



# Dom Quixote

e a agudeza  
do furor

# É

CLAUDIO BAZZONI

comum encontrar na obra de Cervantes e na de outros escritores do Século de Ouro espanhol cânones apresentados em tratados de ética e política, em retóricas e poéticas vigentes nos séculos XVI e XVII. Neste artigo, apresentaremos uma noção retórica, *a agudeza*

*do furor*, para entender melhor um aspecto relacionado à *inventio*, no *Quixote: o tipo de loucura que domina o cavaleiro manchego*.

Como se sabe, os tratados de retórica forneciam aos escritores as regras comuns, as referências, os exemplos que deveriam ser seguidos e imitados. Apresentavam, em sua parte de *inventio* e de *dispositio*, as teorias e as técnicas da arte de narrar. A parte destinada à *elocutio* apresentava os estilos (*genera dicendi*: estilos alto, médio, baixo), as virtudes de elocução (pureza e clareza), os ornatos (tropos e figuras). *Inventio*, *dispositio* e *elocutio* são aspectos que estão interligados e relacionados e devem ser analisados, considerando o que é chamado de *decoro*: decoro do que fala, decoro do que escuta e decoro do que se diz.

Contudo, para refletir sobre o *caráter* do *Quixote*, vamos nos deter em um procedimento da *inventio*. Esse procedimento é a chave seiscentista que usaremos para lançar luz sobre o tema que na época de Cervantes apaixonava os quatro cantos do velho continente e que era, nas palavras de Avallé-Arce, fator imprescindível para corrigir os excessos da razão: a loucura (Vieira, 1998, pp. 70-1).

Hoje, ao analisar as mais diversas leituras que o *Quixote* recebeu ao longo desses 400 anos de existência, é comum ter a sensação de que nenhuma teoria que as fundamenta, mesmo as retóricas, encaixa-se perfeitamente ao texto de Cervantes. Angel Rosemblat, em *La Lengua del "Quijote"*, afirma que na obra cervantina os três estilos



(alto, médio e baixo) se entrecruzam. Não é possível encontrar um estilo unitário na fala de um mesmo personagem. Para esse crítico, a arte de Cervantes consiste em que se deleita em fazer seus personagens falar “como agudos e como loucos, como discretos e como simples, como cavaleiros e como rústicos, como homens do passado e como homens do presente, como figuras da realidade e como figuras de ficção, como o que são... e como o que não são: em ocasiões como bufões, escreventes, juízes, mercadores ou poetas” (Rosemblat apud Grigera, 1994, p. 170).

Edward Riley, por sua vez, no artigo “El Estilo y el Decoro en Cervantes”, afirma que não há, no *Quixote*, a adequação devida às hierarquias sociais, exigida pelo decoro; nem se cumpre com o preceito de não atender ao excessivamente cotidiano e insignificante, como pode ser o comer, o beber e suas conseqüências fisiológicas (Riley apud Grigera, 1994, p. 171). Mas é importante observar que, mesmo sendo correto que o texto do *Quixote* não se conforme completamente a nenhuma *ars poetica*, ou a antigos modelos do gênero narrativo, ou até mesmo às teorias modernas, não se pode negar que Cervantes tenha aplicado objetivamente preceptivas retóricas comuns aos textos seiscentistas para relatar as aventuras do cavaleiro manchego e dar caráter a ele. Daí a importância de tentar reconstituir alguns modelos culturais do século XVII, que eram ordenados segundo uma racionalidade não-psicológica que aplicava afetos codificados e imitados de modelos ou esquemas coletivos e anônimos, ou seja, que lançavam mão de modelos retóricos. Segundo Luisa López Grigera, hoje, não é necessário demonstrar que Cervantes conheceu muitas das teorias poéticas, não só as de López Pinciano, como havia advertido Américo Castro em seu *Pensamiento de Cervantes*, senão também as italianas (Grigera, 1994, p. 165).

