciano prometia “avivar seu charuto na brasa do amarelão”, fazia e acontecia. Nesse ponto do acontecido, “sobreveio um vento encanado e a lingueta do lampião alongou e morreu”, seguido de “ronco de gelar o ânimo mais saído” (CARVALHO, 2000, p. 101). Seguiu-se grande atropelamento de gente por todos os lados, entupindo o corredor. Ponciano juntou-se a correria e quando deu por si, a preta, empregada da casa, estava parada diante deles, “admirada de presenciar tanto ajuntamento de homem em compartimento de cozinha, cada qual mais escondido entre mantas de carne-seca e outras sentenças” (CARVALHO, 2000, p. 101).

Mesmo sendo pego em ação claramente demonstrativa de sua covardia por uma simples ameaça de perigo, que na realidade não passara de um trovão, Ponciano arruma modo de justificar suas atitudes para que sua “falsa coragem” não venha a público, mantendo, assim, sua fama de destemido. Pelo contrário, ironicamente e como de costume, ainda tenta sair por salvador da honra geral, dizendo: “sou lesto de idéia e pronto salvei a honra dos assustados inventando que tal proceder era motivo de pregar peça em Juca Azeredo, que já devia, pelo tempo, estar na sala chegado” (CARVALHO, 2000, p. 102). Com a desculpa esfarrapada, passado o susto, e percebido o equívoco, Ponciano, retoma seu jeito falastrão:

O povinho de Lorena tinha arrepiado pé na frente de um trovão recaído de mau jeito no derredor da casa. Era no que dava lidar com gente espantada. Andei vai-não-vai para soltar o ferrão da língua nos costados deles todos, cambada de mariquinhas, magote de assombrados. Respeitador da lei da hospedagem, dei passo atrás nessa deliberação e fui levar, na paz de Deus e na segurança de minha patente, os espavoridos de volta ao robalo. (CARVALHO, 2000, p. 102).

Usamos a passagem acima para exemplificar como se dão as intervenções de Ponciano nos casos em que sua ajuda é solicitada. A resolução acaba sendo de modo desastrado e por acaso. Assustado, correu como os outros que estavam na sala, no entanto, ao final, sempre arruma alguma justificativa para suas atitudes. No respectivo caso, diz que o procedimento foi para garantir proteção a todos, evitando que alguém tomasse alguma ação inadequada para o momento, expondo, assim, os presentes ao perigo. Na maioria das vezes, as pessoas concordam e ainda agradecem por sua sabedoria e prudência. Essas suas demonstrações de coragem, em geral, são perpassadas de humor, tornando-se ridículas e, dessa maneira, é revelada a sátira ao modelo do patriarca poderoso que, na maior parte do tempo, sai em socorro dos que ocupam uma posição subalterna na escala social da política do coronelismo.

Ponciano personifica a figura do coronel protetor de forma ridícula e cômica. Como se trata de uma postura ultrapassada, recorrente em outra estrutura socioeconômica, suas atitudes revelam-se anacrônicas. Durante toda a narrativa, ele tenta manter sua posição intacta, “luta” para sustentar a imagem do todo poderoso. Na maioria das vezes, vê-se obrigado a enfrentar às situações de modo desastrado; sendo assim, são sempre as

circunstâncias que o levam à tomada de ação. Permanece em um mundo fictício, aos pedaços, e, mesmo quando é finalmente vencido pelo novo, perde sua identidade e razão, mostrando-nos que já não pode fazer parte daquele meio.

O coronel Ponciano de Azeredo Furtado torna-se uma espécie de herói picaresco da cidade de Campos de Goitacazes, sobrevivendo em um tempo em que o papel político-social do coronelismo já não possui respaldo ideológico. Herda do avô as terras e o desejo de promover continuidade à tradição e à fortuna da família. Diante da sua inadequação ao tempo/espço que o cerca, suas ações tornam-se desprovidas de sentido. Contador de suas façanhas e do esforço para lutar contra as mais variadas formas de injustiça, na tentativa de passar a imagem de pessoa sempre pronta para “o que der e vier”, exagera na narração de sua performance e na competência para executá-la; no entanto, é um ingênuo diante das safadezas dos novos tempos, totalmente inapto. Consequentemente, despreparado para questões econômicas e administrativas (especulação do açúcar), não consegue lidar com as transformações dos novos tempos.

Assim, narrador-protagonista, conta-nos o que quer e do jeito preferido: com burlas. Trata-se de uma espécie de cavaleiro andante das causas perdidas, solteirão e rico. Ao longo das descrições das peripécias do coronel Ponciano, visto que estão sob seu ponto de vista, temos as suas bravatas militares enaltecidas, colocando-o na condição de destemido, porém, com desfechos burlescos. Isso porque o coronel nem sempre age de acordo com a preparação militar que diz ter recebido, fugindo de qualquer enfrentamento real. A veracidade do discurso de Ponciano é relativizada, visto que cabe a ele a seleção e a apresentação dos acontecimentos, recurso que, se por um lado vincula-se à manipulação e ao convencimento, por outro leva à desconfiança diante dos exageros e pouca modéstia do narrador-Ponciano.

Essa dupla articulação do papel de Ponciano, narrador e personagem, que ora aproxima-o ora afasta-o dos fatos narrados, possibilita a reflexão do narrador sobre os acontecimentos passados. Ponciano busca sua identidade esfacelada no passado e, por inúmeras vezes, refere-se a si mesmo como “o neto de meu avô”, revelando uma identidade perdida, moldada pelo velho patriarca. Necessita do avô como ponto de referência para prender-se a uma conduta ultrapassada, visto que, no presente, não consegue encontrar qualquer compatibilidade com seu meio.

[...] Com esta voz grossa que Deus engastou na garganta do **neto de Simeão** não havia desavença que eu não desmanchasse na força do berro. (CARVALHO, 2000, p. 20);

Digo, sem ostentação, que Deus não cresceu **o neto de meu avô** na beira dos dois metros para que ele desperdiçasse essa grandeza toda em raiva de anão, em ódio de sujeito nascido para caber em dedal de costureira. (CARVALHO, 2000, p. 26);

Inventei compromisso de mulata teúda e manteúda de propósito, quando toda gente sabe que nenhuma cara bonita prende em cativo homem como **o neto do velho Simeão**. (CARVALHO, 2000, p. 109) (grifos nossos).

No trecho abaixo, fica-nos claro que, mesmo ocupando a cadeira de balanço do avô, Ponciano não incorpora os bens como se fossem seus; é como se ainda fossem do avô e nada tivesse mudado. Na realidade, durante toda a narrativa, percebemos que ele não consegue “dar uma passo além da cadeira de balanço” de Simeão, ficando preso a um tempo e um espaço configurados pela presença dominadora do patriarca.

De uma coisa tive orgulho – das provas de amizade que recebi sem dar um passo além **da cadeira de balanço de meu avô**. (CARVALHO, 2000, p. 150).

Na sequência, podemos perceber que o amigo Sinhozinho continuava ocupando o Sobradinho como na época de Simeão. A narrativa a todo instante dá marcas de que o tempo continua sendo o do avô; é como se ao tempo do Sobradinho não houvesse correspondente à contemporaneidade de Ponciano.

Era do gosto de Francisquinha ter o velho no debaixo do telhado. Guardava sempre, **desde os dias de meu avô**, camisa em desuso, que ela apequenava na tesoura de modo a calhar no bustinho dele. (CARVALHO, 2000, p. 150);

Aprovei o pedido e **a melhor sela de meu avô** vestiu o tordilho de João Ramalho. (CARVALHO, 2000, p. 126) (grifos nossos).

Francisquinha, espécie de governanta da época do avô, a quem Ponciano muito respeitava por ter cuidado dele desde tenra idade, aconselha-o: “Não, o menino não podia

bolir em arvoredo que Simeão, de mão própria, plantou” (CARVALHO, 2000, p. 139). A figura marcante da governanta reforça a permanência da narrativa em um tempo passado. Assim, Ponciano continua a viver num tempo que foi do avô e, mesmo após a sua morte, refere-se a seus bens como “a herança de meu avô”, “a cadeira de meu avô”, “a sela de meu avô”, presentificando-o por meio de seus bens.

Esfacelado entre dois tempos, Ponciano “se refaz por meio da fantasia”. Cria um mundo próprio, onde se imagina capaz de dominar e ser respeitado como um grande coronel de patente, protegendo-se, dessa maneira, das possíveis peças que o mundo moderno possa pregar-lhe. De fato, o indivíduo nunca se mostra verdadeira e completamente; está sempre envolto numa máscara social, protegido. E Ponciano adere à máscara de todo poderoso, fantasia um poder inexistente como uma forma de disfarce para sua inadequação:

[...] se refaz por meio da fantasia [...], figura que veste a patente e tece histórias com fios entrelaçados a crenças populares e elementos do folclore, criando uma cortina que impede a passagem completa da luz que ilumina a realidade. A especificidade do regional não se restringe à particularidade e se sobressai em traços de cores míticas e universais; e os contornos que desenham o velho Ponciano transcendem a definição de um coronel em decadência para assumir a projeção de um drama que se desdobra nas dimensões da própria identidade do homem como sujeito. (SANTINI, 2007, p. 205).

A despeito de Ponciano ser descrito como em feitio de palmeira, enorme, com quase dois metros de altura, sua coragem, seu heroísmo, não estão em consonância com seu tamanho. Sua coragem é falsa, assim como toda sua performance. Suas convicções são frágeis, ao contrário dos firmes propósitos de Dom Quixote; provavelmente porque lhe foram incutidas pelo avô. O protagonista afirma que um dia, quando ainda era pequeno, “Simeão coçou a cabeça e estipulou que o neto devia ser doutor de lei” (CARVALHO, 2000, p. 1), traçando para ele um percurso para o qual não tinha aptidão. Seguindo esse percurso, Ponciano tenta manter seu papel, quer acreditar que o avô tinha razão. No entanto, não tem preparo para o urbano, para as espertezas do mundo moderno capitalista:

[...] Vivia enterrado na papelada do Foro e nas escrituras. Lia mais sentença de desembargador que um escrivão de ofício, a ponto de Pernambuco Nogueira afiançar que eu era capaz de entupir a sabedoria de muito doutor formado:

- O coronel mete no bolso muito mocinho de anel no dedo. (CARVALHO, 2000, p. 19);

Fiz nome nos cartórios, conhecido por demais nos corredores do Foro. Com esta voz grossa que Deus engastou na garganta do neto de Simeão não havia desavença que eu não desmanchasse na força do berro. [...] Um barbadão vermelhão como eu, aparelhado de quase dois metros, da sola da botina ao chapéu da cabeça, não era para ninguém desmerecer. Comparecia nas audiências da Justiça de charuto debruçado na varanda do beijo. Largava fumaça de trem maluco e minha barba, entre os filós de Flor de Ouro, mas feroz aparecia. Os meirinhos cochichavam:

- Nem por uma fortuna de nababo eu fazia intimação contra o Coronel Ponciano de Azeredo Furtado. (CARVALHO, 2000, p. 21).

Ponciano utiliza-se de sua patente de coronel e da herança do avô para o gabão do poder. Acredita que sua grande estatura, o vozeirão, a demonstração de coragem são suficientes para fazer-se respeitar. Até mesmo o charuto faz parte de seu desempenho, “serve para espantar o povinho dos empréstimos”. Age como se estivesse atuando. Da mesma maneira que Quixote vale-se dos rituais da cavalaria, Ponciano procede conforme os preceitos militares, que diz ter recebido, como forma de demonstrar sua superioridade e poder, quando, na verdade, falta-lhe a coragem para enfrentar as mais diversas situações. Tentando evitar o caso da onça pintada, diz-se impedido de resolvê-lo, pois estava em terras de seu vizinho, o major Badejo dos Santos. E, pelo código de honra militar, não podia invadir as terras do outro sem denegrir sua patente, como pode ser visualizado na passagem transcrita abaixo:

Pedi calma – e com calma, levantando os dois metros de Ponciano de Azeredo Furtado, falei na melhor situação:

- Só não desagravo a honra da seleta assistência por ser militar e carecer da licença especial advinda de patente superior.

E dentro dessa ponderação, fiz ver que não levava medo de cara enfarruscada. Mas, **sendo alferes, não podia, sem penas e agravos, denegrir as leis e regulamentos de guerra.** (CARVALHO, 2000, p. 13);

Como sou de matar a cobra e mostrar o pau, antes que o marcador de rês caísse em espanto, troquei em miúdo os porquês da medida. Não podia eu, sem deslustrar a patente, levar a guerra aos pastos de Badejo dos Santos, um parceiro de armas, muito capaz de tomar providência como



afronta ao seu galão. A pintada, em matas do major, fugia ao meu tiro mortal. Descaí nos pormenores:

- **É da pragmática militar**, Seu João Ramalho. **É dos regulamentos da guerra**, seu compadre. (CARVALHO, 2000, p. 29) (grifos nossos).

Há o vozeirão, a grande mula, que é a melhor da região, a grande estatura, os móveis fortes e grandes feitos pelo avô; dessa maneira, tudo nele é grandioso e melhor, sem comparativos com qualquer pessoa da região. Contudo, a grandiosidade física e do vestuário, enfim, da aparência, não correspondem à grandiosidade do ser. Tudo em Ponciano é grandioso, menos suas convicções. Conforme sua imagem descrita, ninguém se iguala a ele em coragem, agilidade e instrução, mas seu interior não condiz com essa descrição externa.

Pulei de lado, que ligeiro sempre fui e ainda sou neste dobrar da vida, em pulo tão avantajado que levei na frente o tal cachorro corrido do temporal. [...] Não ia ser gemido avulso de fundo de casa que podia mandar o neto de Simeão aos cobertores, como qualquer Juquinha Quintanilha. (CARVALHO, 2000, p. 41);

[...] Se não fosse eu homem calejado, entendido em traição de onça, nunca que podia garantir a segurança da comitiva [...] (CARVALHO, 2000, p. 53);

[...] Não trago medo, e o povo dos pastos, por léguas e léguas, sabe do meu proceder. (CARVALHO, 2000, p.41);

Um demandista de minha marca, aprendiz de escola de frade e de cartório, nunca que podia cair em arapuca de sereia por mais instruída que fosse. (CARVALHO, 2000, p.108).

Ponciano quer construir uma imagem de homem instruído e capaz de enfrentar qualquer demanda de foro, mas seu lado instintivo sempre predomina. Em sua autocaracterização, esse seu lado primitivo é destacado, simbolizado pela figura da cobra:

Avisei **mordido de cobra**:

- Esse safardana vai ver. (CARVALHO, 2000, p. 13);

E nem uma chuva de lavoura, que sobrecaiu no fim do jantar, amainou **as jararacas e caninanas do meu ódio**. (CARVALHO, 2000, p. 49);

[...] senti a **primeira caninana** rolar na caixa dos peitos. A bicha, empapada no ódio, veio vindo, veio subindo bem rente da garganta. Precisei de toda a ponderação para evitar **que meu gênio, que é de cem cobras num saco de capetas**, não estourasse na porta do bazar Almeida. (CARVALHO, 2000, p. 146) (grifos nossos).

Seu lado instintivo acaba por prevalecer sobre o racional. Em relação às mulheres, “nas práticas de noite adentro”, se diz perito. Com as “meninas de vira-e-mexe” consegue ser homem, porque é seu lado instintivo que é acionado. Desde a infância seu lado sexual é aflorado, a ponto de ser podado pelo avô e pela governanta Francisquinha. Logo cedo, Simeão tomou providências:

Fui pegado em delito de sem-vergonhismo em campo de pitangueira. A pardavasquinha dessa intimidade de mato ganhou dúzia e meia de bolos e eu recriminação de fazer um frade de pedra verter lágrima. Simeão, sujeito severoso, veio do Sobradinho aquilatar o grau de safadeza do neto. Levei solavanco de orelha, fui comparado aos cachorros dos currais e por dois dias bem contados fiquei em galé de quarto escuro. No rabo dessa justiça, meu avô deliberou que eu devia tomar rumo da cidade. (CARVALHO, 2000, p. 8).

Ou ainda é a governanta Francisquinha que toma cuidados para manter a honra de suas afilhadas intactas, a salvo das safadezas de Ponciano:

A velha sabia dar ordem na cozinha, governar sala e saleta. Morava no meio de um bando de negrinhas e afilhadas. Conhecedora da minha fama de maluco por perna de moça, no dobrar das nove horas trancava todas elas nos compartimentos mais protegidos de tramela. Lacrava as portas com esta ponderação severista:  
- Cuidado com o menino! (CARVALHO, 2000, p. 10).

Mas, quando se trata de conquistar uma mulher para casar, fazer o cortejo, ele mesmo reconhece suas limitações, “a língua do coronel perde a força”. Afinal, ele quer mulher bonita e instruída para casar-se, e, com estas, ele não sabe lidar. Diante da professora Isabel, prima da mulher de seu agregado Juquinha, que fora passar uns dias na fazenda, seu comportamento é cômico:

Nos rodados do vestido da menina Isabel meu atrevimento encolhia. A boca do coronel, dona de tanta fala, nessas especiais circunstâncias perdia os venenos. Lá uma vez ou outra, mesmo assim em feitio medroso, saía uma inquirição desgovernada:

- Vossa Mercê já foi mordida de cobra?

A moça ria desses e outros despautérios, que outra coisa não podia fazer. [...]

- Dona Isabel já viu a pessoa de um boitatá?

Não viu, nem acreditava em invencionices do povo bronco dos ermos. [...] A mestra de letras, no vaivém da cadeira de balanço, aturou tudo dentro dos bons ensinamentos da educação. [...] Se fosse um caso de lei, rixa na justiça, eu era coronel de obtemperar a noite toda [...]. Mas em terreno de sentimento, de rasgar seda em conversa de moça, nunca que ninguém podia contar comigo, a não ser que a parolagem fosse entremeada de patifaria e sucedidos de cama e travesseiro. (CARVALHO, 2000, p. 73).

Cerimoniosamente pede-a em casamento e passa já a imaginar a “moça professora na fartura dos nove meses” (CARVALHO, 2000, p. 77), sentindo-se capacitado para “jogar mais de dez Azeredinhos Furtados no mundo” (CARVALHO, 2000, p. 77), mas a professora declina do pedido e termina por casar-se com seu primo advogado. Um de seus maiores desejos era dar continuidade à dinastia dos Azeredo Furtado, que não se realiza pela sua falta de traquejo com as mulheres; reiterando também, desse modo, sua total inaptidão para o papel de patriarca.

Ele mesmo se descreve como “invencioneiro”, como forma de demonstrar um conhecimento que, inconscientemente, sabe que não possui. Na tentativa de fazer-se respeitar por seu empregado Juquinha Quintanilha, inventa um capim que sabe não existir, argumentando que não poderia mostrar pouco conhecimento diante de um subalterno. Não podia demonstrar despreparo, afinal agora era o dono das terras, precisava fazer-se respeitar. Era necessário construir uma imagem de grande conhecedor diante dos empregados:

[...] De gado é que eu pouco alcançava **pelos motivos de meu avô não querer o neto na vadiagem dos currais**. Desse desconhecimento nunca dei o braço a torcer. Gente que tem mando não pode dar parte de fraco no lidar com o povo dos ermos. [...] apareceu no Sobradinho um tal de Juquinha Quintanilha [...] Discuti de fogo aceso a respeito das bondades do capim-melado. Quem visse Ponciano de palavra solta ia cuidar que estava diante de um mestre de invernada. Pois digo que no corpo da

discussão inventei uma raça de capim que no conhecimento de ninguém era chegada. **Sustentei, em manha de advogado de lei**, as prendas da tal forragem. Dei até nome:

- Capim-rabo-de-macaco.

Fiz isso por sabedoria, para que Juquinha Quintanilha **não cuidasse estar na presença de um ignorantão**. (CARVALHO, 2000, p. 19-20) (Grifos nossos).

Ponciano ostenta, assim, uma conduta de homem superior, dotado de grandes conhecimentos; para tanto, vale-se das invencionices dos pastos para criar esta autoimagem, mesmo que para isso precise inventar um “capim-rabo-de-macaco”. Encontra ouvintes para seus casos mirabolantes, folclóricos, ligados às crendices populares; no campo, se faz respeitar, falando alto: “não trago medo, e o povo dos pastos, por léguas e léguas, sabe do meu proceder” (CARVALHO, 2000, p. 41). A onça não o intimida; em uma situação de enfrentamento com o animal, apregoa: “se não sou expedito de sela, e não sei domar uma rédea, o tremedal dava cabo dos meus dias” (CARVALHO, 2000, p. 48), ou, “se não fosse eu homem calejado, entendido em traição de onça, nunca que podia garantir a segurança da comitiva” (CARVALHO, 2000, p. 53). Faz de tudo para aparentar incalculável competência para lidar com a vida dos pastos. As pessoas do campo o respeitam pela tradição, por ser “neto de Simeão”, e por também fazerem parte desse mundo do campo. Na realidade, a narrativa nos deixa entrever que sua coragem é uma farsa, observamos que sempre é levado a enfrentar às situações pelo acaso das circunstâncias e, em decorrência da invencionice dos pastos, acaba recebendo a fama de destemido.

Autodenomina-se, também, como grande conquistador, faz alarde de seu traquejo para lidar com mulheres. Comicamente, Dona Bebé, uma futura pretendente, quando fica sabendo do interesse de Ponciano, “viaja”, às pressas, sem informar data de retorno. Mesmo assim Ponciano dá uma nova versão dos fatos para a partida repentina de Dona Bebé, pois não aceita o fato de que uma mulher não tenha interesse em tê-lo como marido. Primitivo como um “lobisomem”, com sua grande barba, não detém as medidas necessárias para a conquista do sexo feminino:

Lá em Ponta Grossa, na certa, Dona Bebé de Melo devia suspirar por mim e lágrimas soltou Dona Antônia ao perder o meu casamento. Como muito bem disse Juju Bezerra, eu fazia gato-sapato do povinho de saia.

Sujeito duro de coração, Ponciano de Azeredo Furtado! (CARVALHO, 2000, p. 159).

Todo desfeito em intimidade, o Capitão Totonho Monteiro afiançou que eu era o homem mais requerido pelo povo de saia da cidade:

- O coronel é que sabe gozar a vida. **Tem dama assim atrás do coronel.** (CARVALHO, 2000, 191) (grifos nossos).

Fantasia uma imagem de conquistador e se diz dotado de grande poder para agradar às mulheres: “suspirando, lembrei não existir outro igual ao neto de Simeão para trabalhar nessas partes fracas das damas” (CARVALHO, 2000, p. 129). Porém, contraditoriamente, nenhuma mulher cai de amores por ele.

Apesar de dizer que no fundo não tem interesse em casar-se, quer somente aproveitar-se dos “serviços femininos de noite adentro”, passa toda a vida, em vão, tentando casar-se. Idealiza um casamento que lhe garanta muitos descendentes, como forma de manutenção do poder patriarcal. Como Quixote, esse ideal de amor nunca se concretiza, é apenas ilusão:

De repente, contraí aquela devastação de saudade de Dona Branca dos Anjos. Podia estar comigo, aprontando Azeredinhos Furtados, no vaivém das labutas dos debaixo do lençol, rotinas de marido e mulher. Sempre nesses quebrantos sobrevém a moça das tranças. [...] e figura o Sobradinho apetrechado de criança nova, Dona Branca no mando do casarão, Francisquinha feliz de ver Ponciano pai de filho, tomado de responsabilidade. De tarde, chegava povo para pedir meu auxílio, meu tirocínio se fosse caso de lei, ou auxílio da patente, se o assunto pedisse mão militar. E lá embaixo, junto das casuarinas, o visitante primeiro pedia notícia de minha obrigação:

- Coronel, como vai a patroa, como anda a meninada? (CARVALHO, 2000, p. 104).

Ironicamente é uma mulher que o leva à perdição. Ponciano procura mulher de boa aparência e que tenha instrução, o que não é compatível com seu “gênio de cobra” nem com seu talento de “desencantador de lobisomens”. Iludido, a mulher que ele diz estar “caída de sentimento” por ele dilapida sua fortuna, junto ao marido, o advogado Pernambuco Nogueira.

Deixei a Rua dos Frades nos cascos de alegria. A mulher de Nogueira era peça domada, **caída de sentimento**, de quase verter lágrima no meu brim. Que pena que Juju Bezerra não estivesse vivo! Ia babar de contentamento ao saber que o coronel do Sobradinho, seu amigo, andava em altas cavaliças. Figurava o major, todo clareado em riso, de brincadeira comigo:

- Sim senhor! Mulherista como Ponciano nem no estrangeiro tem igual. (CARVALHO, 2001, p. 196) (grifos nossos).

É gradativa a ilusão de Ponciano com o mundo da cidade. O jornalista Portela o coloca nas colunas sociais com destaque, fato que acaba agradando-o muito. Ponciano fica encantado por se tornar tão conhecido, afirmando: “com essas macacagens de imprensa, o coronel-fez-isso, o coronel-fez-aquilo, o escritório de compra e venda apanhou enchente de povo. Era gente que muito queria falar comigo” (CARVALHO, 2000, p. 235). Sente-se feliz e bastante importante com a nova vida: “Ia dizendo que não podia botar a cara de fora sem que não juntasse povo em meu derredor. Com tanto embaraço, tive de alugar carruagem” (CARVALHO, 2000, p. 235).

Dessa maneira, passa a gastar com carruagem, roupas, perfumes e presentes caros, para fazer seu proceder condizente com a imagem de homem importante do mundo dos negócios. Seu novo estilo de vida em nada lembra a vida simples do mundo rural. Iludido, dá ouvidos aos conselhos disparatados do interesseiro de seu empregado Fontainha: “- O coronel não pode perder minuto em conversa de esquina. É homem de negócio, militar graduado” (CARVALHO, 2000, p. 235). E, então, o coronel toma mania de grandeza e “como demonstração de que não fazia mesmo caso dos dinheiros, grandes ou pequenos” (CARVALHO, 2000, p. 252), reserva camarote numa folia de Moulin-Rouge vinda do Rio. Todos os conhecidos passam a desfrutar de seu camarote, e ele passa a ser o centro das atenções.

Deseja construir, a qualquer custo, a imagem de homem instruído, frequentador da alta sociedade. Para tanto, em outra ocasião, acostumando aos holofotes, chega a pagar para o jornalista Portela figurá-lo nas colunas sociais:

Nesse entrementes, pedi a Portela, sem interferência de Fontainha, que floresse uns rabiscos na sua gazeta a meu respeito, coisa leve, **onde eu figurasse como sujeito galante, homem de saber entrar e sair em qualquer salão:**

- Assim nesse teor, Seu Portela.

Avivei as idéias dele com duzentos mil-réis e mais cem para guardar segredo, que ninguém fosse sabedor dessa patuscada [...] (CARVALHO, 2000, p. 236).

Ponciano não percebe que todos querem tirar algum proveito de suas posses, usando os mais variados artifícios para ludibriá-lo. Encantado com jantares e palavras bonitas, e além de tudo apaixonado por D. Esmeraldina, mulher de Pernambuco Nogueira, não percebe que as pessoas que o rodeiam interessam-se apenas pelo seu dinheiro. Quando Quintanilha tenta fazê-lo enxergar o que está acontecendo, reconhece que sua perdição era D. Esmeraldina. Entretanto não possui forças para desvencilhar-se e afastar-se daquela situação nefasta; assim, pelos encantos de Esmeraldina, vai à ruína, fazendo grandes empréstimos ao seu marido, Pernambuco Nogueira.

