

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
SETOR DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DA LINGUAGEM**

MURILO ROBERTO SANSANA

SÁTIRA E LOUCURA EM DOIS CONTOS: *EL LICENCIADO VIDRIERA* E *O ALIENISTA*

PONTA GROSSA

2021

MURILO ROBERTO SANSANA

SÁTIRA E LOUCURA EM DOIS CONTOS: *EL LICENCIADO VIDRIERA* E *O ALIENISTA*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Ponta Grossa, linha de pesquisa Pluralidade, Identidade e Ensino, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos da Linguagem.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosangela Schardong

PONTA GROSSA

2021

S229 Sansana, Murilo Roberto
Sátira e Loucura em dois contos: *El Licenciado Vidriera* e *O Alienista* / Murilo Roberto Sansana. Ponta Grossa, 2021.
125 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem - Área de Concentração: Linguagem, Identidade e Subjetividade), Universidade Estadual de Ponta Grossa.

Orientadora: Profa. Dra. Rosangela Schardong.

1. Mimese. 2. Sátira. 3. Loucura. 4. Crítica social. I. Schardong, Rosangela. II. Universidade Estadual de Ponta Grossa. Linguagem, Identidade e Subjetividade. III.T.

CDD: 808.3



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
Av. General Carlos Cavalcanti, 4748 - Bairro Uvaranas - CEP 84030-900 - Ponta Grossa - PR - <https://uepg.br>

TERMO

MURILO ROBERTO SANSANA

SÁTIRA E LOUCURA EM DOIS CONTOS: EL LICENCIADO VIDRIERA E O ALIENISTA

Dissertação apresentada para obtenção do título grau de
Mestre em Estudos da Linguagem na Universidade Estadual de Ponta Grossa,
Área de concentração em Linguagem, Identidade e Subjetividade.

Ponta Grossa, 28 de setembro de 2021

Prof.^a Dra Rosângela Schardong – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dra Keli Cristina Pacheco – Universidade Estadual de Ponta Grossa

Prof.^a Dra Adriana Binati Martinez – Universidade Estadual do Centro Oeste - Campus Irati



Documento assinado eletronicamente por **Rosangela Schardong, Professor(a)**, em 29/09/2021, às 09:00, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Adriana Binati Martinez, Usuário Externo**, em 29/09/2021, às 10:02, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



Documento assinado eletronicamente por **Keli Cristina Pacheco, Professor(a)**, em 29/09/2021, às 13:01, conforme Resolução UEPG CA 114/2018 e art. 1º, III, "b", da Lei 11.419/2006.



A autenticidade do documento pode ser conferida no site <https://sei.uepg.br/autenticidade> informando o código verificador **0605196** e o código CRC **15EF432A**.

A todos os professores, que doam suas vidas pela educação e que ajudam a construir uma sociedade mais justa e humana.

AGRADECIMENTOS

Ao Altíssimo, Onipotente e Bom Senhor, por me amar por primeiro e me mostrar que pela docência e pelas Ciências Humanas posso ser um instrumento de sua paz.

À professora Dr.^a Rosangela Schardong, por acreditar em mim e me incentivar, até mesmo nos momentos em que eu mesmo não acreditava, me orientando e me direcionando não só neste trabalho, mas desde o início da minha trajetória acadêmica, sendo para mim um exemplo de profissionalismo e dedicação.

À professora Dr.^a Adriana Binati Martinez e à professora Dr.^a Keli Cristina Pacheco, por terem aceitado participar da banca avaliadora deste trabalho, indicando outros caminhos e enriquecendo a pesquisa com suas valorosas contribuições.

Ao professor Dr. Jhony Adélio Skeika, por ter permitido que eu desenvolvesse o estágio de docência na disciplina de Introdução à Narrativa Curta ministrada por ele no ano de 2020, pelas contribuições no exame de qualificação e pelas tantas sugestões de obras e linhas de análise a respeito da loucura.

Aos meus pais, Roberto e Josiane, pelos tantos sacrifícios em prol da minha educação e por sempre me incentivarem a seguir pelo bom caminho dos estudos, rezando por mim, me compreendendo e me dando todo suporte para que eu pudesse chegar até aqui.

À minha irmã Nadine, que me ensinou a ser irmão, que sempre me apoiou, me cuidou e com quem divido minhas alegrias e minhas angústias. Ainda por ter feito uma atenta e cuidadosa revisão deste trabalho.

À minha doce Laísa, por me escolher todos os dias e por ficar ao meu lado, me motivando com suas palavras de esperança e sua presença carinhosa.

À minha querida amiga Silvia, pelas palavras de ânimo, pela amizade de tantos anos e pelos saborosos quitutes que adoçam a vida.

À Vilma, secretária do PPGEL, pela paciência e pela cordial solicitude em tirar minhas dúvidas e prestar os esclarecimentos no decorrer do mestrado.

Às minhas professoras, professores e formadores de toda a vida, por apontarem sempre que o caminho do saber é um caminho do bem.

Cuando todos están locos, donde todos están
igualmente afectados, ¿quién puede discernir a un loco
del resto?

(Robert Burton. *Anatomía de la Melancolía*. Madrid,
1620/2006, p. 41)

RESUMO

Esta dissertação tem a meta de aproximar as obras *El Licenciado Vidriera* (1613), de Miguel de Cervantes e *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, observando como a loucura, elemento central das duas obras, é um meio para expressar a crítica social. Para tanto, busca-se colocar em evidência os traços do gênero satírico presentes nos textos, analisando como eles convergem com a temática da loucura, pois a principal hipótese é que a loucura é utilizada pelos autores, nos contos selecionados, como meio para satirizar os costumes, as ideias dominantes e as práticas sociais do seu tempo. Desse modo, tem-se o propósito de identificar como as narrativas ficcionais selecionadas veiculam a concepção de loucura dos seus respectivos períodos históricos, a partir do resgate das doutrinas médicas, dos saberes aplicados a este tema, bem como das práticas sociais relativas aos loucos e à loucura. Espera-se evidenciar como as concepções de loucura de cada período são mimetizadas pelas produções ficcionais em análise. Metodologicamente, a pesquisa é qualitativa, combinando a revisão bibliográfica com o estudo analítico dos textos literários. De modo semelhante à própria tessitura dos contos, pretende-se construir a análise a partir do diálogo entre literatura, medicina, história e sociedade. A fundamentação teórica apoia-se em Aristóteles, Horácio e Antonio Candido, para tratar sobre a arte literária; em Salvatore D'Onofrio e Mikhail Bakhtin para apresentar a sátira e em Robert Burton e Michel Foucault para tratar sobre a loucura. Apesar das diferenças culturais, no espaço e no tempo representados nos textos ficcionais, a análise dos contos assinala que a razão e a loucura não se excluem, como forças opostas ou estados contrários, mas têm limites difíceis de divisar.

Palavras-chave: Mimese. Sátira. Loucura. Crítica social.

RESUMEN

Esta disertación pretende acercar las obras *El Licenciado Vidriera* (1613), de Miguel de Cervantes y *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, a fin de señalar como la locura, elemento central de ambas obras, es un medio de expresión de la crítica social. También se busca resaltar las huellas del género satírico presentes en los textos, analizando como confluyen con el tema de la locura, ya que la hipótesis principal es que los autores utilizan la locura, en los relatos seleccionados, como medio para satirizar las costumbres, las ideas dominantes y las prácticas sociales de su tiempo. Así, el propósito es identificar como las narrativas de ficción seleccionadas transmiten la concepción de la locura de sus respectivos períodos históricos, a partir del rescate de doctrinas médicas, de conocimientos aplicados a esta temática, así como de prácticas sociales relacionadas con los locos y con la locura. Se espera demostrar como las concepciones de locura de cada período son imitadas por los textos ficcionales en análisis. Metodológicamente, la investigación es cualitativa, combinando la revisión de la literatura teórica y crítica con el estudio analítico de textos literarios. Al igual que el tejido de los cuentos, se pretende construir el análisis a partir del diálogo entre literatura, medicina, historia y sociedad. La fundamentación teórica se basa en Aristóteles, Horacio y Antonio Candido, para abordar el arte literario; en Salvatore D'Onofrio y Mikhail Bakhtin para presentar la sátira y en Robert Burton y Michel Foucault para discutir la locura. Pese a las diferencias culturales, en el espacio y en el tiempo representados en los textos ficcionales, el análisis de los cuentos señala que la razón y la locura no se excluyen, como fuerzas que se oponen o estados contrarios, sino que tienen límites que son difíciles de deslindar.

Palabras clave: Mimesis. Sátira. Locura. Crítica Social.

SUMÁRIO

| | |
|--|-----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| CAPÍTULO 1 - SÁTIRA E LOUCURA EM DOIS CONTOS: <i>EL LICENCIADO VIDRIERA E O ALIENISTA</i> | 14 |
| 1.1 A ARTE COMO IMITAÇÃO E SEUS EFEITOS..... | 14 |
| 1.1.2 Verossimilhança e Realismo..... | 19 |
| 1.2 SÁTIRA | 21 |
| 1.2.1 Bakhtin e a Sátira Menipeia | 24 |
| 1.3 LOUCURA | 30 |
| 1.3.1 A história da Loucura, segundo Foucault | 30 |
| 1.3.2 Conceitos sobre a alma e a loucura vigentes na Espanha do séc. XVII | 34 |
| 1.3.3 A loucura no Brasil do fim do séc. XIX | 35 |
| CAPÍTULO 2 - SÁTIRA E LOUCURA EM <i>EL LICENCIADO VIDRIERA</i> | 39 |
| 2.1 SÍNTESE DE <i>EL LICENCIADO VIDRIERA</i> | 40 |
| 2.2 NOVELA CERVANTINA: VEROSSIMILHANÇA E EXEMPLARIDADE | 41 |
| 2.3 LOUCURA, MEDICINA E FILOSOFIA | 51 |
| 2.3.1 Loucura e Medicina | 51 |
| 2.3.2 Loucura e Filosofia | 54 |
| 2.4 SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL | 62 |
| 2.4.1 O Narrador e a Sátira | 70 |
| 2.5 O DESENLACE | 75 |
| CAPÍTULO 3 - SÁTIRA E LOUCURA EM <i>O ALIENISTA</i> | 79 |
| 3.1 SÍNTESE DE <i>O ALIENISTA</i> | 79 |
| 3.2 MACHADO DE ASSIS E O REALISMO | 80 |
| 3.3 CIÊNCIA E POSITIVISMO | 85 |
| 3.4 LOUCURA E PSIQUIATRIA | 89 |
| 3.5 SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL | 95 |
| 3.5.1 O Narrador e a Sátira | 105 |
| 3.6 O DESENLACE | 110 |
| CONSIDERAÇÕES FINAIS | 115 |
| REFERÊNCIAS | 119 |

INTRODUÇÃO

É interessante comentar que o presente trabalho é resultado das reflexões iniciadas em 2013, no projeto de pesquisa e extensão Poética dos Gêneros: estudos analíticos, coordenado pela professora Dr.^a Rosangela Schardong. Inicialmente deteve-se em *El Licenciado Vidriera*, conto que compõe as *Novelas Ejemplares* (1613), de Miguel de Cervantes, analisando alguns elementos da composição do enredo e também a loucura do protagonista. Posteriormente, como trabalho de conclusão de curso, foi apresentada a pesquisa intitulada Convergência entre o Cinismo e a Loucura em *El Licenciado Vidriera*, em que se analisou alguns elementos da Filosofia Cínica presentes no enredo deste conto de Cervantes, especificamente nas manifestações de loucura do protagonista.

No decorrer das pesquisas e dos estudos analíticos sobre o conto espanhol, percebeu-se que a loucura é tema abordado por inúmeros autores consagrados da literatura e na maioria das vezes ela está associada à crítica das condutas e paixões humanas, isto é, à crítica de costumes, ou crítica social, tal como em *O Elogio da Loucura*, de Erasmo de Rotterdam. Outro ponto a se destacar é que muitos autores fazem uso do riso, da ironia e do deboche, próprios do gênero satírico, em suas criações sobre a loucura. Tais características foram observadas no conto de Cervantes e também em *O Alienista*, do consagrado Machado de Assis¹.

A partir dessas considerações, formulou-se o projeto desta pesquisa, que tem como objetivo principal aproximar as obras *El Licenciado Vidriera* (1613), de Miguel de Cervantes e *O Alienista* (1882), de Machado de Assis, a fim de observar como a loucura, elemento central das duas obras, é um meio para expressar a crítica social.

Este estudo tem como objetivos secundários colocar em evidência os elementos do gênero satírico presentes no texto, observando como tais elementos convergem com a temática da loucura. A principal hipótese desta pesquisa é que a loucura é utilizada pelos autores, nos contos selecionados, como meio para expressar a crítica aos costumes, às ideias dominantes e às práticas sociais de seu tempo. Por este motivo tem-se a meta de identificar, nas obras analisadas, como as narrativas ficcionais veiculam a concepção de loucura dos seus respectivos períodos históricos, a partir do resgate das doutrinas médicas, dos saberes aplicados a este tema,

¹ Carlos Fuentes, em seu texto *O Milagre de Machado de Assis*, publicado no ano de 2000 pela Folha de São Paulo, aponta que Machado de Assis segue o que chama de tradição de La Mancha, aproximando algumas características de sua escrita ao estilo de Miguel de Cervantes, tais como o narrador irônico, a galhofa e a melancolia e a questão do louco manso, evocada por Horácio e posteriormente por Erasmo. O texto pode ser acessado em <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso 14 set. 2021. 19h.

bem como às práticas sociais relativas aos loucos e à loucura. Espera-se evidenciar como as concepções de loucura de cada período são mimetizadas pelas produções ficcionais em análise. De modo semelhante à própria tessitura dos contos, pretende-se construir a análise a partir do diálogo entre literatura, medicina, história e sociedade.

Embora já existam estudos nessa área, verificou-se que não há pesquisas que relacionem esses dois clássicos da literatura, a partir do eixo da loucura e da sátira. Considerando, a partir dos ideais do *New Historicism* de Stephen Greenblatt, que “a produção poética está incrustada no discurso coletivo de seu tempo, restaurando a historicidade do texto e postulando a textualidade da história” (TEIXEIRA, 1998, p. 32), julga-se relevante aproximar ambas as obras, que discorrem sobre o mesmo tema, com o intuito de aprofundar e renovar os estudos que tratam sobre a loucura na literatura, considerando os princípios estéticos de seu tempo, as intersecções da literatura com os valores e as práticas sociais do período, a convergência da sátira e da ficção com o conhecimento médico, filosófico, político e científico, sem diminuir a importância do drama humano representado, traço que certamente influenciou para a consagração desses contos como textos clássicos da literatura universal.

Metodologicamente, a pesquisa será qualitativa, combinando a revisão bibliográfica com o estudo analítico dos textos literários. Apesar de aproximar dois textos de autores e épocas distintas, a pesquisa não utilizará as clássicas teorias da literatura comparada. As eventuais comparações têm o propósito de ilustrar como o tópico da loucura, o gênero satírico e o gênero conto se recriam e renovam nas artes, perpetuando-se no fluir do tempo.

Para a fundamentação teórica foram selecionados autores e obras que se debruçam sobre a arte literária, a sátira e a loucura. Inicialmente, para discorrer sobre o conceito de mimese e o princípio de que as artes têm a função de mover o ânimo, isto é, de produzir efeitos emocionais em seus apreciadores, no capítulo teórico serão evocados alguns princípios da poética clássica, a partir de Horácio e Aristóteles, em suas respectivas *Poéticas*; também a *Retórica* (2003). Recorre-se a Antonio Candido, em *O Direito à Literatura* (2004) para tratar sobre o caráter humanizador da literatura. Para o estudo do foco narrativo nas obras, serão consultadas as pesquisas de Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O Foco Narrativo* (2002).

Para apresentar as múltiplas características do gênero satírico e sua complexidade, recorre-se aos estudos desenvolvidos por Salvatore D’Onofrio, em *Os Motivos da Sátira Romana* (1968) e *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1981), de Mikhail Bakhtin. Nessa obra, o pensador russo desenvolve um detalhado estudo da Sátira Menipeia, que tem seus primórdios na Filosofia Cínica dos pós-socráticos. Certos de que Miguel de Cervantes e Machado de Assis não foram influenciados por Mikhail Bakhtin por serem anteriores a ele, vale destacar que suas

formulações teóricas serão utilizadas por apresentarem de forma didática e objetiva os principais traços do gênero satírico.