Vale também lembrar aqui o artigo de Karlheinz Stierle, “Que Significa a Recepção dos Textos Ficcionalis?”. Nesse artigo, Stierle elabora alguns pontos de vista de uma teoria formal da recepção para ajudar

o leitor “não-contemporâneo” a não falsear os textos ficcionais, principalmente os textos antigos. Numa situação comunicacional que envolve o produtor do texto e sua recepção posterior existe uma assimetria que aumenta quando o receptor não-contemporâneo põe, em sua leitura, irrefletidamente, o seu repertório. É fundamental, segundo Stierle, que o leitor posterior tente reconstruir (mesmo que de uma forma particular ou relativa) os repertórios de que dispunha o receptor da comunicação original.

Considerar os cânones vigentes, para realizar a leitura do *Quixote*, é um modo de nos aproximar do repertório de que dispunha “o leitor do tempo de Cervantes”. Um letrado do final do século XVI e século XVII além de ser um tipo discreto, católico, contra-reformista, monárquico, estava embebido de retórica. Perceberia a aplicação de preceptivas, de emulações, de variações de estilos, de nuances de comportamentos, em função do decoro, dos efeitos que os escritores seiscentistas buscavam provocar.

Partindo desses pressupostos, tentarei demonstrar que a loucura do *Quixote* pode não ser decorrência de uma angústia ou crise de seu autor, nem ser conseqüência de uma crise social, mas uma agudeza.

## II

A questão da “loucura”, mostra-nos Foucault, é mais velha do que o *Quixote*. Há muitos estudos que abordam esse tema na obra cervantina. Alguns, como o de Antonio Vilanova, destacam o grande êxito das idéias de Erasmo, que acaba, no tempo de Cervantes, gerando uma predileção geral pela figura do louco “*como fuente inagotable de burlas y risas*”. Outros, como o de Otis Green, tentam comprovar que Cervantes tenha sido influenciado pelas teorias a respeito da loucura expostas por Huarte de San Juan em *Examen de Ingenios* (1575) (cf. Vieira, 1998, p. 71).

No ensaio desbravador da década de 40 “A Dulcinéia Encantada”, Auerbach tenta

explicar que a natureza da loucura do Quixote “se restringe ao puro desatino e não propicia, em nenhum momento, uma visão visceral do mundo capaz de conter alguma revelação ou sabedoria” (Vieira, 1998, p. 60). Quando a idéia fixa da cavalaria andante toma posse do fidalgo, ele age como um autômato, sem mostras de qualquer sensatez. Auerbach descarta a idéia de uma explicação sociológica e psicológica para a decisão doida de Quixote de fugir de uma situação que se tornara insuportável (sua posição social e sua pobreza), buscando uma libertação violenta. Auerbach escreve:

“[essa idéia] como interpretação artística de Cervantes é insatisfatória, pois não é verossímil que tenha querido dar algo assim como uma motivação psicológica para a idéia fixa de Dom Quixote, mediante aquelas poucas frases sobre a posição social e os costumes de seu herói; se fosse assim, deveria tê-la expresso mais claramente e desenvolvido mais minuciosamente” (Auerbach, 2002, p. 311).

Fixando-se no texto de Cervantes, o ensaísta alemão crê que o motivo da loucura é explicável “só por motivos estéticos”, ou seja,

“[...] através da visão do cômico que veio a Cervantes quando da concepção do romance: um senhor de certa idade, comprido, seco, com a sua armadura anacrônica e miserável – uma imagem que exprime excelentemente, além do doido, o ascético e o idealista. Temos que nos satisfazer com o fato de que este prudente e culto fidalgo rural enlouquece de repente, mas não em consequência de um choque terrível, como Ájax ou Hamlet, mas porque leu demasiado romances de cavalaria” (Auerbach, 2002, p. 311).

De um modo geral, é possível afirmar que, depois de Auerbach, durante um bom tempo, a crítica literária cervantina ficou dividida na antinomia entre idealismo e realismo. Os realistas, segundo Maria Augusta da Costa Vieira (1998, p. 70),

“destacavam no texto a construção paródica em relação às novelas de cavalaria e, conseqüentemente, a presença sublinhada da comicidade, garantida pelo herói considerado – sem nenhum preconceito – um louco arrematado”. Os idealistas não viam a loucura de dom Quixote como doença, mas como uma fonte de espetacular poder da imaginação humana, capaz de atingir objetivos mais transcendentais.