Como podemos notar no trecho destacado abaixo, no momento em que Quintanilha chama-lhe a atenção para a seriedade e o perigo da situação, Ponciano pondera que algo não está certo, mas, por outro lado, não tem forças para sair da situação envolvente em que se encontra. Por várias vezes tentara desfazer o compromisso de Mata-Cavalo com o primo de Dona Esmeraldina, Baltasar da Cunha, em razão dos gastos exorbitantes e injustificados que este lhe ocasionava. Mas, bastava ver Dona Esmeraldina e esquecia todas as afrontas recebidas:

O que o bom Quintanilha não sabia é que **a desgraça do compadre dele era a dama da Rua dos Frades**, as belezas dela, o seu todo especial de amansar meus rompantes. Em mais de uma ocasião lá cheguei intencionado de rasgar o compromisso de Mata-Cavalo. Levava todas as recriminações até na porta do chalé. Mal entrava, logo os olhos cor de planta de Dona Esmeraldina, ajudados pelas covinhas de seu rosto, esvaziavam meu saco de zanga. (CARVALHO, 2002, p. 224) (grifos nossos).

Passando-se pela instância do poder, percebe-se que o poder de Ponciano, como o de Quixote, é imaginário. Da mesma forma que o cavaleiro, em sua época, agiu de acordo com os rituais da cavalaria, Ponciano tenta atuar em conformidade com o antigo código da política do coronelismo, uma ideologia vencida, para o qual não tem preparo, tornando-se, com seus exageros, uma personagem burlesca, em contraste com a realidade.

Diante do exposto, podemos afirmar que nossos protagonistas, mesmo diante de destinos opostos, Ponciano, da razão para a loucura, e Dom Quixote da loucura para a

razão, são contrapontos em duas trajetórias de vida ilusórias. Temos dois protagonistas visionários que se acreditam munidos de poder para enfrentar as agruras do mundo.

Dom Quixote vestiu-se com uma armadura velha que pertencera aos seus ancestrais. Queria reformar o presente com as armas do passado e, por isso, fracassa. Seu elmo de Mambrino era fantasioso, na verdade não passava de uma bacia de barbeiro. Mesmo quando Sancho Pança lhe chama atenção para o fato, Quixote responde que cada um vê o que quer ver, basta acreditar. Mesmo desprovido de vestuário adequado, Quixote acredita em seu poder de defender os oprimidos, “é o meu ofício e exercício andar pelo mundo endireitando tortos, e desfazendo agravos” (CERVANTES, I, 2005 p. 158). Ao invés de castelos a defender, dragões e mouros a expulsar, o que Quixote encontra, na região da Mancha, são casebres, albergues, bodegas, cavalos magros; em lugar de lindas e delicadas donzelas depara-se com mulheres sofridas e vulgares. Mesmo assim mantém-se fiel ao seu dever de lutar pelos “injustiçados”, saindo em defesa de ladrões, condenados e damas de integridade duvidosa. Encontra pessoas que acabam se divertindo com o despautério das situações nas quais se envolve. Seus inimigos reais são a estrutura política rígida, ricos vassalos, a polícia, a igreja, ou seja, as instituições do poder, que não estão em consonância com seu modo de vida. Dom Quixote é um fidalgo, descende de uma linhagem nobre falida, não concorda com os valores estabelecidos, em que as pessoas não são “iguais” em seus direitos.

De alguma forma, tanto D. Quixote quanto Ponciano são seres anacrônicos e suas atitudes destoam com o que se espera para suas performances, transformando-se, assim, em alvos de zombaria da sociedade.

## **2.4 Um coronel perdido entre o campo e a cidade**

Quando Ponciano estabelece-se na cidade de Santo Amaro, assume atitudes que não eram as esperadas pela sua maneira de viver até então, muda o modo de vestir-se, anda de carruagem, ostentando comportamento luxuoso. Reserva camarote na apresentação do Moulin- Rouge para ser paparicado e tornar-se o centro das atenções na noite. Era uma forma de ser aceito na “alta sociedade” que, por outro lado, ao perceber sua riqueza, começa a se aproveitar da sua ingenuidade. Dona Esmeraldina, muito interessada nos



empréstimos que Ponciano pudesse fazer ao seu marido Nogueira, tentava agradar Ponciano de todas as maneiras, e foi por intermédio dela que Ponciano começou a mudar seu modo de vestir-se:

**Foi por imposição de Dona Esmeraldina que mandei cortar roupa na mesma tesoura do Dr. Pernambuco Nogueira**, um sujeitinho cheio de carretéis e donzelismos, alfaiate de comércio aberto na Praça do Mercado. Semana e pouco depois das medidas, estreava eu a peça, um ternão preto, bem caído nos meus dois metros de tamanho. Montado em botina nova, barba penteada, corri a mostrar a obra na rua dos Frades. Dona Esmeraldina bateu palmas, chamou o marido:

- Nogueira, venha ver quem está chegando!

O doutor, gazeta de imprensa no sovaco, mirou e remirou o terno, deu uma volta ao redor do coronel, no fim do que apresentou seu parecer abalizado.

- Bom corte, assenta bem. (CARVALHO, 2000, p. 189) (grifos nossos).

Ponciano fica completamente caído de amores por Dona Esmeraldina; esta, com segundas intenções, lhe dava “aperto de mão todo especial, demorado, de promessa graúda” (CARVALHO, 2000, p. 189) e vivia a convidá-lo para os jantares em sua casa. Apaixonado, compreende que precisava mudar seus modos de viver, não podia continuar a ser aquele homem rústico do campo: “com esse novo viver, tive de apurar os modos. Inaugurei camisa de peito duro e botão de ouro. Outros panos mandei cortar no mestre da Praça do Mercado. Dona Esmeraldina escolhia os tecidos, esse-serve, esse-não-serve.” (CARVALHO, 2000, p. 189). Frequentando as reuniões sociais da elite urbana e encantado pela sofisticação de Esmeraldina, esforça-se para aparentar outro estilo de vida. A princípio Ponciano estranha esse novo viver, mas com o tempo vai se acostumando a ostentar e frequentar os encontros da rodas sociais da cidade.

Tomei gosto pelas vadiagens da Rua Direita, pelas visitas ao escritório do Dr. Pernambuco Nogueira. Aos domingos, almoçava no chalé de sua moradia, na intimidade de Dona Esmeraldina, que sempre guardava prato especial para mim. Nesse bem-bom, visita um, visita outro, **fui espichando o prazo de volta ao Sobradinho**. Quando a limpeza da herança de Juju Bezerra foi dada como arrematada, maquinei outras incumbências na cidade. **Ia aos pastos em pulo de doutor, nem bem demorava dois dias e logo estava de novo no Hotel das Famílias**. Francisquinha resmungava. **Que fazia o seu menino na cidade que**

**tanto espaçava suas vindas ao Sobradinho?** (CARVALHO, 2000, p. 185) (grifos nossos).

O próprio Ponciano reconhece suas despropositadas ausências, cada vez mais frequentes, nos negócios do campo: “virei fruta rara e mais de um caso de curral Juquinha teve de resolver no Hotel das Famílias” (CARVALHO, 2000, p. 185); desse modo, seus negócios no campo ficaram ao encargo dos empregados, pois o proprietário de tudo só queria saber das coisas da cidade. Em certa feita, Juquinha precisou acertar algumas pendências sobre o Sobradinho e, como Ponciano aparecia cada vez menos para ver suas terras, o agregado aparece de repente:

Meu compadre Juquinha Quintanilha, sem saber dessas melhorias, parou espantado na frente do meu figurão, certa manhã em que veio pedir licença para uma venda de rês. Mostrou o dente de ouro e disse:  
- Coronel, que educação, que esmero!  
Saiu dentro da maior admiração e foi espalhar nos currais que seu compadre andava tirando cartucho de doutor. O vento levou a invencionice e mais de um boiadeiro veio tirar consulta comigo [...].  
(CARVALHO, 2000, p. 190).

Quando Ponciano entusiasma-se como os primeiros ganhos no comércio de açúcar, seu sócio, Fonseca, homem de bom senso, não quer arriscar-se tanto, pois sabe que o comércio é incerto. Percebendo que Ponciano não concorda com sua moderação nos negócios, Fonseca prefere desfazer a sociedade. Vendo-se livre para maiores arrojos, Ponciano pede ao gerente do Banco da Província que lhe libere o empregado Fontainha para assessorá-lo. Foi prontamente atendido e, em pouco tempo, “o moço engomadinho” arranjou sala e saleta para Ponciano ampliar seus negócios. Ponciano deu “franquia” a Fontainha para “embonecrar” o escritório e, depois de um pulo de dia e meio no Sobradinho, ao retornar, o coronel encontrou tudo montado. No início ficou constrangido com tanto luxo, mas logo se acostumou com a ideia, passando a gostar de toda aquela ostentação:

Era escrivadinha de vinhático de um lado, cadeirinha estofada de outro, a sala e a saleta nos maiores esmeros. Por baixo, um tapetão todo de ramagens abafava o rangido das botinas. Da parede, em caixilho dourado, pendia quadro de pintor figurando o mar salgado e suas marolas, que Fontainha garantia não ter outro de igual grandeza nem na Bahia:

- Trabalho fino, comprado a preço de enforcado.

**Digo sem ostentação que peguei certo acanhamento diante de tamanha ostentação, mas no andar da semana acostumei os sapatos e o assento aos confortos do escritório.** E assim de lorde que eu recebia as partes, manobrava os postulantes. Na saleta da frente ficava a mesa de Fontainha, engrandecida de jarro de flor e tinteiro de prata. Quem quisesse falar comigo devia antes passar pelo coador do magricela. Despedia um, despedia outro:

- O coronel não pode atender. Está em conferência reservada.

Lá dentro, refestelado na cadeira, eu peneirava os negócios. Não perdia hora, como nos dias de João Fonseca [...]. (CARVALHO, 2000, p. 200) (grifos nossos).

Com o passar do tempo, as contradições vêm à tona; quando recebe um presente de Dona Esmeraldina, volta a ser homem de curral: “Ponciano, homem de curral, possuía dedo demais para abrir caixa tão pequena. Mexi, virei e quase a prenda transbordou no assoalho. Diante de tanto despreparo, pediu Dona Esmeraldina licença e com mão de bordado descascou o presente” (CARVALHO, 2000, p. 211). Apesar de reconhecer que foge dos assuntos de curral, por isso dera carta branca para Juquinha administrar o Sobradinho como bem entendesse, Ponciano não se adapta totalmente ao mundo urbano. Por vezes seu lado de homem do campo aflora e, aos poucos, constatamos que já não pertence nem ao mundo do campo nem ao da cidade. Há um impasse: quer tornar-se um homem de negócios, fazer grandes transações comerciais, porém não possui competência nem habilidade para tal; por outro lado, recusa-se a voltar para o campo.

Em consequência da enorme ostentação, o povo dos pastos já não reconhece o coronel dos pastos, que passa a ser motivo de deboche. Sua figura torna-se inadequada tanto para o campo quanto para a cidade. Quando seu agregado, Juquinha Quintanilha, adverte-o dos comentários sobre seu novo estilo de vida, Ponciano se enraivece e, em vez de ponderar suas atitudes, rasga seu dinheiro na frente do agregado, dizendo que faz o que quiser com ele, demonstrando, de maneira cabal, todo seu desatino. Como podemos notar no trecho destacado abaixo, ao saber sobre o deboche de que estava sendo vítima, Ponciano perde a compostura, deixando aflorar seu lado instintivo, “picado de raiva”, totalmente incompatível com seu projeto de homem civilizado da cidade:

Andava a intimidade nesse ponto quando Juquinha, de cara séria, chapéu desacomodado na mão, relatou que o pessoal dos pastos debochava das minhas figurações e manias de galante:

- É o que mais o povo apregoa nos trens e no comércio de Santo Amaro.

[...]

O mulato confirmou – a gatinha dos currais fazia deboche, ria do meu viver em carruagem, dos meus engomados e botinas de lustro.

[...] O que Juquinha queria era matar a conversa [...]. Não consenti. E foi picado de raiva, escuma no canto da boca, que pulei na frente dele espadeirando o vento do escritório com o maço da dinheirama:

- Veja isto, Seu Quintanilha. É ouro vivo. Faça dele o que bem quiser. Até rasgo, Seu Quintanilha.

E na cara espantada do compadre, como um possesso, piquei em miudinho uma pelega de cem mil-réis:

- É coisa que não ligo. Rasgo cem e rasgo mil, Seu Quintanilha. (CARVALHO, 2000, p. 251).

Ponciano perde muito dinheiro em negociações mal feitas de compra e venda de açúcar. Começaram a aparecer as primeiras cobranças bancárias e, para isso, ele vende a herança de Mata-Cavalo às pressas. Com o período ruim nos negócios, os falsos amigos da cidade, que estavam interessados apenas nos favores que seu dinheiro poderia oferecer, afastaram-se, sem, contudo, perderem a oportunidade de humilhá-lo. Perdido entre os dois mundos, Ponciano não aceita o fato de que perdera quase toda sua herança; é o momento em que sua personagem torna-se ainda mais contraditória. Encontra-se diante de seu maior impasse e no momento de maior tensão da narrativa: já não cabe no mundo da cidade e o seu mundo do campo está arruinado:

Quando pensaram, vendo tanta desgraça em derredor, que eu era sujeito decaído, aí mesmo é que cresci. Foi como se nascesse de novo. É na hora de vento soprar de contra que gosto de ver Ponciano de Azeredo, coronel por trabalho de valentia e senhor de pasto por direito de herança. No redemoinho da desventura, nem uma vez abri mão de qualquer galhardia, nem desmereci da patente. No canto da boca encravei charuto do melhor e do mais fino. Onde passava Ponciano, lá andava sua fumaça. **De repente, voltei a falar na voz de curral que as educações e finuras da cidade tinham relegado como coisa sem préstimo.** Era cada grito, cada destampatório! Nunca que pensassem ver o neto de Simeão de cangote tombado [...]. (CARVALHO, 2000, p. 270) (grifos nossos).

Há demarcado, no romance, um conflito indissolúvel entre o espaço rural e urbano. Na cidade, as histórias de Ponciano são tomadas como devaneios. O tempo da cidade é outro, “corre ligeiro”, e a personagem não consegue acompanhar a rapidez das mudanças do mundo moderno, engendrando assim constante embate entre espaços e tempos. Aqui o tempo é um importante elemento reiterativo da inadaptação de Ponciano:

**Mês de cidade tem mil pés**, corre ligeiro, de parêlha com o vento. Quando dei por mim, um ano havia corrido e outro entrava na folhinha desde que enterrei Jujú Bezerra e vim tomar compartimento no Hotel das Famílias. Fui reclamar do capitão Totonho Monteiro:  
- Seu compadre, como o tempo corre! Careço de voltar ao Sobradinho.  
(CARVALHO, 2000, p. 196) (grifos nossos).

Quando, ao final da narrativa, percebe que não consegue acompanhar o tempo da cidade e sua essência de “coronel dos pastos” aflora, decide pelo retorno ao Sobradinho; no entanto, trilhou um caminho sem volta, o retorno já não é possível. É pela total falta de preparo para lidar com a vida e os enganos da cidade que Ponciano vai à ruína. Em sua trajetória como cavaleiro andante das causas perdidas, o solteirão coronel Ponciano passa por inúmeros casos em que luta pela ação do mágico sobre o racional, do primitivo sobre o moderno, do instinto contra a civilização. Enquanto tenta adaptar-se a todo custo a essa nova vida, não percebe que suas palavras não ultrapassam os pastos do Sobradinho. No campo, apoiado pelos antigos empregados do avô, exerce sua função, fazendo-se respeitar. Contudo, na cidade, ele é o estranho, o inadequado, o “lobisomem”, enganado por homens e mulheres interessados em sua fortuna.

Ponciano visa à manutenção da tradição. Deseja reafirmar as leis e costumes vigentes, nos quais ocupa posição de poder. Durante toda a narrativa ele tenta manter seu poder intacto, “luta” para manter sua aparência como todo poderoso. Mesmo quando já não possui o mesmo poder e fortuna, continua a agir de modo contraditório, numa insana tentativa de não demonstrar sua decadência. Ele mesmo afirma: “quanto mais a pecúnia minguava, mais eu arranjava grandeza. Se um conhecido [...] perguntava pelo meu passadio, a resposta descia ligeira de cima do estreleiro: -Vou de vento em popa, namorando usina para comprar ” (CARVALHO, 2000, p. 287).

Com o passar do tempo, a essência de Ponciano prevalece e “o coronel do mato vinha a furo” (CARVALHO, 2000, p. 288). Pobre, sem o dinheiro de outrora, perde os falsos amigos que só queriam aproveitar-se de sua riqueza. Sem precisar agradar aos que estavam ao seu redor, volta a ser o coronel dos pastos. Torna-se cada vez mais inadequado, passando a ser o “lobisomem” da cidade; o que, na realidade, sempre fora:

Desde que escorreguei no comércio de compra e venda, fui outro. Cada dia que passava, **mais o coronel do mato vinha a furo**, destrambelhado e ferino. Se caminhava por uma calçada e não recebia, de algum conhecido, a atenção de dantes, logo saía na esteira do deseducado. (CARVALHO, 2000, p. 288) (grifos nossos).

Quando, finalmente, é vencido pelo novo, perde sua identidade e razão e já não pode fazer parte daquele mundo onde o tempo corre ligeiro. Refugiado atrás de uma máscara de imponência, de um poder que aos poucos se desvanece, ao perceber que essa “armadura” é ilusória, que seu disfarce já não é suficiente para lidar com a realidade, Ponciano enlouquece. No embate entre o primitivo e o moderno, seu lado primitivo acaba por aflorar, impossibilitando qualquer convivência com a modernidade do mundo urbano.

Sente que já não pode continuar a viver na cidade, está consciente de que sua atuação é incompatível com esse mundo, mas, insistentemente, recusa-se a mudar seu comportamento:

Por causa das taxas é dízimos fui obrigado a voltar ao Sobradinho. Já não era sem tempo. **As educações da cidade não comportavam mais o coronel do mato que eu era.** Meus berros de pastos varavam longe, metiam medo. Ponciano de Azeredo Furtado exagerava tudo. Puxei uma procissão em louvor de Nossa Senhora do Parto. Foi tão encorpada a minha cantoria que o padre coroinha novo no ofício, veio pedir que eu rebaixasse o tom:

- Mais baixo, mais baixo.

Danei:

- **Não rebaixo nada. Nasci assim e assim vou morrer**, seu vigário. (CARVALHO, 2000, p. 292) (grifos nossos).

É com “boca calada, garganta ressequida”, que chega ao Sobradinho. Tudo deserto, já não há ninguém para ouvir seu vozeirão. Reconhece que “a manta de água havia

pintado o bode no sobradão” (CARVALHO, 2000, p. 296) do avô, arruinando a tudo. Enquanto estava na cidade, tentando exercer um papel que não era o seu, o tempo destruíra sua herança. É com grande mágoa que ele entra na sala em que por setenta anos o avô comandara sua riqueza. E ele estivera por tanto tempo longe, permitindo que tudo se esvaísse:

Nem gente, nem bicho nas redondezas da casa de Simeão. Abandono assim só em dias já passados de peste, num tempo de dantes muito recuado, quando o bafo malino dos pântanos espalhou, sem consideração por reza e remédio, miasma e febre palustre. [...] As ervas-de-passarinho, sobradas da cumeeira, vinham meter os dedos nos rachados das paredes. Juquinha levava razão – a manta de água havia pintado o bode no sobradão de meu avô, em banho que nunca existiu outro igual em duzentos anos. Foi pisando em mágoa que ganhei a sala de jantar, de onde, em setenta invernos, Simeão comandou muitas léguas de curral e pasto. No desensofrimento de abrir janelas e portas, tropecei num montão de selas e arreios [...]. (CARVALHO, 2000, p. 296).

### 3. A abstração do herói problemático

Lukács define, em *Teoria do romance*, o idealismo abstrato, tomando como modelo *Dom Quixote*, que dá início à tipologia do herói problemático - ser solitário frente às contradições da realidade. De sua ruptura com o mundo, decorre um estreitamento da alma desse herói que se esforça para realizar-se exteriormente. Sua alma está encerrada num mundo de certezas e nada do que vivencia advém de matéria de experiência vivida, todas as suas ações estão voltadas para o exterior. O ideal assume a função de realidade única e o ser encontra-se voltado para o desejo da atividade constante, seu programa narrativo volta-se então para a ação, numa busca contínua de valores autênticos num mundo que transparece desfigurado. Não obstante, o malogro de suas ações não o faz desistir de seu projeto, pelo contrário, sua ideia fixa leva-o a um crescente conflito com a sociedade.

O romance moderno passou a ser um gênero em que já não existem deuses agindo sobre o mundo e o indivíduo é entregue à própria sorte, sem poder contar com a ajuda divina. Duas naturezas estão em dissonância, em caráter de descontinuidade: a natureza do ser e a da sociedade, do mundo e de seus valores, e, como resultado, dá-se “um processo de alheamento do herói em relação à exterioridade. O mundo já não é mais considerado um lar, e sim um cárcere. O homem, preso a ele, enxerga a sua imperfeição e almeja ver-se livre dele, confinando-se em sua interioridade” (LACERDA, 2006, p. 15).

A alma desse herói é acabada em si mesma, como uma obra de arte ou divindade, e não pode exprimir-se senão por meio de atitudes inadequadas “devido a esse encerramento maníaco em si mesmo” (LUKÁCS, 1933, p. 113); suas ações, conseqüentemente, não encontram respaldo na sociedade circundante, gerando um conflito interno indissolúvel. Ainda conforme Lukács (1993, p. 113): “assim o máximo de sentido adquirido pela experiência vivida torna-se o máximo de não-senso: a sublimidade torna-se loucura, monomania”.

Dom Quixote enlouquece lendo romances de cavalaria e sai pelo mundo na tentativa de desfazer agravos, lutando pelos injustiçados. Tomado por ideia fixa, pauta-se pela ação, não percebendo sua falta de consonância com o mundo exterior. O destino, para ele, é o que menos importa, seus valores estão voltados para a ação e o reconhecimento do indivíduo. Luta por liberdade e honra, deseja afirmar-se como ser humano, com todas as



suas contradições, imerso em um meio hierárquico e dogmático. A loucura é primordial na configuração de Quixote, sem a qual seria impossível colocá-lo na dimensão modelar de herói. A absoluta crença em si mesmo é a responsável por sua conduta autocentrada:

D. Quixote sem a loucura, que o fez acreditar em si mesmo, poderia ser o personagem da comédia, mas não o herói dramático que a novela oferece como um exemplo, e que aos nossos olhos sintetiza a contribuição de Cervantes para a formação espiritual do homem moderno. (DANTAS, 1997, p. 29).

Nosso estudo comparatista converge para o paradigma do herói problemático definido por Lukács, a partir do texto centralizador de *Quixote*, buscando marcas decorrentes do trabalho de transformação e assimilação nos respectivos textos abordados. Em dois momentos diferentes da literatura brasileira, *Fogo morto* (1943) e *O coronel e o lobisomem* (1964), o mito quixotesco aparece simbolizando um ideário de vida alternativo em meio à sociedade decadente. Figurativiza um modelo de conduta em que o ser mantém-se alheio em sua individualidade, evitando sucumbir aos valores decadentes de uma sociedade em processo de mudança.

Em *Fogo morto*, Vitorino é o cavaleiro do Pilar que luta por justiça num momento em que os valores do coronelismo estão em declínio. Idealista, luta contra tudo e todos por uma sociedade mais igualitária, com menos injustiças sociais.

Em *O coronel e o lobisomem*, temos Ponciano, uma personagem quixotesca meio que às avessas, personificando uma sátira ao código patriarcal do coronelismo. Aqui, alucinadamente, o coronel Ponciano tenta manter um poder que se esvai, também luta contra o impossível. Mantendo pontos de contato com as personagens do coronel Jose Paulino e Lula de Holanda, de *Fogo morto*, satiriza o comportamento dos coronéis, apresentando uma performance hiperbólica em que interior e exterior não se confluem, aproximando-se do quixotesco. Tentaremos mostrar as ressonâncias quixotescas nesses heróis, destacando as aproximações e os contrastes revelados. O quixotismo, engendrado nessas figuras, ganha contornos peculiares em suas situações específicas de contextualização.

Nas duas obras analisadas, os protagonistas são tomados pelo individualismo. Importante deixar claro que não usamos o termo no sentido de sentimento egoísta;

empregamos individualismo aqui por sentimento ou conduta autocentrada como princípio, advinda de pensamento individual e, conseqüentemente, voltado para ação individual, conforme abordagem de Watt (1997) para definição das condutas individualistas dos mitos modernos. Nossos heróis, tomados pelo egocentrismo, fazem suas escolhas com inteira liberdade e estão dispostos a alcançar seus objetivos a qualquer custo. São homens dominados pelo próprio ego e suas extravagâncias são os maiores determinantes do curso de suas ações. Com um objetivo traçado não são capazes de perceber o despautério de suas atitudes e não se permitem voltar atrás em suas trajetórias pré-determinadas.

Nos romances em questão, o modelo de ação é individual e não coletivo. Esse modelo está figurado na primeira obra retomada, que seria o romance de cavalaria. No respectivo gênero, o cavaleiro tinha uma meta estabelecida e seguia seu percurso, lutando sozinho por seus objetivos. Esses romances ofereciam um modelo de conduta perfeita e seguir o percurso traçado, vencendo qualquer obstáculo que pudesse impedir as metas estabelecidas, era questão de honra para o herói. Parodiando os romances de cavalaria, Cervantes extraiu desse gênero um código de conduta que, satirizado, acabou por chocar-se com os valores decadentes da sociedade em transformação da Espanha do século XVI; e, ao mesmo tempo, estabeleceu, com Quixote, uma conduta que encarna valores morais básicos da vida social. Desde então o mito quixotesco tem repercutido de modo muito especial em nossa sociedade moderna, ao valorizar um modelo de conduta que evidencia valores éticos e morais contrastantes com os valores do mundo moderno.

Ao perceber essas dualidades o herói revela sua angústia por não poder compactuar com seu momento. Dessa maneira, a inadequação de nossos heróis representa as contradições e o desajuste do homem-moderno com seu aqui/agora. Diante do conflito do ser com o mundo, a loucura aparecerá como elemento impulsionador para a busca desses heróis, crenças de que são dotados de poderes irrealis, assim permanecendo em um estado ilusório do poder-fazer no mundo, como uma maneira de não ceder aos valores vigentes. A loucura é a única forma encontrada pelos protagonistas que analisamos para sobreviverem na sociedade degradante que os cerca e, de alguma forma, cada herói a seu modo, afrontará à ordem estabelecida.

A loucura aparece como consequência da inadaptação do ser ao meio e para essas personagens não há retorno; somente a morte desponta como solução para esse embate. Conforme Foucault (1999, p. 3): “Em Cervantes [...], a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão.

Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte”. Há uma in-dependência entre Razão e Loucura. Assim como a morte é a não vida, a loucura é a não razão. Nesse sentido, esses heróis operam com a Morte na sua proximidade, pois não lhes resta alternativa e, não conseguindo sobreviver em meio a uma sociedade com a qual não possuem qualquer identidade, sucumbem. Quando percebem sua impotência diante do mundo, há o choque do reconhecimento da frágil verdade de cada um, sem o menor indício de correspondente externo.

O indivíduo é único e cada ser encontra uma maneira diferente de colocar-se no mundo. Mas, talvez o mal de nossas personagens advenha da crença total, porque “pouco importa aquilo em que se acredita, desde que se não acredite completamente” (RUSSEL, 1965, p. 213). A crença total é inabalável, do tipo que não admite contestação, leva à loucura. E diante do reconhecimento de que suas crenças e verdades, às quais devotaram incondicionalmente suas vidas, são irreais, infundadas, Quixote e Ponciano optam pela morte. Heróis voltados para a ação, esmagados pelo exterior, só lhes restaria a resignação, o que não estaria em consonância com o dinamismo de seus espíritos.