Após discorrer sobre a sátira, o capítulo teórico traz algumas considerações acerca da loucura. A partir de Michel Foucault, em *História da Loucura na Idade Clássica* (1961), apresenta-se brevemente alguns conceitos de loucura e do tratamento dos doentes para as sociedades dos séculos XV a XIX. O autor aborda a loucura segundo uma perspectiva médica e também social.

De modo a situar melhor os estudos sobre a compreensão da loucura nos períodos em que foram escritas as obras literárias que são objeto desta análise: a Espanha do início do século XVII, de Cervantes, e o Brasil do fim do século XIX, de Machado de Assis, consulta-se o tratado *Anatomía de la Melancolía* (1621), de Robert Burton, e as pesquisas de Ana Maria Galdini Raimundo Oda e Paulo Dalgalarrodo, em *O início da assistência aos alienados no Brasil ou importância e necessidade de estudar a história da psiquiatria* (2004). O capítulo teórico apenas sintetiza informações centrais de tais obras, que serão retomadas para apoiar a construção dos capítulos analíticos.

O capítulo teórico, portanto, está organizado em três partes: na primeira aborda-se alguns conceitos norteadores da poética clássica, logo aborda-se as características da sátira e, por último, trata-se do conceito de loucura.²

Nos capítulos seguintes, a partir do resgate da fundamentação teórica e da inclusão de outros textos que amparem os estudos sobre a sátira e a loucura, será feita a análise de *El Licenciado Vidriera* e posteriormente de *O Alienista*. Espera-se que o diálogo entre as diversas obras e autores consagrados alcance os objetivos propostos para esta pesquisa, de modo a contribuir e renovar os estudos e reflexões sobre o gênero satírico e sobre a loucura nas diferentes épocas.

No capítulo dois, dedicado à análise de *El Licenciado Vidriera*, será feito inicialmente um breve resumo do conto, posteriormente será analisado como o protagonista representa com muita verossimilhança a racionalidade da corte e o conjunto de virtudes estimadas na Espanha do século XVII, bem como os preceitos médicos, religiosos e culturais sobre a loucura vigentes. Seguindo a análise, serão abordados alguns aspectos do humor e da censura que compõe a sátira presente no conto. Logo estuda-se a composição narrativa, tais como personagens, enredo e narrador, de modo a demonstrar como a sátira se manifesta no conto por meio desses elementos. Por fim, examina-se o desenlace do conto.

² O estudo sobre o foco narrativo nas obras será desenvolvido diretamente nos capítulos analíticos.

O capítulo três, que se volta para o estudo de *O Alienista*, semelhantemente ao capítulo dois, inicia com um breve resumo do conto. Posteriormente serão abordados alguns elementos referentes ao realismo em Machado de Assis. Seguindo a análise, será feito um estudo sobre o Positivismo, corrente filosófica muito difundida no Brasil durante o século XIX. Seguindo a análise, será feito um estudo indicando como o conto mimetiza com realismo as prerrogativas da Psiquiatria no tratamento dos loucos, especialmente o fenômeno da criação dos hospícios e o tratamento moral da loucura. Dando continuidade ao estudo, é feita a análise da loucura e da sátira na crítica aos costumes da época. Ainda no âmbito da sátira, é feito um estudo do narrador, demonstrando como ele contribui como artifício narrativo que intensifica a sátira e por último é desenvolvido um estudo sobre o desenlace do conto.

As considerações finais da dissertação buscam lançar luz sobre a trajetória analítica percorrida no decorrer do estudo, traçando um paralelo entre as obras analisadas, evidenciando suas equivalências e similaridades em torno da sátira, da loucura e da crítica social.

CAPÍTULO 1 - SÁTIRA E LOUCURA EM DOIS CONTOS: *EL LICENCIADO VIDRIERA E O ALIENISTA*

Nesta seção, que introduz o capítulo teórico da dissertação, serão apresentados alguns conceitos norteadores da poética clássica, como o princípio de que a arte tem a função de mover os ânimos de seus apreciadores, a fim de proporcionar o deleite e também o ensino, ao ser capaz de purgar as emoções por meio do riso, do medo e da compaixão. Com a intenção de discutir como a literatura pode se relacionar com a sociedade por meio do humor e da crítica aos costumes, serão abordados alguns elementos e características do gênero satírico. Por último, tratar-se-á da loucura, apresentando um breve histórico, as formas de tratamento e diagnóstico no decorrer dos séculos XV a XIX.

1.1 A ARTE COMO IMITAÇÃO E SEUS EFEITOS

Vida e arte possuem uma estreita relação entre si. Aristóteles (385 – 322 a.C.), em sua *Poética*, discorre sobre esta relação ao definir o conceito de mimese, do grego *mímesis*, que significa imitação (MOISÉS, 1978, p. 335). Para o filósofo, a Poesia, sendo a arte que se serve da linguagem, é imitação de ações (ARISTÓTELES, 1998, p. 103).

Desde a Antiguidade é reconhecida a potencialidade da arte para *deleitar*. Contudo, a arte mostra-se também, como um meio eficaz para o *ensino*, pois sendo imitação das ações humanas, suscita a reflexão sobre o bem e o mal, a felicidade e a dor. Horácio (séc. 65 – 8 a.C.) plasmou a dupla finalidade das artes, a de *deleitar ensinando*, conforme se lê em sua *Poética*: “os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida [...]. Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil ao agradável, deleitando, e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (HORÁCIO, 2005, p. 65).

Rosângela Schardong, a partir do estudo de tratados de arte poética, sintetiza que o deleite pode ser proveniente das diversas partes da composição poética e o ensino deve vir das ações praticadas pelos personagens (SCHARDONG, 2008, p. 53).

Segundo Aristóteles, o elemento imitativo é o que difere os diversos tipos de Poesia, por três aspectos: “ou porque imitam por meios diversos, ou porque imitam objetos diversos ou porque imitam por modos diversos e não da mesma maneira” (1998, p. 103). Nesse sentido, o aspecto em comum entre os diversos gêneros da Poesia é a categoria da mimese, ou seja, a imitação, pois “todas elas imitam com o ritmo, a linguagem e a harmonia, usando estes elementos separada ou conjuntamente” (ARISTÓTELES, 1998, p. 103).

Eudoro de Sousa aponta as principais espécies de Poesia categorizadas na *Poética* de Aristóteles: “ditirambo, noma, comédia, tragédia, epopeia” (1998, p. 36) e acrescenta que:

Quanto ao modo de imitar, todas as espécies se agrupam em duas grandes divisões, conforme a imitação se realiza mediante narrativa ou mediante actores, isto é, narrando o poeta os acontecimentos, seja na própria pessoa, seja por intermédio de outras, ou representando as personagens a acção e agindo elas mesmas. Fica, portanto, determinada a matéria a tratar: por um lado, a epopeia (narrativa), por outro lado, a tragédia e a comédia (dramáticas) (SOUSA, 1998, p. 36).

Entende-se então, que para Aristóteles a Poesia contempla as artes que se manifestam por meio da palavra, que podem ser epopeia, quando narrativas, ou tragédia e comédia, quando dramáticas.

As artes consistem, portanto, em imitar as ações humanas, nesse sentido, Aristóteles afirma que:

Como os imitadores imitam homens que praticam alguma ação, e estes, necessariamente, são indivíduos de elevada ou de baixa índole (porque a variedade dos caracteres só se encontra nestas diferenças [e, quanto a caráter, todos os homens se distinguem pelo vício ou pela virtude]), necessariamente também, sucederá que os poetas imitam homens melhores, piores ou iguais a nós (ARISTÓTELES, 1998, p. 105).

De acordo com este preceito, sendo a arte imitação humana, ela pode imitar tanto os indivíduos de índole elevada ou baixa. Ao estabelecer os limites entre a tragédia e a comédia, o filósofo aponta que “procura esta imitar os homens piores, e aquela, melhores do que eles ordinariamente são” (ARISTÓTELES, 1998, p. 105). Sendo, pois, a arte um instrumento eficaz para o ensino, os diferentes gêneros instruem por meios diversos: a comédia, ao imitar homens piores, faz uso do riso; a tragédia e a epopeia, enfocando os conflitos dos homens de elevada estirpe, ensina através do terror e da compaixão.

Sobre a comédia, Aristóteles afirma que:

A comédia é, como dissemos, imitação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é o ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente; que bem o demonstra, por exemplo, a máscara cômica, que, sendo feia e disforme, não tem [expressão de] dor (ARISTÓTELES, 1998, p. 109).

A comédia, portanto, deve representar os vícios humanos. As ações imitadas devem ser ridículas e torpes, levando a plateia ao riso. Entende-se que ao rir das ações do personagem, o

espectador aprende que não deve se inclinar aos vícios que fazem tal personagem ridículo. O principal efeito da comédia, por conseguinte, é ensinar pelo riso.

Pode-se tomar como exemplo a obra *Aululária* ou *Comédia da Panela*, do comediógrafo latino Plauto (254 – 184 a.C.), que conta a história do personagem Euclião, um velho avarento que acredita possuir uma panela cheia de ouro. Para proteger sua riqueza, o protagonista pratica ações ridículas e torpes. O espectador, então, rindo das ações de Euclião, aprende que não convém ser avarento.

Quanto à tragédia, Aristóteles instrui que “suscitando o terror e a piedade, tem por efeito a purificação dessas emoções” (1998, p. 110). Diferentemente da comédia, que tem por efeito o riso, na tragédia o infortúnio dos personagens, que é consequência de suas ações, deve causar o terror ou a piedade, isto é, o espectador deve sentir medo pelo fim trágico do personagem que cai no infortúnio “por algum erro”, ou sentir compaixão por quem padece sem merecê-lo (ARISTÓTELES, 1998, p. 120). Entende-se que o trágico desenlace de determinado personagem deve suscitar apenas uma dessas emoções no espectador, uma vez que o medo está relacionado a um erro, enquanto a compaixão diz respeito a uma desdita imerecida. Veja-se alguns exemplos.

Na conhecida peça *Édipo Rei*, de Sófocles (497 – 406 a.C.), o protagonista, movido pela ira, mata o rei Laio, seu verdadeiro pai, sem saber sua identidade. Posteriormente contrai matrimônio e tem filhos com sua própria mãe. Quando os acontecimentos são revelados ao rei Édipo, a rainha Jocasta, sua esposa e mãe, se suicida e o próprio rei, depois de arrancar seus olhos, se auto exila. O infortúnio de Édipo é consequência de ter matado seu pai, devido a uma explosão irracional de fúria. Ante o trágico desenlace, o espectador deve sentir medo de cometer o mesmo grave erro de deixar-se arrastar pela ira e sofrer o mesmo desgraçado fim do protagonista.

Em *Antígona*,³ a protagonista, contrariando o decreto do rei Creonte, decide prestar as honras fúnebres a seu irmão Polínice. Em consequência disso, ela é condenada à morte. Hémon, filho do rei Creonte, que era apaixonado por Antígona, ao saber da condenação de sua amada, comete suicídio. Em decorrência disso, suicida-se também Eurídice, mãe de Hémon e esposa de Creonte. Profundamente arrependido pelo erro de deixar-se arrastar por sua soberba e tirania ao condenar Antígona à morte, ciente de sua culpa pelo suicídio de sua esposa e filho, Creonte se auto exila.

³ *Antígona e Édipo Rei*, juntamente com *Édipo em Colono*, compõem a chamada Trilogia Tebana, que são as três grandes tragédias de Sófocles.

Seguindo a categorização de Aristóteles sobre os efeitos da tragédia, o espectador de *Antígona* deve sentir piedade - ou compaixão – pelo trágico fim da protagonista, que não cometeu erro algum, uma vez que seu propósito era unicamente prestar as honras fúnebres a seu irmão. Por conseguinte, não merecia o castigo de ser condenada à morte. Já pelo tirano Creonte, deve-se sentir terror, por ter-se deixado arrastar por sua soberba, paixão que ocasionou o irremediável erro de ter condenado Antígona à morte.

A finalidade da tragédia é, portanto, causar o terror e a piedade a fim de purgar as emoções dos espectadores, levando-os a libertar-se das paixões,⁴ tais como a ira e a soberba, que foram a causa das tragédias aludidas.

Pode-se observar, portanto, como a tragédia e a comédia são gêneros de mimese concebidos, desde sua gênese na Antiguidade, com forte potencialidade para ensinar. Uma ensina por meio do riso, imitando ações de indivíduos inclinados aos vícios, outra ensina por meio do terror e da piedade, buscando o mesmo efeito pedagógico de purgar as emoções.

Depois de abordar sucintamente as definições da *Poética* acerca da mimese e de seus efeitos sobre o ânimo do ouvinte ou espectador observa-se que a Arte Poética pressupõe uma intensa aproximação entre o apreciador e a trama da obra. Compreende-se que é por meio desta aproximação que a obra de arte se conecta e exerce seus efeitos sobre o ser humano e a sociedade.

Para melhor compreender essa premissa, recorre-se a outra obra de Aristóteles, a *Retórica*, na qual o filósofo trata das diversas formas de persuasão das quais o orador deve lançar mão para argumentar e convencer seus ouvintes.

A *Retórica* de Aristóteles apresenta três apelos persuasivos: o *Ethos*, o *Logos* e o *Pathos*, sendo este último o de maior relevância para a questão da aproximação, pois discute o apelo às emoções para o convencimento. No livro I da *Retórica*, se lê: “a persuasão pode ser obtida através dos ouvintes quando o discurso afeta suas emoções; com efeito, os julgamentos que emitimos variam segundo experimentamos sentimentos de angústia ou júbilo, amizade ou hostilidade.” (ARISTÓTELES, 2011, p. 45).

Segundo Aristóteles, o apelo às emoções por parte do orador, portanto, é circunstancial para mover o ânimo dos ouvintes e incliná-los a favor dos argumentos e da causa do orador, para que haja convencimento, uma vez que a sentença do ouvinte pode variar de acordo com o

⁴ Consultando-se o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, encontra-se na décima entrada para o termo paixão a seguinte definição: “inclinação emocional violenta, capaz de dominar completamente a conduta humana e afastá-la da desejável capacidade de autonomia e escolha racional” (2009, p. 1413). De um modo geral, as paixões estão associadas aos sete pecados capitais: gula, luxúria, avareza, ira, soberba, preguiça e inveja.

sentimento que experimenta. No Livro II, o filósofo explica que “as paixões (emoções) são as causas das mudanças nos nossos julgamentos e são acompanhadas por dor ou prazer. São elas: a cólera, a compaixão, o medo e outras paixões semelhantes, bem como os seus contrários” (ARISTÓTELES, 2011, p. 122).

De acordo com Rosangela Schardong, o célebre teórico López Pinciano, em sua obra *Philosophía Antigua Poética* (1596) reflete sobre as doutrinas de Aristóteles para a Espanha do século XVI e ensina que “a fábula deve mover os afetos do espectador” (SCHARDONG, 2008, p. 53). Para alcançar este fim, Pinciano aponta que Aristóteles transfere da *Retórica* para a *Poética* o tratado das paixões: “Aristóteles remitió de la Rhetórica a la Poética el tratado de los afectos y passiones (LÓPEZ PINCIANO, 1973, p. 367 *apud* SCHARDONG, 2008, p. 53).

Entende-se, portanto, que assim como o bom orador busca mover os ânimos de seus ouvintes, apelando para suas emoções, o poeta também deve mover os ânimos de seus espectadores, suscitando, na tragédia, o temor e a compaixão; e na comédia, o riso. Dessa maneira, imitando as ações, a obra ficcional contempla tudo aquilo a que o ser humano está propenso no decorrer de sua vida, seja pela virtude ou pelo vício: suas paixões, desejos, ambições, conflitos, etc.