É interessante observar que a loucura no texto de Cervantes aparece como premissa. Nas primeiras linhas do primeiro capítulo, a causa da loucura do ilustre fidalgo logo nos é revelada:

*“Es, pues, de saber, que este sobredicho hidalgo, los ratos que estaba ocioso – que eran los más del año –, se daba a leer libros de caballerías con tanta afición y gusto, que olvidó casi de todo punto el ejercicio de la caza, y aun la administración de su hacienda. [...] ... él se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer se le secó el cérebro de manera que vino a perder el juicio. Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo”* (Cervantes, 2005, pp. 79-80).

Num dos principais tratados do conceitismo engenhoso no século XVII, intitulado *Il Cannocchiale Aristotelico* (1ª edição, 1654), do conde Emanuele Tesauro (1592-1675), vemos que os conceitos maravilhosos da mente humana são oriundos do *engenho*, do *furor* e do *exercício*. O *furor*, definido por Tesauro como uma alteração da mente, causada ou por paixão, ou por inspiração, ou por loucura, pode gerar metáforas atroz e sério-cômicas que ao mesmo tempo causam riso e assombro. Essa noção retórica



que vamos detalhar mais abaixo é a chave seiscentista para compreender que a loucura que domina o Quixote pode ser entendida não como a expressão de um processo individual, psicológico, mas como a aplicação de uma racionalidade mimética, típica de esquemas coletivos e anônimos, presentes nas práticas de representação seiscentistas. Essa chave nos ajudará também a refletir se por trás da insensatez do ilustre fidalgo há algo além do divertimento útil e honesto.

### III

No capítulo III de *Il Cannocchiale Aristotelico*, Tesauro apresenta as causas eficientes das agudezas (Deus, espíritos, natureza, animais e homens) e mostra quais são os homens *proporcionados* para fabricar os tipos de agudeza. Vale lembrar que, em poéticas e retóricas seiscentistas, a agudeza é definida como “objeto da faculdade do engenho, a parte do intelecto que visa por excelência à beleza” (Hansen & Pécora, s. d.). Segundo Tesauro, Aristóteles, raciocinando sobre a metáfora, grande mãe de todas as agudezas, ensina-nos como o *engenho*, o *furor* e o *exercício* fecundam a mente humana, de modo que três gêneros de pessoas são mais aptos a formar conceitos agudos: os engenhosos, os furiosos e os exercitados. Escreve Tesauro:

“[...]o *Engenho Natural* é uma maravilhosa força do entendimento que compreende dois naturais talentos: perspicuidade e versatilidade. A perspicácia penetra as mais longínquas e diminutas circunstâncias de cada objeto. [...] A versatilidade compara rapidamente todas essas circunstâncias entre si ou com um assunto: junta-as ou divide-as, aumenta-as ou diminui-as, deduz uma da outra, indica uma pela outra e com maravilhosa destreza põe uma no lugar da outra como os jogadores e seus cálculos. [...] É mais engenhoso aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes.

[...] não é sem motivo que os homens engenhosos foram chamados divinos. Porque

assim como Deus produz o que é a partir do que não é, assim o engenho transforma não-ente em ente, faz com que um leão venha a ser um homem, a Águia uma cidade. Enxerta uma mulher em um peixe e fabrica uma Sereia para simular o adúltero. Junta um busto de cabra ao rabo de uma serpente e forma a Quimera, como hieróglifo da loucura. Por isso, entre os antigos filósofos, alguns chamaram o engenho de partícula da mente divina e outros, dom enviado por Deus aos seus prediletos, se bem que, para dizer a verdade, os amigos de Deus deveriam rogar mais fervorosamente por prudência que por engenho, uma vez que a prudência leva à fortuna, mas os engenhosos, a não ser por milagre, são desafortunados e onde aquela conduz os homens às dignidades e às oportunidades, esse os envia ao hospital”\* (Tesauro, 1670, p. 90).