Calmon (2003, p. 60), em leitura da obra de Foucault, destaca que o teórico conclui que “através da experiência trágica, experiência eminentemente quixotesca, a loucura deixa de ser um mero objeto da ciência para tornar-se um potente critério de avaliação da vida”. Assim, podemos pensar na loucura como um posicionamento diante da vida, ou até mesmo como uma forma de resposta aos condicionamentos sociais. Se para Ponciano e Quixote não há outro meio de ação, a morte aparece como solução para descompasso diante do destino; para Vitorino, a loucura aparece como uma alternativa para a inadequação do ser, que vê na loucura uma forma de não sucumbir às forças sociais encarceradoras. Desse modo, em Ponciano e Quixote, a loucura aparece como elemento impulsionador para a ação, na tentativa de se diminuir um descompasso entre dois tempos; no entanto, quando há o reconhecimento da impossibilidade de convivência entre o velho e o novo, a morte surge como elemento solucionador.

Em *Fogo morto*, a loucura demarca todo o espaço decadente. E as personagens, sem a mínima possibilidade de convivência com a realidade circundante, demonstram, por meio deste elemento demarcador, toda sua inadequação. A tríade, em que se divide a obra, põe em destaque três importantes vozes, dissonantes e demarcadas, representativas de pelo menos uma das classes sociais em jogo na sociedade açucareira de transição: Mestre Amaro, Coronel Lula de Holanda e Capitão Vitorino Carneiro da Cunha.

Concomitantemente, esta tríade possibilita um entrecruzar de diferentes pontos de vista sobre a mesma sociedade. Os três protagonistas, em intenso conflito com o exterior, de alguma forma são tocados pela loucura. Pois, segundo Gersen (1991, p. 160): “quanto maior for a inadaptação da pessoa ao seu meio, por ser demasiado forte ou fraca, tanto mais manifestos os seus traços morais e tanto mais singular a sua individualidade”. Em Vitorino, a loucura surge como forma de convivência e superação da realidade opressora; e, de outro modo, figura como problema familiar e como elemento marcador da decadência estabelecida, tanto para o protagonista Lula de Holanda quanto para o Mestre Amaro.

Mestre Amaro, homem comum, sem terras, vive de favor nas terras do Coronel Lula de Holanda desde a época do Capitão Tomás, quando o pai, também seleiro, viera fugido de Goiana, acusado de assassinato. Mestre Amaro representa o profissional artesanal que tem seu trabalho desvalorizado pelas mudanças da sociedade mercantil. Orgulhoso, não atura os gritos dos poderosos; trabalha para quem quer:

Eu digo aqui, todos os dias para quem quiser ouvir: mestre José Amaro não é um pau mandado. Agora mesmo me passou por aqui um carreiro do coronel José Paulino. Pergunte a ele o que foi que lhe disse. Não aceito encomenda daquele velho gritador. Não sou cabra de bagaceira, faço o que quero. O velho meu pai tinha o mesmo calibre. Não precisava andar cheirando o rabo de ninguém. (REGO, 1997, p. 18).

Sua casa fica em lugar estratégico da estrada, dali é capaz de ver tudo que acontece: “estou aqui no meu canto mas estou vendo tudo. Nesta terra só quem não tem razão é pobre” (REGO, 1997, p. 18). Todos os transeuntes do lugar precisam passar por sua casa, qualquer que seja a direção tomada, em consequência está sempre bem informado. A casa de mestre Amaro fica em lugar de passagem, em espaço que liga os engenhos do coronel Lula e do coronel José Paulino. Podemos pensar na representatividade da transição entre as condutas dos dois coronéis. José Paulino ainda é o chefe local, mantém o respeito adquirido, andando de um lado para outro em busca de alianças políticas, ao passo que Lula é totalmente inadequado ao seu espaço, sempre engravatado, nunca anda a pé e não conta com qualquer prestígio do povo.

São de mestre Amaro as observações mais profundas e pertinentes acerca do comportamento das outras personagens. Possui a sabedoria e a retidão daquele que

observa. No entanto, sua aguda consciência crítica e orgulho tornam-no, aos poucos, ainda mais inadequado. Seu senso prático propicia-lhe a percepção das mudanças na sociedade, sente na pele a decadência de sua condição. Percebe que o seu trabalho artesanal não tem a mesma importância do tempo do pai, momento em que este fizera até mesmo uma sela para o imperador montar. E, contrariamente ao tempo do pai, estava “ele ali, naquela beira de estrada, fazendo rédea para sujeito desconhecido” (REGO, 1997, p. 17), já não tinha o mesmo prazer em seu trabalho, tudo estava acabado, “não teve filho para ensinar o ofício” (REGO, 1997, p. 13), para dar continuidade a uma tradição que começara com seu pai. Tem consciência de que os tempos são outros, o capitalismo transformara a qualidade em carregação, a produção visa ao lucro e a perfeição de seu trabalho já não é levada em consideração. No trecho abaixo, conversando com o pintor Laurentino, mestre Amaro expõe sua visão sobre a desvalorização do trabalho manual no mundo da produção em série:

Um tangerino passou por aqui e me encomendou esta sela e uns arreios. Estou perdendo o gosto pelo ofício. **Já se foi o tempo em que dava gosto trabalhar numa sela. Hoje estão comprando tudo feito.** E que porcarias se vendem por aí! Não é para me gabar. Não troco uma peça minha por muita preciosidade que vejo. Basta lhe dizer que o seu Augusto do Oiteiro adquiriu na cidade uma sela inglesa, coisa cheia de arrebiques. Pois bem, aqui esteve ela para conserto. [...]. Se eu fosse pedir o que pagam na cidade, me chamavam de ladrão. É, mestre José Amaro sabe trabalhar, não rouba a ninguém, não faz coisa de carregação. Eles não querem mais os trabalhos dele. Que se danem. Aqui nesta tenda só faço o que quero. (REGO, 1997, p. 12-13) (grifos nossos).

Pudemos visualizar que mestre Amaro figurativiza, por meio de seu percurso narrativo, a desvalorização da tradição. Esta, em consonância com seu sentimento de inferioridade, tornam-no uma personagem amarga, fechada em si mesma, sem interação com o mundo que o cerca. O que o aproxima da noção de herói problemático: ser representante de uma das classes da sociedade, em conflito com as demais, sem ligação com pessoa ou fato externo. Sente ódio da mulher e da filha, e o filho que poderia continuar sua tradição não viera; sua mágoa era latente, nada o prendia à existência:

Era a sua mulher Sinhá e não podia esconder o seu ódio por ela. Agora viu a filha sair de casa como uma panela na cabeça. [...] Era de fato a sua filha, mas qualquer coisa havia nela que era contra ele. [...] quis falar-lhe também, dizer qualquer coisa que lhe doesse. Martelou mais forte ainda a sola, e sentiu que a perna lhe doeu. Com mais força, com mais ódio, sacudiu o martelo. Era a sua família. Uma filha solteira, sem casamento em vista, sem noivo, sem vida de gente. (REGO, 1997, p. 22).

Dos três protagonistas de *Fogo morto*, mestre Amaro é o de maior densidade; sua alma encontra-se dilacerada, esmagada pela realidade opressora. Suas contradições levam-no ao limite da existência, a ponto de sua figura anacrônica provocar o terror nas pessoas, transformando-o no “lobisomem”, do qual todos fogem. Sentindo-se excluído, para diminuir sua angústia, fecha-se em si mesmo, continua “no seu refúgio, na sua gruta de pedra, com o escuro da noite, com o frio da noite no coração” (REGO, 1997, p. 65). Sem se importar com ninguém, há somente a dor de sua existência.

Na verdade, o ideal de vida de mestre Amaro era outro, gostaria de poder fazer justiça, lutar por uma sociedade mais igualitária, “queria ser delegado nesta terra, um dia só. Mostrava como se metia gente na cadeia. Senhor de engenho, na minha unha, não falava de cima” (REGO, 1997, p. 17). Admirava o cangaceiro capitão Antonio Silvino, “admirava a vida errante daquele homem, dando tiroteios, protegendo os pobres, tomando dos ricos. Este era o homem que vivia na sua cabeça. Este era o seu herói” (REGO, 1997, p. 64), um ser voltado para a ação, em busca de liberdade, sem nada que o prendesse à realidade esmagadora.

Amaro, por inúmeras vezes, reitera sua posição de não se rebaixar a ninguém, de homem livre, honrado, que não leva desaforo para casa. Se autoavalia como homem forte, que “agüenta no duro” e se faz respeitar. Sente-se como dono da casa em que mora de favor desde o tempo do pai.

É verdade que senhor de engenho nunca me botou canga. Vivo nesta casa como se fosse dono. [...] Se estivesse em Itabaiana estava rico. Não é lastimar não. Ninguém manda no mestre José Amaro. Aqui moro por mais de trinta anos. Vim para aqui com o meu pai que chegou corrido de Goiana. Coisa de crime que ele nunca me contou. [...]. É a vida, seu Laurentino. O mestre José Amaro não é homem para se queixar. Estou somente contando. Agüento no duro. (REGO, 1997, p. 14).

No início da narrativa, mestre Amaro sente profundo desprezo por Vitorino, um homem que não se faz respeitar, motivo de chacota do povo. Discutindo com sua mulher, deixa claro, “nesta casa mando eu, [...]. Isto aqui não é casa de Vitorino Papa-Rabo. Isto é casa de homem” (REGO, 1997, p. 16). Sente-se mal na companhia daquele homem que vive como um andarilho, de um lado para o outro, sendo sustentado pela mulher Adriana. Mestre Amaro menospreza Vitorino, como podemos perceber pelo trecho narrado a seguir:

Vitorino saltou égua, amarrou o cabresto na cerca e chegou-se para dentro da tenda. O mestre José Amaro olhou-o com desprezo. Sempre lhe causava mal-estar aquela companhia de um pobre homem que não se dava ao respeito. Era demais aquela vida sem rumo, aquele andar de um lado para o outro, sem fazer nada, sem cuidar de coisa nenhuma. Era padrinho do filho daquele Vitorino e quando lhe deram a notícia de que o menino tinha entrado na Marinha, ficara satisfeito. Pelo menos não se criaria assim como o pai, como um bobo pelo mundo afora. (REGO, 1997, p. 26).

A passagem transcrita abaixo narra, com grande poeticidade, a vivência solitária de mestre Amaro, “que queria estar só, sentir tudo só”. Angustiado, sai para andar à noite e não é compreendido nem mesmo pela mulher, que diz que é coisa de “quem está aluado”. O povo, que não o compreende em sua solidão, constata “que o mestre José Amaro estava virando lobisomem”. E, aos poucos, o seleiro vai se revelando como “o diferente”, a voz solitária em embate com a sociedade que não o reconhece como parte integrante.

O seleiro estava possuído de paz, de terna tristeza; ia ver a lua [...] Foi andando de estrada afora, queria estar só, viver só, sentir tudo só. A noite convidava-o para andar. [...]. Tudo era tão bonito, tão diferente da sua casa. Quis andar para mais longe. [...] O mestre José Amaro foi voltando para casa como se tivesse descoberto um mundo novo.  
- Que foste fazer a estas horas, Zeca? Só quem está aluado!  
Calou-se, fechou a porta de casa e foi para a rede com o coração de outro homem. [...] No outro dia corria por toda a parte que o mestre José Amaro estava virando lobisomem. Fora encontrado pelo mato, na espreita da hora do diabo [...]. (REGO, 1997, p. 31).

Num crescente, teremos o reconhecimento pelo próprio mestre José Amaro de sua existência inadequada e inútil. Chamado de lobisomem por todos, sua figura estranha provoca medo até em sua mulher. Expulso, pelo coronel Lula de Holanda, da casa em que vivera por toda sua vida, percebe que não tem ao menos um lugar para morar. Sua filha enlouquece e é internada, e a mulher o abandona. Vitorino, o homem que sempre desprezara, é quem acompanha a filha na viagem para o sanatório. Ao final, Mestre Amaro reconhece em Vitorino o homem que ele mesmo nunca fora. Constatamos que Vitorino era, realmente, feliz em sua liberdade, em sua coragem sem limites, e ao se dar conta de que a imagem de Vitorino não lhe sai da cabeça, percebe o quanto quer bem a seu compadre:

[...] quem lhe chegava à cabeça, numa insistência que o surpreendeu, foi a imagem do velho Vitorino, o seu compadre, perseguido pelos homens, atormentado pelos moleques. Lembrou-se dele, e quando procurava fugir daquela imagem do compadre infeliz, não sabia como, sentiu que o queria mais que a todos os seus conhecidos. Afinal Vitorino sempre lhe parecerá um pobre desgraçado, um traste inútil. E por que aquele seu pegadio com o velho, por que de repente lhe viera aquele pensamento? Vira a fúria de sua cólera, a força com que puxava a arma para furar o negro bêbado. Era homem, era mais homem do que ele, que nunca pudera ser mais que aquele seleiro da beira da estrada, com uma filha velha, com uma mulher que lhe tinha ódio, com medo de fazer o que lhe viesse à cabeça. (REGO, 1997, p. 80).

Na perseguição ao cangaceiro Antonio Silvino, mestre Amaro é denunciado pela ajuda ao bando. É interrogado pela polícia e apanha como um camumbembe qualquer. E também nessa ocorrência é Vitorino que o ajuda, luta contra tudo e todos para tirar o compadre mestre Amaro e seus amigos da cadeia, chegando mesmo a ser preso por isso. Depois de sofrer inúmeras violências na cadeia, mestre Amaro é levado ao limite de sua existência. Volta para casa, na companhia única do bêbado Passarinho. Derrotado e humilhado, diante do reconhecimento da impossibilidade de convivência com a realidade, mestre Amaro suicida-se. Para ele não há solução, só a morte é possível.

Na família do coronel Lula de Holanda, a loucura acompanha toda a trajetória de sua decadência. Temos, assim, na figura de Lula, a representação do anacronismo da classe dos coronéis, no poder local do coronelismo. O declínio desta família inicia-se quando o sogro de Lula, Capitão Tomás, ainda vive. Começa o primeiro desgosto do Capitão Tomás, com uma das filhas, Olívia, longe, em tratamento psiquiátrico. Quando, finalmente, volta



para casa, Olívia representará a voz da loucura pairando sobre a família, marcando sua derrocada. Olívia andava constantemente pela casa, falando sozinha, às vezes gritando, outras cantando, sem qualquer elo com o exterior. Sua voz faz pairar sobre o casarão uma atmosfera de tristeza e decadência. O capitão Tomás que, no passado, conseguira governar o engenho com mãos de ferro, prosperando pelo esforço e trabalho, em certa feita vê-se afrontado em sua honra diante de um escravo fugitivo; sentindo-se humilhado, nunca mais será o mesmo. Derrotado, perde o contato com o exterior, passando os dias em silêncio, deitado em sua rede, sem interagir com o que se passa ao seu redor. Nada faz lembrar o homem que fora outrora. Nem mesmo ver a filha Amélia tocando ao piano despertará o seu prazer. Ao sentir o seu poder abalado, o capitão Tomás sucumbe e seus negócios declinam.

Com a morte do sogro, o coronel Lula de Holanda perde o governo do engenho Santa Fé para sua sogra, mãe de Amélia, que percebera que o genro não possuía a mínima habilidade para o trabalho. Com a desavença entre os dois, há a segregação da família, gerando um desgosto ainda maior para todos, o que somente vem acelerar sua derrocada. Lula é homem da cidade, não se adapta àquela terra “de camumbembes”, como diz. Ostenta luxo e comportamento sem qualquer coerência com a vida dos engenhos e, conseqüentemente, torna-se o estranho no grupo, injuriado até mesmo pelo “lobisomem” do lugar, o mestre Amaro, que se recusa a sair das terras, mesmo com suas ordens expressas. Dessa forma, em conflito, sentindo o peso da inadequação e da decadência, e sem conseguir manter o luxo dos tempos do capitão Tomás, Lula tem nos ataques epiléticos a marca de sua degradação. Nada o mantém ligado à realidade, nem mesmo a filha Neném, a quem tanto protegera e amara, fazendo questão de que fosse estudar em Recife. Em seu delírio mantém os pretendentes da filha à distância, arruinando também a vida dela, visto que naquela época as mulheres eram preparadas unicamente para o papel de esposa, e uma filha solteirona era vergonhoso para toda a família.

Repete-se a mesma pretensão que começara a destruição na família do Capitão Tomás, seu sogro: casar a filha com um pretendente que se mostrasse à altura. No passado, este também não aceitou que “um bronco qualquer” se casasse com sua filha, D. Amélia, moça instruída em Recife, e que tocava piano, o único em toda a região. Sem muita opção, viu em Lula de Holanda a possibilidade de casar a filha com homem educado, da cidade. No entanto, logo percebe que Lula não tinha a menor competência para continuar a cuidar de seus negócios; na realidade, chega à conclusão de que não entendia aquele homem o dia

todo dentro de casa a ler jornais, sem demonstrar o mínimo interesse por nada que se relacionasse com o trabalho do engenho.

A mesma situação pela qual passara o sogro Tomás, no passado, é revivida agora por Lula: a falta de um pretendente adequado para a filha. Lula considera sua filha superior às outras do lugar. Instruída no Recife, não poderia casar-se com qualquer um. Orgulhoso e considerando-se superior aos do lugar, o mais óbvio é que Lula não encontrasse genro à altura da filha Neném. Quando a filha começa a se relacionar com o promotor do lugar, Lula toma as atitudes mais insanas possíveis para separá-los. Contaminada pela atmosfera de tristeza e decadência que paira ao seu redor, Neném fecha-se em si mesma, perdendo o contato com a realidade. Daí advém uma das grandes humilhações de Lula, quando ouve os “camumbembes”, como ele chamava ao povo da região, durante a madrugada, cantando o “serra moça” em frente a sua casa, lembrando-lhe de que tinha uma solteirona em casa. O “serra moça” era uma tradição para lembrar que a moça já havia passado da idade de casar-se. Com o fato, Neném chora no quarto enquanto o pai responde à afronta com ataques epiléticos. E, mais uma vez, a “loucura” surge como escape para se enfrentar os desgostos da realidade, o desconectar-se com o real passa a ser uma saída para o que não se tem solução. Podemos perceber que todas as vezes em que Lula de Holanda passa por alguma situação com a qual não sabe lidar, responde com ataques epiléticos. Estes são cada vez mais frequentes, visto que sua derrocada é contínua; assim também seus relacionamentos sociais tornam-se proporcionalmente mais problemáticos. Nesse ponto da narrativa, pode-se sentir, pairando sobre o engenho Santa Fé, uma atmosfera de loucura, de “gente desesperada”. Quem passa pelo lugar, lamenta-se de ver o grande casarão naquele estado de abandono.

D. Amélia, a mulher de Lula, mantém-se consciente e, em consequência, sente com maior profundidade a decadência. É pelo seu olhar que vamos tomando conhecimento da transformação pela qual passa a família. É ela que sente todo o peso daquele ambiente angustiante e com ela sentimos a tristeza de acompanhar a trajetória de queda de uma grande família. Está só em um grande casarão que tenta a todo custo manter a ostentação de outrora; a irmã Olívia, enlouquecida, não mantém o menor contato com o exterior, distribuindo gargalhadas infundadas nos momentos mais inoportunos; a filha Neném vive a chorar pelos cantos, e já não possui qualquer laço afetivo com a mãe; e o marido Lula definhava aos poucos em sua insanidade. Amélia assiste a tudo calada, o que torna seu sofrimento mais profundo:

Via que o marido se acabava, destruía-se. Como naqueles dias que chegavam após os ataques, ficava ele, no quarto, numa sonolência de caduco. Não tinha idade para isto. De súbito, porém tudo aquilo se mudava num furacão que não durava cinco minutos. **Seu Lula gritava dentro de casa como se estivesse em luta com inimigos que lhe enchessem o quarto.** D. Olívia, naqueles dias, largava as suas gargalhadas. E gritava também. Por um instante a silenciosa casa-grande do Santa Fé **parecia agitada de paixões de gente desesperada.** Passava tudo, e outra vez o silêncio tomava conta dos quatro cantos da sala e dos corredores. Seu Lula refugiava-se na rede. D. Olívia continuava a andar de um lado para outro. E lá por fora Deus dava força à terra parada, aos matos que cobriam às várzeas [...]. **O povo que passa por ali lamentava tamanho paradeiro** [...]. (REGO, 1997, p. 221) (grifos nossos).

Muitos moradores sentem-se entristecidos com a destruição da família, principalmente por consideração à Amélia. Adriana, mulher de Vitorino, possui grande afeição por ela, guarda boas lembranças da moça tão bonita, que tocava piano e que ajudara sua família na época da seca. Sente grande desgosto em ver tudo se acabando. Na passagem abaixo, por meio de seus pensamentos, podemos perceber que é com grande tristeza que relembra o passado, em que “a boa música de D. Amélia lavava mágoas e dores”. Fora um tempo feliz de uma família tão rica e poderosa e Adriana sente que não pode continuar a viver no mesmo lugar, vendo tudo chegar ao fim:

O piano tocava nas tardes como aquela. A boa música de D. Amélia lavava mágoas e dores. Tudo se fora na enchente do tempo. [...] Não podia ficar por ali para ver a desgraça de tudo. Vitorino não tinha consciência para sofrer. Não sofria, não era capaz de sentir que tudo se acabara, que eles em breve veriam o fim da família que fora tão grande, tão cheia de riqueza. (REGO, 1997, p. 214).

Na passagem acima, podemos confirmar, pelos pensamentos de Adriana, que “Vitorino não tinha consciência para sofrer”, e encontra na sua “inconsciência” um forma de colocar-se no mundo. Em sua ideia fixa de transformar a realidade à sua maneira, fecha-se em seu delírio, sem perceber de fato o que acontece ao seu redor. Vitorino crê em sua verdade e a loucura é a única forma de possível convivência com o real. Consequentemente, é o único para o qual a morte não aparece como solução para o

descompasso com a realidade. Para ele a loucura aparece como um modo de sobrevivência. Faz da sua loucura sua verdade, sem se importar com a verdade coletiva. O seu projeto individual é prioridade em relação a qualquer fato ou pessoa que estejam ao seu redor.

Watt (1997, p. 233), ao definir personagens tomadas pelo individualismo, como Quixote, afirma que tais personagens tornam-se tão marcantes por “serem monomaníacos; nenhum deles está particularmente interessado em outra pessoa; estão, isto sim, voltados exclusivamente para seus empreendimentos pessoais; assim, eles se definem mediante aquilo que de alguma forma decidiram fazer ou ser”. Seguindo a ideia de Watt sobre o individualismo, de alguma forma, podemos concluir que a ruptura com os que estão ao redor, a falta de interação com a sociedade e a vida nômade de nossas personagens constituem invariantes em suas condutas. São indivíduos que não ocupam o mesmo espaço reiteradamente, desejam agir e estão sempre oscilando de um lugar para outro, pois não possuem forte ligação com qualquer ente ou fato.

Quixote, por exemplo, não mantém ligação afetiva com as parentas, sai pelo mundo sem dar ouvido aos apelos da ama e da sobrinha. Por mais que as duas tentem impedi-lo, Quixote não demonstra a menor preocupação em abandoná-las. Aliás, seu pensamento está voltado para uma forma em que sua saída não seja percebida e, conseqüentemente, impedida pelas duas. E, apesar de se dizer cativo por Dulcinéia, nunca conseguiu se casar; na verdade, pode-se dizer que Dulcinéia era um pretexto, um elemento necessário para a sua performance de cavaleiro andante, compunha o “que foi chamado o paradoxo do amor cortês: cujas invocações exigem não serem satisfeitas, e são tanto mais elevadas e inspiradas quanto mais a amada esteja distante, inalcançável ou seja, até, de dúbia existência” (SEGRE, 1986, p. 209), como o é Dulcinéia. Durante toda a narrativa, Quixote permanece em andança pelo mundo, em vida nômade, sem se fixar em espaço específico.

De igual maneira, como Ponciano não possui uma identidade própria, apóia-se na figura do avô, necessita do “fantasma” de Simeão para dar sentido a sua trajetória; e não muda seu percurso por ninguém, sendo incapaz de casar-se ou manter qualquer laço afetivo mais estreito. Ao sair da fazenda para a cidade, em suas andanças abandona as pessoas que lhe são mais próximas: Francisquinha, espécie de governanta da época do avô, que lhe queria como a um filho; e o agregado Juquinha Quintanilha, um dos únicos que realmente está ligado ao coronel por laços de amizade. Ou seja, é no campo que estão as pessoas que se ligam a ele por afetividade, sem duplos interesses; no entanto, Ponciano vai para a

cidade sem demonstrar preocupação em retornar. Quando permanece por longo tempo na cidade e Francisquinha envia-lhe recado para que volte, Ponciano inventa qualquer desculpa; na verdade, do que menos sente desejo é de retomar a vida dos pastos. O mundo urbano o chama, é ali que estão seus maiores interesses. Por todo seu programa narrativo mantém-se em constante mudança, sem fixar-se, como a um nômade. Em pequeno, frequentou diferentes espaços. Depois de coronel, sai por três vezes do campo para a cidade; e o que é pior, sem conseguir identificar-se totalmente com nenhum dos dois lugares.

Também Vitorino não está ligado particularmente a ninguém. Apesar de, entre os três, ser o único que, de alguma forma, optou por casar-se, não estabelece vínculo afetivo estreito com a mulher. Adriana não ocupa parte significativa em sua vida; juntamente com o filho é somente um modo de conectá-lo ao exterior; afinal, na sociedade patriarcal brasileira do início do século XX, descendentes faziam parte da conduta masculina, ter um filho era questão de honra. Prova disso é que o filho, pertencente à marinha, vive sempre distante e Vitorino nunca faz a menor queixa de sua ausência. Na única visita do filho, de início entusiasma-se por vê-lo elegante, de uniforme, ostentando uma patente, saindo para apresentá-lo aos conhecidos, no entanto, logo perde o interesse e volta às suas andanças pelas causas políticas. Adriana está sempre em casa, sem saber de seu paradeiro, e Vitorino não permite que emita qualquer opinião sobre sua vida, deixando bem claro que, por ela, não abre mão de sua liberdade e de seus projetos pessoais. Nos segmentos abaixo, podemos notar que, quando Adriana diz que vai morar com o filho no Rio de Janeiro, Vitorino não se importa, pois sua existência não está estreitamente ligada à mulher, confirmando sua conduta autocentrada e individualista.

[...] O filho se fora para o Rio. A velha ficara com ele. Não pedira para que ficasse. **Ele não precisava de ninguém para ser o que era.** (REGO, 1997, p. 230) (grifos nossos);

[...] A sua velha Adriana quisera abandoná-lo para correr atrás do filho. Desistiu para ficar ali como uma pobre. Podia ter ido. Ele, Vitorino Carneiro da Cunha, não precisava de ninguém para viver. Se lhe tomassem a casa onde morava, armaria sua rede por debaixo dum pé de pau. Não temia a desgraça, não queria a riqueza. (REGO, 1997, p. 253).

De alguma forma, em relação a nossos protagonistas podemos perceber que não possuem noção do outro, da alteridade intrínseca à vida em sociedade; e também não possuem a noção de lugar, pois o foco está voltado para a ação. Megalômanos, não obstante o malogro de suas ações e as derrotas pelas exigências da vida real, seguem em suas ideias fixas.