A esse respeito, é pertinente acrescentar as considerações de Antonio Candido, em sua obra *O direito à literatura*, em que discute e atualiza alguns preceitos da poética clássica ao defender que a arte literária possui um papel formador da sensibilidade humana, devido a sua potencialidade para expressar “a força indiscriminada da realidade” (CANDIDO, 2004, p. 176), pois “é uma aventura que pode causar problemas psíquicos e morais, como acontece com a própria vida, da qual é imagem e transfiguração” (CANDIDO, 2004, p. 176). Candido defende que a literatura, sendo representação da própria vida humana e, assemelhando-se aos seus afetos e conflitos, pode despertar a empatia do leitor ao fazê-lo sentir a dor, os dramas do outro. Nesse sentido, Candido afirma que a literatura é humanizadora, pois:

Confirma no homem aqueles traços que reputamos essenciais, como o exercício da reflexão, a aquisição do saber, a boa disposição para com o próximo, o afinamento das emoções, a capacidade de penetrar nos problemas da vida, o senso da beleza, a percepção da complexidade do mundo e dos seres, o cultivo do humor. A literatura desenvolve em nós a quota de humanidade na medida em que nos torna mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante (CANDIDO, 2004, p. 180).

Segundo Candido, a literatura humaniza na medida em que promove o refinamento das emoções, já que elas nos levam a nos colocarmos no lugar do outro e, conseqüentemente, provocam a reflexão sobre os afetos e as ações humanas.

Ao finalizar esta seção, pode-se afirmar que existem vários meios, objetos e finalidades para a imitação. Entende-se que as artes lançam mão de diversos artifícios, como o ritmo, a linguagem, a lógica dos conflitos, a trama das emoções, de modo a deleitar e ensinar aquele que aprecia a obra artística, como preconizam as poéticas clássicas, ou para humanizar os leitores, como propõe Antonio Candido. Assim sendo, acredita-se que as artes literárias se relacionam com o indivíduo e a sociedade, pois abrangem questões primordialmente humanas e tocam em temas atemporais. Tais princípios serão empregados nos capítulos analíticos para examinar os conflitos humanos presentes nas obras em análise, manifestados por meio da loucura de seus personagens principais; como a sátira se apropria da loucura para fazer rir e ao mesmo tempo criticar, imitando as ações e condutas humanas; e também de que forma a leitura dos contos pode mover os afetos do leitor, tornando-o mais sensível, ao emocionar-se e refletir sobre as questões humanas.

1.1.2 Verossimilhança e Realismo

Um dos princípios fundamentais da arte imitativa é a verossimilhança. Aristóteles em sua *Poética* definiu este conceito ao prescrever que o ofício do poeta é “representar o que poderia acontecer” (1998, p. 115). Para compreender melhor este conceito clássico, pode-se recorrer ao *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, no qual se explica que “qualquer operação mimética é conduzida por um critério fundamental que, em última instância, é a verossimilhança. É ela que situa a mimese na fronteira do possível, objeto morfológico da mimese por excelência e não verdade ou realidade em qualquer de suas acepções” (CEIA, 2009, s/p.). Entende-se, então, que a verossimilhança é o critério que norteia a imitação artística a fim de situá-la no campo da possibilidade, de tal modo que, embora não seja verdade, poderia acontecer no mundo concreto.

De acordo com Massaud Moisés, o princípio da verossimilhança foi amplamente difundido durante o Classicismo, período em que houve uma revivescência dos modelos greco-latinos⁵: “contrário de verdadeiro, o verossímil se concebia no plano geral, isto é, o verossímil relacionado com o Homem, ou no plano da História” (1978, p. 84). Entende-se que Cervantes, ao compor sua obra literária durante o Classicismo, guiou-se pelo preceito de que uma obra

⁵ Massaud Moisés aponta que “o Classicismo constitui um movimento em que se tornou moda a supervalorização dos escritores da Antiguidade greco-latina. Integrado no Humanismo e na Renascença, que propugnaram pela revivescência da cultura greco-latina, o Classicismo se espalhou pela Europa, ao longo dos séculos XV e XVII” (1978, p. 82).

verossímil é aquela que se relaciona com o ser humano, com a sociedade e com o momento histórico em que o enredo da obra de arte é situado, buscando uma aproximação da trama com as normas da vida comum⁶.

Corroborar essa hipótese o fato de que, durante os séculos XVI e XVII, período em que Cervantes publica *El Licenciado Vidriera*, a verossimilhança era muito prestigiada pelos tratados de arte poética como o de López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* (1596). Este tratado atualizou as prerrogativas aristotélicas, abordando a verossimilhança como preceito indispensável: “Imitación ha de ser [la fábula] porque las ficiones que no tienen imitación y verisimilitud, no son fábulas, sino disparates, los cuales tienen acontecimientos fuera de toda buena imitación y semejanza a verdad” (LÓPEZ PINCIANO, 1998, p. 172). Observando, portanto, as prerrogativas apreciadas durante o século XVII, no capítulo que se dedica à análise do conto espanhol, optou-se pelo uso do termo verossimilhança para examinar como a narrativa se relaciona com o ser humano e com a sociedade de seu tempo⁷, tendo em conta os princípios teórico literários vigentes.

A questão da verossimilhança foi debatida por inúmeros teóricos no decorrer do tempo. Durante o século XIX as artes viveram um período denominado Realismo que, em oposição ao Romantismo, preconizava “um enfoque objetivo do mundo” (MOISÉS, 1978, p. 428) e também concebia a obra de arte como “utensílio, arma de combate, a serviço do mundo e da sociedade” (MOISÉS, 1978, p. 429). Para os realistas, a arte mimética deveria representar os fatos do mundo concreto com objetividade e com intensa verossimilhança. A partir dessas informações, pode-se argumentar que os conceitos da verossimilhança e do realismo são equivalentes, uma vez que ambos vinculam a arte mimética com a representação do real e, por conseguinte, tratar do realismo é também tratar da verossimilhança. Considerando, pois, que durante o período em que Machado de Assis publica *O Alienista* estavam vigentes os pressupostos do Realismo, durante a análise do conto brasileiro é feito um estudo de como o autor representa de modo

⁶ O *E-Dicionário* de Carlos Ceia aponta duas categorias de verossimilhança: a interna e a externa. A interna “emerge da própria estrutura da obra apresentando os componentes fundamentais de sua coesão interna, congruentes com as demais partes da construção narrativa que dessa forma não parece imposta ou enxertada como um corpo estranho dentro da obra narrativa” (CEIA, 2009, s/p.). Já a verossimilhança externa “estuda principalmente a estrutura do discurso narrativo e suas possíveis relações com a série dos outros discursos disponíveis na sociedade e na cultura onde a obra se dissemina e tem o seu modo de recepção” (CEIA, 2009, s/p.). A partir dessa categorização, convém salientar que esta pesquisa preocupa-se com a verossimilhança externa, na medida em que estuda a estrutura do discurso narrativo e sua relação com a sociedade da Espanha do século XVII, sua História e cultura.

⁷ Para um estudo mais detalhado da verossimilhança em Miguel de Cervantes, recomenda-se as pesquisas de E. C. Riley em *Teoría de la Novela en Cervantes* (1981). No capítulo V, intitulado “La verdad de los hechos”, o conhecido cervantista trata da verossimilhança no século XVII, analisando como Miguel de Cervantes aborda a questão da ficção e da história ao longo de sua obra.

realista o contexto social de sua época, com o propósito de estabelecer uma equivalência analítica com o exame da verossimilhança no conto espanhol.

Considerando sua complexidade, os temas da verossimilhança e do realismo serão retomados e aprofundados no decorrer dos capítulos analíticos, respeitando os conceitos empregados em cada época em que as obras foram escritas.

1.2 SÁTIRA

Nesta seção, pretende-se reunir informações teóricas concernentes ao gênero satírico. Inicialmente serão abordadas algumas características gerais da sátira. Em seguida serão descritos alguns elementos de sua vertente latina e logo após, serão apresentadas algumas características da Sátira Menipeia, de nascente grega. Desse modo se espera traçar um panorama acerca deste vetusto gênero literário, evidenciando sua complexidade.

De acordo com Massaud Moisés, “a sátira consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos” (1978, p. 469). O autor ainda acrescenta que a sátira “pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada: o ataque é a sua marca indelével, a insatisfação perante o estabelecido, a sua mola básica” (1978, p. 470).

A ironia figura como uma das mais marcantes características do gênero satírico. Do grego *eironeia*, o termo significa dissimulação ou interrogação dissimulada (MOISÉS, 1978, p. 294). Moisés aponta que a ironia ganhou conotação satírica a partir da ironia socrática:

Que consistia em propor questões dissimuladamente simples e ingênuas ao interlocutor dogmático, a fim de confundi-lo e mostrar-lhe a fraqueza das opiniões ou dos raciocínios. Como o processo acabava irritando e ridicularizando o arrogante adversário, a palavra entrou a adquirir conotação satírica (MOISÉS, 1978, p. 294).

A aproximação entre ironia e sátira, portanto, surge a partir das dissimulações do método de Sócrates (470 – 399 a.C.), que ridicularizava os pretensiosos oradores a fim de colocar em evidência a fragilidade e inconsistência de suas opiniões e ideias.

Moisés argumenta ainda, que: “de modo genérico, a ironia consiste em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 1978, p. 295). A ironia, por conseguinte, explora a ideia de oposição, de ambivalência. Por estar situada entre duas realidades contrárias, sua compreensão, por parte do interlocutor, pode não ocorrer de imediato, uma vez que “o pensamento não se dá a conhecer prontamente” (MOISÉS, 1978, p. 295).

A ironia é, então, o inteligente emprego de elementos contrários. Segundo Moisés, quando a ironia é clara e diretamente compreensível ao seu interlocutor, ela se torna sarcasmo:

“a ironia é uma forma de humor, ou desencadeia-o, acompanhada de um sorriso; o sarcasmo induz ao cômico e ao riso. A ironia parece respeitar o próximo, tem qualquer coisa de construtivo, enquanto o sarcasmo é demolidor, impenitente” (MOISÉS, 1978, p. 295).

Entende-se, portanto, que ironia e sarcasmo diferenciam-se também pela forma como pretendem atingir os interlocutores. Enquanto a ironia é mais amena e implícita, o sarcasmo é áspero e direto. Ambos produzem certo efeito de humor e comicidade, pois revelam a fragilidade da argumentação e desmascaram a arrogância dogmática.

De acordo com a exposição de Moisés, pode-se sintetizar que o gênero satírico serve-se das dissimulações irônicas, das investidas sarcásticas e do humor para promover seus ataques. No decorrer dos capítulos analíticos será observado o profundo caráter ambivalente dos personagens principais, suas ironias e sarcasmos. Antes, porém, é necessária uma exposição sobre a grande complexidade das manifestações da sátira, desde suas origens, o que possivelmente determinou a perenidade do gênero entre as artes.

Salvatore D’Onofrio, em *Os Motivos da Sátira Romana* (1965), argumenta, a partir do gramático Diomedes, que existem quatro etimologias possíveis para o termo sátira:

1) *Sátyros*; 2) *lanx satura*; 3) *satúra*, equivalente a *farcimen*; 4) *lex satúra*. Destas, a mais aceita, porque a mais convincente, é, sem dúvida, aquela que faz derivar ‘sátira’ de *satúra lanx*: um prato cheio das primícias da colheita que os antigos camponeses itálicos ofereceram aos deuses em ação de graças. Naturalmente, tal ritual vinha envolvido num ambiente de festa, onde música, canto, dança e troca de desafios misturavam o sacro ao profano, chegando facilmente ao obsceno (D’ONOFRIO, 1968, p. 30).

A etimologia mais aceita, então, é a *satúra lanx*, porque é a que remonta as origens da poesia dramática e do teatro romano: “a ação dramática ou teatral se torna mais rica, mais complexa e mais variada, originando-se, assim, a *satúra*, chamada com tal nome pela mistura de vários elementos (versos, mímica, música e dança)” (D’ONOFRIO, 1968, p. 31).

A partir da derivação da palavra sátira de *satúra lanx*, Salvatore D’Onofrio explica a relação entre a *satúra* dramática e a sátira literária:

Estas duas ideias de ‘abundância’ ou de ‘saciedade’ e de ‘variedade’ ou de ‘mistura’ encontram-se tanto na *satúra* dramática como na sátira literária. A sátira latina nunca deixou de ser um pot-pourri, uma mistura de temas, motivos e assuntos dos mais variados, que vão do relato de viagens a lembranças autobiográficas, da crítica dos costumes à exposição dos defeitos humanos, abrangendo literatura, filosofia, sociologia, política, moral e religião (D’ONOFRIO, 1968, p. 35).

D’Onofrio aponta, ainda, que outro elemento em comum da sátira dramática e da sátira literária é o *italum acetum*,⁸ que consiste no caráter sarcástico e no espírito de zombaria dos itálicos.

O autor conclui que “a mistura de vários assuntos, o espírito satírico, o recurso do interlocutor fictício e o aspecto dramático são, para nós, pontos de contacto entre a satura dramática e a sátira literária” (D’ONOFRIO, 1968, p. 37) e acrescenta que “a passagem da *satura* dramática para a sátira literária deu-se gradativamente” (D’ONOFRIO, 1968, p. 38) até a sátira literária tornar-se um novo gênero, tendo como precursor a autor Quinto Ênio (239 – 169 a.C.) (D’ONOFRIO, 1968, p. 39).

Para melhor compreender a sátira literária, o autor a categoriza em dois tipos: “uma, mais antiga, que tem como característica a variedade de assuntos, de formas e de metros, como também a mistura de poesia e de prosa; e uma outra, que constitui o tipo de sátira no sentido moderno da palavra, cujo criador foi Lucílio” (D’ONOFRIO, 1968, p. 39).

O sentido moderno da sátira, mencionado pelo autor, diz respeito ao caráter ofensivo, burlesco, denunciador e irônico que a sátira adquire. A partir de Lucílio (180 – 103 a.C.), a sátira deixa de ser apenas a mistura de versos e passa a ser unicamente uma mistura de temas (D’ONOFRIO, 1968, p. 42), na qual predominam as censuras e invectivas aos vícios humanos e às condutas sociais. Acredita-se que Lucílio tenha sido influenciado pelas correntes filosóficas pós-socráticas, especialmente pela escola cínico-estoica, que começava a ser conhecida em Roma (D’ONOFRIO, 1968, p. 81) e colocava o homem no centro de suas reflexões pregando o ideal de autarquia,⁹ ou seja, da autossuficiência do sábio. Esta considera que a felicidade do homem advém da prática das virtudes, o que implica no controle racional da busca pelos prazeres. Além disso, “os estoicos pregavam a luta contra as ambições e as paixões desenfreadas, chamando os homens ao sentido do dever cívico e moral” (D’ONOFRIO, 1968, p. 87). Lucílio, portanto, foi o responsável por conferir uma nova roupagem à sátira e foi um dos primeiros a levar para o âmbito da literatura os ideais e premissas da corrente cínico-estoica.

A sátira, portanto, possui uma estreita relação com a filosofia pós-socrática, em razão disso, é necessário destacar a diferenciação entre o filósofo e o satírico, proposta por D’Onofrio:

⁸ De acordo com Maria Evangelina Soeiro, “*italum acetum* é a expressão com que Horácio define o espírito cáustico dos romanos, sempre prontos a apreender os defeitos dos homens e a picá-los com uma ironia subtil ou a invectivá-los com uma mordacidade cruel” (SOEIRO, 2006, p. 27).

⁹ De acordo com Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, o termo autarquia significa: “A condição de autossuficiência do sábio, para quem ser virtuoso basta para ser feliz, segundo os cínicos e os estoicos” (ABBAGNANO, 2007, p. 95).

Mas, o que diferencia o filósofo do satírico é a *forma mentis*. Enquanto o filósofo dogmatiza ou raciocina ‘a priori’, isto é, com base em princípios previamente estabelecidos, o satírico se fundamenta na experiência da vida e filtra os princípios éticos através do bom senso e da moral prática (D’ONOFRIO, 1968, p. 100).

A grande diferença, então, entre o filósofo e o satírico está no fato de que o satírico se ocupa da observação da experiência vivida, dos fatos do cotidiano, na análise do ser humano em seu convívio social.