As paixões do ânimo arrebatam o sublime do engenho humano. Segundo Aristóteles, o *afeto* incendeia os espíritos, que são os lumes do entendimento. A dor, a ira, o amor fabricam conceitos hiperbólicos e figurados. Da mesma forma, a inspiração, ou o entusiasmo, está presente nas maravilhosas visões dos profetas que outra coisa não eram que símbolos metafóricos e agudezas divinas, sugeridas pelo Espírito Santo.

O último furor descrito em *Il Cannocchiale Aristotelico* é aquele dos *loucos*. Nesse é que vamos nos deter. Os loucos, segundo Tesauro, melhor que os sãos, são dispostos a fabricar em sua fantasia metáforas jocosas e símbolos agudos, de maneira que *a loucura outra coisa não é que metáfora, que toma uma coisa por outra*. A loucura decorre de um estado de fantasmagoria, quando, incendiado o entendimento, um único fantasma (imagem mental, segundo a filosofia aristotélica) domina a mente.

Tesauro escreve que freqüentemente acontece que os loucos são de belíssimo engenho. Dá muitos exemplos e conta histórias de loucuras “geradas por ilusões joviais e inocentes”: a do homem que jurava ser um barril e, portanto, não podia ficar sem o vinho, para não correr risco de mofar; outro

\* Tradução das citações de Gabriella Cipollini e João Adolfo Hansen.





que imaginava ter-se transformado numa tocha e pedia a todos que o soprassem para avivá-lo; outro ainda que acreditava ser um grão de mostarda, outro que julgava ser um galo, que “nas mais nobres reuniões, acometido por aquela louca imaginação, de repente cacarejava e, esticando o pescoço e sacudindo os braços à guisa de asas, emitia uma voz de tal forma aguda e estridente, como de galo, a que todos os galos respondiam em coro” (Tesauro, 1670, p. 94). Todos esses exemplos, para Tesauro, são metáforas/agudezas, pois quando esses loucos faziam ou diziam as respectivas loucuras eram correlativos a elas.

Mas a loucura pode produzir também metáforas atroz e sério-cômicas, que ao mesmo tempo causam riso e espanto, como quando algum fantasma horrível se desenvolve por algum atrativo. Dessa loucura, adverte Tesauro, pode nascer agudezas lúgubres e facécias muita vez mortais. Tesauro usa a história de Alcides/Hércules (*Hercules Furens*, de Sêneca), para exemplificá-la. É forçoso descrevê-la:

“Tal foi a loucura de Alcides, ao qual dando voltas o cérebro, enquanto tinha o ânimo abalado por vivos simulacros de vingança contra Lico, tirano, lançou em torno de si a pele leonina, dizendo ser aquele que ia à caça das estrelas. E imaginando que as nuvens fossem gigantes rebelados contra o céu, queria fazer parte da vitória contra a inimiga Juno. Depois, arrancando com a força dos braços os portais de seu palácio, acreditava atingir o palácio de Júpiter e, vibrando ao alto os pedaços das colunas manchadas, ufanava-se de arremeter Pelião e Ossa (duas formações montanhosas na Grécia, nas proximidades do Mar Egeu) e seus centauros na cara dos numes inimigos. Ao final, levantando a férrea clava contra os próprios filhos, vangloriava-se de aniquilar a odiada estirpe de Lico: e morta Megara, sua cara mulher, gritava que havia matado a madrastra, Juno, e aliviado Júpiter, seu pai, do torpe e indigno jugo daquela mulher. Assim, sendo deplorável onde se julgava feliz, ostentava como troféus suas ruínas” (Tesauro, 1670, p. 95).

Conclui Tesauro: “[...] essas eram ademais agudezas assustadoras e metáforas tristemente ridículas, imitadas depois por modernos poetas na loucura de Orlando e Armida. [...] Nada é mais artificioso que pecar contra a arte, nada é mais sensato que perder o juízo” (Tesauro, 1670, p. 95).

Embora não referida por Tesauro, história similar à de Alcides é a de Ajax. O emblema 175 de Alciato, *Insani gladius* (a espada do louco), mostra Ajax enlouquecido, matando porcos, pensando que fossem os descendentes de Tântalo (Agamenon e Menelau) e o Laértida (Ulisses). Escreve Alciato: “Sua loucura lhe faz não saber prejudicar a seus inimigos. [...] Não sendo dono de sua razão, precipita-se a sua própria ruína”.