Em conformidade com o modelo de ação do herói problemático de Lukács, em que o personagem romanesco perdeu a noção da realidade, não sendo capaz de transformar seu ideal em algo concreto, Quixote, Ponciano e Vitorino são seres humanos movidos por um único objetivo, rejeitando a derrota até o último instante, no que evitam enxergar os enganos a que estão expostos a todo o momento. Na verdade, a vitória não existe para esses heróis; sentem sempre uma falsa noção de triunfo como, por exemplo, acontece com Vitorino que, ao final da narrativa, ilusoriamente, sente-se vencedor, como futuro governante do lugar. Ao contrário do que acontecia na epopeia, em que os heróis, protegidos pelos deuses, sempre eram vitoriosos, o herói romanesco está sozinho, não pode mais contar com a proteção dos deuses para seguir seu destino. Foi deixado ao acaso, ao dissabor da própria sorte.

Não podemos nos esquecer do riso provocado pelas ações desses excêntricos protagonistas. Quixote, Vitorino e Ponciano agem irrefletidamente; tomados pela loucura da vã presunção, crêem estar munidos de poderes fantasiosos e, sem a noção da inferioridade a que estão destinados, não percebem o grotesco das burlas a que são submetidos, provocando o riso. Aqui, conforme comentário feito pela tradutora Assumpção, orelha de *História do Riso e do Escárnio*, “o riso não passaria, mais do que nunca, de uma máscara para esconder a profunda agonia do existir” (MINOIS, 2003) dessas personagens trágico-cômicas, legadas à própria sorte e desprovidas de senso prático para perceberem o despautério de suas tomadas de ação.

Tratando-se das descrições físicas dos protagonistas, podemos contar com alguns elementos contraditórios, definidores de seus comportamentos. Tanto em Dom Quixote quanto em Vitorino há, por parte da narrativa, uma ênfase em seus traços físicos negativos - magros, mal vestidos, montarias ruins -, mas corajosos, crentes em seus ideais; todavia, em Ponciano há valorização de traços físicos positivos - alta estatura, forte, bem vestido, boa montaria -, mas suas crenças são frágeis, talvez porque lhes foram impostas, como herança, pelo avô Simeão.

Quixote e Vitorino são frágeis fisicamente, magros, suas montarias são ruins, mas possuem firmeza em suas ações. São corajosos, levam a sério suas verdades e abdicam de julgar a verdade dos demais. Vitorino também possui parentes poderosos, influentes, porém, em seu desvario, sonha em derrubar a todos, construir um novo governo em que o graúdo não mandasse no miúdo. Seu poder é imaginário, carrega no nome o paradoxo, enquanto diz que muitos andavam atrás dos poderosos como se fossem carneiros, ele é Vitorino Carneiro da Cunha. Apesar de se sentir como se fosse senhor do mundo, Vitorino é como um carneiro, inofensivo. Seu poder também é limitado como o de Ponciano e D. Quixote. Conforme observações do narrador:

Os parentes se riam de seus rompantes, de suas franquezas. Eram todos uns ignorantes [...] era melhor ser como ele, homem sem um palmo de terra, mas sabendo que era capaz de viver conforme os seus desejos. Todos tinham medo do governo. Todos iam atrás de José Paulino e de Quinca do Engenho Novo, **como se fossem carneiros de rebanho. Não possuía nada e se sentia como se fosse senhor do mundo.** (REGO, 1997, p. 253) (grifos nossos).

Quanto a Ponciano, em seu desvario por manter uma existência ultrapassada, arma-se de procedimentos que não possuem consonância com a sua realidade; ele, sempre assombrado, não percebe que o maior perigo advém dos novos valores que ignora, não mais ligados à honra e à tradição. A herança que recebeu do avô não foi apenas monetária, mas também de uma postura diante da vida, que, no momento, mostra-se em desuso; na sua prática, pior, faz do protagonista um bufão. O problema maior para Ponciano está nos novos tempos, para os quais não tem nenhum tato, nenhuma aptidão, pois não sabe lidar com os valores da nova sociedade, conforme as seguintes observações:

Os delírios de Ponciano estão voltados para a formação que lhe deu o avô, nos moldes do coronelismo. Ponciano age sempre de acordo com as expectativas do avô e por isso é alienado em relação ao discurso que o constitui. Ponciano é uma personagem dividida, que sucumbe exatamente por se ver impotente diante de dois tempos – o anterior e o posterior à morte de Simeão, seu avô. Esses dois tempos são representados, no romance, por sua vida no campo e pela experiência em viver na cidade [...]. (MARCHEZAN, 2002, p. 45)

A fragilidade da personalidade de Ponciano advém da conduta herdada do avô, que foi mal incorporada pela sua própria identidade. Ponciano viu-se, na sua limitação, forçado a usar uma máscara social que não lhe cabia, ao contrário de Dom Quixote que, por idealismo, optou por usar sua máscara de cavaleiro andante, mesmo em uma situação inadequada. Ponciano, na aparência, é o todo poderoso, mas, na essência, é um ser contraditório, sem identidade própria. Ambos, nas inúmeras tentativas de adequarem-se aos seus papéis, exageram e, no exagero, descambam para o cômico.

O elemento espacial será de grande importância para o desenvolvimento dos percursos narrativos de Ponciano, Quixote e Vitorino. Pode-se dizer que a viagem, as andanças das personagens, é que estabelece a ação, encaminhando cada qual para seu destino trágico. Dom Quixote sai, por três vezes, de sua fazenda, em busca de aventuras, pela defesa dos fracos e oprimidos pelo sistema. Sua trajetória fala da inocência tentando sobreviver em um mundo de ladrões, charlatões, mendigos, vadios e esfarrapados; da busca por aventuras e manutenção da esperança numa terra empobrecida de ideais, daquele que sonha com os tempos de glória de uma nobreza decadente. Quando a realidade se sobrepõe aos anseios de Quixote e faz com que perceba a impossibilidade de se continuar a viver em seu mundo ilusório, ele reconhece o seu fim. O retorno à lucidez, à realidade, isso sim será a morte para o bom Alonso Quijano.

De igual maneira, Ponciano vai para a cidade por duas vezes, deixando a fazenda, o lugar onde sempre vivera. Na fazenda, o coronel livra o povo do valente do circo, onças, lobisomens, sereias e de todo tipo de encantamento. A fazenda é o lugar em que se faz respeitar e em que pode desempenhar seu papel, para o qual fora designado pelo avô, com perfeição. Quando o coronel muda-se para a cidade e passa a viver em meio à “demanda de Foro”, “prática de safadeza”, situações para as quais não está preparado, tem a sua ruína anunciada, pois passa a viver em um espaço que não é mais o centro de onde emana seu poder. Suas façanhas estão localizadas nos pastos e, no entanto, vai para a cidade na tentativa de desvencilhar-se da identidade recebida do avô; prova disso é que, durante o tempo em que fica na cidade não ocupa a casa da Rua da Jaca, herança do avô, onde passara sua infância. Procura modelos a imitar e como não se dá muito bem no traquejo com o sexo oposto, sonha ser como o amigo Juju Bezerra, sucesso entre as mulheres. Enquanto tenta, de todas as maneiras, adaptar-se à essa nova vida, não percebe que suas palavras não ultrapassam os pastos do Sobradinho. Na cidade, ele é o estranho, é enganado



por homens e mulheres, que acabam por dilapidar sua fortuna. Próximo à ruína, o último dos Azeredo Furtado volta desiludido para o campo, onde enlouquece e morre.

Vitorino é o “eterno cavaleiro andante”, sempre em ação. Munido de uma montaria, que por várias vezes o derruba, vive em busca de uma causa a defender. Toma partido de “grandes”, como o coronel Lula de Holanda, na ocasião em que a casa deste foi invadida pelo cangaceiro Antônio Silvino. Mas também defende, com o mesmo fervor, “pequenos”, como mestre Amaro, Passarinho e o cego Torquato, quando estes são presos violentamente pela polícia do governo que persegue o cangaceiro Antônio Silvino. Acredita-se superior e algumas vezes até mesmo chega a agir com certo preconceito em relação aos “pequenos”.

As três personagens fazem questão de suas patentes, como forma de simbolizar o poder. Vitorino faz questão de ser chamado de “capitão Vitorino”. Considera-se superior pelo uso da patente. Quando Vitorino refere-se a si mesmo, faz questão de ser “o capitão Vitorino”. Tece para si uma imagem de homem valente, superior aos demais:

- Pode-se dizer capitão. Sou capitão, como o Lula de Holanda é coronel. Não me faz favor. (REGO, 1997, p. 24);
- Diga a estes cachorros que o **capitão Vitorino Carneiro da Cunha** é homem para o que der e vier. (REGO, 1997, p. 24);
- Acaba com isto, mulher. Cadeia foi feita para homem. **Me matam mas não me dobram.** (REGO, 1997, p. 202);
- [...] Na capital eu soube que ele é pessoa do presidente. Mas que se dane. **Comigo ele viu que homem é homem mesmo.** [...] (REGO, 1997, p. 204);
- [...] O Lula de Holanda está acuado. Ele bem sabe o meu peso. **Para onde Vitorino Carneiro da Cunha pende, a coisa vira.** (REGO, 1997, p. 204) (grifos nossos)

Ponciano enaltece sua performance e preparo militar. Tece uma autoimagem, como forma de justificar suas ações. Em sua vã presunção, liga seu procedimento aos rituais militares. Acredita que seu poder e honra estarão assegurados pelo simples uso da patente. Para tanto, sempre faz questão que seu nome venha acompanhado da patente:

- [...] Do meio da desordem saiu meu nome:
- Ponciano! Ponciano!

Não apreciei essas confianças tomadas comigo, **sabido por todos que muito prezo a patente e não gosto de ver meu nome solteiro dela**, em intimidade que não dou a nenhuns. (CARVALHO, 2000, p. 106);

- Seabra, às ordens. Com quem tenho a honra de falar?

**Apresentei nome e patente:**

- Coronel Ponciano de Azeredo Furtado. (CARVALHO, 2000, p. 266);

[...] Enquanto eu trabalhava no mimoso, Baltasar da Cunha rebatia com afrontas e agravos. **E teve o topete de desconhecer minha patente. Era Ponciano só, despido das regalias do posto militar.** Falava seco:

- Ponciano, vou montar uma olaria em Mata-Cavalo. (CARVALHO, 2000, p. 242) (grifos nossos).

Ponciano, ainda, por várias vezes, faz referência à sua barba como figura representativa de sua honra. O que remete a uma época em que os homens valiam pela barba que ostentavam e em que não era necessário assinarem-se papéis para o cumprimento de uma promessa.

Digo que a sala do Sobradinho, grande de abrigar mesa e guarnição de vinte cadeiras, foi recinto pouco para o vozeirão do Coronel Ponciano de Azeredo Furtado e **sua barba**. (CARVALHO, 2000, p. 149);

[...] Dentro da farda, como é da pragmática militar, lá ia eu embaixo dos andores - **a barba de fogo do coronel do Sobradinho** arrancava admiração, impunha respeito. Apontavam para mim:

- Aquele graúvão é Ponciano de Azeredo Furtado. (CARVALHO, 2000, p. 186) (grifos nossos).

A barba também faz parte da identidade construída no tempo e pelo avô. Ou seja, é um símbolo preso ao tempo do velho Simeão, mas que, por outro lado, não possui qualquer referente na atual sociedade em que vive.

Então, anos de serenata e farreagem poliram a patente de Ponciano de Azeredo Furtado. Foi ocasião em que montei barba na cara. Em viagem especial cheguei ao sobradinho para requerer consentimento do meu avô. Refestelado na cadeira de couro, o velho despachou o pedido do neto acompanhado de conselho:

- **Saiba o capitãozinho que duas coisas de principal um homem deve ter. Barba escorrida e voz grossa.** (CARVALHO, 2000, p. 15) (grifos nossos).

Ao longo da narrativa fica-nos claro que ele seguiu o conselho do avô; tem orgulho de “sua barbaça e vozeirão”. Como a narrativa se dá em *flash back*, logo no início do primeiro capítulo, Ponciano diz que o tempo de contendas com lobisomens ficara no passado, porém, logo depois, afirma: “só de uma regalia não abri mão nesses anos todos de pasto e vento: a de falar alto, sem freio nos dentes, sem medir consideração, seja em compartimento do governo, seja em sala de desembargador” (CARVALHO, 2000, p. 7). Durante todo seu percurso narrativo, a figura da barba, simbolizando a honra, e a voz grossa, simbolizando aquele que não aceita ser mandado, fazem parte de sua atuação, em conformidade com o conselho do avô.

Ponciano, mesmo depois de ter vendido as terras de Mata-Cavalo e a casa da Rua da Jaca para quitar as dívidas da praça, já perto da completa falência, recebe oferta de ajuda de seu antigo empregado Saturnino Barba de Gato. Não obstante os abalos sofridos no comércio, o coronel insiste em não perceber sua ruína, reiterando seus antigos valores de honra, afirmando que “não precisava eu de auxílio, sabido que era homem de levantar na praça, **com a garantia de um fio de barba**, meus trezentos contos de reis” (CARVALHO, 2000, p. 272 – grifos nossos). Reitera-se assim o anacronismo de Ponciano, que, inconsciente das mudanças, não percebe que a sociedade é regida por outros valores, que as pessoas já não valem simplesmente pelo nome, os documentos são assinados, e as transações comerciais acontecem de modo diferente do tempo do avô. É deste modo que perde grande parte de seu capital: confiando simplesmente na amizade de Pernambuco Nogueira, emprestou-lhe grandes somas e servira-lhe, outras vezes, como avalista, sem nenhuma garantia. Ponciano não teve qualquer habilidade para lidar com “o povinho dos empréstimos” que, para ele, tratava-se da raça mais nefasta entre todas, endividando-se a cada dia mais.

Quando Ponciano perde todo seu prestígio e riqueza, que eram as garantias de seu poder, recebe sua maior afronta. A barba, justamente, símbolo maior de sua honra, é posta em xeque. Ao passar pela barbearia Salão Chic, em que estavam Baltasar da Cunha e Artur Fontainha, responsáveis por grande parte da dilapidação de sua fortuna, Ponciano percebe “uns guinchos de deboche”. Pelo canto do olho vê um “sujeitinho na macacagem de representar que cortava” sua barba. Finge que não percebe e vai até o bazar e compra “uma gurungumba de assobio” (chicote). Os presentes na barbearia, conhecedores de seu “gênio

picado”, ainda avisaram do meio da rua, “o barbaça vai matar todo mundo”. Na falta de outras formas de manter o respeito devido a sua pessoa, lança mão do último recurso para desvencilhar-se da situação humilhante em que se encontra:

Lá foi meu cipó vingancista mostrar ao safado o tamanho do braço do coronel. Com uma lambada de assobio, que zuniu ferina, desmanchei, no costado dele, todas as ofensas recebidas da corja dos Nogueira.

[...]

Fontainha, de passagem, também pegou o seu levado, uma gurungumbada das que sei dar – do alto até às partes da virilha. Nem teve força de levantar. Emborcado ficou, como morto, no meio da rua. De novo serrei de cima:

- Aprendeu, sem-vergonha?

**Desagravado, patente limpa**, montei sela e fiz o estreleiro subir nas patadas do coice. E do alto, varejei o cipó de minha justiça dentro da barbearia, acompanhado deste conselho:

- Bota num quadro e dependura na parede como lembrança do Coronel Ponciano de Azeredo Furtado. (CARVALHO, 2000, p. 290) (grifos nossos)

Tocado em sua honra, simbolizada pela figura da barba, Ponciano mune-se de instrumento que sabe ministrar, o chicote, para desfazer o agravo recebido. No entanto, “a gurungumba” é o único meio que o coronel encontra para vingar sua honra, a força é o argumento derradeiro para demonstrar que ainda possui algum poder e respeito. Usa métodos do passado para fazer justiça diante das ingratidões e roubalheira dos Nogueira. Sua figura anacrônica não pode e não sabe contar com o auxílio das leis para defender-se dos danos morais e pecuniários recebidos. E, assim, é por meio de chicotadas que se sente “desagravado e de patente limpa”.

As trajetórias de Quixote e Ponciano narram o choque do reconhecimento, de ambas as personagens, de sua desvalorização diante do mundo, do seu desajuste perante as novas regras de comportamento da sociedade. A viagem proporciona novas vivências ao indivíduo, o que, muitas vezes, pode acarretar uma profunda mudança no modo de ser e de agir de cada um. De certa maneira, podemos mesmo dizer que todo aquele que viaja volta transformado pela experiência vivida. Em suas andanças, impulsionados pelo sonho, pelo desejo de ação no mundo, Dom Quixote passa da loucura para a “lucidez”, ao perceber o quão impossível se tornara a sua conduta; e Ponciano, da razão para a loucura, ao perceber sua total incompatibilidade com seus pares. Nesse momento seria adequada uma fala da

sobrinha de D. Quixote, a respeito de suas andanças, que, na verdade, cai bem aos dois protagonistas em questão: “não estaria melhor estar-se manso e pacífico em sua casa, em vez de ir pelo mundo procurar pão fino, sem se lembrar de que muitos vão buscar lã e vêm tosquiados?” (CERVANTES, I, 2005, p. 69). Suas viagens, suas saídas ligam-se às suas decadências e finalmente à ruína desses loucos, excêntricos, que vêm no exagero uma forma de colocarem-se no mundo.

Há um processo de evolução na construção da complexidade dessas personagens. Depois de um ápice em suas crenças, em seus poderes ilusórios, percebe-se um contínuo decréscimo na fé, antes inabalável, de suas condutas. Tanto em Quixote quanto em Ponciano, percebemos suas crenças abaladas por várias vezes. Aos poucos vão dando mostras de que já não estão tão convictos de que suas ações correspondem a uma realidade. Quixote, na passagem em que é narrada a viagem que faz com Sancho para Clavileno (II, cap. XLI) - um dos artifícios usados pelos duques para enganar Quixote - põe em dúvida as visões de Sancho. Como Sancho alega vários fatos fantasiosos, inclusive que tocara suas antigas cabrinhas devido ao encantamento sob o qual se encontravam, Dom Quixote lhe diz:

Como todas estas coisas e estes sucessos estão fora da ordem natural – observou Dom Quixote -, não admira que Sancho diga o que diz; agora eu de mim só o que sei dizer é que não destapei os olhos nem por cima nem por baixo: nem vi o céu, nem a terra, nem o mar, nem as areias. É verdade que senti que passava pela região do ar, e até que tocava na do fogo; mas que passássemos de ali para diante, não o posso crer, pois estando a região do fogo entre o céu da Lua e a última região do ar, não podíamos chegar ao céu onde estão as sete cabrinhas que Sancho diz sem nos abrasarmos, e, como nos não abrasamos, ou Sancho mente, ou Sancho sonha. (CERVANTES, II, 2005, p. 293).

Quixote diz que tudo que Sancho narra está fora da ordem natural das coisas e que ele mesmo nada vira. Sua argumentação reitera seu crescente ceticismo, e chega a por em dúvida suas próprias aventuras quando pede que Sancho acredite no que vira na Cova de Montesinos: “se quereis, Sancho, que acredite no que vistes no céu, haveis de acreditar no que vi na cova de Montesinos; e não vos digo mais nada” (CERVANTES, II, 2005, p. 293); conforme ideia de Lacerda (2006, p. 41): “É notório nesse momento que o cavaleiro demonstra uma certa dúvida sobre sua própria aventura na caverna, ao necessitar da

confirmação da veracidade por Sancho. A proposta de Dom Quixote a Sancho é um forte indício do enfraquecimento de sua crença.”

As dúvidas de Quixote em si mesmo e nos acontecimentos são reforçadas pelas suas frequentes derrotas. Na passagem em que Quixote perde a batalha contra o Cavaleiro da Branca Lua, ele já não atribui o acontecimento aos Nigromantes que o perseguem; pelo contrário, reconhece que devia ter se dado conta de que não podia vencê-lo, fora presunçoso: “costuma-se dizer que cada um é artífice da sua ventura, e eu o fui da minha, mas não com a prudência necessária [...], pois devia ter pensado que à grandeza e à força do cavalo do da Branca Lua não podia resistir a fraqueza de Rocinante” (CERVANTES, II, 2005, p. 465).

Depois de vencido pelo Cavaleiro da Branca Lua, Quixote volta para casa. Na verdade, a batalha fazia parte de um plano para levá-lo de volta ao lar. Como o bacharel Sansão Carrasco assumira a missão de demover o cavaleiro de sua loucura e não via outro modo de levá-lo para casa a não ser seguindo algum ritual da cavalaria, propõe-lhe um duelo. Se Quixote fosse derrotado, deveria retornar, afastando-se da cavalaria por um ano. Dessa maneira, sentindo-se vencido, o cavaleiro renega toda sua existência anterior, desfazendo-se de sua “máscara” de cavaleiro andante.

Diante do reconhecimento de seu fracasso, afirma para os que estão em seu leito de morte: “fui louco e estou hoje em meu juízo; fui Dom Quixote de la Mancha, e sou agora, como disse, Alonso Quijano, o Bom; possam o meu arrependimento e a minha verdade restituir-me a estima em que Vossas Mercês me tinham” (CERVANTES, II, 2005, p. 510). A máscara de cavaleiro andante era a “loucura” de Quixote, sua forma de colocar-se no mundo. Frente à impossibilidade de continuar a exercê-la, volta a ser o bom Alonso Quijano. A troca dos nomes simboliza o retorno ao seu antigo papel, eliminando qualquer vínculo com o mundo da cavalaria andante. Sem a loucura, tudo o que resta para o bom Alonso Quijano, frente ao descompasso do mundo, é a morte. “Esta é a mais fatal derrota. O herói não suporta a força degradada do cotidiano: então, como resistência, como verdadeira negação da vitória da segunda natureza (do mundo), a alma doa-se à morte, aventura derradeira, advinda da ruptura insuperável” (LACERDA, 2007, p. 45). Sua tomada de consciência representa a perda de toda certeza. Segundo assevera Goldmann, isso não seria um

[...] acesso à autenticidade, à transcendência vertical, mas, simplesmente, a tomada de consciência da vaidade, do caráter degradado, não só da busca anterior, mas também de toda a esperança, de toda a busca perdida. [...] Por isso a conversão é um fim e não um começo [...] (1990, p. 14).

Nesse sentido, ainda conforme discussão de Goldmann (1990) sobre concepção de Girard e Lukács sobre o romance, os valores humanos apresentam-se no gênero somente sob a forma abstrata, nunca realizados na forma de personagens conscientes ou de realidades concretas. O que nos possibilita concluir que essas personagens, em constante ação, em busca de valores transcendentais, figurativizam a eterna busca humana por valores superiores em meios degradados, sendo que se constituem sempre em abstração, nunca em efetivação concreta. Assim, há uma íntima “relação entre a própria forma romanesca e a estrutura do meio social onde ela se desenvolveu, isto é, do romance como gênero literário e da moderna sociedade capitalista” (GOLDMANN, 1990, p. 15).

No momento em que o mundo real se sobrepõe ao ilusório criado por cada um deles, perdem-se e não conseguem fazer com que suas ações tenham sentido, pois o interior de cada um não possui correspondente externo. De certo modo, quando deixam de acreditar em seus valores, morrem. Teriam que aceitar a realidade das coisas e, como já foi dito, a resignação não faz parte do espírito dinâmico desse tipo de herói. O sonho é o que os mantém vivos. Simões (1938, p. 83) afirma que “no descompasso entre o destino e o sentimento, a realidade e o sentido, a alma e o mundo, o romance conta a história de heróis que estão sempre em busca e que já não contam com o amparo providencial dos deuses” ou, segundo Lukács (1933, p. 103), de algum modo o romance demonstra a inadequação entre o mundo interior e o mundo exterior, assim o herói do romance equivale à abelha que se choca contra o vidro sem perceber que por ali não há caminho, demarcando toda sua inconsciência e incompatibilidade com o *estar* e *ser* no mundo.

Mestre Amaro, um dos protagonistas de *Fogo morto*, fez-se respeitar, mas sua voz foi abafada pela voz do poder, culminando com sua morte. E, por ironia, Vitorino, que sempre fora desprezado por Mestre Amaro, por suas atitudes insanas e por não conseguir ser respeitado nem mesmo pelas crianças da vila, é o único que, de fato, intervém por ele quando é humilhado pela força policial do governo. Ao final da narrativa, Mestre Amaro passa a admirá-lo, pois percebe que Vitorino tem a vida nas mãos, é senhor de seu destino,

ao contrário dele, que, desiludido e abandonado, percebe sua própria impotência diante do mundo.

Vitorino tem uma trajetória contrária a de Mestre Amaro. Este se desencanta, pois não consegue lidar com o desprezo do povo, que o vê como o “lobisomem” do lugar; abandonado até mesmo pela mulher, termina por encontrar na morte alívio para sua solidão, enquanto Vitorino triunfa. Num crescente, Vitorino vai transformando sua imagem diante de todos com os quais convive. Seu comportamento hiperbólico e sua coragem ensandecida terminam por mudar a visão daqueles que o enxergavam somente como um palhaço, um Papa-Rabo, dono de ações exageradas que não podiam ser levadas a sério:

A briga com Antonio Silvino havia enchido os meninos de admiração. Só mesmo homem de muita coragem faria o que o velho fizera! Todos os homens corriam dos cangaceiros, não havia quem ousasse levantar a voz para o dono de tudo. **E assim o velho já não era aquele Papa-Rabo que maltratavam impiedosamente.** Vivia Vitorino na conversa, nos arrancos de desaforos, contra os homens da terra. (REGO, 1997, p. 232) (grifos nossos).

Vitorino é o único, dentre nossas personagens, que, pela obstinação, acaba se impondo. Conforme Candido (1991, p. 396), a força de seu ideal sobrepõe-se à realidade da decadência: “Redimido pela paranóia heróica, o velho Vitorino se eleva lentamente no conceito público”. No decorrer da narrativa, vai adquirindo respeito e admiração dos pequenos. Desse modo, “com a obstinação tranqüila e inquebrantável que só os maníacos podem ter” (CANDIDO, 1991, p. 396), Vitorino mantém-se vivo porque sua voz dissonante tem força e, apesar de nem sempre ser ouvido, age com convicção, acredita-se capaz de mudar a situação local; reiterando nosso pensamento de que a loucura pode ser uma possibilidade de sobrevivência do homem frente aos seus pares, quando não lhe resta outra forma de lidar com sua inadaptação. Diante do ser em conflito, só há dois caminhos: a loucura ou a morte. Para Quixote, Ponciano e Mestre Amaro, só a morte poderia solucionar sua problemática diante do mundo. São personagens cujas crenças foram perdendo a força à medida que se mostravam totalmente incoerentes com a realidade. E, quando se deu o reconhecimento, o dilaceramento interior em que se encontram não



permitiu retorno. Só a morte é possível diante do auto-reconhecimento do sujeito de sua incompatibilidade com o meio.

Para Vitorino, o quixotismo tornou-se uma forma de vida. Lutando contra os desmandos locais e transgredindo as leis, Vitorino mantém sua alma ativa. E, a despeito de sua insanidade, é um dos poucos moradores que consegue perceber o que realmente acontece e não aceita ser mandado nem ser privilegiado pelo parentesco com os poderosos do lugar. Sem prender-se ao passado e a pessoa alguma, projeta um futuro de realizações no plano coletivo. Porém, no anseio de agir, muitas vezes a personagem descamba para o exagero, revelando uma mente em delírio. Assim, a loucura é que determina sua relação com o tempo em que vive. Como pontua Candido, Vitorino tem a capacidade de transfigurar a realidade de acordo com seus sentidos:

Ele não teme os parentes ricos nem as suas artimanhas. Investe contra eles a palavrão, taca e punhal, como contra os delegados, oficiais, prefeitos, opressores do seu povo, gigantes e mágicos de Dom Quixote. Para ele não se coloca o problema da decadência em que vive, porque é homem de cabeça quente e vive do ideal. Tem a capacidade transfiguradora de ver aquilo que a imaginação e não os sentidos mandam. (1991, p. 396).