Fica evidente, portanto, que a sátira possui diversas facetas, que se atualizam e se modificam no decorrer do tempo, transitando do teatro para a literatura, para a poesia, para a prosa e, usando toda sorte de recursos retóricos, se adapta aos diversos gêneros. Além disso, no decorrer do tempo, a sátira abriu-se para uma miscelânea de temas, passando pelas diversas áreas do conhecimento, tais como a filosofia e a sociologia, até adquirir seus traços de comicidade, ironia, sarcasmo e crítica social.

1.2.1 Bakhtin e a sátira menipeia

Depois de sintetizar algumas informações acerca da complexidade e fluidez do gênero satírico, a seguir serão apresentadas algumas considerações sobre a Sátira Menipeia, que tem sua origem na Grécia Antiga. Seu nome se deve ao filósofo cínico do século II, Menipo de Gádara, que, de acordo com Enylton de Sá Rego, “segundo a tradição, teria desenvolvido um tipo de sátira que desrespeitaria as tradições literárias vigentes na época” (1989, p. 31). Pouco material resta da obra de Menipo e, conforme aponta Sá Rego, seu nome só não caiu no esquecimento porque foi evocado pelos escritores Terêncio Varrão e Luciano de Samósata (1989, p. 32). Tais autores criaram uma forma particular de sátira e chamaram-na de sátira menipeia.

Mikhail Bakhtin, em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1965), defende que a sátira menipeia pertence ao grande campo da literatura denominado sério-cômico (BAKHTIN, 2010, p. 121), descreve sua variedade de características, confirmando a pluralidade e a longa vida da sátira nas artes.

O primeiro aspecto a ser abordado, segundo Bakhtin, é a capacidade da sátira de “criar situações extraordinárias para provocar e experimentar uma ideia filosófica: uma palavra, uma verdade materializada na imagem do sábio que procura essa verdade” (2010, p. 130). Para ilustrar, o autor menciona alguns personagens da literatura antiga: “Diógenes, por exemplo, vende-se a si mesmo como escravo na feira, Peregrino se queima vivo solenemente durante os

jogos olímpicos, o asno Lucius encontra-se constantemente em situações extraordinárias reais” (2010, p. 130).

De modo semelhante, o protagonista de *El Licenciado Vidriera*, após perder a razão, julga-se e faz-se conhecer como um grande sábio: “porque a todos les respondería con más entendimiento, por ser hombre de vidrio y no de carne” (CERVANTES, 1613, p. 311) e, portanto, submete-se a uma situação extraordinária real, adotando um peculiar modo de vida, sumamente austero. Nesse sentido, a caracterização proposta por Bakhtin é imprescindível para analisar o conto espanhol.

Outra particularidade do gênero satírico, definida por Bakhtin, é o *naturalismo de submundo*: “as aventuras da verdade na terra ocorrem nas grandes estradas, nos bordeis, nos covis de ladrões, nas tabernas, nas feiras, prisões, orgias eróticas dos cultos secretos, etc. Aqui a ideia não teme o ambiente de submundo nem a lama da vida” (BAKHTIN, 2010, p. 131).

O naturalismo de submundo, portanto, está relacionado com os locais sórdidos e repugnantes. Segundo Bakhtin, a sátira pode se apropriar desses lugares para promover a busca pela verdade, em que o sábio “se choca com a expressão máxima do mal universal, da perversão, baixaza e vulgaridade” (2010, p. 131).

Outra característica do gênero, apontada por Bakhtin, é o chamado *universalismo filosófico* da sátira menipeia:

A ousadia da invenção e do fantástico combina-se na menipeia com um excepcional universalismo filosófico e uma extrema capacidade de ver o mundo. A menipeia é o gênero das ‘últimas questões’, onde se experimentam as últimas posições filosóficas. Procura apresentar, parece, as palavras derradeiras, decisivas e os atos do homem, apresentando em cada um deles o homem em sua totalidade e toda a vida humana em sua totalidade (BAKHTIN, 2010, p. 132).

Bakhtin discorre ainda sobre a chamada *experimentação moral e psicológica* como caracterização da sátira menipeia. De acordo com este conceito, na sátira há a “representação de inusitados estados psicológicos-morais anormais do homem – toda espécie de loucura (‘temática maníaca’), da dupla personalidade, do devaneio incontido, de sonhos extraordinários, de paixões limítrofes com a loucura” (2010, p. 133). Segundo Bakhtin:

As fantasias, os sonhos e a loucura destroem a integridade épica e trágica do homem e do seu destino: nele se revelam as possibilidades de um outro homem e de outra vida, ele perde a sua perfeição e a sua univalência, deixando de coincidir consigo mesmo (BAKHTIN, 2010, p. 133).

A loucura, segundo Bakhtin, destrói a integridade do homem, isto é, tira-lhe sua perfeição e univalência, permitindo que apareçam suas fraquezas, seus desvios e suas divergências consigo mesmo. A partir da loucura torna-se visível a existência de um outro homem, que infringe os limites de seu próprio destino. A sátira, por conseguinte, capta os diversos estados psicológicos-morais do homem e representa-os na ficção.

Outra característica da sátira, formulada por Bakhtin, são os *escândalos e excentricidades*:

São muito características da menipeia as cenas de escândalos, de comportamento excêntrico, de discursos e declarações inoportunas, ou seja, as diversas violações da marcha universalmente aceita e comum dos acontecimentos, das normas comportamentais estabelecidas e da etiqueta, incluindo-se também as violações do discurso (BAKHTIN, 2010, p. 134).

O gênero satírico, segundo esse entendimento, promove uma quebra na ordem natural das coisas, transgredindo as normas de comportamento convencionadas socialmente. A sátira traz à tona aquilo que é incômodo, constrangedor, desagradável e inoportuno, violando o que está pré-estabelecido no âmbito coletivo. Na sátira:

Os escândalos e excentricidades destroem a integridade épica e trágica do mundo, abrem uma brecha na ordem inabalável, normal ('agradável') das coisas e acontecimentos humanos e livram o comportamento humano das normas e motivações que o predeterminam (BAKHTIN, 2010, p. 134).

É possível observar que a sátira aparece como responsável por destruir o ideal da integridade humana, ou seja, destitui o pressuposto da perfeição que caracteriza o herói épico, representando, por meio de escândalos e excentricidades o homem universal, tal como ele é, em todas as suas diversas facetas e defeitos.

O conceito de que a sátira destrói o ideal da integridade humana será de extrema relevância para o estudo de *El Licenciado Vidriera* e de *O Alienista*, uma vez que em ambas as narrativas a loucura abala os elevados ideais de seus protagonistas, permitindo que apareçam suas divergências e conflitos. O nobre propósito de Tomás Rodaja de se tornar famoso por meio de seus estudos, bem como o respeito pela fama e pelo rigor científico de Simão Bacamarte, são perturbados pela loucura. Nesse sentido, é possível supor que a loucura representa o grave comprometimento da integridade desses personagens.

Destaca-se a presença das declarações inoportunas nas obras literárias em análise. Em *El Licenciado Vidriera*, uma das mais marcantes ações do protagonista é sua liberdade de palavra. Enquanto padece de sua loucura, o licenciado censura e critica todas as pessoas e seus

ofícios, sendo mordaz e irônico inclusive com os de posição hierárquica superior à sua. É pertinente, então, presumir, de acordo com as formulações teóricas de Bakhtin, que com essas atitudes, Vidriera, com a licença da loucura, acaba promovendo uma violação de discurso, sem temor de romper as normas sociais estabelecidas.

Pode-se considerar, portanto, que a loucura nessas obras, aponta ironicamente as incoerências da vida humana, revelando as imperfeições e ambivalências do Homem, tornando visível sua frágil existência e a debilidade de suas convicções, racionalmente construídas.

Outros traços do gênero satírico formulados por Bakhtin são os *contrastes agudos e os jogos oxímoros*:¹⁰ “a hetera virtuosa,¹¹ a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, o imperador convertido em escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria, o bandido nobre, etc.” (BAKHTIN, 2010, p. 134). O autor ainda acrescenta que: “a menipeia gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, o alto e o baixo, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado, com toda sorte de casamentos desiguais” (BAKHTIN, 2010, p. 134). De acordo com essa premissa, então, o gênero satírico é repleto de dualidades opostas que andam em paralelo, tanto na ação quanto no pensamento e na linguagem.

A respeito do que foi tratado, observa-se que o personagem principal do conto de Machado de Assis, Simão Bacamarte, reúne dois opostos extremos, o de médico e louco. Pode-se inferir, então, que essa dualidade oposta instaura certo caráter cômico em *O Alienista*. Em razão disso, a premissa das dualidades opostas da sátira será de grande utilidade para a análise do conto de Machado de Assis.

É possível considerar que esta ideia de dualidades opostas reforça a profunda relação entre a sátira e a ironia. Como já foi exposto, a ironia está no limite entre duas realidades, portanto, a presença dos jogos oxímoros e contrastes agudos infunde o caráter irônico e dissimulado, próprio do gênero satírico.

Outro atributo da sátira, que merece destaque, é o que Bakhtin nomeia *publicística atualizada* (2010, p. 135). Conforme o autor, a sátira é “uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 2010, p. 135), ou seja, o gênero satírico é potencialmente utilizado para tratar das novas tendências do âmbito social. Polemiza, mesmo que de forma velada, as correntes filosóficas, ideológicas, religiosas

¹⁰ De acordo com Massaud Moisés, o oxímoro é uma figura de linguagem que “consiste na fusão, num só enunciado, de dois pensamentos que se excluem mutuamente” (MOISÉS, 1978, p. 378).

¹¹ Segundo o dicionário Houaiss, hetera significa: “Na antiga Grécia, cortesã de classe elevada. Prostituta de luxo, que se faz sustentar por clientes ricos” (HOUAISS, 2009).

e científicas da atualidade em formação (BAKHTIN, 2010, p. 135). É importante mencionar ainda, a mordacidade com que as sátiras abordam esses temas, com ironia e aspereza.

Uma das mais destacáveis características do gênero satírico é, possivelmente, o *elemento cômico*. Para Bakhtin, o elemento cômico da sátira está profundamente relacionado com o que chama de carnavalização da literatura:

O carnaval criou toda uma linguagem de formas concreto-sensoriais simbólicas. Tal linguagem não pode ser traduzida para a linguagem verbal, mas é suscetível de certa transposição para a linguagem cognata, por caráter concretamente sensorial, das imagens artísticas, ou seja, para a linguagem da literatura. É a essa transposição do carnaval para a linguagem da literatura que chamamos de carnavalização da literatura (BAKHTIN, 2010, p. 139).

O autor enumera algumas particularidades do carnaval, que foram incorporadas às produções literárias. É possível verificar que tais características estão diretamente relacionadas ao caráter irônico da sátira, dentre elas pode-se destacar o *mundo invertido*, no qual “a vida é desviada de sua ordem habitual” (BAKHTIN, 2010, p. 140), ou seja, no carnaval anulam-se as normas e regras que determinam a ordem da vida comum: “revogam-se os sistemas hierárquicos e todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta” (BAKHTIN, 2010, p. 140), desse modo, pelo menos durante os festejos do carnaval, eliminam-se as distâncias e formas de desigualdade geradas pela hierarquia entre os homens, abrindo espaço para seu livre contato.

Além do *mundo invertido*, como característica marcante do carnaval, pode-se também salientar sua *natureza ambivalente*, repleta de antíteses e imagens biunívocas que:

Englobam os dois campos da mudança e da crise: nascimento e morte (imagem da morte em gestação), bênção e maldição (as maldições carnavalescas que abençoam e desejam simultaneamente a morte e o renascimento), elogio e improperios, mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria (BAKHTIN, 2010, p. 144).

O autor ainda destaca que no carnaval é comum a presença das “imagens pares, escolhidas de acordo com o contraste (alto-baixo, gordo-magro, etc.) e pela semelhança (sósias-gêmeos)” (BAKHTIN, 2010, p. 144). Tudo isso reflete a categoria carnavalesca da excentricidade, em que a vida é desviada de seu curso habitual (BAKHTIN, 2010, p. 144).

Os conceitos relacionados ao carnaval serão de grande utilidade para a análise do protagonista de *El Licenciado Vidriera*, uma vez que é possível inferir que sua loucura de pensar que é feito de vidro é visto como uma excentricidade pelos não-loucos. Em razão disso o personagem é motivo de chacota nas ruas e é convidado para ir às casas de alguns, que se divertem ouvindo suas sentenças.

Das características do carnaval, incorporadas às artes literárias, Bakhtin discorre sobre o riso carnavalesco, apontando que este elemento está relacionado ao riso ritual, voltado para o supremo: “achincalhava-se, ridicularizava-se o Sol (deus supremo), outros deuses, o poder supremo da Terra para forçá-los a *renovar-se*” (BAKHTIN, 2010, p. 144). Nessa perspectiva, o riso carnavalesco possui uma natureza profundamente ambivalente, pois:

Abrange os dois polos da mudança, pertence ao processo propriamente dito de mudança, à própria *crise*. No ato do riso carnavalesco combinam-se a morte e o renascimento, a negação (a ridicularização) e a afirmação (o riso de júbilo). É um riso profundamente universal e assentado numa concepção do mundo (BAKHTIN, 2010, p. 145).

O riso, nesse prisma, tem profunda relação com a mudança, com a crise, em que a ridicularização serve para exaltar a necessidade de renovação. O riso carnavalesco está dirigido às formas supremas, “para mudança dos poderes e verdades, para mudança da ordem universal” (BAKHTIN, 2010, p. 145). Assim sendo, “na forma do riso, resolvia-se muito daquilo que era inacessível na forma do sério” (BAKHTIN, 2010, p. 145).

Ainda no âmbito do riso carnavalesco, Bakhtin faz uma breve reflexão sobre a paródia. Considera-a “um elemento inseparável da sátira menipeia” (BAKHTIN, 2010, p. 145). O autor defende que a paródia também é ambivalente, pois explora imagens opostas e representa o desvio da ordem habitual das coisas. Bakhtin explana que, na Antiguidade tudo era parodiado e que “tudo tem sua paródia, vale dizer, um aspecto cômico, pois tudo renasce e se renova através da morte” (BAKHTIN, 2010, p. 145).

O autor conclui que na menipeia há:

Uma impressionante combinação de elementos que são absolutamente heterogêneos e incompatíveis: elementos do diálogo filosófico, da aventura e do fantástico, do naturalismo de submundo e da utopia, etc. Agora podemos dizer que o carnaval e a cosmovisão carnavalesca foram o princípio consolidador que uniu todos esses elementos heterogêneos no todo orgânico do gênero, foram a fonte de uma força excepcional e tenacidade (BAKHTIN, 2010, p. 154).

De acordo com Bakhtin, portanto, o carnaval une todos os elementos e características, que por si são desiguais; e a união desses elementos, quando transposta para o âmbito da literatura, forma e consolida a sátira menipeia como gênero.

Além disso, é possível considerar, que as características descritas por Bakhtin, a respeito da carnavalização da literatura, salientam o caráter irônico do gênero satírico, nos quais prevalecem as dissimulações, as ambiguidades, as dualidades opostas, como na ideia de mundo invertido, em que se revogam as distâncias hierárquicas entre os homens. Vale destacar

também, a presença das antíteses e das imagens biunívocas, que frequentemente aparecem de forma irônica.

Depois de discorrer sobre o gênero satírico, apontando sua fluidez, multiplicidade de características e temas, pode-se pensar que tal gênero figura como uma importante forma de imitação, uma vez que lança mão de uma miscelânea de recursos para representar o homem e a sociedade, com ironia e humor.

Considerando, pois, tudo o que foi apresentado sobre a arte imitativa e seus efeitos, e também sobre o gênero satírico, a seguir serão tratados alguns aspectos concernentes à loucura. A presente pesquisa defende que a sátira é um gênero que tem como características marcantes a ironia, a crítica social e o humor frente o ser humano e suas concepções de grandeza e superioridade. Nesse sentido, acredita-se que é possível encontrar na temática da loucura, sob a perspectiva da sátira, um vasto campo para observar a sociedade e seus valores.

