

D. QUIXOTE E CAPITÃO VITORINO: PERSONAGENS TRAGICÔMICAS

Eunice Prudenciano de Souza (UFMS)¹

Resumo

O presente estudo parte da narrativa arquetípica de Cervantes, *Dom Quixote*, e, por meio dela, estabelece pontos de contato com *Fogo morto*, no intuito de se verificar em que medida acontece o diálogo entre essas obras, principalmente no que tange aos seus respectivos protagonistas. Na visada cervantina, o herói deixa de representar o coletivo, como na epopeia, para revelar, no romance, sua solidão em um mundo decadente. Tomados por ideia fixa, as ações desenvolvidas por Quixote e Vitorino 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 essas personagens despertam.

Palavras-chave: anti-herói - decadência - humor - inadaptação - sociedade.

Abstract

The present study starts with the Cervantes' archetypal narrative, *Don Quixote*, and, through of it, establishes points of contact with *Fogo morto*, in order to ascertain in that measure occurs the dialogue between these works, mainly in respect to their respective protagonists. In Cervantes, the hero fails to represent the collective, as in the epic, to reveal, in the novel, his loneliness in a decaying world. Provided by fixed idea, the developed actions by Quixote and Vitorino are dissonant with reality and, through gestures and exaggerated intonations, hyperbolic, culminate in tragicomic situations, provoking the laughter. This gives up place to the humor, in the Pirandello's sense, and from the derision arrives in the compassion that these characters awaken.

Keywords: anti-hero; decay; humor; inaptitude; laughter; society.

1. Em estágio pós-doutoral no PPG Mestrado e Doutorado em Letras da UFMS, Campus de Três Lagoas; integra o Grupo de Pesquisa Luiz Vilela- GPLV; euniceprus@gmail.com

Introdução

O presente estudo² parte da narrativa arquetípica de Miguel de Cervantes, *Dom Quixote de la Mancha* (1605/1015), e, por meio dela, estabelece pontos de contato com *Fogo morto* (1943), de José Lins do Rego, no intuito de se verificar em que medida acontece o diálogo entre essas obras, principalmente no que tange aos seus respectivos protagonistas, Quixote e Vitorino.

Temos em Dom Quixote o modelo do herói problemático, conforme definido por Lukács em *Teoria do romance* (1933): 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. Para Lukács, 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.

Esse comportamento inaugurado por Quixote ecoará em inúmeras narrativas modernas ocidentais. E encontra-se, como procuramos demonstrar, engendrado na performance do protagonista brasileiro, Vitorino. Para esses heróis, a loucura é a forma encontrada para sobreviverem na sociedade degradada que os cerca e, de alguma forma, cada um, 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.

Assim, estabelecemos traços como a loucura e o riso – definidores do perfil quixotesco –, para compor a análise comparativa a partir

das peculiaridades de cada herói, procurando no protagonista brasileiro recorrências do personagem cervantino. É perceptível que Vitorino, assim como Quixote, é um indivíduo que atribui a si mesmo características e poderes imaginários sem qualquer respaldo na realidade.

Em virtude da monomania pela qual esses protagonistas são tomados, suas ações são sempre dissonantes e de caráter tragicômico. O riso surge justamente da incongruência dessas personagens, divididas entre passado e presente, no interior das sociedades em que vivem. Notamos, porém, tratar-se de um riso que incomoda quando nos damos conta da dimensão da fragilidade e inadequação dessas individualidades que, subjugadas por valores de uma sociedade decadente, encontram na loucura a única forma de sobrevivência.

Aos poucos os desatinos e as insanidades desses heróis vão revelando a degradação moral e o ridículo a que são submetidos. Percebemos, então, que o cômico cede lugar ao humor, no sentido pirandelliano, e da derrisão chega-se à compaixão que em nós desperta, 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.

Para as questões do cômico, centramo-nos nos pensamentos de Bergson, contidos em *O riso*, de 1899, e de Pirandello, em *O humorismo*, de 1908. Trabalhos, para nós, complementares no âmbito dos estudos da comicidade.