Em sua insanidade, Vitorino é admirado pela coragem e obstinação com que enfrenta a tudo e a todos. Para ele um homem que luta por seus ideais nunca será desonrado ou considerado inferior, seja o que quer que lhe aconteça, o importante é a voz que não se cala. Assim como Quixote, Vitorino acredita que somente pela honra e pela liberdade se pode e se deve arriscar a vida, sendo fiel às suas crenças. Conforme o narrador:

[...] Vitorino fechou os olhos, mas estava muito bem acordado com os pensamentos voltados para a vida dos outros. [...] Todos necessitavam de Vitorino Carneiro da Cunha. [...] O governo não podia com sua determinação. Ele sabia que havia muitos outros tenentes Maurícios na dependência e às ordens do governo. [...] **Mas Vitorino Carneiro da Cunha mandava no que era seu, na sua vida.** As feridas que lhe abriam no corpo nada queriam dizer. **Não havia força que pudesse com ele.** Os parentes se riam de seus rompantes, de suas franquezas. Eram todos uns ignorantes [...] era melhor ser como ele, homem sem um palmo de terra,

mas sabendo que era capaz de viver conforme os seus desejos. Todos tinham medo do governo. Todos iam atrás de José Paulino e de Quinca do Engenho Novo, como se fossem carneiros de rebanho. **Não possuía nada e se sentia como se fosse senhor do mundo.** (REGO, 1997, p. 253);

[...] um homem que se preza não deve se entregar [...]

- É, Vitorino, mas tu vai sofrer outra desfeita.

- Que desfeita? **Um homem que luta não é desfeitoado** [...] (REGO, 1997, p. 255) (grifos nossos).

Adriana, mulher de Vitorino, sentia-se envergonhada por suas ações disparatadas, e vivia tentando trazê-lo de volta à realidade, vendo-o somente como motivo de chacota para o povo do lugar. Queria que ele mudasse de vida, se aproveitasse da posição dos parentes para que seu filho um dia pudesse se orgulhar dele. Não conseguia entender as atitudes do marido; mas, encaminhando-se para o desfecho da narrativa, depois que Vitorino apanha muito por afrontar os soldados do governo, Adriana, pela primeira vez, consegue ver a grandeza de Vitorino. Mesmo com todos seus desatinos, ela começa a perceber a bondade e a grandeza daquele homem dono de gestos e palavras tão descomedidos. Até mesmo o filho o admirava. E ela sempre acreditara que ele seria a vergonha do único filho, Luís, tenente da marinha, a quem todos do lugar viam com grande respeito em sua farda bonita:

O seu marido dormia como um justo. Ela, que fora uma retirante da seca, que se casara sem amor, somente para fugir da miséria, só porque tivera um convite para fugir para longe, pensara em abandonar o seu Vitorino que só tinha palavras na boca, que era tão bom para os outros. Já era tarde, e ele ainda dormia. O coronel José Paulino viera de seu engenho para tomar as dores pelo seu marido. Eram parentes. Mas Vitorino não precisava de ninguém. Ele era homem para agüentar os perigos. Bem que o filho acreditava no pai. Pela primeira vez em sua vida, ela via a grandeza de Vitorino Carneiro da Cunha. (REGO, 1997, p. 248).

Em sua paranóia, tomado pela loucura da vã presunção – crença infundada em estar-se tomado por poderes que na realidade não possui – ou ainda por meio de uma autovalorização, como define Candido, Vitorino acredita-se dotado de poderes cada vez maiores. Diante de tanta obstinação, adquire respeito daqueles que só viam nele a figura de

um palhaço. Ao final da narrativa, vemos Vitorino vislumbrando um futuro próximo em que ele mesmo seria o governante da cidade. Ficou a imaginar quem seriam seus auxiliares na câmara, a quem entregaria a tesouraria e que, principalmente, em seu governo, o primo Coronel José Paulino seria obrigado a pagar os impostos que nunca pagara: “todos pagariam impostos. Porque José Paulino não queria pagar impostos? Ele próprio iria com os fiscais cobrar os dízimos no Santa Rosa. Queria ver o ricoço espernear” (REGO, 1997, p. 254). No auge de seu delírio, sente-se um vencedor; seria finalmente aclamado pelo povo:

[...] Quando entrasse na Câmara sacudiriam flores em cima dele. Dariam vivas, gritando pelo chefe que tomava a direção do município. Mandaria abrir as portas da cadeia. Todos ficariam contentes com o seu triunfo. A queda de José Paulino seria de estrondo. Ah, com ele não havia grandes mandando em pequenos. Ele de cima quebraria a goga dos parentes que pensavam que a vila fosse bagaceira de engenho. [...] E escorado no portal da casa de taipa, de chão de barro, de paredes pretas, Vitorino era dono do mundo que via, da terra que a lua branqueava, do povo que precisava de sua proteção.

[...]

Depois, com as portas fechadas, [...] continuou a fazer e a desfazer coisas, a comprar, a levantar, a destruir com as suas mãos trêmulas, com o seu coração puro. (REGO, 1997, p. 256).

Em sua imaginação ele “continuou a fazer e a desfazer”, e tudo estava, finalmente, ao seu alcance. O povo precisava de sua proteção e ele jamais iria abandoná-los, nunca iria para a capital com o filho porque ali era seu lugar, defendendo o povo da roubalheira dos poderosos. Vitorino, com seu coração puro, é um herói louco, “mas com a direta ingenuidade dos puros, que sentem em si a inspiração e querem realmente servir. Com a obstinação tranqüila e inquebrantável que só os maníacos podem ter” (CANDIDO, 1991, p. 396).

Apesar das semelhanças apontadas, nossos protagonistas apresentam formas diferentes de loucura. Para Quixote e Ponciano não há volta, portanto temos a dualidade Loucura-Razão que leva à morte. Pela completa impossibilidade de se adequarem ao mundo que os cerca, perdem-se em si mesmos, fazem-se desacreditados, suas vozes são abafadas pelo poder vigente e suas vidas anulam-se. E, não conseguindo sobreviver em um

mundo no qual não acreditam, caminham para a morte. Foucault (1999) aponta que a morte de Dom Quixote representa o encontro da loucura com a morte, encontro que faz com que essas duas figuras terminem por constituir “uma única entidade”. No entanto, para Vitorino, a loucura foi a única forma encontrada para manter-se vivo, intacto às degradações de um mundo insano. A loucura, para ele, representa proteção contra a injustiça e a desigualdade existente entre os homens, é a maneira de não se deixar contaminar. Vieira (2005) diz que sua configuração quixotesca torna-o diferente dos demais, leva-o a lutar pelos mais fracos; fazendo de sua palavra sua principal arma, passa a rondar os campos sempre montado num cavalo franzino. Porém a grandeza da personagem está justamente na contradição que o perpassa, sua fragilidade física e os delírios são compensados pela densidade moral e pela intenção humanitária. Sua expressividade está justamente na resistência, no sentido de assegurar os princípios humanitários num mundo que parece se perder num redemoinho. Mesmo que não possa transformar a realidade, sua ação alimenta o projeto quixotesco de uma nova sociedade.

#### 4. O riso

*Nada mais triste do que o riso;[...] Por isso, a intenção dos autênticos escritores de comédias, quer dizer, os mais profundos e honestos, não é, de modo algum, unicamente divertir-nos, mas abrir despidoradamente nossas cicatrizes mais doloridas para que as sintamos com mais força.*

(FELLINI, 1983, p. 53)

O riso tem sido objeto de investigação em toda a história do pensamento ocidental; com suas variadas gradações e nuances, acabou por se transformar em um modo especial de compreensão da realidade. Sempre houve interesse pelo estudo acerca do riso, mas, conforme as ideias de Minois (2003), em *História do Riso e do Escárnio*, esse interesse atingiu seu auge nos dez últimos em todas as disciplinas.

Segundo o teórico, a história do riso dividiu-se em três fases: o riso divino e positivo da Antiguidade; depois o riso diabólico e negativo da Europa cristã até o século XVI; e, por último, o riso humano e interrogativo, saído das crises de consciência da mentalidade europeia, origem do pensamento moderno. Assim, no pensamento moderno, ainda conforme o teórico, o riso se relaciona ao:

[...] questionamento dos valores, a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, o recuo das certezas são acompanhados por uma ambígua generalização do riso, que se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo. Como um navio em perigo, com o casco furado, a humanidade se enche de riso. (MINOIS, 2003, p. 631).

Hoje, como em qualquer época, o riso possui inúmeras significações possíveis, mas “a maneira como ele foi percebido é reveladora das grandes variações de mentalidade” (MINOIS, 2003, p. 629) dos grupos sociais ao longo do tempo. Em qualquer época, o riso vai ser uma ação imbuída de sentido, reveladora de pensamentos ou ideologias predominantes em seu respectivo momento. Se na Idade Média era visto como algo pecaminoso; na modernidade, o riso aparece para mascarar a perda de sentido, as contradições de um mundo em que os valores estão todos invertidos. Essa ideia vai ao encontro do que Nietzsche, enquanto discorre sobre a zombaria cruel, em *Genealogia da*

*moral*, afirma sobre as diferenças dos efeitos que as ações disparatadas de Quixote provocaram nos leitores da época de sua publicação e nos leitores da modernidade:

[...] hoje lemos o *Dom Quixote* com um gosto amargo na boca, quase como um tormento e, com isso, pareceríamos bem estranhos e obscuros para o autor e seus contemporâneos – eles o liam com a mais tranqüila consciência, como o mais alegre dos livros, eles o liam às gargalhadas [...] (NIETZSCHE, 1998, p.56).

Assim o riso é elemento determinante e primordial para se entender a mentalidade e a ideologia vigentes na sociedade de qualquer época. Dessa maneira, percebemos o riso como elemento significativo nos três romances que analisamos, justificando um olhar mais demorado sobre os sentidos e funções por ele configurados nessas obras, na tentativa de uma melhor compreensão de cada uma delas.

#### **4.1 Os teóricos do riso**

Nosso estudo sobre o riso centra-se nos pensamentos de Bergson, contido no ensaio *O riso*, publicado pela primeira vez em 1899, e de Pirandello, em *O humorismo*, publicado, originalmente, em 1908, e uma segunda versão, acrescida de novos capítulos, em 1920.

Nada comprova que Pirandello tenha lido o ensaio do filósofo francês, mas suas ideias avançam sensivelmente no terreno do cômico, preenchendo – se assim pudermos afirmar – algumas lacunas deixadas pelo estudo de Bergson. Ou talvez fosse mais adequado dizer que os dois trabalhos se complementam no sentido de dar uma explicação para o tão investigado fenômeno da comicidade.

O riso, na verdade, é a consequência de uma situação cômica e, muitas vezes, esses termos misturam-se e acabam por serem tomados como sinônimos por alguns teóricos. Para efeito de simplificação, em nossa análise também utilizaremos o termo comicidade como sinônimo de riso, diferentes, porém, do sentido aqui utilizado, que é o

sentido do humor pirandelliano, em que o cômico cede lugar ao humor, a ser pontuado nas próximas páginas.

## **4.2 Bergson e o riso mecânico**

Para Bergson (2007), o cômico, entendido como sinônimo de risível, nasce da percepção de um sujeito sobre um dado objeto. Segundo o teórico, porém, tal percepção permanece na esfera do racional e não pode estar estreitamente ligada ao emocional. A indiferença do ridente em relação ao risível é fundamental para que o riso aconteça. O sujeito do riso deve manter-se emocional e criticamente distante do objeto risível, ou seja, não pode estar apegado afetivamente àquilo ou àquele do qual ri. A insensibilidade comumente acompanha o riso, a indiferença acaba por ser seu meio natural. Assim, o maior inimigo do riso é a emoção. Não que seja impossível rir de alguém que nos inspire piedade, mas por alguns instantes é preciso esquecer-se dessa simpatia. Bergson chega a afirmar que em uma sociedade de inteligências puras seria provável que não mais se chorasse, mas provavelmente ainda se risse.

Quando vemos uma pessoa participar de uma situação automaticamente risível, o riso emerge espontaneamente, por prazer, por necessidade ou simples distração. O riso é proveniente de algo percebido como um desvio das normas sociais, como algo diferente do esperado para acontecer. A sociedade estrutura-se por meio de regras sociais, previamente estabelecidas, para serem seguidas por seus membros. Qualquer movimento ou comportamento dissonante ao esperado pelo grupo gera uma segregação do elemento que o compõe ou uma reação coercitiva. O riso seria essa demonstração de que algo destoa do esperado pelas normas preestabelecidas e acaba por ser algo que “exprime, portanto, uma imperfeição individual ou coletiva que exige correção imediata. O riso é essa correção, é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos” (BERGSON, 2007, p. 65). E acaba por tornar-se uma forma de controle do outro que não está agindo conforme o previamente estabelecido pelas condutas sociais ou que não é o que aparenta ser, apesar de esforçar-se para parecer aquilo que não é, em um jogo de aparência e essência que leva o indivíduo a querer ser o que, muitas vezes,

pode simplesmente não depender de sua vontade, mas muito mais de sua habilidade ou competência.

Podemos dizer que o riso seria uma punição pela quebra das regras de conduta da sociedade. Contudo, ao tratar-se de uma pessoa de nosso convívio, à qual estamos afetivamente ligados, pode haver um partilhamento da situação com o objeto risível e, assim, quebrar-se-ia o automatismo e a rigidez necessários para que o riso aconteça. Por exemplo, podemos rir de uma senhora mal-humorada, que caminha inflexivelmente, e acaba por escorregar em uma casca de banana, porém, tratando-se de nossa mãe o riso não se daria da mesma maneira.

Desse modo, o sujeito do riso, o ridente, não pode partilhar da mesma situação daquele que se expõe ao ridículo, nem se identificar afetivamente com ele ou, conforme Bergson (2007, p. 4), “para produzir efeito pleno, a comicidade exige algo como uma anestesia momentânea do coração. Ela se dirige à inteligência pura”, por isso não pode haver identificação entre ridente e objeto risível; qualquer envolvimento, quebraria a comicidade da situação.

### **4.3 Pirandello e o humorismo**

Ao destacar a emoção como inimiga do riso, o pensamento de Bergson situa-se em linha oposta ao de Pirandello quanto ao sentido de humor, pois este precisa acrescer ao mecanismo de distanciamento a emoção do sujeito que ri.

Se acontecer o partilhamento entre ridente e risível, estaremos no campo do humor, no sentido identificado por Pirandello, em *O humorismo* (1996). Para ele, o cômico é anterior ao humor, culminando em uma atitude reflexiva que leva à adesão do sujeito ao objeto risível, num compadecimento por parte do sujeito, gerado pela reflexão que leva àquele compadecimento. Trata-se de um riso que incomoda e não de um riso deliberado, constantemente prazeroso.

Pirandello diz que, na execução das obras de arte em geral, a reflexão do artista está constantemente ativa, aparece quase como um sentimento, porém permanece invisível, diluída na obra. A consciência do artista atua permanentemente em forma de análise da obra, conforme a impressão que dela recebe. No entanto, no artista humorista a reflexão



não se esconde, não permanece quase que como uma forma de sentimento, pelo contrário, o artista reflete, analisa e julga esse sentimento, decompondo-o em outro sentimento: o *sentimento do contrário*. Aqui a consciência seria como um espelho, no qual o sentimento, causado pela impressão do artista, se mira e se descompõe, dando lugar ao *sentimento do contrário*. De alguma forma, o sentimento primeiro se põe diante desse espelho e acaba por encontrar o seu contrário.

No humorismo, cômico e trágico se misturam, demonstrando a complexidade irreconciliável dos opostos coexistentes no mundo moderno. Nesse sentido, a consciência tem papel fundamental, pois representa um “espelho interior no qual o pensamento se mira” (PIRANDELLO, 1996, p. 12) resultando em seu contrário e, assim, o ridente passa de um riso que incomoda a uma reflexão sobre ambivalências coexistentes no objeto risível diante da sociedade. A partir dessa atitude reflexiva, desvelam-se as mazelas e os problemas que coabitam a alma humana.

Em consonância com a proposição de Aristóteles na sua *Poética*, a comédia seria a “imitação de homens inferiores”, enquanto à tragédia caberia mostrar ações mais elevadas; desse modo, cômico e trágico sempre estiveram em linhas opostas. De modo geral, rimos de ações mesquinhas, ridículas, pequenos defeitos, mas o medonho, a dor, as grandes ações cabem ao trágico. Tanto que na comédia tínhamos o tradicional *happy end*, e, na tragédia, predominavam o drama e a dor no desenlace. No entanto, na modernidade tornou-se possível a aproximação entre cômico e trágico, entre riso e compaixão, o que, de alguma forma, revela a inadequação do homem às grandes transformações do mundo moderno: "embora o humorismo tenha existido desde a Antigüidade, é a natureza dividida do homem moderno a que melhor o caracteriza" (BERNARDINI, 1996, p. 9). Assim, para Pirandello o humor dá-se pela fusão entre cômico e trágico, produzindo um novo elemento, resultante da interpenetração dos dois primeiros. Essa nova significação daria lugar a um novo sentimento, chamado, como já foi pontuado, de *sentimento do contrário*. Ao final das obras em que analisamos a presença desse tipo de humor, pudemos notar que o cômico e o riso, provocados pelas personagens de início, dão lugar a um sentimento contrário a eles, um sentimento de angústia e melancolia diante do insucesso desses seres na convivência com o meio, do qual são excluídos por não atuarem de acordo com as regras dessa respectiva sociedade. O riso acaba por corresponder às exigências da vida em comum dos grupos, possuindo, portanto, uma significação social. As personagens são sancionadas negativamente pelo riso, mas, ao serem excluídas pelos grupos, sentimos o quanto a

sociedade pode ser coercitiva para com aquele que não age de acordo com as regras; desse modo, o riso primeiro passa a ser a melancolia da constatação do quanto a sociedade pode ser segregadora.

Pirandello (1996) afirma que em toda obra humorística a reflexão está presente provocando o chamado *sentimento do contrário*. Exemplifica com o caso de uma velha senhora vestida de forma imprópria para sua idade, com roupas juvenis. De início, pomonos a rir, porque esta senhora é exatamente o contrário do que esperamos quanto ao que uma velha e respeitável senhora deveria ser. O cômico adviria justamente dessa *advertência do contrário*. Porém, se refletirmos e chegarmos à conclusão de que esta senhora veste-se desta forma, totalmente inadequada para sua idade, na tentativa desesperada de esconder suas rugas, na ilusão de que assim vestida conseguiria manter o amor do marido muito mais jovem do que ela, já não conseguimos rir como antes, porque a reflexão faz-nos passar daquela primeira *advertência do contrário* para o *sentimento do contrário*. Compadecemos-nos com a senhora quando percebemos que talvez sofra com a tentativa de mostrar-se diferente do que realmente é, de que engana a si mesma para ter o amor do marido.

Há, portanto, um confronto do ideal com o real. Dessa maneira, Pirandello diferencia o cômico do humorístico. O humor parte do cômico, mas não se restringe a ele, pois insere em sua realização risível a reflexão e o compadecimento. O ridente, ao final, já não se sente à vontade para gargalhar abertamente. Também em conformidade com análise de Hansen, que prevê que “enquanto o cômico parece pressupor a separação do sujeito que observa e do objeto observado, o humor implica a fusão de ambos” (2004, p. 6). Ou seja, o cômico pressupõe um distanciamento do sujeito que ri do objeto risível, não pode haver compartilhamento; no humor, pelo contrário, há a adesão, o compadecimento em relação ao objeto risível.

O cômico surge da própria impossibilidade de conciliação, revelando cada contraste, cada dimensão entre o parecer e o ser, cada ação ridícula do indivíduo, desnudando toda a fragilidade da condição humana. Percebe-se uma paixão, uma obstinação toda própria do personagem cômico, uma tentativa sempre vã e desesperada de afirmar uma realidade que se subtrai a cada segundo. Para Pirandello, o aspecto trágico da vida está precisamente nessa lei que o homem é forçado a obedecer, a lei que o obriga a ser um, enquanto coabitam múltiplos seres dentro de si:

A ordem? A coerência? Mas se nós temos no interior quatro, cinco almas em luta entre si: a alma instintiva, a alma moral, a alma afetiva, a alma social? E conforme domine esta ou aquela compõe-se a nossa consciência, e nós, consideramos válida e sincera aquela interpretação fictícia de nós mesmos, do nosso ser interior que desconhecemos, porque não se manifesta nunca todo inteiro, mas ora de um modo, ora de outro, como queiram os casos da vida. (PIRANDELLO, 1996, p. 167).

Sempre que o indivíduo se autoafirma perante seu grupo, termina por revelar-se, pois ser é ser para alguém, desnudar-se para o outro, legitimar-se. E se, ao deixar cair a máscara, o ser revela-se aquém do esperado, a sociedade cobra seu preço por meio do riso. Percebemos a necessidade individual de tomar uma posição diante do grupo que esbarra em uma inabilidade que o riso não cansa de denunciar. O principal conflito do ser humano, segundo Pirandello, reside na ambiguidade e na impossibilidade de romper a contradição entre o ser e o pensar ser ou querer ser. “Nós não somos aquilo que pensamos ser, mas aquilo que, a cada momento, nós mesmos construímos, por obra da ilusão”, afirma Pirandello (1996), sempre questionando a relatividade do que pode ser a “verdade”:

Cada um conserta a máscara como pode - a máscara exterior. Porque dentro de si há outra, que frequentemente não se adequa com a de fora. E nada é verdade! Verdadeiro o mar, sim, verdadeira a montanha; verdadeira a pedra; verdadeira uma fibra de erva; mas e o homem? Sempre mascarado, sem o desejar, sem o saber, com aquelas coisas que ele de boa fé pensa ser: *belo, bom gracioso, generoso, infeliz*, etc. etc. E isto, se se pensa bem, faz rir tanto. (PIRANDELLO, 1996, p. 162).

Para o teórico, tudo é ilusório, nossa consciência, assim como a nossa consciência de mundo, é uma completa ilusão e o humor decompõe uma a uma todas essas ilusões. Dessa maneira, o humor passa por uma cisão, primeiro revela o desajuste do ser para depois revelar a profundidade da fissura, desnudando a dimensão desse sujeito solitário frente às contradições do mundo moderno. Por meio da atitude reflexiva, o humorismo capta o desacordo entre a vida real e o ideal humano, ou entre nossas aspirações e as nossas fraquezas e misérias, resultando na tal perplexidade dividida entre o pranto e o riso, o trágico e o cômico. Essa benévola indulgência com a qual o humorismo lida com as contradições humanas já foi definida como a “melancolia de um espírito superior que

chega a divertir-se com o que o entristece” (RICHTER apud PIRANDELLO, 1996, p. 125).

Assim, quando nos damos conta da solidão de nossas personagens, verdadeiros anti-heróis, temos a dimensão trágica de um ser cindido pelas esferas sociais, ligada à falência das relações humanas em uma sociedade guiada por novos valores. Debatem-se insanamente, divididos entre o que são e o que desejam parecer ser, mas, quando a máscara cai, a sociedade é sancionadora. Desse modo, como não ser contraditório,

se temos dentro de nós tanto estados em conflito que vão condicionando nossa consciência, conforme a dominância de um ou de outro? Pois bem, em lugar do herói épico ou dramático que compõe seu caráter tornando coerentes seus atos, o caráter do anti-herói é decomposto em seus elementos e em lugar de simplesmente viver, o anti-herói se vê viver. Seu equilíbrio é móvel e está quase sempre em crise: como pode ser ‘verdadeiro’ o homem, quando ele tem uma máscara exterior e outra interior, quase sempre discrepantes? (PIRANDELLO, 1996, p. 13).

Nossos anti-heróis passam por essa sociedade guiada por novos valores sem nada aprenderem, não crescem cognitivamente. Apesar de não serem nada daquilo que aparentam ser, não são capazes de moldar-se a essas novas estruturas sociais.

Em caráter de exemplificação, podemos pensar na personagem Leonardo Pataca, de *Memórias de um Sargento de Milícias*, que, ao contrário de nossas personagens, consegue lidar com as diferenças da sociedade. Em suas “viagens”, ele cresce e adapta-se às regras sociais de seu grupo ou, pelo menos, consegue fazer com que atuem a seu favor. Leonardo consegue burlar as diferenças e sobreviver em seu meio, possui competência para tanto.

Nossas personagens são ingênuas e, apesar de todas as suas andanças, não se transformam, pois não evoluem o suficiente para adquirir habilidade para se adaptarem às situações ou serem aceitas pelo grupo; perdidas em suas ilusões e tomadas pela rigidez da ideia fixa permanecem em eterna contradição.

## 4.4 A presença do cômico

Que a comicidade está presente nas três obras que analisamos não há dúvida; é preciso, no entanto, pontuar o funcionamento do seu sentido, já que, certamente, podemos afirmar que não é por simples entretenimento; trata-se de um riso que acaba por ser melancólico, próprio do humor, no sentido de Pirandello. Ou seja, é um riso satírico, que denuncia o esfacelamento das normas sociais, morais e políticas da sociedade, mas, ao mesmo tempo melancólico quando refletimos acerca da fragilidade desses protagonistas autocentrados, inflexíveis e que, por conta disso, não se adaptam às regras sociais.

Podemos dizer que em *D. Quixote*, *O Coronel e o Lobisomem* e *Fogo Morto*, o riso se constrói a partir da percepção dos contrastes advindos das ações das personagens em relação ao exterior. Suas atitudes são sempre desprovidas de coerência em relação às regras sociais de seus momentos. O riso marca, nesse sentido, a exclusão do ser, que apresenta um desvio de conduta, um desvio da norma e, portanto, é sancionado negativamente pelo grupo. Segregados, somente a morte ou a loucura é possível para esses seres inflexíveis diante do que projetaram para suas existências.

### 4.4.1 Das possibilidades do cômico

Logo no início de seu ensaio, *O riso*, Bergson deixa claro que seu método de estudo consiste em determinar os procedimentos de fabricação da comicidade e de que esta não se dá fora daquilo que é propriamente humano. Assim, uma paisagem ou uma montanha pode ser graciosa ou bela, mas jamais risível. Este é próprio das atitudes humanas ou das marcas que o homem dá às coisas. É taxativo ao afirmar que para compreender o risível é preciso analisá-lo em relação à sociedade. Trata-se de um “gesto social”, visto corresponder a certas exigências da vida em comum. Segundo o teórico, a comicidade poderá advir da fisionomia ou forma, dos gestos e movimentos, do traje, das palavras, do exagero, das repetições, da situação, do caráter, etc.

Contudo, a mecanicidade, o automatismo é comum a qualquer uma dessas possibilidades do cômico. Ou seja, o riso surge da inflexibilidade e rigidez do indivíduo;

mesmo que a situação exija determinada ação não prevista, o sujeito não conseguirá adaptar-se ou, por outro lado, se for preciso deter um movimento ou desviá-lo, também não existirá essa adaptação.

De acordo com Bergson, a comicidade pode advir de algo exterior, acidental, como, por exemplo, um distinto senhor que tropeça em uma pedra, involuntariamente, e cai. Os transeuntes riem porque a ação é involuntária e não de acordo com o esperado; por outro lado, se o homem tivesse, voluntariamente, se sentado na calçada porque lhe deu vontade, provavelmente os transeuntes não ririam. Também seria alvo de riso um engomadinho arrogante escorregando em uma casca de banana, por não estar de acordo com o esperado para acontecer; seria preciso que ele tivesse detido seu movimento ou desviado seu curso, no entanto, sua altivez fez com que continuasse maquinalmente em linha reta, a rigidez mecânica e a inflexibilidade, nesse caso, geram o riso, principalmente por tratar-se de alguém não muito simpático. A situação cômica seria evitada, no caso, diante de uma adaptação às circunstâncias do ocorrido.