Com os exemplos e definições apresentados, já é possível considerar a *loucura* como uma *tópica* retórica, ou seja, um lugar-comum, que é a fonte dos argumentos e circunstâncias de onde os escritores tomam as idéias – de autores/autoridades ou da realidade verdadeira ou imaginada como verdadeira. Assim, já podemos verificar como Cervantes se apropria dessa *tópica* retórica e a aplica em seu *Quixote*. Antes, porém, é importante observar que, segundo Tesauro, a imitação foi a antiga mestra de todos os homens. As artes todas, tanto as mecânicas quanto as liberais, são aprendidas a partir dos exemplos de ótimos artífices, de modo que a imitação pode ser chamada mestra dos mestres. Essa aliás foi a primeira mestra da poesia cuja alma consiste no imitar. E porque a metáfora e, conseqüentemente, a agudeza e todos os símbolos são partes e partes da poesia, obrigatoriamente para eles (os mestres) a imitação é o mais seguro e necessário exercício entre todos. Escreve Tesauro:

“Para esses, é verdade que imitar não é usurpar as metáforas e as agudezas, tais quais as ouves ou lês: porque por isso não obterias elogios de imitador, mas reprovação de ladrão. [...] Portanto eu chamo imitação uma sagacidade com a qual, sendo proposta para ti uma metáfora ou outra flor do engenho humano, tu atentamente examinas as

suas raízes e, transplantando-as em diferentes categorias como em solo cultivado e fecundo, propagas outras flores da mesma espécie, mas não os mesmos indivíduos” (Tesauro, 1670, pp. 115-6).

## IV

É muito plausível que a “flor da cavalaria” cervantina nasça do mesmo terreno fecundo que gerou Alcides, Orestes, Ajax, Hamlet, Orlando entre outros. Tendo por base o relato de Tesauro, é possível estabelecer um paralelo entre a espécie de furor que domina Alcides e a loucura de Quixote.

Alcides, dando voltas ao cérebro, tinha o ânimo abalado por vivos simulacros de vingança contra Lico; Alonso Quijana “*del poco dormir y del mucho leer se le secó el cérebro de manera que vino a perder el juicio*”. Alcides lançou em torno de si a pele leonina, dizendo ser aquele o leão celeste que ia à caça das estrelas; o fidalgo “*fue limpiar unas armas*”, “*ver a su rocín*”, dar nome a ele, à “*señora de sus pensamientos*” e a si mesmo; dominado pela fantasia, sem desrespeitar as regras da cavalaria, foi armado cavaleiro e encontrou um escudeiro. Alcides vai à caça das estrelas; Dom Quixote sai à procura de aventuras. Alcides imagina que as nuvens fossem gigantes rebelados contra o céu; dom Quixote vê nos moinhos os gigantes rebelados, no rebanho de carneiros e ovelhas, vê cavaleiros inimigos, suas armas, cores, empresas e letras, de diversas nações, dando a cada uma e com maravilhosa presteza os atributos que lhe pertenciam, aplicando, enfim, tudo o que tinha lido nos livros de cavalaria.

Contudo, como vimos, imitar uma tópica não é usurpar as metáforas e as agudezas, tais quais aparecem em outras fontes. Cervantes é um homem de corte, urbano, imita com sagacidade, querendo fazer rir. Suas agudezas de furor são menos assustadoras, mas não deixam também de produzir metáforas tristemente ridículas ou simplesmente jocosas. Provocam o riso, porque não guardam uma proporção, mistu-

ram-se, como ensina Aristóteles, com o que é torpe (feio), ou seja, com o que apresenta uma certa deformidade, que não causa dor ou desonra para alguém.