1.3 LOUCURA

Nesta seção busca-se descrever, em linhas gerais, o conceito de loucura como diagnóstico médico. Para tanto, esta pesquisa fundamenta-se na obra *História da Loucura na Idade Clássica* (1961), de Michel Foucault. Posteriormente faremos uma breve descrição da concepção de loucura nos períodos em que foram escritas as obras literárias que nos propomos analisar: a Espanha do século XVII e o Brasil do século XIX.

1.3.1 A história da loucura, segundo Foucault

*História da Loucura na Idade Clássica*¹² é uma das obras mais respeitadas sobre a temática da loucura. Nela, o pensador francês Michel Foucault faz uma análise sistemática desse “contraditório mal” no contexto europeu, do século XV até o final do século XIX, buscando descrever quem era o louco, quais mudanças de concepção sofreu com o passar do tempo e principalmente, como a loucura sempre figurou como uma forma de exclusão social.

Segundo Foucault, durante o século XV, a lepra desaparece do mundo ocidental. Em consequência disso, os chamados leprosários, que eram os hospitais construídos com a intenção de abrigar os enfermos, foram aos poucos sendo esvaziados (1978, p. 9). É pertinente destacar

¹² Por Idade Clássica, Michel Foucault atribui o período que corresponde aos séculos XVI e XVII, o que é comumente conhecido por Classicismo ou Período Neoclássico. Em outros momentos no texto, o autor se refere a essa época como era clássica.

que os leprosários já eram espaços destinados à exclusão, uma vez que a sua função primordial não era tratar a doença, mas sim manter os enfermos distantes das cidades.

Os leprosários então, passaram a abrigar os portadores de doenças venéreas, assim, esses novos enfermos eram excluídos das cidades e do convívio social. É nesse contexto de segregação que começam a aparecer as primeiras imagens dos loucos, os que tinham uma “existência facilmente errante” (FOUCAULT, 1978, p. 13) e muitos desses loucos iam abrigar-se nesses espaços anteriormente destinados aos leproso.

Foucault assinala que é a partir do século XV que começam a surgir as primeiras produções artísticas que abordam a loucura e o louco. Isso ocorre porque “a loucura e o louco tornam-se personagens maiores em sua ambiguidade: ameaça e irrisão, vertiginoso desatino do mundo e medíocre ridículo dos homens” (1978, p. 18). A loucura passa a ser vista por sua ambiguidade em representar uma ameaça à existência humana, mas também por retratar o ridículo e a mediocridade dos homens.

No âmbito das artes, a obra *Elogio da Loucura* (1511), de Erasmo de Rotterdam, figura como uma das mais emblemáticas desse período. Nessa sátira, ao dar voz à loucura, que se coloca como deusa e rainha de todos, Erasmo retrata toda a torpeza e mediocridade do ser humano.

No século XVII começam a surgir as primeiras casas de internamento (FOUCAULT, 1978, p. 55) e mais uma vez o entendimento sobre quem é louco sofre significativas mudanças. Segundo o autor, nessas casas “trata-se de recolher, alojar, alimentar aqueles que se apresentam de espontânea vontade, ou aqueles que para lá são encaminhados pela autoridade real ou judiciária” (FOUCAULT, 1978, p. 56).

A nova configuração social da Europa renascentista estabelece novos modelos e cria uma nova percepção da loucura. Dentre as novas exigências sociais, estava a necessidade de se reordenar as cidades, de se estabelecer novos posicionamentos em relação ao trabalho, às questões econômicas, à forma de se conceber a pobreza, a miséria e a assistência; e também às próprias condutas morais e éticas dos cidadãos, regidas pela religião. Nessa perspectiva, as leis civis deveriam se unir às obrigações morais, ligadas à doutrina católica e todos aqueles que não se enquadrassem a esse novo ordenamento deveriam ser isolados, reprimidos e reeducados por meio da correção. Dentre esses, estavam os pobres, os miseráveis, os desempregados e os ociosos.

Os loucos, então, passam a ser tratados com rituais de punição, em que se unem “as chicotadas, os medicamentos tradicionais e o sacramento da penitência” (FOUCAULT, 1978, p. 97). A loucura torna-se “o grande mal” e se “origina nas desordens do coração”. A

justificativa para as punições reside no fato de que a loucura era associada ao pecado, à “intenção deliberada de pecar” (FOUCAULT, 1978, p. 97).

Os métodos terapêuticos de tratamento, portanto, constituíam-se, basicamente, por práticas de mortificação e castigo, pois estes garantiriam a purificação do corpo e principalmente da alma, libertando o enfermo do pecado, que era a causa da enfermidade. Nesse sentido, “a repressão adquire assim uma dupla eficácia, na cura dos corpos e na purificação das almas” (FOUCAULT, 1978, p. 99).

As categorias de profanação também foram causa de internamento durante o século XVII. Foucault argumenta que, em relação aos séculos anteriores, nos quais a profanação e a blasfêmia eram passíveis de condenação à morte, a partir do século XVII, tais atos passaram a ser associados à loucura, pois eram tratados como uma perturbação de espírito. Enquanto nos séculos anteriores essas práticas eram vistas como perigosas, no Classicismo elas se tornam questão de ordem pública e moral.

Semelhante aos casos de profanação e blasfêmia, outro motivo que levava aos internamentos, eram os casos de tentativa de suicídio. Segundo Foucault, para o século XVII, “a tentativa de suicídio indica uma desordem da alma, que é preciso reduzir através da coação” (1978, p. 107). Se nos períodos anteriores as tentativas de suicídio eram concebidas como crime de sacrilégio, a partir do século XVII o suicida é posto junto aos insanos, o tratamento que lhe cabe é a coação, a repressão, a purificação por meio do castigo, uma vez que sofre de uma desordem em sua alma.

Foucault se debruça também sobre os casos de feitiçaria, superstições e procedimentos mágicos. O autor pontua que “o Hospital Geral e as casas de internamento recebem em grande número pessoas que mexeram com feitiçaria, magia, adivinhação, às vezes mesmo alquimia” (1978, p. 109). Os que praticam rituais de feitiçaria não são internados por serem profanadores do sagrado, mas sim porque suas práticas conduzem os de espírito frágil a um desordenamento do coração, isto é, à loucura.

Verifica-se, portanto que durante o século XVII a medicina andava junto com a religião e a compreensão de loucura estava associada às questões de ordem moral, como o pecado, que era a causa do desordenamento da alma e do coração. Os métodos de tratamento consistiam basicamente de práticas de repressão e castigo, para purificação. Todos aqueles que não se adequassem aos padrões sociais e morais impostos pela nova configuração das cidades, como é o caso dos portadores de doenças venéreas, os libertinos, os devassos, os suicidas e os feiticeiros eram conduzidos às casas de internamento para serem submetidos a esses ritos de purgação e cura.

Sobre o período que compreende os séculos XVII e XVIII, Foucault explica que a medicina começa a despontar como ciência, mesmo que rudimentar e ainda fortemente ligada à religiosidade. Em consequência disso, surgem as primeiras catalogações dos tipos de loucura, tipos de doentes e formas de tratamento. A característica em comum entre as figuras ordenadas pela análise médica é a relação entre desatino e razão: “relacionamento entre o *desatino*, como sentido último da loucura, e a *racionalidade*, como forma de sua verdade” (FOUCAULT, 1978, p. 278). Foucault enuncia as principais figuras da loucura, que são divididas em três grupos: 1) Demência; 2) Mania e Melancolia e 3) Histeria e Hipocondria (1978, p. 278).

A demência era diagnosticada como simples ausência de razão, “contingência pura do espírito” (1978, p. 279). No grupo da mania e da melancolia estavam os que sofriam com “ideias delirantes que o indivíduo pode ter de si mesmo” (1978, p. 290). A histeria e a hipocondria eram entendidas como uma enfermidade que possuía dupla natureza como uma doença dos nervos ou do espírito (1978, p. 310), por suas convulsões e ataques.

As formulações de Philippe Pinel foram determinantes para a nova concepção de loucura e de tratamento, que se desenvolverá no século XIX. Philippe Pinel nasceu na França, em 1745, e é considerado um dos precursores da psiquiatria, pois foi o pioneiro no tratamento dos doentes mentais. O médico possibilitou o surgimento do alienismo na sociedade moderna e identificou três causas para a loucura: as físicas, as que estavam ligadas à hereditariedade e também as causas morais, pertinentes às paixões intensas, excessos e irregularidades nos costumes e hábitos de vida (CENTRO CULTURAL..., [20-?]).

A partir do século XIX, com as categorizações de Pinel, instaura-se uma nova forma de enfrentamento, em que a loucura é examinada a partir da razão e não mais apenas como um mal associado ao pecado, como nos séculos anteriores. A loucura, nesse sentido, é dominada pela razão (1978, p. 532). Nessa nova dinâmica, a figura do médico psiquiatra ganha extrema importância, pois ele se torna a autoridade absoluta revestida de razão (1978, p. 552).

No chamado tratamento moral da loucura, os indivíduos eram submetidos a uma rotina extremamente rígida, com horários rigorosos, atividades de trabalho e lazer e o uso de medicamentos, que eram ministrados pela autoridade inquestionável do médico alienista. Tudo em um ambiente calmo e afastado das perturbações sociais (CENTRO CULTURAL..., [20-?]). Além disso, o tratamento incluía também métodos como banhos de água fria e camisa de força” (BATISTA, 2014, p. 394).

É cabível argumentar que durante o século XIX há uma tentativa de dominar a loucura pela da razão com o uso desses métodos terapêuticos extremamente violentos. Nesse sentido, Foucault argumenta que a presença do médico alienista se torna o símbolo da razão absoluta:

“não é como pessoa concreta que ele vai enfrentar a loucura, mas como ser de razão, investido exatamente por isso, antes de todo combate, da autoridade que lhe vem do fato de não ser um louco (FOUCAULT, 1978, p. 532). A partir dessa afirmação é possível inferir que as violentas práticas de coação e tratamento representam uma espécie de embate entre razão e loucura, prática que, como se verá, é mimetizada nos contos de Miguel de Cervantes e Machado de Assis.

Buscou-se traçar, ainda que em linhas gerais, a partir de Michel Foucault, um breve histórico da loucura no decorrer dos séculos XV a XIX, com o intuito de descrever as principais concepções de loucura.

1.3.2 Conceitos sobre a alma e a loucura vigentes na Espanha do século XVII

A Espanha do início do século XVII, contexto de *El Licenciado Vidriera*, e o Brasil do fim do século XIX, pano de fundo de *O Alienista*, estão no amplo período histórico sobre o qual Foucault se debruça para assinalar as diferentes concepções de loucura e o tratamento dado aos loucos. A partir das considerações do autor, é possível ter uma visão geral de como Espanha e Brasil trataram seus loucos nos períodos em questão. Entretanto, é importante buscar uma aproximação maior com as doutrinas e as ideias vigentes nos contextos que são objeto de estudo nesta dissertação.

O tratado *Anatomía de la Melancolía* (1621),¹³ do inglês Robert Burton, assinala que a loucura era entendida, no seu tempo, como uma desordem da alma. De cunho filosófico, médico e literário, esta obra reúne os principais autores e textos do Ocidente, que tratam da melancolia, para se debruçar sobre o corpo, a fisiologia e as emoções humanas, a fim de examinar as causas, graus e sintomas desse mal tão comum: a melancolia, que em forma aguda, pode arruinar a razão definitivamente.

A melancolia, segundo Burton, é uma das principais expressões da loucura. Acreditava-se que ela era responsável por provocar alterações na alma humana. Sobre a concepção e os estudos sobre a alma, Rosângela Schardong, no artigo “Psique feminina”, esclarece que:

É importante ter em mente que, se não havia a Psicologia antes do século XIX, o mesmo não se pode dizer sobre os estudos da psique. Etimologicamente, o termo vem do grego *psyché* e significa alma, conceito tão vetusto quanto a mitologia grega. Da Antiguidade helênica procedem célebres tratados, como *Sobre a alma*, de Aristóteles, que na Espanha do século XVI foi atualizado por Juan Luis Vives, em *Tratado del*

¹³ De acordo com o dicionário *Señas* (2013), *anatomía* quer dizer “Estudio de las partes de un asunto” (p. 78). O sentido do termo no título, portanto, quer dizer uma análise minuciosa do tema em questão.

alma (1538). A obra ibérica nos indica que, em concordância com os saberes clássicos, eram atribuídas à alma as atividades orgânicas, sensoriais, racionais, espirituais e emocionais (SCHARDONG, 2015, p. 153-154).

Havia, portanto, concepções diferentes das do nosso tempo sobre a alma, isto é, a psique, suas relações com o corpo, o intelecto e as emoções. Da mesma forma que eram distintas as noções sobre a saúde e as enfermidades. Sobre este tema, Alberto Manguel, nos estudos introdutórios da *Anatomía de la Melancolía*, afirma que “para Burton, el universo es un museo de ejemplos melancólicos, de todo género y clase, aunque de grados distintos” (2011, p. 11). Segundo Burton, o homem “está sujeto a la muerte y a todo género de enfermedades, a todo tipo de calamidades” (2011, p. 49); e por isso é propenso à melancolia em suas diversas manifestações. Burton aponta a relação entre melancolia e pecado:

Cuando nosotros estamos gobernados por la razón, cuando corregimos nuestros apetitos desordenados y nos ajustamos a la palabra de Dios, somos como tantos otros santos; pero si damos rienda suelta a la lascivia, la cólera, la ambición, el orgullo y seguimos nuestros propios caminos, degeneramos en animales, nos transformamos, echamos abajo nuestras constituciones, provocamos la ira de Dios y acumulamos sobre nosotros la enfermedad de la melancolía y todo tipo de enfermedades incurables, como castigo justo y merecido de nuestros pecados (2011, p. 58).

A melancolia, portanto, é consequência do pecado e da inclinação do ser humano ao impulso das paixões, que provocam alterações no estado da alma. Devido a sua fragilidade, o homem é suscetível às diversas categorias de melancolia. A obra de Burton, em confluência com o panorama apresentado a partir da obra de Foucault, será fundamental para traçarmos de forma mais detalhada a compreensão de loucura na época de Cervantes, mobilizadas para a análise de *El Licenciado Vidriera*, uma vez que reúnem as doutrinas médicas, saberes e percepções do século XVII, em que as paixões e as emoções humanas representavam o desordenamento da alma e do coração, por isso constituíam manifestações da loucura.

1.3.3 A loucura no Brasil do fim do século XIX

No Brasil do século XIX, no qual Machado de Assis escreveu *O Alienista*, a medicina começa a firmar-se como ciência e surge a psiquiatria. Ana Maria Galdini Raimundo Oda e Paulo Dalgalarro, em *O início da assistência aos alienados no Brasil ou importância e necessidade de estudar a história da Psiquiatria* (2004), discorrem sobre a psiquiatria no país sob a perspectiva histórica, fornecendo um panorama, a partir dos autores do século XIX, da concepção de loucura e das possíveis formas de tratamento nessa época.

Inicialmente, apontam que o exorbitante crescimento urbano no século XIX exigiu a manutenção dos padrões de tratamento e de controle social, diferentemente daqueles da vida rural (ODA; DALGALARRONDO, 2004, p. 129). Em dado momento tonou-se urgente a aplicação de medidas que retirassem os desordeiros de circulação e do convívio social nas grandes cidades:

Na época, a prisão era o destino comum dos criminosos, arruaceiros, vadios e loucos; e, nos casos mais evidentes de desarranjo mental, estes eram levados às enfermarias dos hospitais da Irmandade de Misericórdia – conhecida associação filantrópica leiga católica – o que não significava tratamento médico algum (ODA; DALGALARRONDO, 2004, p. 129).

Não havia, portanto, um método de tratamento para aqueles considerados loucos. Quando não eram colocados nas cadeias, eram levados para os hospitais da Irmandade da Misericórdia. Entende-se que eram simplesmente recolhidos nesta instituição, para que não vagassem pelas ruas.