A comicidade também pode ser inerente à própria pessoa, em que seu espírito ou interior esteja em desacordo com o exterior:

Imaginemos, pois, um espírito sempre voltado para o que acaba de fazer, jamais para o que faz, como uma melodia atrasada em relação ao acompanhamento. Imaginemos certa falta de elasticidade inata dos sentidos e da inteligência, em virtude da qual se continua a ver o que já não existe, a ouvir o que já não ressoa, a dizer o que já não convém, enfim a adaptar-se a uma situação passada e imaginária quando seria preciso moldar-se pela realidade presente. A comicidade se situará, dessa vez, na própria pessoa: é a pessoa que lhe fornecerá tudo, matéria e forma, causa e ocasião. (BERGSON, 2007, p. 8).

Bergson, acima, menciona uma situação de distração natural, que faz juz a outra que tenhamos visto nascer e crescer, de um certo indivíduo que tenha feito dos romances de cavalaria sua leitura habitual e, fascinado, destina a eles todos os seus pensamentos e desejos, fazendo-se, desse modo, entre nós como um sonâmbulo, cujas ações serão completas distrações, advindas de sua presença em um meio imaginário, dotado de espírito quimérico: eis Quixote. É certo que é diferente cair em um poço por se estar olhando sabe-se lá para onde e cair por se estar olhando fixamente para uma estrela, e era exatamente

uma estrela o contemplado por Quixote. Apesar das diferenças entre a comicidade do espírito quimérico e a comicidade mais superficial, podemos aproximá-las pela distração sempre presente nos objetos risíveis. Esses indivíduos,

são eles também corredores que caem e ingênuos que são mistificados, corredores do ideal que tropeçam nas realidades, sonhadores cênicos que a vida espreita maliciosamente. Mas são sobretudo grandes distraídos, superiores aos outros porque sua distração é sistemática, organizada em torno de uma ideia central [...] (BERGSON, 2007, p. 10).

A única ideia de Quixote era seguir de acordo com os preceitos dos romances de cavalaria; mesmo quando tudo indicava o contrário, a personagem era inflexível, só conseguia aceitar as circunstâncias como algo peculiar ao mundo da cavalaria.

Esse tipo de personagem age como um sonâmbulo, suas ações são distrações; encontra-se sempre tão absorto em sua ideia fixa que não consegue perceber com clareza e coerência o que lhe acontece ao redor, acabando por redundar em ações desprovidas de logicidade em relação ao mundo exterior. É o que podemos constatar não só em *D. Quixote* como também nos protagonistas de *O coronel e o lobisomem* e *Fogo morto*, em que o riso se constrói a partir da percepção dos contrastes advindos das ações dessas personagens em relação ao meio em que vivem. E, justamente, de acordo com os pressupostos de Bergson, por serem indivíduos autocentrados, munidos de ideia fixa, inflexíveis diante das situações, geram o riso. Seria o automatismo destacado pelo teórico. Tais protagonistas possuem alguns traços em comum; orgulhosos e ostentadores de um poder inexistente, debatem-se insanamente em um meio com o qual não se identificam, mas são inflexíveis e fechados para tudo o que não esteja de acordo com seus projetos.

Nossas personagens são homens que veem a si mesmos como superiores, mas, na realidade, não são o que tentam aparentar ser. Na tentativa de construir uma imagem ilusória como seres dotados de grandes poderes, suas ações descambam para o cômico, provocando o riso. Ingênuos, tornam-se alvo de zombaria dos que os cercam, por representarem ações inferiores e incoerentes em relação às normas sociais. Daí a complexidade de nossas personagens, pois, por suas ações paradoxais, emanam de suas

figuras a humanidade em sua plenitude e dualidade. Ao final, a derrisão dá lugar ao *sentimento do contrário*.

#### **4.4.2 O cômico gerado pelo traje-imagem**

*Adivinhamos então como é fácil que um traje se torne ridículo. Poderíamos quase dizer que toda moda é risível por algum motivo. Mas, quando se trata da moda atual, estamos tão habituados a ela que nos parece formar um corpo só com os corpos que o vestem. Nossa imaginação não destaca um do outro.*

(BERGSON, 2007, p. 28)

Diante de algo não usual para uma dada época, toda a roupagem nos parece risível porque “nossa atenção recai sobre o traje; nós o distinguimos absolutamente da pessoa, dizemos que a pessoa está fantasiada (como se toda roupa não fosse uma fantasia, e o lado risível da moda passa da sombra à luz” (BERGSON, 2007, p. 29). O riso adviria da surpresa, do contraste; da ideia do riso ligada à fantasia ou disfarce, pois um homem que se fantasia é cômico e um homem que parece fantasiado também; ou seja, aqui o riso liga-se ao que parece ser e não é.

#### **4.4.3 O traje-aparência risível em Quixote**

Começamos pelo nosso primeiro anti-herói cômico, em linha cronológica, trajado de modo risível. O que podemos dizer de um ser que resolve usar a armadura de seus antepassados em suas andanças pelo mundo? Assim como suas ideias estão ultrapassadas, seu traje referencia-se a um tempo que já não existe; vestuário este que se coaduna à fala, ao discurso, ao gesto e a tudo mais que a personagem tece para compor a imagem desejada, tal qual aprendera ser usual à performance de um cavaleiro, nos romances que lera. A cavalaria como forma social, com todos os seus aparatos e rituais, estava definitivamente ultrapassada e, como se sabe, tudo aquilo que está fora de moda, tudo aquilo que não segue



normalmente os padrões convencionais torna-se ridículo, cômico, pois, conforme diz Bergson, nossa atenção recai sobre o traje, justamente pela surpresa, pelo contraste com o usual. A passagem abaixo se refere ao momento em que Quixote decidira levar a cabo tudo o que aprendera nos romances de cavalaria, lidos com tanto afincamento e que passaram a povoar sua imaginação incessantemente. São seus primeiros preparativos:

E a primeira cousa que fez foi limpar umas armas que tinham sido dos seus bisavós, e que, desgastadas de ferrugem, **jaziam para um canto esquecidas havia séculos**. Limpou-as e consertou-as o melhor que pôde; porém viu que tinham uma grande falta, que era não terem celada de encaixe, senão só morrião simples; a isto porém remediou a sua habilidade: arranjou com papelões uma espécie de meia celada, que encaixava com o morrião, representando celada inteira. Verdade é que, para experimentar se lhe saía forte e poderia com uma cutilada, sacou da espada e lhe atirou duas, e com a primeira para logo desfez o que lhe tinha levado uma semana a arranjar; não deixou de parecer-lhe mal a facilidade com que dera cabo dela, e, para forrar-se a outra que tal, tornou a corrigê-la, metendo-lhe por dentro umas barras de ferro, por modo que se deu por satisfeito com a sua fortaleza; e, sem querer aventurar-se a mais experiências, a despachou e teve por celada de encaixe das mais finas. (CERVANTES, I, 2005, p. 32) (grifos nossos).

Quixote limpou as armas que tinham sido dos seus bisavós e, percebendo que algumas peças estavam faltando, tentou consertá-las o melhor que pode. O morrião simples cobria a parte superior da cabeça e faltava a celada de encaixe, ao que Quixote gastou pelo menos uma semana para improvisar uma que lhe parecesse bem, então quis experimentá-la para ver se aguentaria uma “cutilada”; no entanto, ao primeiro teste com a espada, tudo se desfez. No fundo, não ficou muito contente com a facilidade com que a tinha desfeito, corrigiu-as com umas barras de ferro, e, rapidamente, deu-se por satisfeito, não querendo mais arriscar-se a nenhum teste, e, assim, a “teve por celada de encaixe das mais finas” (CERVANTES, I, 2005, p. 32).

Quixote estava tão absorto no empreendimento e convicto de suas intenções que gastou quatro dias a pensar em um nome adequado para seu rocim, pois o cavalo de “tão famoso cavaleiro” não poderia ficar “sem nome aparatoso”, “como convinha à nova ordem e ao exercício que já professava; e assim, depois de escrever, riscar, e trocar muitos nomes, ajuntou, desfez, e refez na própria lembrança outros, até que acertou em o apelidar ‘Rocinante’” (CERVANTES, I, p. 33).

Posto o nome em seu cavalo, e dando-se por satisfeito, quis arranjar outro nome para si. Para tanto gastou mais oito dias pensando, ao que se decidiu por chamar-se Dom Quixote. Mas, como o valoroso Amadis de Gaula, que acrescentou ao próprio nome o do reino e o da pátria, acreditava que também ele, como bom cavaleiro, deveria acrescentar ao seu nome o da sua terra, ao que ficou sendo “Dom Quixote de la Mancha”. Logo mais lembrou que precisaria também de uma dama de quem se enamorar. E a partir daí, de acordo com a ideia de Bergson, é como se somente conseguisse olhar para um único ponto, tomado de ideia fixa, como um sonâmbulo que age sem tomar contato com a realidade exterior, permanecendo em um mundo a parte.

Fizemos questão de relembrar passo a passo os preparativos iniciais de Quixote para tornar-se cavaleiro, porque desse momento em diante toda sua vida será consagrada a esse projeto, do qual não se desviará por qualquer que seja o motivo. A partir daí todas as situações de algum modo lhe parecerão ligadas ao mundo dos romances de cavalaria. .

Na primeira saída de Quixote, depois de andar o dia todo, já cansado, avista uma venda com duas mulheres, “destas que se chamam de vida fácil”, e “como ao nosso aventureiro tudo quanto pensava, via, ou imaginava, lhe parecia real, e conforme ao que tinha lido, logo viu que a locanda se lhe representou ser um castelo” (CERVANTES, I, 2005, p. 36). Aqui podemos entender o que Bergson afirma sobre os “grandes distraídos” que “tropeçam na realidade”, visto estarem tomados por uma ideia central. Para Quixote, tudo o que pensa ou imagina lhe “parece real”, pois está tomado de ideia fixa, e é inflexível diante das situações, vê apenas o que deseja.

Para Quixote as duas mulheres pareceram duas formosas donzelas; nesse mesmo momento, por coincidência, sucedeu de um porqueiro, que recolhia sua manada de porcos, tocar uma buzina. No mesmo instante, Quixote julgou ser o que desejava: “que lá estava algum anão dando sinal da sua boa vinda” (CERVANTES, I, 2005, p. 37). Quixote chegou tomado de grande contentamento, mas, quando as mulheres repararam naquela figura trajada de tão estranho modo, com medo principiaram a correr, ao que Quixote, levantando a viseira de papelão, e descobrindo o semblante seco e empoeirado, com tom mais ameno lhes disse:

-Não fujam Vossas Mercês, nem temam desaguizado algum, porquanto a ordem da cavalaria que professo a ninguém permite que ofendamos, quanto mais a tão altas donzelas, como se está vendo que ambas sois.

Miravam-no as moças, e andavam-lhe com os olhos procurando o rosto, **que a desastrada viseira** em parte lhe encobria; mas como se ouviram chamar donzelas, cousa tão alheia ao seu modo de vida, **não puderam conter o riso**; e foi tanto, que Dom Quixote chegou a envergonhar-se e dizer-lhes:

- Comedimento é azul sobre o ouro da formosura; e, demais, o rir sem causa grave denuncia sandice. Não vos digo isto para que vos estomagueis, que a minha vontade outra não é senão servir-vos.

**A linguagem, que as tais fidalgas não entendiam, e o desajeitado do nosso cavaleiro ainda acrescentavam nelas as risadas**, e estas nele o enjôo; e diante passara, se a ponto não saísse o vendeiro, sujeito que por muito gordo era muito pacífico de gênio. Este, **vendo aquela despropositada figura, com arranjos tão disparatados como eram os aparelhos, as armas, lança, adarga, e corselete, esteve para fazer coro com as donzelas nas mostras de hilaridade**. Mas, reparando melhor naquela quantia de petrechos, teve mão em si, assentou em lhe falar comedidamente [...]. (CERVANTES, I, 2005, p. 38) (grifos nossos).

No trecho destacado acima, o traje em desuso, ultrapassado para a época, gera o riso porque não está de acordo com o convencional e, quando outros se deparam com tão estranha figura não conseguem se conter. Até mesmo o vendeiro, que parecia ser uma pessoa de melhor senso do que as duas mulheres, quase não consegue segurar o riso “vendo aquela despropositada figura, com arranjos tão disparatados como eram os aparelhos, as armas, lança, adarga, e corselete” (CERVANTES, I, 2005, p. 38); dessa maneira, de acordo com Bergson (2007, p. 28): “adivinhamos então como é fácil que um traje se torne ridículo”. Também a linguagem, que “as tais fidalgas” não entendiam, provoca o riso, pois, além de não estarem habituadas a serem chamadas de donzelas no tipo de vida que levavam, o falar de Quixote não está em consonância com o usual, visto que ele tenta usar o falar pomposo tal qual aprendera ser próprio dos grandes cavaleiros aos quais admirava e em tudo queria imitar.

Há, na sequência da narrativa, o *cômico de situação*; as duas mulheres resolvem ajudar Quixote a desvencilhar-se do traje para que ele possa dormir. Imaginemos o risível da cena, pois sem conseguirem tirar-lhe a gola e a composta celada, que ele havia preso com nós tão apertados, sendo impossível desatá-los, ele passou a noite assim, como “a mais extravagante e graciosa figura que se podia imaginar” (CERVANTES, I, 2005, p. 39), pois de maneira alguma ele consentiu que cortassem as fitas verdes que as prendiam:

Do peito de armas e couraça bem o tinham elas desquitado; mas o que nunca puderam foi desencaixar-lhe a gola, nem tirar-lhe a composta celada, que trazia atada, com uma fitas verdes, com tão cegos nós, que só cortando-as; no que ele de modo nenhum consentiu. E assim passou a noite com a celada posta, **que era a mais extravagante e graciosa a figura que se podia imaginar**. (CERVANTES, I, 2005, p. 39) (grifos nossos).

Se Quixote fosse somente um cinquentão que enlouqueceu lendo romances de cavalaria, seria provavelmente apenas um ser cômico pelo ridículo da situação, mas, ao construir uma personagem complexa, permeada por ideais nobres, dotada de vasta sabedoria e boas intenções, Cervantes tocou-o pelo sublime e, a partir daí, ele já não será considerado somente um louco que provoca o riso por suas atitudes insanas, mas intigará empatia e identificação por sua extrema bondade e senso de justiça. Assim, o puramente cômico adentrará ao campo do humor e provocará no leitor admiração e compaixão por um indivíduo tal idealista e ao mesmo tempo tão fragilizado fisicamente.

Quixote, como já foi dito, é um anti-herói modelar, apresentando certas características invariantes, percorridas em nossa análise, e que estão engendradas nas figuras de nossos dois anti-heróis brasileiros: Vitorino e Ponciano. Uma dessas características proeminentes, encontrada no cerne da construção da personagem, e sem a qual Quixote não seria Quixote, pelo menos não o de Cervantes, é o *humor*, no sentido pirandelliano.

Como já foi mencionado, o *humor* seria algo posterior ao cômico, nasce de uma situação cômica para encontrar o seu contrário, o *sentimento do contrário*, pela especial atividade de reflexão que requer. Por sua vez, o riso provocado pelas personagens advém de ações e gestos em muito semelhantes entre si, que serão discutidos na sequência deste trabalho. De modo geral, elas provocam o riso porque suas ações não estão de acordo com o esperado de suas performances, no entanto, a maior parte dessas performances risíveis pauta-se no cômico corpóreo, ou seja, não no pensamento ou trocadilho de palavras, mas em tudo que esteja ligado ao corpóreo: o traje, o gesto, a estatura, o aspecto físico. Os trajes dessas personagens estão sempre em desacordo com a situação; e os gestos e entoações sempre hiperbolizadas parecem ser de seres que estão sempre representando um papel inapropriado para o que a situação requer.

#### 4.4.4 O traje-aparência risível em Vitorino

Em uma das passagens em que o traje de Vitorino mais se aproxima ao de uma fantasia, e o torna ainda mais risível, é quando volta de uma viagem de Itambé em que, a convite de seu primo Raul, atuaria como “advogado”. Para tanto era necessário se vestir como requeria a situação, conforme lhe dissera o primo. Além da roupa, precisava dar um jeito na cabeleira e, por um mau jeito do barbeiro, seus cabelos foram “tosquiados”, não lhe restando outra opção senão a de raspar tudo. Assim sua figura vai se tornando cada vez mais ridícula e, conseqüentemente, cômica. E o pior de tudo é o cômico da situação, pois o risível é que, quando Vitorino finalmente consegue chegar ao Fórum, depois de tantas peripécias, o júri já tinha se acabado. Fizera tudo por nada e ainda se sente importante por ter sido chamado pelo primo e por estar usando aquelas “vestes de doutor”. Na volta, decide parar para conversar com o Mestre José Amaro, que “olhou espantado para a vestimenta esquisita”:

Vinha na égua magra, com a cabeça ao tempo, toda raspada. Saltou para uma conversa e estava vestido como um doutor, de fraque cinzento, com uma fita verde e amarela na lapela. O mestre José Amaro olhou espantado para a vestimenta esquisita.

- Estou chegando, compadre, do Itambé. [...] É roupa feita do Mascarenhas, de Recife, botei o bicho. Então o primo Raul me chamou para um canto para dizer que eu precisava cortar os cabelos. O desgraçado do barbeiro da Lapa tosquiou-me a cabeleira, o jeito que tive foi de raspar tudo. Raul passou-me a navalha na cabeça. [...] Quando cheguei no Itambé o júri já tinha se acabado. [...] Pois é isto, meu compadre, estou com estas vestes de doutor.

[...]. As abas do fraque caíram no chão, a fita da lapela mexia com o vento. A cara grande de Vitorino, com a cabeça raspada, **parecia de cômico envelhecido, de palhaço cansado**. (REGO, 1997, p. 102) (grifos nossos).

Enquanto Vitorino está na casa de Mestre Amaro, chega o cego Torquato para uma conversa com o mestre, acompanhado de seu guia. Nessa passagem, Vitorino, com suas vestes ridículas, tem aparência de “cômico envelhecido, de palhaço cansado”, e provoca o riso dos que o veem.

No entanto, Vitorino não tem noção de sua aparência e, quando o guia do cego Torquato começa a observá-lo insistentemente, a princípio com medo daquela esquisitice,

ele fica muito irritado. “O menino olhava para o fraque cinzento, e todo o seu medo se transformou num ataque de riso. Vitorino voltou-se para ele furioso: - Por que está rinchando, seu merda?” (REGO, 1997, p. 105).

Sentindo-se desfeito, Vitorino diz que vai embora e parte com “um sorriso amargo na boca”, enquanto seu “enorme fraque cobria a anca descarnada do animal. A fita verde-amarela voava ao vento. E picando a égua com as esporas deixou a casa do mestre, gesticulando com violência, e com uma tabicada forte no ar sumiu na curva” (REGO, 1997, p. 106). Cabe aqui também uma análise do gestual e da entoação na performance da personagem Vitorino, visto que toda sua ação está sempre acompanhada de gesticulatório exagerado e de grandiloquência discursiva. Questões essas a serem discutidas em momento oportuno.

#### **4.5 O cômico ligado ao gesto e entoação**

Há indiscutível ligação entre o gesto e a palavra, quer seja de acompanhamento, complementaridade ou substituição. Podemos dizer que tudo é significativo na gesticulação das personagens em geral. No entanto, para as nossas personagens é muito significativo, visto tratar-se de seres altamente performáticos. São dotadas de grandiloquência, acompanhada de gestos exagerados e exacerbados; portanto suas condutas fogem do padrão normativo das sociedades a que pertencem e, como vimos, os desvios de condutas tendem a provocar o riso.

De acordo com Bakhtin (1976, p. 8-9), quando há falta de apoio entre os interlocutores, percebemos no locutor que sua “voz vacila e sua riqueza entoacional é reduzida, como acontece, por exemplo, quando uma pessoa rindo percebe repentinamente que ela está rindo sozinha - sua risada ou cessa ou se degenera, torna-se forçada, perde sua segurança [...]”. No entanto, nossas personagens são convictas, possuem o pensamento fixo voltado para o projeto de vida almejado, e, por isso, não titubeiam nunca. Ao sentirem-se sozinhas, sem apoio de seus interlocutores, suas vozes não vacilam; pelo contrário, adquirem ainda mais força, pois acreditam em suas ações. Possuem discurso grandiloquente e dotado de grande riqueza entoacional, demonstrando que não aceitam

serem contestados socialmente, mesmo que precisem ir contra os valores da sociedade na qual estão inseridos, pois, conforme o teórico, “quando uma pessoa entoa e gesticula, ela assume uma posição social ativa com respeito a certos valores específicos e esta posição é condicionada pelas próprias bases de sua existência social” (BAKHTIN, 1976, p. 8-9).

Portanto, o gestual e o entoacional são muito importantes para a construção de nossas personagens, visto que indicam a posição que elas assumem diante dos valores e do grupo social de que fazem parte. Temos aqui o que Bakhtin (1976, p. 8-9) chama de *metáfora entoacional* ou *metáfora gesticulatória*, que agrupa valores veiculados nas falas e nos gestos do locutor, apontando para um referente. Por exemplo, no caso de uma entoação expressiva, fica claro uma ligação entre o verbal e o contexto extraverbal em que a entoação transporta o discurso para além das fronteiras do puramente verbal, pois, juntos, o entoacional e o verbal, formam um todo significativo carregado de valores. Dessa forma, no caso específico, podemos dizer que essas metáforas adquirem uma significação para a representação das personagens que, por meio de seus gestos e entoações exageradas, se postam como seres sociais e tomam uma posição na escala de valores de seus respectivos grupos. Tomada a posição, gesto e discurso formam um todo significativo diante do contexto situacional.

#### **4.5.1 O gestual e a entoação na caracterização das personagens**

Ainda conforme Bakhtin (1976, p. 3): “A arte, também, é imanentemente social; o meio social extra-artístico, afetando de fora a arte, encontra resposta direta e intrínseca dentro dela”. No literário, a entoação personifica o referente, aponta para o referente e, na maioria das vezes, pode estar ligada ao gestual. De alguma forma, a sociedade espera algumas condutas de seus membros e, quando não agem de acordo com as suas expectativas, são alvos de reprovação.

Em algumas vezes, essas reprovações se dão por meio do riso, que pode ser gerado por uma palavra mal colocada, por uma situação, por um gesto inadequado, ou pela combinação de gesto e entoação exagerados. No caso de nossos protagonistas, temos personagens cômicas, desajustadas ao meio social em que vivem, cujos gestos e entoações apontam para esse desajuste. Temos nas falas dessas personagens, indicada pela entonação,

e nos gestos, sempre exagerados e hiperbólicos, a tentativa de ostentar um poder inexistente. Não podemos deixar de mencionar que são narrativas em que os próprios discursos das personagens constroem o referente, como se autoidealizam, realizam, por meio de suas falas, a imagem que têm de si.

De certo modo, as ações de nossas personagens aproximam-se do espetáculo, parecem que estão encenando o tempo todo. Estão representando algo que não são e, para tanto, precisam parecer convincentes. Daí o exagero de suas ações, a necessidade de falar sempre do alto e de forma eloquente, de querer se fazer respeitar pela força física, etc. Ou seja, para Quixote não basta ser cavaleiro andante, é o mais valoroso e valente cavaleiro de todos os tempos; Ponciano acredita ser o melhor nas pendências de Fórum, com as mulheres, no traquejo com as armas e, dotado de grande sabedoria, nunca fica por baixo; finalmente, para Vitorino não há problema que ele não resolva, pois “é homem para o que der e vier”. A despeito das crenças dessas personagens, o real não condiz com suas fantasias e temos a impressão de estar diante de ações teatralizadas, de seres que estão encenando o “papel de todo poderoso” que na realidade não são.

#### **4.5.2 O gesto e a entoação em Quixote**

Quixote incorporou os gestos, as palavras, a entoação, próprios dos cavaleiros andantes. Desejava seguir à risca o que aprendera nos livros, porém, suas ações inusitadas para o momento acabam por provocar o riso e a surpresa de todos. No entanto, jamais titubeia, para tudo encontra explicação nos manuais de cavalaria, e sua ideia fixa não lhe permite enxergar a estranheza de suas atitudes. “Tropeça” na realidade e, distraído, como diz Bergson, não consegue perceber seu descompasso com o exterior. Com gesticulatório e entoações exageradas, vai chamando a atenção por onde passa.

O vendeiro, o mesmo da passagem em que foi analisada a questão do traje, e que Quixote acreditava ser “senhor de um castelo”, percebendo sua falta de juízo, decide entrar na “brincadeira”. Como Quixote ainda não havia sido consagrado cavaleiro, de acordo com os manuais, ficou acertado que o vendeiro o consagraria cavaleiro no dia seguinte pela manhã, pois era capacitado para tal. Segundo os rituais de cavalaria, Quixote precisaria velar suas armas em uma capela antes do ritual. Para continuar no “jogo”, o vendeiro diz



que o castelo não possuía capela naquele momento, visto que havia sido demolida a fim de que fosse reconstruída mais tarde. Assim, na falta da capela, o vendeiro aconselha Quixote a guardar suas armas junto a pia do pátio, pois diz que era conhecedor dos rituais de cavalaria e sabia que, em caso de grande necessidade, como o momento pedia, as armas podiam ser veladas onde quer que fossem. E, assim acertado, passou Quixote a velar suas armas, andando de um lado para outro “com sossegada compostura”. Os hóspedes olhavam para a situação e, mesmo sem entenderem, se divertiam com aquele disparate.

No meio da noite, porém, um dos arrieiros resolve dar de beber às suas cavalgadas e para tanto é necessário retirar as armas de Quixote de cima da pia. Quando Quixote vê a cena, “lhe diz em **alta voz**: - Ó tu, quem quer que sejas, **atrevido cavaleiro**, que vens tocar nas armas **do mais valoroso andante** que jamais cingiu espada, olha o que fazes, e não lhes toques, **se não queres deixar a vida em paga do teu atrevimento!**” (CERVANTES, I, 2005, p. 43 – grifos nossos). Quixote fala com grandiloquência, em tom solene. O pobre do arrieiro, desavisado ou sem saber ao certo o tamanho de suas sandices, fica confuso. O discurso de Quixote torna-se cômico com tamanho exagero, visto que, segundo ele, o cavaleiro estaria tocando nas armas “do mais valoroso andante”, como se estivesse cometendo um pecado capital, e Quixote adverte sobre as consequências de tal ato infame: “não lhes toques, se não queres deixar a vida em paga do teu atrevimento!”. No entanto, o cavaleiro não levou a sério as bravatas de Quixote e, tomando as armas de cima da pia, arremessou-as para longe. Nesse momento, Quixote, consternado com tamanha afronta, que seria a primeira em sua trajetória de cavaleiro andante, volta seu pensamento para Dulcinéia, pedindo-lhe proteção para desfazer o agravo, e, a seguir, desferiu tamanho golpe sobre a cabeça do cavaleiro que quase o mata.

Segue-se extraordinária pantomima e os hóspedes todos acordam para ver o que estava acontecendo. O vendeiro pede calma, dizendo já lhes ter avisado que Quixote era doido. Quixote, no entanto, brada cada vez mais alto, tratando os presentes de “aleivosos e traidores”, enquanto esses o apedrejam com o intuito de que não atacasse a mais ninguém. Culpa o “senhor do castelo”, o vendeiro, chamando-o de covarde por permitir que tratassem assim cavaleiros andantes, visto que ele, como “senhor do castelo”, era conhecedor da ordem da cavalaria. Segue com tão inusitado discurso que acaba por impor medo aos que o viam naquela situação:

- De vos outros, canzoada baixa e soez, nenhum caso faço. Atirai-me, chegai, vinde e ofendei-me enquanto puderdes, que vereis o pago que levais da sandice e demasia.