O riso

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. Hoje, como em qualquer época, o riso possui inúmeras significações possíveis, mas “[...] a maneira como ele foi percebido é reveladora das grandes

2. Conferir em: SOUZA, Eunice Prudenciano. O quixotesco em Fogo morto e o Coronel e o lobisomem. Tese de Doutorado em Estudos Literários. Araraquara: UNESP, 2010.

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 e 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. 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 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.

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, e a indiferença acaba por ser seu meio natural. Não que seja impossível rir de alguém que nos inspire piedade, mas por alguns instantes é preciso esquecer-se dessa simpatia.

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 e qualquer movimento ou comportamento dissonante ao esperado pelo grupo gera uma segregação do elemento que o compõe ou uma reação coercitiva.

O riso seria a 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). Acaba por tornar-se uma forma de controle do outro que não está agindo conforme o previamente estabelecido pelas condutas sociais. Trata-se de 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. 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.

Pirandello e o humorismo

Ao destacar a emoção como inimiga do riso, o pensamento de Bergson situa-se em linha diversa ao de Pirandello quanto ao sentido de humor, pois, para este, precisaria ser acrescida, ao mecanismo de distanciamento, a emoção do sujeito que ri. Assim, se ocorrer o partilhamento entre ridente e risível, estaremos no campo do

humor, no sentido identificado por Pirandello (1996). Para ele, o humor parte do cômico, porém resulta em atitude reflexiva que leva à adesão do sujeito ao objeto risível, revelado em compadecimento por parte daquele. Dessa maneira, fica evidente tratar-se de um riso que incomoda e não de um riso deliberado, constantemente prazeroso.

Para Pirandello, 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” (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 Antiguidade, é a natureza dividida do homem moderno a que melhor o caracteriza.” (BERNARDINI, 1996, p. 9). E, 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 de *sentimento do contrário*.

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, põe-nos 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. 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.

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. 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), 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.

Assim, quando nos damos conta da solidão de D. Quixote e Capitão Vitorino, verdadeiros anti-heróis, temos a dimensão trágica de um ser cindido pelas esferas sociais, retalhado pela falência das relações humanas em uma sociedade guiada por novos valores. Esses protagonistas 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 uma sociedade guiada por novos valores sem nada aprenderem, não crescem cognitivamente. A despeito de não serem nada daquilo que aparentam ser, não são capazes de moldar-se às novas estruturas sociais. São ingênuos 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 aceitos pelo grupo. Perdidos em suas ilusões e tomados pela rigidez da ideia fixa permanecem em eterna contradição. Podemos dizer que, em *D. Quixote 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.

A maior parte de suas 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.

Das possibilidades do cômico

Para Bergson, a comicidade pode advir da fisionomia, dos gestos e movimentos, do traje, das palavras, do exagero, das repetições, da situação, do caráter, entre outros. No entanto, a mecanicidade e o automatismo são comuns a qualquer uma dessas possibilidades do cômico. O riso surge da inflexibilidade e rigidez do indivíduo diante de situações inesperadas, ou seja, mesmo que determinada situação exija uma ação não prevista, o sujeito não conseguirá realizar a adequação necessária.

Para o teórico, a comicidade pode advir de algo 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. De mesmo modo seria alvo de riso um engomadinho arrogante escorregando em uma casca de banana. Seria preciso que ele tivesse detido seu movimento ou desviado seu curso, no entanto, sua altivez faz com que continue 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 ainda pode ser inerente à própria pessoa, em que seu espírito ou interior esteja em desacordo com o exterior:

Imaginem, pois, um espírito sempre voltado para o que acaba de fazer, jamais para o que faz, como uma melodia atrasada em relação ao acompanhamento. Imaginem 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 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 presente nos objetos risíveis. De modo geral, esses indivíduos

[...] são eles também corredores que caem e ingênuos que são mistificados, corredores do ideal que tropeçam nas realidades, sonhadores cândidos 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).