Um dos precursores a defender a construção de hospícios destinados exclusivamente ao tratamento de alienados, no Brasil, foi o médico Luiz Vicente De-Simoni, em 1839, com seu conhecido artigo intitulado *Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento de alienados*. Neste artigo científico, publicado na *Revista Médica Fluminense*, De-Simoni defende a relevância de haver espaços apropriados que sejam destinados ao tratamento dos que sofrem distúrbios mentais:

De todas as moléstias a que o homem é sujeito nenhuma há cuja cura dependa mais do local em que é tratada, do que a da loucura. A conveniência, ou idoneidade do estabelecimento em que os loucos são recebidos, é, na maior parte dos casos, para a cura uma condição absoluta e *sine qua non* (DE-SIMONI, 2004, p. 142).

O médico esclarece que sem a devida atenção, além do necessário isolamento dessas pessoas que padecem de loucura, o tratamento torna-se ineficaz, portanto, o espaço deveria dispor de um ambiente isolado, tranquilo e silencioso. Ana Maria Galdini Raimundo Oda e Paulo Dalgarrondo apontam que os estudos de De-Simoni são inspirados no sistema terapêutico proposto por Philippe Pinel em que: “o confinamento e o isolamento do doente eram fundamentais e visavam, ao mesmo tempo, afastá-lo do seu ambiente costumeiro, oferecer medidas de segurança à sociedade e ao próprio alienado e melhor observá-lo, para melhor tratá-lo” (ODA; DALGALARRONDO, 2004, p. 135).

Defendia-se então, que os alienados deveriam ser isolados do convívio social, para ficarem longe dos tumultos e paixões da vida cotidiana, potenciais causadores da loucura. Esta

medida seria uma garantia de segurança tanto para o louco quanto para a sociedade, no hospício o louco seria reconduzindo à razão por meio da repressão e da disciplina. Além disso, este método deveria ser conduzido por um médico alienista:

Cuja autoridade fosse inquestionável, devido à sua alta estatura moral, e que mesclasse sabedoria, bondade e firmeza. Apenas a obtenção de uma permanente submissão consentida do alienado com relação ao alienista, adverte Pinel, poderia dar a este último o poder de quebrar os encadeamentos viciosos das ideias do alienado, ou seja, de lhe corrigir os erros da razão (ODA; DALGALARRONDO, 2004, p. 135).

Como se pode notar, o médico alienista a conduzir o processo terapêutico deveria possuir uma índole moral impecável, pois só assim conquistaria a confiança dos pacientes e, conseqüentemente, o tratamento e o processo de cura dos loucos teriam um bom resultado.

O Dr. De-Simoni define a loucura como privação “do entendimento e da livre vontade” (2004, p. 157) e defende que “a mínima contrariedade, qualquer pequeno desgosto, ou menor infortúnio; não só público, mas doméstico, pode transtornar o intelecto do homem, tornar o indivíduo furioso” (DE-SIMONI, 2004, p. 158).

Observa-se, portanto, a partir desse breve panorama, que a concepção de loucura do Brasil durante o século XIX está em consonância com o que Foucault apresenta em seus estudos. O internamento forçado, os métodos de isolamento, exclusão, autoritarismo, observação e a inquestionável autoridade do médico são práticas oriundas das formulações de Phillipe Pinel, adotadas na Europa e reproduzidas no Brasil.

Seja no Brasil, na Espanha ou em qualquer outro lugar, a loucura sempre instigou a existência humana e como é possível verificar, no decorrer dos séculos as sociedades, os pensadores e os médicos buscaram variadas formas para lidar com tão misterioso mal. A partir de tais considerações, é possível concluir que existem fatores em comum às inúmeras concepções de loucura que foram aqui apresentadas: a marginalização e a exclusão da figura do louco. No século XV era a expulsão das cidades. O louco tinha uma existência errante, era vítima do próprio destino. A partir do século XVI e XVII começa a era dos internamentos, nas quais o louco é submetido a práticas de castigo e purificação e a loucura é concebida como consequência do pecado. Nos séculos XVIII e XIX, os métodos de tratamento tornam-se sistematizados com o advento da ciência, mas o louco segue sendo isolado e excluído do convívio social, por representar uma ameaça.

A loucura, portanto, é uma incógnita que sempre rondou a existência humana, ameaçando o equilíbrio da alma e da razão. As artes de todos os tempos buscaram mimetizar esta relação conflituosa entre a razão e o desatino.

É possível inferir que a temática da loucura pode servir para as artes como um meio para expressão de crítica social, uma vez que abarca essa angústia primordialmente humana da razão *versus* desrazão. É o que ocorre em *El Licenciado Vidriera*, em que um personagem tido como louco sai pelas ruas censurando as más condutas daqueles que eram vistos como lúcidos. É o que ocorre também em *O Alienista*, em que o médico que tem a pretensão de desvendar os mistérios da loucura se vê tão imerso em seu propósito a ponto de ele mesmo assumir o desvario, tudo isso com o deboche, a ironia e o riso do gênero satírico.

No decorrer das análises os conceitos apresentados neste capítulo serão revisitados e aprofundados. Outras diretrizes teóricas ainda serão incorporadas à pesquisa, nos próximos capítulos, necessárias para a análise da trama, do contexto histórico e social, dos personagens e da narrativa.

CAPÍTULO 2 - SÁTIRA E LOUCURA EM *EL LICENCIADO VIDRIERA*

Este capítulo analítico se dedica ao estudo do conto *El Licenciado Vidriera*. Resgatando os conceitos teóricos apresentados no primeiro capítulo, tem-se a meta de analisar a racionalidade e a loucura do personagem principal.

Inicialmente traça-se um breve histórico do gênero *novela corta*, que teve Miguel de Cervantes como seu fundador, de modo a verificar como o autor reúne características de outros gêneros que circulavam na época, tais como a narração satírico-filosófica e o diálogo luciânico para engenhar novas formas narrativas. Destaca-se como as *Novelas* de Cervantes estão fundadas na verossimilhança e na exemplaridade, prerrogativas indispensáveis para as composições ficcionais do Século de Ouro espanhol. A partir desse estudo pretende-se mostrar como o conto apresenta e enfatiza a racionalidade do protagonista e sua rara inteligência, aspectos louváveis de uma vida exemplar.

A seção intitulada Loucura, Medicina e Filosofia tem como ponto de partida a grande peripécia na trama da narrativa: o momento em que o protagonista enlouquece. Em razão disso, trata-se da ideia de loucura associada aos saberes médicos e religiosos, contemplados pela noção de pecado durante os séculos XVI e XVII e a seguir busca-se analisar como a loucura do protagonista ficcionaliza os ideais da Filosofia Cínica, de modo a verificar como os diferentes comportamentos do protagonista – antes e depois da loucura – mimetizam um confronto entre os ideais da Filosofia Cínica e do homem discreto da Espanha do Século XVI.

Após analisar a loucura do protagonista sob o ponto de vista médico e filosófico, o capítulo entra na temática da sátira e da crítica social. Nessa seção, inicialmente busca-se analisar a crítica aos costumes que o conto promove por intermédio da loucura do Licenciado Vidriera e como ele, demente, figura a sátira ao rigor ético e à liberdade de expressão dos Cínicos. Posteriormente, faz-se um estudo acerca do narrador como artifício que ajuda a construir a verossimilhança, a exemplaridade e a sátira no conto.

Por último, a partir da análise do desenlace, são debatidas algumas questões acerca dos efeitos que o conto pode produzir nos leitores, por seu caráter cômico e satírico. Considerando as dualidades opostas que o conto aborda: razão e loucura; virtude e vício; armas e letras, tenta-se refletir sobre as lições de exemplaridade que o conto pode transmitir e como o leitor pode se deleitar com a apreciação da obra.

Para iniciar, será apresentada uma breve síntese do conto.

2.1 SÍNTESE DE *EL LICENCIADO VIDRIERA*

O conto narra a história de Tomás Rodaja. A trama inicia-se com o menino Rodaja com cerca de onze anos de idade dormindo à beira do Rio Tormes, quando é encontrado por dois jovens cavaleiros estudantes que por ali passavam. Ao indagarem de onde era e o que fazia naquele ermo, Rodaja responde que o nome de sua terra havia esquecido e que ia a Salamanca para buscar um amo a quem servisse e que lhe desse educação, pois tinha o desejo de honrar seus pais e sua terra natal através dos estudos. Admirados com a louvável intenção de Tomás, os dois moços o levam consigo.

Passado algum tempo, em Salamanca, o protagonista se destaca no serviço a seus amos e também na sua rápida aprendizagem, tanto que se torna companheiro de estudos de seus senhores. Seu principal empenho é o das leis, mas no que mais se destaca é nas letras humanas.

Quando seus senhores terminam sua formação, voltam para sua terra natal com Tomás Rodaja. Ele, porém, pede licença a seus amos para retornar a Salamanca para seguir seus estudos. Quando está no meio do caminho, conhece Diego Valdívia, um capitão de infantaria, dele torna-se amigo. Valdívia elogia a vida militar para Tomás, que fica muito interessado. O capitão, encantado com a desenvoltura de Rodaja, convida-o para viajar com ele para a Itália. Rodaja aceita. Depois de conhecer vários lugares da Itália, o protagonista decide voltar a Salamanca, onde conclui seus estudos.

Chega à cidade uma cortesã que se apaixona por Tomás e, para conquistá-lo, dá a ele um marmelo enfeitado. Todavia, com esse feitiço Tomás passa a padecer uma estranha loucura e começa a agir de maneira inusitada. Acreditando ser feito de vidro, julga ser detentor de grande sabedoria e sai pelas ruas aconselhando e censurando as pessoas e seus ofícios. Com o tempo, ganha o apelido de Licenciado Vidriera.

Após algum tempo, Vidriera é curado por um religioso da Ordem de São Jerônimo. Ao recobrar sua sã consciência, torna-se mais cauteloso, não sai pelas ruas e adota o nome de Licenciado Rueda. Tenta exercer seu ofício como licenciado em leis, porém, não consegue, pois, a fama que ganhou como louco acaba arruinando sua vida profissional. Sem conseguir ganhar dinheiro decide retornar à vida soldadesca e acompanhar o capitão Valdívia. Torna-se militar e morre com fama de soldado valente e prudente.

2.2 NOVELA CERVANTINA: VEROSSIMILHANÇA E EXEMPLARIDADE

Miguel de Cervantes Saavedra nasceu em 1547 em Alcalá de Henares, Espanha. Era o quarto filho de Rodrigo de Cervantes e Leonor de Cortinas. Sua vida foi marcada por dificuldades financeiras, prisões e batalhas. Como soldado participou da batalha de Lepanto, em 1571. Em 1575 foi preso e levado como prisioneiro à Argel, onde ficou por cinco anos, até ser resgatado. Sua obra mais famosa é *El Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha*, publicado em duas partes, a primeira em 1605 e a segunda em 1615.

El Licenciado Vidriera é uma das doze *Novelas Exemplares* (1613), outra produção de destaque do autor, que trouxe consideráveis inovações aos gêneros *novela corta* e *novela larga*.¹⁴ O próprio Cervantes no prólogo de suas *Novelas Exemplares* declara-se o primeiro a escrever *novelas cortas* em língua espanhola.¹⁵

A originalidade das *Novelas Exemplares* de Cervantes reside no fato de que o autor promove, em cada conto, uma peculiar mescla dos vários gêneros literários que circulavam na época, conforme Arroyo e Hazas:

Asimiló, sintetizó y fundió, de muy diversas maneras, las tradiciones del relato ya aducidas con todos los géneros novelescos españoles anteriores, sin olvidar la comedia barroca ni el diálogo renacentista. Al lado de la *novella* y de la bizantina, aparecen la pastoril y la caballeresca, junto a la novela picaresca, la facecia y los chascarillos, lo hacen el relato filosófico y el diálogo lucianesco. Prácticamente, no hay forma o género novelesco anterior que no esté asimilado, meditado e innovado profundamente por la poética cervantina de la prosa (ARROYO; HAZAS, 1993, p. 14).

Para esta pesquisa, importa ressaltar que dentre os gêneros de maior expressividade que foram assimilados pela inventiva cervantina destaca-se o relato filosófico e o diálogo luciânico. Sobre *El Licenciado Vidriera*, Antonio Rey Hazas e Florencio Sevilla Arroyo apontam que este conto “sintetiza con radical novedad la narración satírico-filosófica, el folclore y la novela de

¹⁴ De acordo com Carlos García Gual: “La palabra ‘novela’, importada del italiano en los siglos XIV-XV, sirvió en castellano para designar tanto el relato breve, como el más amplio” (GARCÍA GUAL, 1979, p. 135). Por *novela corta* designa-se o que atualmente se conhece por *conto*. Por sua vez a *novela larga*, sendo um relato de maior extensão, equivale ao que se conhece hoje por *romance*. García Gual complementa que a não utilização do termo *romance* se dá porque em castelhano esta denominação “se aplicaba a otro tipo de relato, un género poético tradicional (GARCÍA GUAL, 1979, p. 135). Pode-se dizer, então, que *Dom Quijote de la Mancha* constitui-se como um dos mais expressivos exemplos de *novela larga*, ao passo que as *Novelas Exemplares* se enquadram ao gênero *novela corta*. Feitos estes esclarecimentos, é importante dizer que, nesta pesquisa, optou-se pelo uso do termo *conto* para designar o objeto de estudo no decorrer do capítulo.

¹⁵ “A esto se aplicó mi ingenio, por aquí me lleva mi inclinación, y más que doy a entender, y es así, que yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas, todas son traducidas de lenguas extranjeras, y éstas son mías propias, no imitadas ni hurtadas, mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma” (CERVANTES, 1993, p. 75).

transformaciones” (1993, p. 15). Como se verá neste capítulo, *El Licenciado Vidriera* dialoga perfeitamente com as prerrogativas filosóficas humanistas e também converge com o discurso das escolas socráticas, vigentes durante os séculos XVI e XVII, que colocavam o homem no centro de suas reflexões.

Pode-se dizer que a “novela de transformaciones”, mencionada por Arroyo e Hazas, é proveniente da cultura greco-latina, tendo como um de seus insígnies representantes Ovídio (43 a.C. – 17 d. C.), com sua obra *Metamorfoses*. Ao longo do poema ovidiano dezenas de contos mitológicos descrevem diversos tipos de transformações de pessoas em pedras, vegetais e animais.¹⁶

Outro autor que escreveu sobre o tema das transmutações foi Apuleio (125 – 179 d.C) com a obra *O Asno de Ouro*.¹⁷ Nessa narrativa, o protagonista, depois de ser enfeitiçado, é transformado em um asno e sob a perspectiva do animal ele tem a possibilidade de observar os costumes e as condutas humanas. Pode-se perceber uma semelhança da obra de Apuleio com o enredo de *El Licenciado Vidriera*. Embora o protagonista do conto não se transmute em um animal, como na obra latina, no decorrer da narrativa, o protagonista de Cervantes também sofre transformações e cada uma delas está associada a uma mudança do seu nome. No primeiro momento, quando é encontrado pelos dois estudantes, o jovem se apresenta como Tomás Rodaja. Após enlouquecer o protagonista recebe o apelido de Licenciado Vidriera e, com a liberdade própria dos loucos, também passa a observar os costumes e vícios alheios, como faz *O Asno de Ouro*. Depois que é curado passa a se chamar Tomás Rueda.

Outro gênero de grande repercussão nas artes espanholas foi o diálogo luciânico. A partir do século XV a obra do autor latino Luciano de Samósata (120 d. C. – 140 d. C.) passa a ser amplamente divulgada, traduzida e imitada. Enylton de Sá Rego, sobre a produção ficcional de Luciano, destaca a utilização sistemática da paródia, o caráter sério-cômico e o ponto de vista distanciado (1989, p. 45). No decorrer do capítulo, mais especificamente na seção que trata sobre a sátira e a crítica social, serão analisadas com mais profundidade os traços luciânicos em *El Licenciado Vidriera*.

¹⁶ Muitas páginas são dedicadas às mutações de Júpiter, ou Zeus, que para seduzir suas amantes, ou fugir do flagrante, muda as formas humanas. Por exemplo, no livro I (v.568-688), o poderoso deus, para ocultar sua infidelidade de sua esposa Juno, altera as formas humanas de Io, transformando-a em uma novilha (OVIDIO, 1995, p. 84-87).