Dizia aquilo com tanto brio e denodo, que infundiu pavor nos que o acometiam, e tanto por isto, como pelas persuasões do locandeiro, deixaram de o apedrejar, e ele deu azo para levarem os feridos, e continuou na vela das armas com a mesma quietação e sossego que em princípio. (CERVANTES, I, 2005, p. 45).

Apavorados com o inusitado do discurso de Quixote e convencidos pelo locandeiro, os hóspedes, enfim, pararam de apedrejá-lo, ao que ele permitiu que assim levassem os feridos. O interessante nessa passagem é que, depois de toda a confusão, Quixote volta a cuidar das suas armas “com a mesma quietação e sossego” do início, como se nada tivesse acontecido.

Temendo coisa pior, o vendeiro convence Quixote de que duas horas velando as armas eram suficientes e, visto que ele já estivesse a velar por mais de quatro, já poderiam dar início à cerimônia. Ao que ele concorda, pedindo que fosse o mais breve possível, pois “se tornasse a ser acometido, depois de armado cavaleiro, não deixaria pessoa viva no castelo, exceto as que o senhor castelão lhe mandasse, que a essas por respeito, perdoaria” (CERVANTES, I, 2005, p. 45). Não havendo melhor solução, o vendeiro decide consagrá-lo cavaleiro como era de seu desejo. Temeroso, o vendeiro põe Quixote de joelhos e começa a ler em seu manual como se estivesse rezando, “em tom de quem recitava alguma oração devota”. A cena fica próxima ao hilário, porém, tendo em vista as proezas anteriores realizadas por Quixote, as duas mulheres que ajudam no ritual agem com a maior discrição possível, segurando-se “para não rebentar de riso em cada circunstância da cerimônia” (CERVANTES, I, 2005, p. 45).

Consagrado cavaleiro, Quixote torna-se ainda mais ansioso por aventuras. Assim, a partir daí, por onde passar, Quixote espantará a todos com seu estranho discurso que, na maioria das vezes, será seguido das mais cômicas pantomimas.

Saindo da venda, e seguindo os conselhos do “castelão”, Quixote resolve voltar para casa para melhor equipar-se e para arrumar um escudeiro. Logo avista um grupo de mercadores e imagina tratar-se de uma nova aventura; resolvendo imitar em tudo que lhe fosse possível os passos que lera nos manuais, lhe vem a ideia de obrigá-los a declarar ser Dulcinéia a mais formosa donzela; então, “quando chegaram a distância de se poderem ver e ouvir, alçou a voz, e com gesto arrogante disse: - Todo o mundo se detenha, se todo o

mundo não confessa que não há no mundo donzela mais formosa que a imperatriz da Mancha, a sem-par Dulcinéia del Toboso” (CERVANTES, I, 2005, p. 52).

Estancaram os mercadores para ouvirem os disparates de tão estranha figura, sem nada entenderem. Um deles, no entanto, metido a brincalhão, entra no “jogo” de Quixote e acaba por dizer que diria ser Dulcinéia a mais formosa das mulheres, mesmo se ela fosse torta de um olho, se isso lhe exigisse. Quixote enfurece-se com tal atrevimento e assim dá-se início a mais uma de suas cenas burlescas; brada, em acesso de cólera:

- Não destila, canalha infame, isso que dizeis – respondeu Dom Quixote aceso em cólera –; destila âmbar e algália entre algodões, e não é torta nem corcovada, senão mais direita que um fuso de Guadarrama. Vós outros ides de pagar a grande blasfêmia que proferistes contra tamanha beldade, como é a minha senhora!

E nisto arremeteu logo com a lança em riste contra o que lhe falara; e com tanta fúria de enojado, que, se a boa sorte não permitira que no meio do caminho esbarrasse e caísse o Rocinante, mal passaria o atrevido mercador. Com o estender-se do cavalo, foi Dom Quixote rodando [...] sem lograr levantar-se, por mais que fizesse, tanto era o empacho da lança, adarga, esporas e celada, e o peso da armadura velha. Enquanto barafustava para se erguer sem o conseguir, dizia:

- Não fujais, gente covarde, gente infame! reparaí; que, se estou aqui estendido, não é por culpa minha, senão do meu cavalo. (CERVANTES, I, 2005, p. 52).

Seu tom é enfático, seus gestos descomedidos. Tomado pela cólera, arremeteu contra o mercador, que lhe falara tão despropositadamente, com tamanha fúria, que este estaria mal arranjado se Rocinante não tivesse lançado Quixote ao chão. Com o peso da armadura velha, Quixote não consegue levantar-se, mesmo assim, insistindo em não perceber a delicada situação em que se encontra, continua em altos brados: “- Não fujais, gente covarde, gente infame!”. Um dos mercadores, perdendo a paciência com tamanha arrogância de Quixote, quebrou-lhe a lança e com ela deu-lhe tão vasta pancadaria, deixando-o “moído”, largado ao chão. O risível é que, mesmo debaixo daquele temporal de pancadaria, Quixote “não deixava de vociferar ameaças contra céu e terra” (CERVANTES, I, 2005, p. 52).

As situações nas quais se envolve Quixote sempre terminam de modo cômico. Por mais que ele se prepare e tente seguir à risca os rituais, algo dá errado. Na passagem acima, por exemplo, ele imaginou que o ato de obrigar os mercadores a reconhecerem o valor de

Dulcinéia era perfeito para poder imitar os passos que lera. Contudo, cai de forma ridícula com seu cavalo, gesticula e brada furiosamente como um louco e apanha tanto que fica largado ao chão, sem conseguir levantar-se. E o pior de tudo era que “ainda se tinha por ditoso, imaginando que enfim era desgraça própria de cavaleiros andantes” (CERVANTES, I, 2005, p. 53). Ao final, Quixote é socorrido por um lavrador que passava pelo local e o reconheceu como sendo de sua região; este, sem entender as sandices que Quixote dizia, monta-o em seu burrico, levando-o para casa. Assim, termina da forma mais desastrosa possível o que nosso cavaleiro andante imaginara como ideal para seguir na respectiva aventura em oferecimento à Dulcinéia.

Quixote faz eloquentes discursos e em tudo tenta imitar o falar pomposo dos cavaleiros andantes. Sempre que uma situação não termina de acordo com o que ele imaginara ou conforme o que lera nos manuais, ele rompe em longos discursos, dando explicações a Sancho de acordo com o mundo da cavalaria. Em determinada situação em que não possuem o que comer e Sancho queixa-se a Quixote, este faz um de seus longos discursos; e, comicamente, Sancho lhe responde: “mais talhado estava Vossa Mercê para pregador que para cavaleiro andante” (CERVANTES, I, 2005, p. 152).

Uma das passagens mais cômicas na qual se envolve Quixote é quando investe contra dois rebanhos de carneiros e ovelhas acreditando tratar-se de dois grandes exércitos. Eufórico com a grande aventura que via pela frente, Quixote nomeava sem parar os cavaleiros de um e outro campo, descrevendo a tudo como se fosse dar início uma grande batalha. Sancho ouvia a tudo “embasbacado [...] com tanto palavrório sem dizer nem pio; de quando em quando voltava a cabeça para ver se avistava os cavaleiros e gigantes que o amo nomeava” (CERVANTES, I, 2005, p. 149). Sancho adverte Quixote de que nada via, este lhe diz que “o medo lhe turvava os sentidos”, por isso nada podia ver nem ouvir.

Quando os dois rebanhos estavam suficientemente próximos, Quixote prepara-se para participar do “grande embate”, “cravou as esporas em Rocinante; e, posta a lança em riste, baixou a lomba como um raio” (CERVANTES, I, 2005, p. 149). Sancho pedia-lhe por Deus que voltasse porque ali não havia gigante nem cavaleiro, somente carneiros e ovelhas com seus pastores. Quixote não lhe dá ouvidos e, como é próprio de sua performance, brada em altas vozes com a lança em punho:

Nem com tudo aquilo se refreava Dom Quixote, antes em altas vozes ia clamando:

- Eia, cavaleiros, que seguis e militais debaixo das bandeiras do valoroso Imperador Pentapolim do Arremangado Braço, segui-me todos, vereis quão facilmente lhe dou vingança do seu inimigo Alifanfarrão de Trapobana.

Com estas palavras se entranhou pelo tropel das ovelhas, e começou a alancear nelas, tão denodado como se desse em verdadeiros inimigos mortais. Bradavam-lhe os pastores que tivesse mão; porém, vendo que era tempo perdido, descingiram suas fundas, e começaram a cumprimentar-lhe as orelhas com pedradas como punhos [...]. (CERVANTES, I, 2005, p. 150).

Como os pastores percebem que de nada adiantavam seus rogos a Quixote, dão-lhe tantas pedradas quanto podem. Com a primeira delas Quixote vai ao chão e, acreditando-se gravemente ferido toma um bálsamo de ervas que trazia consigo; nisso, outra pedrada lhe tira vários dentes queixais. Os pastores o tiveram como morto e sem mais averiguações recolheram as reses mortas e se foram. Sancho sai em socorro de Quixote. A seguir, teremos a mais hilariante das situações. Quixote aproxima-se de Sancho e pede-lhe para contar quantos dentes queixais lhe faltam, porque parecia que havia perdido todos:

Chegou-se lhe tão perto o Sancho, que lhe metia quase os olhos pela boca, e foi a tempo que já o bálsamo tinha produzido o seu efeito no estômago de Dom Quixote. Neste momento, pois, desfechou sobre as barbas do compassivo escudeiro, que nem tiro de escopeta, tudo que havia dentro.

- Nossa Senhora! – exclamou Sancho – que é isso? Sem dúvida este pecante está ferido mortalmente: vomita sangue.

Reparando porém um pouco mais, conheceu pela cor, sabor e cheiro, que tal sangue não era, mas sim o bálsamo da almotolia, que ele lhe vira engolir. Tamanho foi o seu nojo, que, revolvendo-se-lhe o interior, vomitou as tripas mesmo por cima do amo; ficaram ambos como umas pérolas. Correu Sancho ao seu burro, para tirar dos alforjes com que se limpar a si, e curar ao patrão; não os achou [...]. (CERVANTES, I, 2005, p. 151).

A passagem transcrita faz lembrar por um instante que seja alguma aventura dos romances de cavalaria? Podemos, sem medo de errar, assegurar que não. O que a imaginação de Quixote vislumbrou como algo heróico, na verdade, transformara-se na mais ridícula e cômica das situações: o cavaleiro perde quase todos os dentes queixais a

pedradas, cavaleiro e escudeiro vomitam um sobre o outro, ou seja, a aventura foi um completo desastre.

Apesar do cômico da situação, acabamos por nos compadecer com as más aventuras de Quixote. Logo mais adiante na narrativa, Sancho chama Quixote de “Cavaleiro da Triste Figura”, ao que Quixote pergunta-lhe sobre o motivo.

- Eu lhe digo – respondeu Sancho –; é porque o estive considerando um pouco à luz da tocha que vai na mão do mal andante cavaleiro, e deveras **reconheci em Vossa Mercê, de pouco para cá, a mais má figura que nunca vi**; do que deve ter sido causa o cansaço deste combate, ou talvez a falta dos dentes queixais. (CERVANTES, I, 2005, p. 159) (grifos nossos).

Dessa maneira podemos constatar o paradoxo da situação: Quixote tem em si uma rígida ideia fixa que não lhe permite desviar-se ou adequar-se a quaisquer das aventuras que encontra pela frente; por outro lado, sua fragilidade física é latente, porém, por mais que apanhe ou sofra qualquer dano físico, reconhece no acontecido algo comum ou próprio do mundo da cavalaria. Seu idealismo vai a extremos e torna-se impossível não admirar ou não se compadecer com tão sublime figura.

### 4.5.3 O gesto e a entoação em Vitorino

Vitorino faz papel de “palhaço” por várias vezes ao longo da narrativa e toda sua performance provoca o riso dos que estão ao seu redor, pois tudo nele é exagerado, aproximando-se do burlesco, o que acaba por fazer como que, na maioria das vezes, não seja levado a sério pelos habitantes do vilarejo.

Numa das primeiras descrições da personagem, o pintor Laurentino o vê de longe e segue o seu caminho por um atalho a fim de evitar um possível encontro com Vitorino. Nessa descrição já podemos perceber que se trata de um protagonista de grandes rompantes discursivos e gesticulatórios, pois, quando percebe que Laurentino vai por outro caminho, dá logo um grito, questionando o motivo de seu medo. Com certeza, o que nunca

poderá ser afirmado é que estamos lidando com uma personagem discreta, visto que, ao sentir-se desfeiteado, em qualquer situação, Vitorino responde com gritos, ofensas, gestos violentos, etc.

Era Vitorino Papa-Rabo, na égua rudada. Quis passar fora, pelo atalho, mas Vitorino deu logo um grito:

- Está com medo de quê?
- De nada, capitão Vitorino.
- Vocês todos pensam que sou bicho. Sou homem para ser respeitado.
- Não estou dizendo o contrário.
- Pode dizer capitão. Sou capitão, como o Lula de Holanda é coronel. Não me faz favor.

O pintor Laurentino, na beira da estrada, ouvia o velho Vitorino nos seus arrancos. A égua rudada mostrava os ossos, a sela velha, roída, a manta furada, os freios de corda.

[...]

A égua vazava água por um dos olhos e a brida arrebetada enterrava-lhe de boca adentro. O pintor quis despedir-se mas Vitorino queria falar mais. A cara larga do velho, toda raspada, os cabelos brancos saindo por debaixo do chapéu de pano sujo, **davam-lhe um ar de palhaço sem graça.**

- Boa viagem, capitão Vitorino, tenho que chegar cedo em casa.
- Diga a estes cachorros que o capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier. (REGO, 1997, p. 24) (grifos nossos).

Depois de conversar com Laurentino por algum tempo, sem rodeios, pede a este para chamá-lo de capitão, pois é tão capitão quanto Lula de Holanda é coronel. No caso a entoação e todo o gestual de Vitorino apontam para a grandeza que ele quer atribuir a si próprio, porém, toda sua descrição física dá-lhe um ar de “palhaço sem graça”, ao mesmo tempo em que as más condições de sua montaria desmentem o poder que deseja projetar de sua figura. No entanto, ele parece não ter consciência da enorme distância existente entre o que deseja ser e o que é realmente, e termina seus rompantes discursivos sem muita variação: “o capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier.”

Vitorino, além de ser risível na aparência, com seu discurso grandiloquente e repetitivo provoca o riso. É uma figura toda performática que brada, incessantemente por onde passa, que “Vitorino da Cunha Carneiro é homem que não teme a nada e nem a ninguém” e, ao mesmo tempo, gesticula violentamente. Dessa forma, os gestos e a entoação são proeminentes para a construção da personagem, visto que estão voltados para um referente, que é a própria personagem. A entoação e o gestual formam um todo

significativo e apontam para o extra-verbal; no caso de Vitorino, personifica sua insubordinação perante as regras sociais em questão. Como nem todos compartilham da ideia de que exerce grande influência sobre o poder local, sua autoafirmação, repetidamente, e sempre seguida de pantomimas, provoca o riso. Vejamos alguns trechos em que seus rompantes discursivos e gesticulatórios são mais sugestivos.

- Diga a estes cachorros que o **capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier.**

E esporeou a égua com fúria. O animal pulou de lado, quase que deitando por terra o cavaleiro. Vitorino, apumando-se, **gritou:**

- Bando de cachorros! (REGO, 1997, p. 24);

Falava só, **gesticulava como se mantivesse um diálogo com um inimigo. Sacudia a tabica com uma fúria de louco.**

- E o diabo desta besta que não anda! (REGO, 1997, p. 25);

[...] **Vou mostrar a todos quem é este velho Vitorino Carneiro da Cunha.** Não enjeito briga. Se querem no pau, vamos no pau. (REGO, 1997, p. 28);

- Cala a boca, vaca velha – **gritou** Vitorino. - Sou homem para toda aquela cambada. Só não matei o cachorro porque me pegaram. **Vitorino Carneiro da Cunha não corre de pé rapado.** (REGO, 1997, p. 44);

- Alto lá, dona Sinhá, **surra em Vitorino Carneiro da Cunha ninguém dá.** Ainda não apareceu homem para esta bravata. (REGO, 1997, p. 52);

- [...]. Diz ela que o povo do Santa Rosa está danado comigo. Acho graça nisto. Sou homem livre. Ela ouviu do Juca umas coisas a meu respeito. Me disse a velha que queriam me dar o lugar de subdelegado de São Miguel para que eu mudasse de atitude. Ora, minha comadre, **Vitorino Carneiro da Cunha não se vende.** Não sou homem de mercadoria de feira. O Juca pensa que faz de mim o que fez do Manuel Ferreira de Serrinha. **Um homem do meu calibre, quando pende para um lugar, vai com o corpo todo.** (REGO, 1997, p. 73);

Toda a cara gorda de Vitorino resplandecia.

- Pode dizer, meu compadre José Amaro, pode dizer. É o que faço.

**O cabra que se balançar para o meu lado leva no toitiço.** E vou com ele na faca. Coso o desgraçado na primeira ocasião. (REGO, 1997, p. 103);

Os outros carreiros caíram na risada.

- O primeiro cachorro que aparecer com gaiatice eu quebro os chifres.

**A tabica vibrava na mão de Vitorino como um florete.** (REGO, 1997, p. 104);



[...] Mas eu vou falar com ele. [...] Vou lhe dizer umas duras verdades. **Vitorino Carneiro da Cunha não pede favor para dizer a verdade.** É ali na focinheira. (REGO, 1997, p. 190);

**Vitorino levantou-se**, e não se amedrontou.

- **Comigo ninguém grita.** Sou tão branco quanto você, seu coronel. **Sou homem para tudo.** (REGO, 1997, p. 106) (grifos nossos nas respectivas passagens acima).

Como podemos visualizar nos destaques acima, a entoação de Vitorino aponta para um referente grandioso: ele mesmo. Sua entoação não é de alguém que argumenta; ele grita e gesticula com violência, “sua tabica vibra como um florete”. Como sua posição social e suas atitudes não convencem, acredita que pelo medo pode fazer com que o respeitem.

É também possível perceber nas passagens acima que Vitorino, semelhantemente a nossos outros protagonistas, usa todo o nome, posposto ao indicativo de sua patente, na tentativa de revelar e destacar sua importância perante aos demais: “capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier”, diz ele, não admitindo ser chamado somente de Vitorino, pois “não é qualquer um”, é capitão, fez jus e pagou pela patente. Faz questão de ser chamado de capitão, tomando como algo ofensivo quando alguém lhe chama somente de Vitorino, como abaixo:

[...] O capitão Vitorino Carneiro da Cunha atravessava as terras do coronel Lula de Holanda, do Santa Fé. Ali era a grande aroeira que dava mal-assombrado. Ele não acreditava. Ele não tinha medo de coisa viva, de coisa morta. Passou a pé uma mulher de saia vermelha.

- Bom dia, seu Vitorino.

- Dobre a língua, não sou de sua laia. **Capitão Vitorino. Paguei patente foi para isto.**

- Me desculpe, seu Vitorino.

- Vá se danando, vá atrás de seus machos. (REGO, 1997, p. 25) (grifos nossos);

Vitorino levantou-se de supetão, e as abas do fraque voaram na carreira. Ia de tabica para o moleque. O carreiro Miguel já havia gritado para o menino. O velho chegou-se para perto do homem e lhe disse, num tom agressivo:

- Ponha termo a isto, senão eu quebro a cabeça deste safado.

O carreiro, com um grande sorriso bom na boca, acomodou o capitão Vitorino.  
- Seu Vitorino...  
- **Capitão Vitorino, e não é favor.**  
- Capitão, o senhor me desculpe. (REGO, 1997, p. 104) (grifos nossos).

Quer se fazer respeitar a qualquer custo, suas encenações são sempre acompanhadas de falatório feroso e gesticulário exagerado na tentativa de se fazer ouvir, pois quer se impor como uma autoridade local. Assim, as suas pantomimas apontam para sua insubordinação perante os poderosos do lugar.

No trecho destacado abaixo, a cena termina de modo burlesco; em certo momento em que Vitorino gesticula como um louco, aparecem algumas crianças que sempre o perseguem, caçoando, chamando-o de “Papa-Rabo”.

[...] Ia gesticulando, sacudindo a tabica no ar como se golpeasse inimigos. Ouviu-se então um grito vindo de longe, numa voz fina de menino:  
- Papa-Rabo, Papa-Rabo. (REGO, 1997, p. 29).

A cena se torna ainda mais cômica quando as crianças amarraram uma corda na estrada para que Vitorino caísse, com burra e tudo, quando passasse por ali; Vitorino vai ao chão com sua montaria, ao que ele sai “descompondo a Deus e ao mundo”, gesticulando e gritando contra aquela perseguição das crianças. Apesar de todo seu esforço para parecer poderoso, Vitorino é alvo de chacota, ridicularizado, não consegue amedrontar nem mesmo as crianças. Vitorino está sempre às voltas com suas falas intempestivas, em que não poupa a ninguém. Suas entoações e seus gestos apontam para a insubordinação e a autoimagem de grandeza, porém, na maior parte da narrativa suas ações terminam de forma burlesca e em degradação moral da personagem diante dos que estão em sua volta, pois a grande maioria o vê como a “um palhaço”, um homem que não se dá ao respeito.

Na passagem destacada abaixo, podemos observar a degradação do protagonista quando é alvo de riso de outra criança, e ao tentar defender-se vai “ao chão como um jenipapo”:

Pela estrada passava um moleque, a cavalo, e quando viu o velho Vitorino, parou e largou a boca no mundo:

- Papa-Rabo, Papa-Rabo.

Vitorino levantou-se com o corpo mole, pagou de uma pedra e saiu correndo atrás:

- Papa-Rabo é a mãe.

E correu com tanto ímpeto que tropeçou nas raízes da pitombeira e foi ao chão como um jenipapo maduro. O mestre José Amaro levantou-se para ampará-lo. O velho quase que não podia falar. [...]

- É isto que o senhor vê, meu compadre. Me perseguem desse jeito [...] Não está vendo que é perseguição política? (REGO, 1997, p. 29).

De início, as pessoas do vilarejo não o respeitam e acreditam que grande parte de suas loucuras não devem ser levadas em consideração. Mas, comicamente, Vitorino, como D. Quixote, que atribui seus casos mal sucedidos a perseguição de um mago, acredita que as chacotas de que é alvo seriam perseguições e invejas políticas.

#### **4.5.4 O gesto e a entoação em Ponciano**

A mesma comicidade pode ser visualizada na performance ultrapassada de Ponciano de Azeredo Furtado; este, em seus momentos mais importantes faz, até, uso de farda militar, querendo estender o poder e o respeito que ocupa na escala militar às situações que presencia. Tal imagem complementa-se com o discurso e o gesticulatório militar – que serão analisados ao longo dessa nossa discussão, do ponto de vista do risível despertado por tal personagem.

A metáfora gesticulatória em *O coronel e o lobisomem* aponta para a grandiosidade em Ponciano. Seu vozeirão, seu porte físico, suas ações exageradas, o ritual militar, a importância da patente e tudo o que o rodeia no campo estão de acordo com esse referencial de grandiosidade; porém, na cidade, suas ações descomedidas não estão de acordo com o esperado pelas normas sociais vigentes e, como ele não consegue mediar as várias situações vividas, seus exageros e atitudes provocam o riso. Vejamos alguns trechos que podem comprovar nossas constatações.

Na primeira página do romance, quando Ponciano conta sua história, já acabada, visto que se trata de uma prosopopéia, há o reconhecimento de que nunca conseguira abrir mão do seu jeito de falar – da entonação –, e de seus gestos descomedidos:

**Só de uma regalia não abri mão nesses anos todos de pasto e vento: a de falar alto, sem freio nos dentes, sem medir consideração,** seja em compartimento do governo, seja em sala de desembargador. [...] Se não recebo cortesia de igual porte, abro o peito:

- Seu filho de égua, que pensa que é? (CARVALHO, 2000, p. 7) (grifos nossos).

E a entoação foi indicada pelo avô para que fosse um homem de respeito:

[...] cheguei ao Sobradinho para requerer o consentimento do meu avô. Refestelado na cadeira de couro, o velho despachou o pedido do neto acompanhado de conselho:

- Saiba o capitãozinho que **duas coisas de principal um homem deve ter. Barba escorrida e voz grossa.** (CARVALHO, 2000, p. 15) (grifos nossos).

Para construir sua imagem de “todo poderoso”, Ponciano faz uso da farda e consequente patente de coronel. Fazem parte da performance também a barba e a voz grossa, aconselhados pelo avô. Aliados à grande estatura, esses elementos formam uma figura imponente que ele acredita serem suficientes para imporem o respeito desejado para um Azeredo Furtado. Dessa forma, o nome, a grande estatura, o vozeirão, a farda, ou seja, o traje, a aparência, tudo deve ser suficiente para impor respeito, de acordo com sua visão patriarcal de mundo. Ainda não percebeu que nesse novo contexto sócio-histórico são outros elementos que indicam respeito e poder. Na passagem transcrita abaixo, podemos visualizar a imagem tecida por Ponciano e a admiração que ele imagina causar por onde passa.

**Dentro da farda, como é da pragmática militar,** lá ia eu embaixo dos andores – **a barba de fogo do coronel** do Sobradinho arrancava admiração, **impunha respeito.** Apontavam para mim:

- Aquele **graudão é Ponciano de Azeredo Furtado.** (CARVALHO, 2000, p. 186) (grifos nossos).

Na maioria das vezes em que Ponciano refere-se a si mesmo, usa o nome todo, impondo-se no nome, sempre completo: Ponciano de Azeredo Furtado; ou em conjunto com a patente de coronel, da qual tem honra e faz alarde, firmando seu desejo de dar continuidade à tradição da oligarquia dos Azeredos Furtados. Fala sempre de cima de seus dois metros em “feitio de palmeira” ou em cima da grande mula, a maior da região, e afirma estar consciente de que esse tamanho todo é para que “não vergasse o cangote em presença de ninguém, fosse rei, desembargador ou padre”:

Um barbadão vermelhão como eu, **aparelhado de quase dois metros, da sola da botina ao chapéu da cabeça**, não era para ninguém desmerecer. Comparecia nas audiências da Justiça de charuto debruçado na varanda do beijo (CARVALHO, 2000, p. 20);

Digo, sem ostentação, que **Deus não cresceu o neto de meu avô na beira dos dois metros** para que ele desperdiçasse essa grandeza todos em raiva de anão [...]. (CARVALHO, 2000, p. 26);

E na frente do primo, mão fincada na cintura, mandei que Juca mirasse o seu parente e amigo. Não tinha sido de casualidade que **Deus Nosso Senhor fez subir em cima de meus pés altura de dois metros**. E sabia o parente o porquê desse tamanho todo? **Para que eu não vergasse o cangote em presença de ninguém, fosse rei, desembargador ou padre** [...]. (CARVALHO, 2000, p. 149) (grifos nossos).

Seus gestos, sempre seguindo a pragmática militar, apontam para o respeito e a imponência que sua pessoa deve exercer sobre os demais. A patente, acompanhada do ritual militar, o vozeirão, aliado à habilidade discursiva e argumentativa “que coloca no chão qualquer doutorzinho de fórum”, personificam um poder desmedido que ele herdou do avô e deve continuar a manter. Analisemos mais alguns trechos sugestivos:

**As botinas de Ponciano subiram no ar** e sobreveio aquela batida seca acompanhada de berro descomunal. [...]. Mais de uma admiração rebentou na praça:  
- Virgem Maria! **O pé do alferes é pior do que coice de mula**. (CARVALHO, 2000, p. 4);

Diante de tanta escritura lavrada e papéis de valia, **torci a barba e medi a sala em passo militar**. A verdade é que Ponciano de Azeredo Furtado era um sujeito enricado. (CARVALHO, 2000, p. 17);

**Estava eu no sono militar, um olho aberto e outro fechado**, quando a voz de Sinhozinho chamou já dentro do quarto. (CARVALHO, 2000, p. 22);

Como sou de matar a cobra e mostrar o pau [...]. Não podia eu, **sem deslustrar a patente, levar a guerra aos pastos de Badejo dos Santos, um parceiro de armas, muito capaz de tomar a providência como afronta ao seu galão**. [...]