O único pensamento de Quixote era seguir seu percurso de acordo com os preceitos dos romances de cavalaria. Mesmo quando tudo indica o contrário, a personagem é inflexível, só consegue aceitar as circunstâncias como algo

peculiar ao mundo da cavalaria. É um tipo de personagem que age como um sonâmbulo, suas ações são sempre distrações. Encontra-se tão absorto em sua ideia que não consegue perceber clara e coerentemente o que lhe acontece ao redor, acabando por tomar atitudes desprovidas de logicidade em relação ao mundo exterior.

Percebe-se que Quixote e Vitorino possuem traços em comum: orgulhosos e ostentadores de poder imaginário, debatem-se insanamente em um meio com o qual não se identificam, são inflexíveis e fechados para tudo o que não esteja de acordo com seus projetos. São homens que veem a si mesmos como superiores, mas, na realidade, não são o que tentam ser. Por serem indivíduos autocentrados, munidos de ideia fixa, inflexíveis diante das situações, geram o riso. Ingênuos, tornam-se alvo de zombaria por parte dos que os cercam, pois representariam ações consideradas inferiores e incoerentes em relação às normas sociais. Daí a complexidade de nossas personagens. Ao final, ao reconhecermos nelas a fragilidade e contradição inerentes ao ser humano, a derrisão dá lugar ao *sentimento do contrário*, no sentido proposto por Pirandello.

O cômico gerado pelo traje-imagem

Quando uma roupagem não está de acordo com a moda atual, torna-se ridícula, “[...] 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), provocando o riso, que adviria da surpresa, do contraste com o esperado.

Começamos pelo nosso primeiro anti-herói cômico, Dom Quixote, trajado de modo risível e que tomamos como modelar para a conduta de nosso anti-herói brasileiro. 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 também se refere a um tempo que já não existe. Traje 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.

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 recairia sobre o traje, justamente pela surpresa, pelo contraste com o usual.

A passagem transcrita 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. São seus primeiros preparativos:

E a primeira coisa 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 saíra 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 pôde. 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, mas desistiu de continuar a testá-la. Em seguida, tão absorto e convicto estava no empreendimento que gastou mais quatro dias a pensar em um nome adequado para seu rocim, até que acertou em o apelidar “Rocinante” (CERVANTES, I, p. 33). Quis também arranjar outro nome para si e gastou mais oito dias pensando, ao que se decidiu por chamar-se Dom Quixote, acrescentando 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. A partir desse momento, voltará seu olhar para um único ponto. Tomado de pensamento fixo, age como um sonâmbulo e, sem tomar contato com a realidade exterior, permanece em mundo à parte. Toda sua vida será consagrada a esse projeto, do qual não se desviará e, assim, todas as situações 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 compreender o que Bergson afirma sobre os “grandes distraídos” que “tropeçam na realidade”; para Quixote, tudo o que pensa ou imagina lhe “parece real”, contudo, inflexível, reconhece como real apenas o que esteja de acordo com o estabelecido para o seu projeto de

vida.

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 sáisse 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) e, dessa maneira, “[...] adivinhamos então como é fácil que um traje se torne ridículo” (BERGSON, 2007, p. 28). Também a linguagem, que “as tais fidalgas” não entendiam, provoca o riso, pois, além de não estarem habituadas a serem chamadas de donzelas para o tipo de vida que exerciam, 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.

Logo depois, 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 muito apertados, ele passou a noite assim, como “[...] a mais extravagante e graciosa figura que se podia imaginar.” (CERVANTES, I, 2005, p. 39), visto que de maneira alguma Quixote 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 instigará empatia e identificação por sua extrema bondade e senso de justiça. Assim, o puramente cômico adentrará ao campo do humor, provocando, no leitor, admiração e compaixão por um indivíduo tão idealista e ao mesmo tempo tão fragilizado fisicamente.