¹⁷ Em algumas edições a obra é intitulada como *Metamorfosis*, talvez porque se assemelhe às *Metamorfoses* de Ovídio, ao focar a transformação de um ser em outro. Para um estudo mais aprofundado acerca da temática das metamorfoses, bem como da obra de Apuleio, recomenda-se a leitura do capítulo “Apuleio e Petrônio”, presente na obra *Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance* (1975), de Mikhail Bakhtin.

Gêneros como a narração satírico-filosófica, a novela de transformações e o diálogo luciânico são alguns dos que compunham o repertório das artes narrativas apreciadas no Século de Ouro espanhol e dos quais Cervantes se serviu para compor as *Novelas Exemplares*. É pertinente destacar que a sátira e a crítica de costumes figuram como elemento comum a alguns desses tipos textuais e tratam de temas relacionados às virtudes e vícios humanos.

É conveniente salientar que nos séculos XVI e XVII houve a valorização e revitalização da Antiguidade Greco-latina, adotando-se uma nova postura de ler os clássicos: “surgiram novo espírito, nova sensibilidade e novo gosto, com os quais as letras foram revisitadas” (REALE; ANTISERI, 2004, p. 8). Esse período representa:

O grandioso fenômeno espiritual de ‘regeneração’ e de ‘reforma’, no qual o retorno aos antigos significou revivescência das origens, ‘volta aos princípios’, ou seja, retorno ao autêntico. É também nesse espírito que deve ser entendida a imitação dos antigos, que se revelou estímulo mais eficaz para que os homens encontrassem, recriassem e regenerassem a si próprios. (2004, p. 11).

Com esse ímpeto de renovação, retorno às origens e o foco nas questões humanas, surgiram vários debates acerca dos problemas morais e éticos do ser humano e da sociedade. Nesse sentido, então, essa revivescência das letras clássicas faz com que as artes vivam um Neoclassicismo, que justifica a circulação de gêneros que mimetizam normas, obras e autores greco-latinos, tais como Ovídio, Apuleio e Luciano de Samósata.

Como já foi mencionado na seção 1.1.2 do capítulo teórico, um dos mais expressivos preceitos da poética clássica revitalizados no Século de Ouro é a verossimilhança. Aristóteles, em sua *Poética*, definiu este conceito ao prescrever que o ofício do poeta é “representar o que poderia acontecer” (1998, p. 115), isto é, a obra ficcional deveria assemelhar-se com a verdade, de modo a aproximar a trama às normas da vida comum. Nos séculos XVI e XVII na Espanha, período em que Cervantes escreveu e publicou suas obras, a verossimilhança era condição imprescindível às artes, conforme prescreviam os tratados de arte poética, entre eles o de López Pinciano, *Philosophía Antigua Poética* (1596), que condiciona à verossimilhança todos os efeitos da obra de arte, explica Schardong (2008, p. 54-57).¹⁸ Entende-se, portanto, que desta relação entre ficção e verdade deveria resultar o *deleite* e o *ensino*, princípios indispensáveis à

¹⁸ Schardong destaca que Pinciano concentrou as qualidades da obra de arte em três pares de contrários: uma e vária, perturbadora e aquietadora dos ânimos, admirável e verossímil (2008, p. 53). Explica que ao definir tais qualidades, Pinciano as atelou à verossimilhança, inclusive o seu par contrário. O tratadista definiu a admiração como efeito da formosura da ficção e da linguagem, do prodigioso, do espantoso e da novidade, desde que “no salga de los términos de la semejanza a verdad” (LÓPEZ PINCIANO, 1973, Ep. 5ª, p. 62, apud SCHARDONG, 2008, p. 57).

exemplaridade, que vem a ser a base das *Novelas* de Cervantes, como o próprio autor explica aos leitores:

Heles dado nombre de *ejemplares*, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso, y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí (CERVANTES, 1993, p. 74).

Com esta afirmação, o autor espanhol adverte que de suas *Novelas* o leitor pode extrair algo de proveitoso, ou seja, uma lição, um ensino moral que lhe sirva de *ejemplo* para sua vida, além de algum saboroso fruto, isto é, o deleite que o leitor pode obter com a obra.

Vale notar que, ao preocupar-se com estas questões, Cervantes está seguindo preceitos consagrados. Rosangela Schardong argumenta que o ensino moral na narrativa de ficção em língua espanhola tem como referência principal a obra *Libro de los Enxiemplos de Conde Lucanor et de Patronio* (1335), do Infante Dom Juan Manuel. Segundo Schardong, essa obra “segue a tradição contista oriental de caráter sapiencial”, imitando, inclusive, sua estrutura, a dos contos emoldurados (SCHARDONG, 2008, p. 48). Complementa que:

Na coletânea de Dom Juan Manuel encontram-se *ejemplos* de condutas que se deve, ou não, imitar. Os modelos a evitar são os *ejemplos ex contrario*, isto é, ao contrário, por causa de seu final desafortunado. Eles devem servir de *escarmento*, isto é, de aviso ao leitor prudente (SCHARDONG, 2008, p. 49).

O leitor, portanto, observando os *ejemplos* que devem ser imitados ou rechaçados, além de se *deleitar* com a leitura, deve extrair uma *lição* proveitosa para sua vida.

O preceito da exemplaridade foi exaltado pelos tratados de arte poética do século XVII, na Espanha. Schardong aponta que “a Poesia tem o compromisso ético de ‘adoctrinar sabiduría y virtud’, como afirma Pinciano, por isto o poema deve elogiar a virtude e vituperar o vício, para ensinar bons costumes, ‘poniendo al bueno galardón, y, al malo castigo’” (SCHARDONG, 2008, p. 53). Para Pinciano, portanto, a Poesia deve cumprir o duplo fim didático de ensinar a virtude e censurar o que é vicioso. É cabível argumentar que Cervantes, em suas *Novelas*, preocupa-se em atender as prerrogativas de sua época, proporcionando ao leitor o deleite e também o ensino por meio de uma obra exemplar e verossímil.

Tendo em conta todos esses preceitos, é importante observar que a primeira parte de *El Licenciado Vidriera* possui muitos elementos que intensificam a verossimilhança.¹⁹ A seguir serão enumerados alguns deles.

¹⁹ O estudo sobre a verossimilhança nesta seção sintetiza o que foi apresentado no VII CIEL - Ciclo de estudos da Linguagem: Linguagem, Identidade e Subjetividade no breve século XX, no ano de 2013 sob o título *Elementos*

O primeiro aspecto a se considerar é o espaço físico em que inicia o conto: "paseándose dos caballeros por las riberas de Tormes, hallaron en ellas, debajo de un árbol, durmiendo, a un muchacho de hasta edad de once años" (CERVANTES, 1993, p. 301). Pode-se notar, neste trecho, a aproximação do texto com a verdade, pois Tormes é um rio que está situado em Salamanca, cidade famosa por sua universidade. Portanto, é verossímil que dois moços de famílias nobres e ricas, que estudavam em Salamanca, passassem pelo Rio Tormes e, ocasionalmente, encontrassem um menino, vestido de lavrador, que buscava um amo a quem servir em troca de estudo.

Outro ponto a se destacar é que o menino Tomás Rodaja ambiciona honrar sua família e sua terra natal através do estudo das letras. De acordo com Antonio Domínguez Ortiz, em *La España del Siglo XVII* (1985), nessa época foi muito intensa a mobilidade, as pessoas se mudavam em busca de honra e dinheiro, almejando melhorar sua posição social:

La movilidad social fue intensa; los hombres no sólo se desplazaban físicamente, recorriendo los caminos de España, de Europa y del océano; también se movían dentro de unos marcos sociales en teoría muy rígidos impulsados por dos móviles: el honor y el dinero, la meta final era avanzar puestos en la escala social (ORTIZ, 1985, p. 23).

É possível considerar que a decisão do menino Tomás Rodaja de deixar a família e sair de sua terra natal, a fim de encontrar um amo em Salamanca, para poder estudar, mimetiza uma prática comum da época, em que o deslocamento espacial é motivado pela intenção de ascender socialmente.

É curioso que, quando é indagado sobre a forma como deseja se tornar honrado, Rodaja responde: "con mis estudios, siendo famoso por ellos; porque he oído decir que de los hombres se hacen los obispos" (CERVANTES, 1993, p. 301). Deve-se considerar que, quando menciona os bispos, Tomás se refere ao status que os estudos podem dar a uma pessoa. O período histórico em questão é marcado pela supremacia que a Igreja Católica exercia na sociedade, os clérigos eram detentores de grande poder e autoridade intelectual. Documentos comprovam que, nesse período, era significativo o aumento do número de religiosos na Espanha: "cuando la población disminuía, el número de eclesiásticos continuaba aumentando y la proporción pudo alcanzar en 1640 el 1,5 o 2 por 100" (BENNASSAR, 2001, p. 194). Convém ponderar que a vida religiosa era um importante meio de ascensão social para os camponeses que, assim, poderiam passar da classe social mais baixa da pirâmide social para a mais alta, naquele período (BENNASSAR,

2001). A trama do conto em análise permite entender que, ao ir para Salamanca, o menino Tomás Rodaja não quer abraçar a vida religiosa, mas usa os argumentos mencionados para expressar sua compreensão de que os homens comuns, como ele, podem ascender socialmente por meio de seus esforços pessoais, como os estudos, que fazem com que homens comuns cheguem a ser bispos.

Pode-se afirmar, então, que nas páginas iniciais do conto a verossimilhança da trama é acentuada pelo espaço em que se encontra o protagonista, também por suas racionais intenções, deliberações e atitudes, posto que os planos do menino de ascender socialmente por meio dos estudos são compatíveis com o contexto sociocultural da época.

De acordo com o que se percebe no conto, ao ingressar no meio acadêmico, Tomás Rodaja causa admiração a todos por sua grande inteligência e notáveis habilidades:

A pocos días le vistieron de negro, y a pocas semanas dio Tomás muestras de su raro ingenio, sirviendo a sus amos con tanta fidelidad, puntualidad y diligencia que, con no faltar un punto a sus estudios, parecía que sólo se ocupaba en servirlos. Y como el buen servir del siervo mueve la voluntad del señor a tratarle bien, ya Tomás Rodaja no era criado de sus amos, sino compañero. Finalmente, en ocho años que estuvo con ellos se hizo tan famoso en la universidad por su buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido. Su principal estudio fue de leyes, pero en lo que más se mostraba era en letras humanas; y tenía tan felice memoria que era cosa de espanto; e ilustrábala tanto con su buen entendimiento, que no era menos famoso por él que por ella (CERVANTES, 1993, p. 302).

A partir desse excerto pode-se notar o empenho de Tomás Rodaja em alcançar seu ideal. Dentro de pouco tempo frequentando as instituições de ensino de Salamanca, o personagem dá mostras de elevada racionalidade, por meio de sua rara inteligência e dedicação, qualidade de Tomás que é ressaltada por diversas vezes, tanto no excerto acima, quanto no decorrer de toda a primeira parte. Com o passar do tempo, os exemplares atributos de Rodaja o tornam famoso e querido entre todos, causando espanto por sua memória e entendimento.

Pode-se considerar que a dedicação às letras aproximava o jovem Rodaja da posição de grande prestígio social que ambicionava. Documentos históricos apontam que durante o Século de Ouro, os letrados ocupavam os mais altos cargos do estado:

La importancia política de esta categoría – es decir, los diplomados de las universidades, al menos titulares del bachillerato y que esgrimen con razón o sin ella el título de licenciado o el de doctor – su promoción a los más altos cargos del estado, no pueden ponerse en duda (BENNASSAR, 2001, p. 42).

Nesse tempo, por tais motivos, o número de estudantes multiplicou-se. De acordo com o historiador Bartolomé Bennassar, em *La España del Siglo de Oro*, embora uma boa parte dos

estudantes fosse de linhagem nobre, nos colégios, onde se cursava o “bachillerato”, concediam-se bolsas de estudos para alunos de origem pobre:

En sus orígenes los colegios tenían la vocación de acoger a los estudiantes pobres cuyo acceso a los estudios se trataba de favorecer (todos los colegiales, eran becarios), las familias de las clases dominantes consiguieron acaparar poco a poco las plazas en unas instituciones que garantizaban una gran carrera (BENNASSAR, 2001, p. 45).

A informação de que, durante o século XVII, os filhos das classes pobres receberam bolsas para ter acesso aos estudos torna verossímil a trajetória de Tomás Rodaja pelas instituições de ensino de Salamanca.

Outro aspecto do conto que acentua a verossimilhança da trama diz respeito à configuração do estudo das letras como uma via de acesso ao enobrecimento: “la institución del mayorazgo que reservaba la mayor parte del patrimonio a uno de los hijos, generalmente al mayor, orientó a muchos segundones de la nobleza hacia el estudio de las letras, nueva vía de acceso a los honores de este mundo” (BENNASSAR, 2001, p. 49).

Segundo Bartolomé Bennassar, a promoção social dos letrados, através do seu emprego nos cargos administrativos do governo, levou prosperidade às universidades e consagrou o estudo das letras como forma de ascender socialmente e obter honradez, isto é, o reconhecimento público (2001, p. 49). Pode-se inferir então, que para tais benefícios converge o grande desejo do protagonista: obter fama através do estudo das letras. Tomás, mesmo se desviando da vida de estudante em algumas ocasiões, como quando decide viajar com Valdívia, argumentando que “podía gastar tres o cuatro años, que añadidos a los pocos que él tenía, no serían tantos que impidiesen volver a sus estudios” (CERVANTES, 1993, p. 303), não perde de vista o seu propósito inicial de se tornar honrado e famoso por meio dos estudos.

De acordo com Maria Augusta da Costa Vieira:

Nos séculos XVI e XVII, a sociedade de corte estava empenhada numa certa ação educativa, voltada para a formação de homens discretos que, entre outras coisas, tivessem a qualidade do decoro e que soubessem discernir gestos e palavras mais adequados em diversas situações da vida social. Ser discreto correspondia a atuar em nome da urbanidade, da disciplina e das regras da boa convivência, de modo a sobrepor o autocontrole e a racionalidade aos afetos (VIEIRA, 2012, p. 219).

Tendo em vista estes preceitos, é possível afirmar que Tomás Rodaja, desde muito jovem, dá mostras de sua inclinação à discrição, ao empreender o deslocamento de seu lugar de nascimento em busca de estudos e de oportunidades para instruir-se nos modos da corte e ao empenhar-se em aprender um ofício e galgar postos elevados na hierarquia social. Baltasar

Gracián, em seu tratado *El Discreto* (1646) reparte a vida de um homem que busca a discrição em três fases, sendo que na primeira deve dedicar-se aos estudos: “Digo que el primer tercio de su vida destinó a los libros; leyó, que fue más fruición que ocupación; que si tanto es uno más hombre cuanto más sabe, el más noble empleo será el aprender; devoró libros, pasto del alma, delicias del espíritu” (GRACIÁN, 1997, p. 358). O desejo de Tomás, portanto, de trilhar o caminho das letras está em conformidade com os ideais da discrição. Pode-se dizer que o protagonista age com racionalidade e discernimento ao traçar para si metas ambiciosas de ascensão social.

A racionalidade de Tomás é ressaltada também no episódio em que o protagonista conhece o capitão Valdívía: “Hicieron camarada, departieron de diversas cosas, y a pocos lances dio Tomás muestras de su raro ingenio y el caballero las dio de su bizarría y cortesano trato (CERVANTES, 1993, p. 302). Em pouco tempo de conversa, então, Tomás demonstra suas qualidades, impressionando o capitão de infantaria, que convida o jovem estudante para ir consigo à Itália: “El capitán, que don Diego de Valdivia se llamaba, contentíssimo de la buena presencia, ingenio y desenvoltura de Tomás, le rogó que se fuese con él a Italia” (CERVANTES, 1993, p. 303). Pode-se notar, portanto, que no encontro de Tomás Rodaja com o capitão Valdívía, mais uma vez são ressaltadas as virtudes do protagonista, tais como sua amabilidade, seu bom trato com as pessoas e sua cortesia, traços do caráter de Tomás que conquistam a amizade e a simpatia do militar. Das virtudes demonstradas em uma afável conversa, então, repete-se a boa impressão e a acolhida do jovem pobre por alguém que lhe é hierarquicamente superior, como ocorreu no início do conto, por parte dos estudantes. Mais uma vez Tomás dá mostras de sua discrição, atuando com urbanidade e prezando pela boa convivência, conforme as exigências para os homens discretos.