- **É da pragmática militar**, Seu João Ramalho. **É dos regulamentos da guerra**, seu compadre.

[...]

**Fui severo, avivei a voz**. Ninguém (“Ninguém, Seu João Ramalho, ninguém!”) ensinava ao neto de Simeão regra de bom proceder. [...] **De regulamento e lei de guerra entendia eu**. (CARVALHO, 2000, p. 30);

**Medindo a sala em passo de coronel**, remoí, em imitação de boi, a peripécia nas menores minudências. **Filhos de uma égua!** Deixar um cristão como eu, portador de patente [...].(CARVALHO, 2000, p. 49) ;

Lia mais sentença de desembargador que um escrivão de ofício, a ponto de Pernambuco Nogueira afiançar que **eu era capaz de entupir a sabedoria de muito doutor formado**:

- **O coronel mete no bolso muito mocinho de anel no dedo**. (CARVALHO, 2000, p. 19);

**Discuti de fogo aceso** a respeito das bondades do capim-melado. **Quem visse Ponciano de palavra solta ia cuidar que estava diante de um mestre de invernada**. (CARVALHO, 2000, p. 19);

Torci a barba, já arreliado, de gênio ferido. [...]. Ficasse sabedor Juquinha Quintanilha **que eu, com dois berros, botava Barbirato fora de sela, em posição de ordenança, como manda a lei militar**:

- Diga a ele que tenho poder para tanto. É só querer. (CARVALHO, 2000, p. 58);

Ele berrou de lá, **eu berrei de cá**, pois **é de todo pasto sabido que não dou direito de ninguém falar mais alto do que eu. Na frente de tanta goela**, que parecia um ajuntamento de feira [...]. (CARVALHO, 2000, p. 59);

As questionações do Foro, a lengalenga dos doutores fizeram de Ponciano um andarilho. [...] Nessa ciganagem de Foro e estrada de ferro **contraí vício de gente política – dei de queimar charuto fino, de fumaças ostentosas**. Infestava os recintos por onde andava o Flor de

Ouro e nem compartimento da Justiça escapava desse meu proceder. [...] **Com essa voz grossa que Deus engastou na garganta do neto de Simeão não havia desavença que eu não desmanchasse na força do berro. Travei rixa de palavra** com mais de um rábula e até conselho espalhei em orelha de advogado. Um barbadão vermelhão como eu, aparelhado de quase dois metros, da sola da botina ao chapéu da cabeça, não era para ninguém desmerecer. Comparecia nas audiências da Justiça de charuto debruçado na varanda do beijo. (CARVALHO, 2000, p. 20) (grifos nossos).

No trecho acima, todo seu gesticulatório aponta para a grandeza e a competência que deseja demonstrar. A sua performance inclui até seu charuto, “vício de gente política”, que também indica poder por ser produto caro, ostentoso. Dessa forma, com a “voz grossa que Deus engastou na garganta do neto de Simeão” e “de charuto debruçado no beijo”, não havia desavença que ele “não desmanchasse na força do berro”. Fica clara que a entonação usada pela personagem será sempre no grito, na força do berro, aliada à voz grossa. É pelo exagero nos gestos e na entoação que a personagem adentrará ao campo do cômico.

Bergson chama a atenção para uma das possíveis funções do riso; para ele o riso teria uma função social de punição e com isso apresentaria uma tentativa de cura para o desvio social alvo de riso. Ou seja, ao passar pela humilhação de objeto risível, o ser procuraria uma forma de moldar-se às normas, adequando sua conduta ao meio. Parece-nos um tanto exagerada a possibilidade de cura dos males sociais por meio do riso. Pudemos constatar, com certeza, que ele é punitivo no sentido de que segrega o objeto risível, terminando por ser punitivo e humilhante para o sujeito que é alvo de chacota. Em certa passagem em que Ponciano é alvo de riso e chacota de Fontainha, entre outros, resolve retribuir com o único recurso que lhe cabe naquele momento: a força física.

Em certa feita, no momento em que passa pela porta da barbearia, Ponciano vê seu desafeto Baltasar da Cunha e o ingrato de seu antigo empregado Fontainha. Decide-se, então, a seguir seu caminho, quando ouve “uns guinchos de deboche” e um magricela com a tesoura na mão fingindo cortar a sua barba, ao que “um chocalhar de risada sacudiu a barbearia e sua vizinhança”. Sentindo-se humilhado, Ponciano decide que precisava desfazer o agravo recebido e a única forma possível era munir-se de uma “gurungumba de assobio”, instrumento que sabia trabalhar como ninguém. Ele mesmo, coronel Ponciano, narra o acontecido, que no fundo mais se aproxima de uma peripécia circense:

Na bochecha espantada do caixeiro, fiz o cipó assobiar de cobra e vento. E foi assim, bem municiado de porrete, que encalhei meus dois metros de Ponciano na porta do Salão Chic. Baltasar da Cunha, focinho revestido de sabão, fingindo ler uns almanaques sovados de barbearia. Fontainha, a par do meu gênio picado, afundou a venta nos escondidos da saleta. No deboche, o magricela da tesoura veio saber se o meu caso era de barba ou cabelo:

[...]

De resposta, liberei o cipó em cima do caçoísta. A gurungumba, pegando firmeza na saboneteira do ombro dele, dobrou para a parte das costas e ainda teve força de fazer grande agravo na traseira do abusado. Atingindo em região dorida, o barbeiro dobrou o espinhaço e pronto desfaleceu. Avisaram do meio da rua:

- O barbaça vai matar todo o mundo.

Na confusão advinda, o moço da engenharia, rapidinho, de cara barbeada de uma banda só, escapuliu da cadeira e ganhou a rua mais desarvorado do que o pai dos capetas em capela de santo. Lá foi meu **cipó vingancista** mostrar ao safado o tamanho do braço do coronel. Com uma lambada de assobio, que zuniu ferina, desmanchei, no costado dele, todas as ofensas recebidas da corja dos Nogueira.

- Toma, filho de uma cadela!

O engomadinho, ganindo em formato de cachorro espantado, embarafustou o rabo por um armarinho de fazenda, de ninguém saber como entrou e saiu. Aí cantei de galo:

- Esse vai mijar vermelho o resto do mês.

Fontainha, de passagem, também pegou o seu levado, uma gurungumbada das que sei dar – do alto até às partes da virilha. Nem teve força de levantar. Emborcado ficou, como morto, no meio da rua. [...]

Desagravado, patente limpa, montei em sela e fiz o estreleiro subir nas patadas do coice. E do alto, varejei o cipó de minha justiça dentro da barbearia [...]. (CARVALHO, 2000, p. 290) (grifos nossos).

Dessa maneira, podemos constatar que o riso é humilhante para aquele que é alvo, mas não nos parece que ele possa ter uma função pedagógica e corretiva, mesmo em nível intradieético. Para Bergson (2007, p. 65): “O riso é certo gesto social que ressalta e reprime certa distração especial dos homens e dos acontecimentos”; ele segrega e reprova os desvios das normas sociais. Por várias vezes Ponciano transforma-se em alvo de riso, todavia isso não o obriga a adequar seu comportamento às regras sociais; pelo contrário, suas atitudes tornam-se ainda mais inapropriadas para o mundo em mudança no qual está inserido. Ao sentir-se diminuído, Ponciano sente a necessidade de se vingar; é a única forma de desferrar toda a injúria recebida: fazer uso de seu “cipó vingancista”. Em várias outras passagens já havia sido afrontado pelas mesmas pessoas, porém, para ele, nada foi tão humilhante do que as gargalhadas das quais foi alvo. O trecho destacado também



merece atenção pelo burlesco, pelos gestos exagerados que mais o aproximam de um espetáculo teatral.

## 4.6 Função do riso

Pudemos constatar em nossa análise que o riso que permeia as narrativas consideradas é satírico; ao mesmo tempo, leva ao compadecimento pelo *humor*, pela reflexão engendrada pelas ações ridículas, em total confronto com as normas sociais das épocas desses heróis. Não falamos do riso evasivo, de simples entretenimento, mas de um riso reflexivo, em que a derrisão cede lugar à adesão à personagem.

Ao destacar o riso, nossos autores desvelam as marcas dos conflitos gerados pela divisão de classes da sociedade moderna. Diferentemente do riso que leva à gargalhada escancarada, deparamo-nos nessas obras com o riso que incomoda; assim, a despeito do riso provocado pelos nossos protagonistas, não podemos deixar de perceber a crítica interpenetrada ao cômico, adentrando assim ao universo da sátira.

Podemos afirmar tratar-se de autores que se utilizaram do riso para provocação de uma atitude reflexiva acerca de todas as contradições que envolvem suas personagens. Contradições essas advindas do choque entre presente e passado de um contexto social em rápida transformação. O humor, no sentido pirandelliano, torna-se um recurso argumentativo para a crítica do momento histórico-social de produção das obras em questão, pois o discurso verbal é claramente não autossuficiente, “ele nasce de uma situação pragmática extraverbal e mantém a conexão mais próxima possível com esta situação [...] diretamente vinculado à vida em si e não pode ser divorciado dela sem perder sua significação” (BAHKTIN, 1976, p. 5). Dessa maneira, é impossível dissociar a obra de seu contexto social de produção. A relação entre sujeito risível e objeto nas obras é tocada pelo *humor*, porém a relação do enunciador com o contexto abordado nas obras passa pela sátira. Compadecemos-nos com a sorte dos protagonistas e é muito aparente a intenção dos autores que era a de satirizar épocas e comportamentos. Acabamos por solidarizar-nos com a sorte dessas personagens, com um destino a princípio cômico, mas que, ao final, adquire uma pontada de tragicidade.

Nesses romances, os protagonistas dão-nos a impressão de nunca titubarem, possuem um projeto próprio de vida e é como se, para eles, o mundo se apresentasse como um todo coerente e fosse moldado às suas próprias convicções. Munidos de suas certezas, essas personagens são duras e inflexíveis. Em geral, é a partir delas que o humor se faz presente na narrativa; por trás de toda a inflexibilidade e aparente segurança, acabam por desvelar uma personalidade frágil, contraditória e sujeita a se expor ao ridículo. Assim, o riso revela que o não normativo, o desvio das normas fazem parte da existência e que a sociedade também, por outro lado, é intolerante com os que não se adaptam. O indivíduo sente-se ameaçado pela realidade externa e, quando decide permanecer convicto e atrelado ao seu projeto, tem de suportar todo o peso da solidão, por ser “o diferente” no grupo. O sujeito fica cindido entre a nostalgia de um passado glorioso, um presente que não consegue dominar e um futuro cada vez mais incerto, perdendo-se, dessa maneira, em suas andanças pelo mundo.

Diferentemente do herói épico, cujas ações sempre terminavam em grandes feitos heróicos com o reconhecimento de toda a comunidade, ao contrário, temos em Quixote o malogro das situações das quais participa. Seus feitos sempre dão em nada, por mais aventuras que encontre ao final delas está sempre no mesmo lugar e, na maioria das vezes, ferido e incompreendido pelos que o rodeiam. O que chama a atenção é que ele nunca desiste e está sempre pronto para algo grandioso que possa surgir em seu caminho. Esse é o comportamento que Quixote inaugura e está presente no interior da narrativa moderna ocidental e que encontramos em Ponciano e Vitorino. Como já afirmamos, estamos diante de anti-heróis que, a despeito de suas vastas andanças, nada aprendem, não crescem com os próprios erros e estão sempre no mesmo lugar, não evoluem cognitivamente.

## Considerações finais

Ao compararmos as três obras, *Dom Quixote*, *Fogo morto* e *O coronel e o lobisomem*, pudemos perceber que o quixotesco encontra-se no cerne da criação do capitão Vitorino e do coronel Ponciano, como também no prisma, conforme Lukács, dos traços definidores do perfil do herói problemático. Os gestos e entoações daqueles protagonistas em muito se assemelham a fim de referenciar a autoimagem de individualidades poderosas e marcantes, visto que as respectivas personagens tentam emanar de suas figuras um domínio ilusório no meio em que habitam.

Monomaníacos que são, tomaram para si um projeto de vida incompatível com a realidade; assim o interior e exterior dessas personagens permanecem em eterna contradição. Individualistas e autocentrados, não conseguem definir os seus interesses diante de uma particularidade. São individualistas no modo como mantém a ideia fixa dos seus próprios objetivos, sem darem importância a nenhuma voz que não seja a própria.

Poderíamos pensar que Quixote encontra-se com o pensamento voltado o tempo todo para Dulcinéia e está sempre ao lado de Sancho Pança; porém, vale lembrar que são seres essenciais nos mundo dos romances de cavalaria; portanto, compõe o projeto de vida que a personagem escolheu para si; na realidade, a personagem permaneceu sempre só, nunca teve interesse real por sua sobrinha, e nem ao menos se casou. Ponciano também sempre permaneceu sozinho e, tomado por sua vã presunção de todo-poderoso, não conseguiu nem mesmo casar-se. Vitorino, a despeito de ser casado e ter um filho, voltado para suas andanças e por lutar pelos oprimidos e por justiça, não relaciona seu ideal de vida à família.

Assim, tomados pela ideia fixa, não conseguem perceber a incongruência de suas atitudes sempre exageradas, descambando para o cômico. Na tentativa insana de manter um poder ilusório, suas performances são tomadas por gestos e entoações exageradas, hiperbólicas.

Os romances em questão abordam momentos de decadência de seus respectivos contextos sociais, figurativizados nas condutas inadequadas dessas personagens anacrônicas, cindidas entre um passado divorciado do futuro, mostrando-nos as trajetórias de individualidades que não se enquadram na estrutura social decadente e ultrapassada em que estão inseridas. Sempre há enorme tensão quando o ser toma consciência da enorme

distância do que foi e do que já não poderá vir a ser. Esse desequilíbrio entre o querer ser e o poder ser é o que move as personagens que consideramos para o desvario.

Apesar das semelhanças, nossos protagonistas apresentam formas diferentes de loucura, que aparecem como formas de representação da incompatibilidade do homem diante do mundo ou diante de seus semelhantes. Num contexto de decadência, a loucura transparece como elemento definidor de um comportamento inapropriado, no caso, de personagens que se debatem na tentativa de convivência com uma realidade para elas, insuportável. São sempre vistas como a voz diferente, dissonante do grupo em que estão inseridas.

As referidas personagens apresentam semelhanças e diferenças; no entanto, constatamos um traço comum entre elas. Representam uma voz dissonante do grupo social em que estão inseridas, não estabelecendo interação com qualquer representação individual que esteja a sua volta. Para protegerem-se de tudo e de todos, tecem uma “blindagem” que as impede de estabelecer ligação com o exterior. Em consequência, tornam-se “diferentes”, “loucas”, “inadequadas”. Podemos dizer que suas extravagâncias são os elementos que mais determinam o curso de suas ações.

Em todas as personagens - D. Quixote, coronel Ponciano, coronel Lula de Holanda e mestre Amaro –, com exceção do capitão Vitorino –, dá-se o reconhecimento de sua inadequação. Assim, seguem duas trajetórias: a da morte ou a da permanência num estágio de loucura, num mundo ilusório. Para Quixote, Ponciano e mestre Amaro, não há outro recurso diante da sua incompatibilidade com o meio; somente a morte pode solucionar o descompasso entre suas vidas interior e exterior.

Lula de Holanda e Vitorino permanecem na loucura, diante da inadaptação, mas apenas Vitorino triunfa. Dos três protagonistas, Vitorino é o único que apresenta certa mobilidade e tenta se adaptar; consegue encontrar na loucura um modo de sobreviver em meio à sociedade degradante; deixa de ser o “Papa-Rabo” para ser admirado pelo grupo. Acredita-se realmente munido de poderes para regeneração da sociedade. Até o fim vê-se como vítima de perseguição política e, em seu delírio, seu prestígio e poder só tendem a aumentar. Ao final da narrativa, imagina-se governando a cidade e apoiado por grande eleitorado. Em sua vã presunção faz e acontece, começando um período de mudanças.

Constatamos também que as obras consideradas acham-se perpassadas pela tristeza e pela atmosfera da decadência. Quixote, insanamente, luta o tempo todo contra os valores degradados que estão à sua volta, mas, mesmo quando, ao final, recobra a razão,

continua melancólico; dessa maneira, somente a morte aparece como possibilidade de solução para suas contradições.

Ao longo da narrativa de *O coronel e o lobisomem*, vamos, aos poucos, sendo tomados pela atmosfera de melancolia que permeia a obra. O coronel Ponciano de Azeredo Furtado, a despeito de suas ações insanas, mostra-se uma personagem que possui integridade moral e, ingenuamente, é enganado e abandonado por todos. Sua iminente ruína provoca-nos a angústia por percebermo-nos impotentes diante das forças atuantes da sociedade moderna. Solitário, volta para o Sobradinho para morrer, sem poder fazer parte de nenhum dos mundos em que se debatera durante toda a narrativa, quer o do campo, quer o da cidade; somente a morte aparece como possibilidade para seu descompasso.

Em *Fogo morto*, a angústia e a melancolia pairam sobre todas as personagens. A loucura se torna representativa da inadaptação e degradação desses indivíduos, pairando principalmente sobre a família de Lula de Holanda e mestre Amaro. Nesse contexto, a loucura é algo desolador para a família, pois é como se o indivíduo estivesse perdido, algo parecido com a morte. O ser não mantém mais contato com a realidade e, assim, a loucura mostra-se como a concretude absoluta da ruína.

A figura de mestre Amaro é muito simbólica nesse contexto. Amaro, que aprendemos a admirar ao longo da narrativa, vai se tornando cada vez mais solitário, com a única filha num hospício, abandonado pela mulher, visto pelo grupo como lobisomem e expulso de sua casa por Lula de Holanda. A casa compõe sua identidade e é para onde ele, derrotado, também volta para morrer, suicidando-se. Sua casa fica em ponto estratégico da estrada, ligando os dois engenhos: o Santa Fé, de Lula de Holanda, e o Santa Rosa, de José Paulino. O Santa Fé, decadente, fora à ruína, retido ao passado; o Santa Rosa, produtivo, acompanhou a evolução e está em constante progresso. A casa de mestre Amaro representa o conflito entre esses dois mundos, passado e presente. Dessa maneira, a personagem torna-se simbólica ao figurativizar o fim daquele que não consegue uma saída entre esses dois mundos.

Assim, da análise das obras, pudemos observar, como característico do romance moderno, um perfil apresentado pelo herói problemático engendrado em suas estruturas. A estrutura romanesca aparece como representação do embate de classes da sociedade, em que várias ideologias e vozes estão atuantes, e figurativizadas na voz solitária do herói em conflito com tantas outras dispersas e dissonantes. O herói problemático está em constante

tensão com a degradação de valores da sociedade, com a qual não consegue lidar, gerando conflito interno indissolúvel.

## Referências Bibliográficas:

ABDALA, Benjamin Jr. *O romance social brasileiro*. São Paulo: Scipione, 1993.

ASSUMPÇÃO, Maria Elena Ortiz. Orelha. In: MINOIS, Georges. *História do riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

BAKHTIN, Discurso na vida e discurso na arte. (Texto completo com base na tradução inglesa de I. R. Titunik, *Discourse in life and discourse in art – concerning sociological poetics*, publicada em V. N. Voloshinov, *Freudismo*, New York. Academic Press, 1976. Tradução, exclusivamente para uso didático e acadêmico, de Carlos Alberto Faraco e Cristóvão Tezza).

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. Rita Buongiorno et al. 4. ed. São Paulo: Difel, 1980.

BERGSON, H. *O riso: Ensaio sobre a significação da comicidade*. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BERNARDINI, A F. Introdução. In: PIRANDELLO, L. *O humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Contexto, 1996. p. 9-15.

BERNARDO, Gustavo. *Verdades quixotescas*. São Paulo: Annablume, 2006.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2003.

CAL, Ernesto Guerra da. *Problemas do romance cervantino e a sua projeção no romance ibérico*. Rio de Janeiro: Faculdade de Letras da UFRJ, 1973.

CALMON, Jean. *O Dom Quixote de Foucault*. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

CANDIDO, Antonio. Um romancista da decadência. In: COUTINHO, E.; CASTRO, A. B. de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, João Pessoa: FUNESC, 1991.

CASTRO, A. B. de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, João Pessoa: FUNESC, 1991. p. 392-397.

CARVALHO, José C. *O Coronel e o Lobisomem*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

CERVANTES, Miguel. *Dom Quixote de la Mancha*. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005. 2 v.

CUNHA, N. *Dicionário Sesc – A linguagem da cultura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

DACANAL, José H. *Realismo Mágico*. Porto Alegre: Movimento, [s/d]

DANTAS, San Tiago. *D. Quixote: um apólogo na alma ocidental*. Brasília: Universidade de Brasília, 1997.

FELLINI, F. *Fellini por Fellini*. Edição de Christian Strich e Anna Keel. Trad. José Antonio Pinheiro Machado, Paulo Hecker Filho e Zilá Bernd. Porto Alegre: L&PM, [1974] 1983.

FIORIN, J. Luiz; BARROS, D. L. *Dialogismo, Polifonia e Intertextualidade*. São Paulo: Edusp, 2003.

FOUCAULT, Michel. *História da Loucura*. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1999.

\_\_\_\_\_. *O que é um autor?* Trad. Antonio F. Cascais e Edmundo Cordeiro. Portugal: Vega, 1992.

GERSEN, Bernardo. José Lins do Rego e a cultura brasileira. In: COUTINHO, E.; CASTRO, A. B. de. *José Lins do Rego*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, João Pessoa: FUNESC, 1991. p. 155-182.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Trad. Álvaro Cabral. 3. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

HANSEN, J. A. Conferência. Arguição apresentada no V Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários. FCL/UNESP, 24 nov. 2004. 9 fls.

HELENA, Lúcia. Dom Quixote e a narrativa moderna. In: VASSALO, Lúgia (Org.). *A narrativa ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.



HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo dicionário da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Trad. Teresa Louro Perez. Rio de Janeiro: Edições 70, Ltda., 1985.

LACERDA, Aristóteles de Almeida. *Dom Quixote e Fogo Morto: um estudo comparado*. Dissertação de Mestrado. João Pessoa: UFP, 2006.

LUKÁCS, Georg. *Teoria do Romance*. Lisboa: Presença, s/d.

\_\_\_\_\_. O romance como epopéia burguesa. In: REVISTA ENSAIOS AD HOMINEM. n. 1. tomo II. São Paulo: Estudos e Ed. Ad Hominem, 1999.

MARCHEZAN, Luiz Gonzaga. *Fogo Morto e O coronel e o lobisomem: Duas vertentes de uma poética da loucura na literatura brasileira*. In: \_\_\_\_\_; TELAROLLI, Sylvia (Org.). *Cenas Literárias*. Araraquara: Laboratório Editorial, UNESP/FCL; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2002.

MINOIS, Georges. *História do riso e do Escárnio*. Trad. Maria Elena Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. *A genealogia da moral*. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

OLIVEIRA, Franklin. “José Cândido de Carvalho”. In: \_\_\_\_\_ *Literatura e Civilização*. RJ: DIFEL/MEC, 1978.

PIRANDELLO, L. *O Humorismo*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Contexto, 1996.

PONSETI, Helena Percas. *Cervantes y su concepto del arte*. Madrid: Gredos, 1975.

REGO, José Lins do. *Fogo Morto*. São Paulo: Klick, 1997.

RUSSEL, Bertrand. *Realidade e Ficção*. Trad. António Neves Pedro. Lisboa: Europa-América, 1965.

SANTINI, Juliana. *Um mundo dilacerado entre o riso e a ruína: o humor na literatura regionalista brasileira*. Tese de doutorado em Estudos Literários. Araraquara: UNESP, 2007.

SEGRE, Cesare. *As estruturas e o tempo*. Trad. Silvia Mazza, J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1986.

SIMÕES, João Gaspar. *Novos Temas*. Lisboa: Inquérito, 1938.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. “Em torno da recepção do Quixote no Brasil: escritura cervantina e mito quixotesco”. In: TROUCHE, A.; REIS, O.(orgs.) *Dom Quixote: Utopias*. Niterói, RJ: EdUFF, 2005.

\_\_\_\_\_. *O Dito pelo Não-Dito: paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo: Edusp, 1998.

\_\_\_\_\_(org.). *Dom Quixote: a letra e os caminhos*. São Paulo: Edusp, 2006.

WATT, Ian. *Mitos do Individualismo Moderno*. Trad. Mário Pontes. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

## **Bibliografia Consultada:**

ARÊAS, Vilma. *Iniciação à Comédia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 1976.

BARBOSA, Alexandre Barbosa. Dimensões do Quixote. In: \_\_\_\_\_. *Alguma Crítica*. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

BOOTH, Wayne C. *A retórica da ficção*. Trad. Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

CAMPBELL, Joseph *O Poder do Mito*. Trad. Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Palas Athena, 1990.

CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Trad. Rubia Prates Goldoni. Rio de Janeiro: Editora 34, 2005.

CANDIDO, Antonio et al. *A personagem de ficção*. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Literatura e sociedade*. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

\_\_\_\_\_. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 2000.

\_\_\_\_\_. Dialética da malandragem. In: \_\_\_\_\_. *O discurso e a cidade*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1993.

CARVALHAL, Tânia F. *Literatura Comparada*. São Paulo: Ática, 2004.

COMPAGNON, Antoine. *O demônio da Teoria*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão, Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001.

FIORIN, José Luiz. *As astúcias da enunciação: as categorias de pessoa, espaço e tempo*. São Paulo: Ática, 2001.

FORSTER, E. M. *Aspectos do Romance*. Trad. M. H. Martins. Porto Alegre: Globo, 1969.

LIMA, Luiz Costa. *O controle do imaginário & a afirmação do romance*. São Paulo: Cia da Letras, 2009.

MACHADO, Irene. *O romance e a voz: A prosaica dialógica de Mikhail Bakhtin*. São Paulo: Imago, 1995.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos Discursos*. Sírio Possenti. Curitiba: Criar, 2005.

MARTINS, Débora S.; SILVA, Aline Paula N. Paredes do tempo: espaço e loucura em Fogo morto de José Lins do Rego. **MAFUÁ**. Revista de Literatura em meio digital. ano 6. n.9, 2008. Disponível em <<http://www.periódico.ufsc.br>> . Acesso em 19.08.2010

NITRINI, Sandra. *Literatura comparada: teoria e crítica*. São Paulo: EDUSP, 2000.

NUNES, Benedito. *O Tempo na narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

GONZÁLEZ, Mário M. *A Saga do anti-herói*. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

PROPP, Vladimir. *Comicidade e Riso*. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini, Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

RAMOS, Mário Amora. *Dom Quixote: Quatro séculos de modernidade*. Osasco, SP: Novo Século, 2005.

REDONDO, Agustín. El Quijote y la tradicion carnavalesca. In: ANTHROPOS, nº 98-99, Barcelona: Anthropos, 1989.

SCHÜTZ, Alfred. Dom Quixote e o problema da realidade. LIMA, Luiz Costa (org). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2002. v.2.

WEICH, Horst. Narración polifônica: el Quijote e sus seguidores franceses (siglos XVII y XVIII). In: ANTHROPOS, nº 98-99, Barcelona: Anthropos, 1989.