O traje-aparência risível em Vitorino

A despeito do desejo de Vitorino de se passar por corajoso e autoritário, por alguém que não se intimida em presença de poderosos, não é essa a imagem que emana de sua figura. Sua própria montaria, magra e mal arreada, não condiz com a identidade poderosa que quer construir:

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 boca adentro. [...] 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. (REGO, 1997, p. 24). (grifos nossos)

Vitorino faz questão de ser chamado de capitão. Quer se fazer de homem de respeito, no entanto seus constantes rompantes configuram um ser contraditório. Seu discurso grandiloquente e gestos exagerados também são geradores de riso:

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

[...] Vitorino, apрумando-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);

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);

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

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, precisou 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. O auge do risível é

quando Vitorino finalmente consegue chegar ao Fórum, depois de tantas peripécias, e o júri já tinha terminado. Fizera tudo por nada, mas 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. 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 desfeitoado, 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).

Vitorino parece não ter consciência da enorme distância que existe entre o que deseja ser e o que é realmente, concluindo seus rompantes discursivos sem muita variação: “o capitão Vitorino Carneiro da Cunha é homem para o que der e vier.” Além de ser risível na aparência, com seu discurso grandiloquente e repetitivo também provoca o riso. Como os outros moradores não compartilham da ideia de que exerce grande influência sobre o poder local, sua autoafirmação, repetidamente, e sempre seguida de pantomimas, é cômica. Até o fim Vitorino vê-se como vítima de perseguição política e, em seu delírio, seu prestígio e poder só tendem a aumentar.

Considerações finais

A gênese de *Dom Quixote de la Mancha* revela a sátira ao heroísmo desgastado da cavalaria e a degradação da sociedade burguesa. A cavalaria estava no passado e, em meio a um momento de decadência dos valores da sociedade espanhola, os ideais cavaleirescos surgem como exemplo de comportamento humano para suprir necessidades mais nobres. Em seu discurso sobre os aspectos positivos da Idade de Ouro, pode-se perceber que Quixote vê o curso da história como um declínio, havendo a urgência de se buscar valores positivos no passado a fim de superar, desse modo, a baixa do mundo, despojado, como se encontra, de todas as suas virtudes. Quixote planeja consertar o presente buscando valores que ficaram perdidos em um passado próspero, pois seria 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.

A ação de *Fogo morto* 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. Como na maioria dos romances brasileiros 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. Assim, 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.

Dessa maneira, 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. A loucura, elemento comum a essas obras, e pela qual estão submetidas boa parte das personagens de *Fogo Morto*, 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 indivíduo. 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.

Cervantes e Lins do Rego utilizaram-se 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. O discurso verbal é claramente não autossuficiente, “[...] 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.” (BAKHTIN, 1976, p. 5), assim, é impossível dissociar a obra de seu contexto social de produção. A relação entre sujeito risível e objeto nas obras é tocada pelo *humor*, ao passo que a relação do enunciador com o contexto abordado nas obras passa pela sátira, em atitude clara de reflexão e análise de comportamentos e valores sociais.

Constatamos em nossa análise que o riso que permeia as narrativas em questão é satírico; e, ao mesmo tempo, leva ao compadecimento pelo *humor*, pela reflexão engendrada pelas ações ridículas, em total confronto com as normas sociais das respectivas épocas desses heróis. Trata-se de riso reflexivo, em que a derrisão cede lugar à adesão. O riso 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.

Referências bibliográficas:

- BAKHTIN, Michael. **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).
- 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.
- CERVANTES, Miguel. **Dom Quixote de la Mancha**. Trad. Viscondes de Castilho e Azevedo. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2005. 2 v.
- 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.
- LUKÁCS, Georg. **Teoria do Romance**. Lisboa: Presença, 1933.
- MINOIS, Georges. **História do riso e do Escárnio**. São Paulo: UNESP, 2003.
- PIRANDELLO, L. **O Humorismo**. São Paulo: Contexto, 1996.
- REGO, José Lins do. **Fogo Morto**. São Paulo: Klick, 1997.