Para tentar entender melhor essa imitação sagaz, é necessário mais uma vez nos valer de Tesauro. No *Tratado dos Ridículos*, raciocinando sobre a comédia e o ridículo, que é definido, aristotelicamente, por certa convenção, erro e feiúra sem dor e com o mínimo prejuízo, Tesauro mostra que o pior (ou seja, as coisas vis, convenientes aos artesãos, aos servos e aos parasitas) é tema de comédia. O próprio Tesauro, como aponta João Adolfo Hansen (1992, p. 15), afirma que a proporção honesta, própria de homens livres e urbanos, convive com desproporção ridícula – “sem dor”. Em outras palavras, uma desproporção ridícula converge para um ponto de vista que a “corrige”.

Cervantes parece ter isso em conta quando faz com que os mais altos ideais da cavalaria sejam defendidos por armas estropiadas, esquecidas há séculos, desgastadas pela ferrugem. Tesauro nomeia esse artifício *desproporção de instrumento*. Quando o nobre cavaleiro sai pelo mundo montado em seu rocim Rocinante, que tinha mais *quartos* que um *real*, e mais tachas que o próprio cavalo de Gonela (bufão dos duques de Ferrara, cujo cavalo era emblematicamente esquelético), Cervantes apresenta uma *desproporção de nome*; quando mostra que a senhora dos pensamentos do Quixote é, na realidade, uma moça lavradora, por quem andou enamorado, sem que ela o soubesse, o texto apresenta uma *desproporção de dignidade*; quando, na chegada à venda, depois de passar o dia inteiro sem comer uma migalha, esperando comer vitela, servem-lhe uma porção do mal remolhado e do pior cozido bacalhau, acompanhado, nas palavras do narrador, de um pão tão negro e de tão má cara como as armas de Dom Quixote, há aí uma *desproporção de valor*; também quando toma um bom pescoço e uma “gentil” pancada de espada do hospedeiro no ritual improvisado em que foi ordenado cavaleiro, temos uma *desproporção de dignidade*.

Essas desproporções, ao longo de toda



a narrativa, repetem-se muitíssimas vezes. Com tantas ênfases nas deformidades simples e comparativas, como as categoriza Tesouro, não há como negar a presença do ridículo no texto cervantino.

Se *loucura* outra coisa não é que metáfora que toma uma coisa por outra; se *engenho* consiste em ligar as mais remotas e separadas noções dos objetos propostos, exprimindo um conceito por meio de outro muito diverso, encontrando em coisas dessemelhantes a semelhança, podemos dizer que o furor de Dom Quixote é, antes de tudo, metáfora que toma as coisas do mundo pelo universo da cavalaria.

Dom Quixote é um fidalgo *ingenioso*. Mais engenhoso é aquele que pode conhecer e juntar circunstâncias mais distantes. Por isso, para o cavaleiro manchego, os moinhos podem ser gigantes, as ovelhas, exércitos, a bacia de barbeiro, o elmo de Mambrino, uma lavradora, a Senhora soberana. A agudeza do furor no *Quixote* de Cervantes não está dissociada do ridículo. Como os loucos produzem metáforas jocosas, as incongruências, ou inconveniências, ou desproporções que se espalham pelo texto, além de produzirem metáforas que causam riso e espanto, compõem um modo de imitação peculiar de Cervantes.

---

## BIBLIOGRAFIA

ALCIATO. *Emblemas*. Madrid, Akal, 1993.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo, Perspectiva, 2002.

CERVANTES, Miguel de. *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de La Mancha*. Madrid, Anaya, 2005.

*DICCIONARIO DE AUTORIDADES* (Edición Facsímil). Madrid, Editorial Gredos, 1990.

GRIGERA, Luisa López. *La Retórica en la España del Siglo de Oro*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

HANSEN, João Adolfo & PÉCORÁ, Alcir. *Glossário de Categorias do SÉCULO XVII*.

HANSEN, João Adolfo. "Uma Arte Conceptista do Cômico: O Tratado dos Ridículos de Emanuele Tesouro", in E. Tesouro, *Tratado dos Ridículos*. Campinas, Cedeae-Referências, 1992.

TESAURO, Emanuele. *Il Cannocchiale Aristotelico*. Torino, Editrice Artistica Piemontesa, 1670.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. *O Dito pelo Não-dito. Paradoxos de Dom Quixote*. São Paulo. Edusp/Fapesp, 1998.

---

**1  
i  
v  
r  
o  
s**