É necessário acrescentar ainda que, com o capitão Valdívía incorpora-se à trama a controvérsia existente no século XVII entre o serviço militar e o estudo das letras. No conto, são mostradas algumas características da vida dos homens de armas, que trazem informações relevantes, analisadas à luz da verossimilhança.

O primeiro aspecto que acentua a verossimilhança da composição literária, no que diz respeito à vida dos militares, é a descrição das vestimentas dos soldados. A narrativa descreve que o capitão Valdívía estava vestido "bizarramente" (1991, p. 303). Mais adiante, diz-se que Tomás estava vestido de "papagayo" (1991, p. 304). O aspecto das roupas das personagens faz coerente alusão à maneira peculiar com que os soldados espanhóis se apresentavam, de acordo com os documentos recolhidos por Bennassar apontam que:

Los soldados se vestían casi siempre del mismo modo: camisa, jubón, calcetines y medias, zapatos y casaca, aunque la diversidad de colores prestaban a la tropa un aspecto abigarrado [...] manifestaban un gusto ya barroco por los sombreros de plumas, por los collares y por los cinturones de color (BENNASSAR, 2001, p. 315).

É possível imaginar que as cores vivas, os adornos barrocos no traje dos soldados espanhóis tinham a finalidade distinguir sua figura e luzir o seu destacado papel na sociedade, a serviço da monarquia.

Pode-se dizer que outro aspecto que acentua a verossimilhança na narrativa é quando Tomás Rodaja viaja com o capitão Valdívia para Itália e Flandres com o propósito de conhecer a vida dos homens de armas. Pode-se afirmar que esse trecho incrementa a verossimilhança do enredo, pois condiz com os fatos históricos, segundo os registros de Bennassar: "en la medida en que viven su condición militar, los soldados de los tercios residen en Italia o en Flandes" (BENNASSAR, 2001, p. 315). Isto se devia a que estas regiões faziam parte das possessões da coroa espanhola.

Antes de partir em viagem, entretanto, Tomás faz um discurso justificando que "las luengas peregrinaciones hacen a los hombres discretos" (CERVANTES, 1993, p. 303). Mais uma vez é notória a preocupação de Rodaja pela busca da discrição. Gracián aponta que a segunda fase da vida de um homem discreto deve ser marcada pelas peregrinações e viagens:

Empleó el segundo en peregrinar, que fue gusto peregrino, segunda felicidad para un hombre de curiosidad y buena nota. Buscó y gozó de todo lo bueno y lo mejor del mundo, que quien no ve las cosas, no goza enteramente dellas; va mucho de lo visto a lo imaginado (GRACIÁN, 1997, p. 363).

Conforme as prerrogativas da época, Tomás Rodaja tem conhecimento de que as viagens fazem parte da formação de um homem discreto e com base nessa ideia toma a decisão de partir junto com o capitão Valdivia. Durante a viagem tem a oportunidade de conhecer e deleitar-se com o que a Itália tem de melhor a oferecer, a começar pelos bons vinhos:

Alli conocieron la suavidad del Treviano, el valor del Montefrascón, la fuerza del Asperino, la generosidad de los dos griegos Candía y Soma, la grandeza del de las Cinco Viñas, la dulzura y apacibilidad de la señora Guarnacha, la rusticidad de la Chéntola, sin que entre todos estos señores osase parecer la bajeza del Romanesco (CERVANTES, 1993, p. 305).

Ao serem descritos os diversos tipos de vinhos que Tomás experimenta, pode-se intuir que há a intenção de demonstrar como o protagonista estava aproveitando a experiência da viagem. É pertinente destacar a preocupação da narrativa em ressaltar como o protagonista

observou com atenção e, conseqüentemente, ficou admirado com o que conheceu durante sua peregrinação. Durante sua passagem por cidades como Gênova, Florencia, Roma e Nápoles, é repetido por diversas vezes termos como “Admiráronle”, “admiró”, “no le admiraba menos”, também “notó” e “observó”.

Tomás Rodaja, portanto, faz uma longa e valiosa peregrinação pela Itália, onde conhece diversas cidades, admira-se com tudo o que vê, tais como os suntuosos palácios, a organização das cidades, a galhardia dos homens e a beleza das mulheres. Pode-se considerar, portanto, que o destaque dado à admiração de Tomás em sua viagem pela Itália, demonstra sua inclinação à discricção, o que reafirma sua racionalidade.

Pode-se inferir então, que, ao observar os elementos que intensificam a verossimilhança presente na primeira parte da narrativa, nota-se que os elevados ideais do protagonista, bem como suas ações, estão em conformidade com as prerrogativas de sua época, sobretudo no que diz respeito ao desejo de ascender socialmente, tornar-se um homem discreto e ser respeitado por meio dos estudos ou pela atuação na vida militar, carreiras de muito prestígio no Século de Ouro.

Assim, observando a conduta do protagonista, muito verossímil com o contexto social do Século de Ouro, fica evidente que em suas ações prevalece o bom uso da razão, que permitem considerá-lo como um legítimo homem discreto, que busca a excelência por meio de suas escolhas e atitudes nobres, por meio das quais ascende socialmente, distinguindo-se como estudante e soldado, assim, conseqüentemente, recebe a admiração dos que o cercam.

Com base, pois, no exame da verossimilhança, é possível analisar que o protagonista, durante a primeira parte da narrativa, figura como um *exemplo* a ser imitado, devido aos seus louváveis atributos e escolhas, que o aproximam das metas pretendidas. O leitor, admirando-se com as ações de Rodaja, é movido à prática das virtudes e ao deleite com a apreciação da obra. Entre outros motivos, por suas qualidades narrativas, tais como os relatos da viagem, em que ocorre uma descrição tão detalhada dos lugares, que o leitor parece estar acompanhando o protagonista na peregrinação pelos prazeres da vida.

Depois de apresentar a vida *exemplar* de Tomás Rodaja, marcada por seu bom entendimento, louváveis aspirações sociais e o modo afável de se relacionar com as pessoas, ocorre na narrativa a grande peripécia, que muda completamente os rumos do personagem: a loucura, que será analisada nas próximas seções.

2.3 LOUCURA, MEDICINA E FILOSOFIA

Esta seção se debruça sobre a loucura do personagem principal. Inicialmente, retomando os conceitos do capítulo teórico, é feita uma exposição sobre a loucura associada aos saberes médicos dos séculos XVI e XVII, a fim de analisar o ápice da narrativa e assinalar a verossimilhança das causas da loucura de Tomás Rodaja.

Posteriormente são reunidas algumas informações acerca da Filosofia dos Cínicos, com o propósito de analisar como os diferentes comportamentos do protagonista, antes e depois da loucura, mimetizam um confronto filosófico entre os ideais de virtude e felicidade.

2.3.1 Loucura e Medicina

Aristóteles, em sua *Poética*, define peripécia como “a mutação dos sucessos no contrário” (1998, p. 118). Segundo essa designação, trata-se de algum acontecimento, por vezes inesperado, que acaba dando outro rumo para o desenvolvimento da ação. Para ilustrar sua definição, o filósofo menciona um episódio da peça *Édipo Rei*, no qual o mensageiro faz uma revelação ao protagonista: “Assim, no Édipo, o mensageiro que viera no propósito de tranquilizar o rei e de libertá-lo do terror que sentia nas suas relações com a mãe, descobrindo quem ele era, causou o efeito contrário” (ARISTÓTELES, 1998, p. 118).

Com base nesse conceito, então, é possível considerar que, em *El Licenciado Vidriera*, o momento em que o protagonista come o marmelo enfeitado provoca uma peripécia, uma vez que as ações do protagonista mudam em direção contrária. O personagem, que era movido por sua acertada razão, que era admirado e querido por todos e que almejava elevados fins, concordes com a civilidade da corte, passa a agir de forma oposta. Sua faculdade de discernimento é completamente dominada pela estranha loucura de acreditar ser feito de vidro. Assim, o personagem que antes era exemplo de discrição se vê privado de razão e equilíbrio, afrontando o decoro e as normas de urbanidade das quais era fiel representante.

Tomando-se por base o título do conto, que destaca a alcunha do protagonista enquanto estava desatinado, é possível afirmar que a loucura é o ponto central e o ápice da narrativa. Em razão de seu realce na trama, é pertinente analisá-la à luz dos preceitos médicos e saberes da época em que Cervantes escreveu e publicou suas obras. Para tanto, serão revisitados e aprofundados os conceitos de Robert Burton, apresentados no capítulo anterior, verificando-se, a partir deles, alguns aspectos da verossimilhança em *El Licenciado Vidriera*.

Como já foi mencionado, durante os séculos XVI e XVII a loucura era concebida como uma perturbação da alma humana e poderia ter inúmeras causas, como assevera Rober Burton, em seu tratado *Anatomía de la melancolía* (1620).

A melancolia estava relacionada a um desequilíbrio dos quatro humores corporais. Vale lembrar que a Teoria dos Humores foi descrita inicialmente pelo médico grego Hipócrates (460 – 377 a.C.), segundo a qual o corpo e a alma são regulados pelo equilíbrio entre os quatro humores: sangue, fleuma, bílis amarela e bílis negra. A falta de equilíbrio entre esses humores poderia comprometer a saúde física e mental dos indivíduos, sendo que os humores predominantes no corpo determinariam o tipo de personalidade da pessoa entre sanguíneos, coléricos, fleumáticos e melancólicos (RODRIGUES, 2020, p. 117).

Depois de apresentar as principais definições da melancolia como enfermidade e explicar, ainda que em linhas gerais, como ela se manifesta no corpo e na alma humana, Burton apresenta algumas causas da melancolia, dentre elas estão aquelas provocadas pela ação das bruxas e dos magos. O autor defende que são infinitas as maneiras pelas quais bruxas e magos podem levar o indivíduo à perturbação:

Pueden hacer tantas cosas como el demonio mismo, que está siempre dispuesto a satisfacer sus deseos, y así obligarlos más para con él. Pueden causar tempestades, tormentas, lo que practican habitualmente las brujas en Noruega, Islandia, como ya he probado. Pueden hacer de los amigos enemigos, y de los enemigos amigos por medio de filtros, pueden forzar el amor (BURTON, 2006, p. 100).

Burton menciona, em seu tratado, um caso muito semelhante ao que ocorreu com Tomás: “Ruland dá um ejemplo de un tal David Helde, un joven, que al comer los pasteles que le dio una bruja empezó a desvariar repentinamente e instantáneamente se volvió loco” (2006, p. 102). Da mesma forma que a situação mencionada por Burton, Tomás Rodaja também enlouquece após comer um alimento enfeitado.

A partir desta informação, pensando na trama de *El Licenciado Vidriera*, é possível afirmar que é verossímil no universo da Espanha e da Europa do século XVII o uso de recursos para forçar o amor, como filtros e feitiços, como os que utilizou a cortesã, para fazer com que Tomás se apaixonasse por ela.

É importante salientar que, no capítulo “Sobre las brujas y los magos, cómo causan la melancolía” (2006, p. 98-103), Burton afirma que “los demonios están siempre alerta, y obedecen a la llamada de encantos y hechizos” (2006, p. 99). Na atuação demoníaca, então, estaria a fonte do poder dos feitiços que, entre outras coisas “pueden forzar el amor” (2006, p. 100). Comidas, como no exemplo do jovem David Halde, ou bebidas, como no caso de um

barão boêmio, mencionado por Burton, podem servir de veículo para o feitiço, isto é, de meio para o demônio atue, deixando muitos “embruçados por la melancolía” (2006, p. 102), cuja consequência pode ser a perda ou a perturbação da razão (2006, p. 102-103).

No conto de Cervantes, a causa primeira da loucura seria a fruta enfeitiçada: “y así, aconsejada de una morisca, en un membrillo toledano dio a Tomás uno destes que llaman hechizos” (CERVANTES, 1993, p. 309). Contudo, há que se considerar o contexto: quem oferece a fruta para o rapaz é uma cortesã. Conseqüentemente, a ação ocorre em um ambiente de pecado. Burton também inclui o gosto pelos prazeres sexuais como uma das causas da melancolia, culpando particularmente “las mujeres, que han cegado y atontado a miles de personas” (2006, p. 143).

A partir de tais considerações, pode-se pensar que a loucura de Vidriera, de forma muito evidente, se relaciona ao pecado, uma vez que há uma inegável conotação sexual no episódio. Reforça esta interpretação o fato de que o próprio fruto, o marmelo, no qual foi depositado o feitiço, possuía um forte simbolismo sexual, uma vez que na época a fruta, parecida com uma pera, era definida como sendo semelhante ao órgão genital feminino²⁰. Consultando a obra *Tesoro de la lengua castellana o española* (1611), de Sebastián de Covarrubias Orozco, para o termo *membrillo*, encontra-se a seguinte definição: “La etimologia de membrillo traen algunos del diminutiuo de la palabra membrum, por cierta semejança, que tienen unos mas dellos con el miembro genital, y femíneo”. (OROZCO, 1611, p. 50). Pode-se apontar, então, que as causas da loucura de Tomás Rodaja estão relacionadas ao feitiço diabólico e ao pecado da luxúria.

Seguindo o tratado de Burton, há uma exposição acerca dos diversos sintomas ou sinais da melancolia que são manifestados no corpo e na mente humana. Um dos sintomas que podem ocorrer nos homens de caráter propenso à melancolia é que acreditam “que son enteros de cristal y por lo tanto no soportan que nadie se les acerque” (BURTON, 2006, p. 212). Curiosamente, a mesma estranha manifestação da melancolia é registrada por Michel Foucault, em sua pesquisa sobre a loucura no século XVI, em sua *História da Loucura na Idade Clássica* (1978). Foucault afirma que uma das características atribuídas aos enfermos que padeciam desse mal era a presença de “ideias delirantes que o indivíduo poderia ter de si mesmo” (FOUCAULT, 1978, p. 262). Para ilustrar sua afirmação, o pensador francês menciona o trecho de J. Weyer

²⁰ Para uma consulta mais aprofundada acerca do teor sexual no episódio do envenenamento de Tomás Rodaja pela cortesã, sugere-se o estudo *Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera* (1995), de María Antonia Garcés. Disponível nas Atas do XII Congresso da Associação Internacional de Hispanistas. Link para acesso: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_029.pdf.

em *De praestigiis daemonum*:²¹ “Alguns deles acreditam ser animais, cuja voz e gestos imitam. Alguns pensam que são vasilhas de vidro e, por isso, recuam diante de outros, com medo de se quebrarem” (WEYER *apud* FOUCAULT, 1978, p. 262).

É evidente a semelhança da loucura do Licenciado Vidriera com a citação de Weyer e com as constatações de Burton. Pode-se pensar, então, que este personagem de Cervantes mimetiza, ficcionalmente, uma das mais estranhas formas de loucura concebidas em seu tempo, acreditar que seu corpo é feito de vidro:

Imaginóse el desdichado que era todo hecho de vidrio, y con esta imaginación, cuando alguno se llegaba a él, daba terribles voces pidiendo y suplicando con palabras y razones concertadas que no se le acercasen, porque le quebrarían; que real y verdaderamente él no era como los otros hombres: que todo era vidrio, de pies a cabeza (CERVANTES, 1993, p. 310).

Portanto, pode-se afirmar que a peculiar loucura de Vidriera é absolutamente verossímil, considerando-se as causas e sintomas da melancolia, segundo os tratados médicos e saberes vigentes na época em que Cervantes compôs a obra. Além de estar em conformidade com os preceitos médicos, as causas da loucura do protagonista também implicam questões morais, relacionadas ao pecado, uma vez que a figura da cortesã alude à aproximação do protagonista ao pecaminoso ambiente da luxúria. Contudo, deve-se destacar que Tomás Rodaja figura como vítima do feitiço e da luxúria da cortesã, não sendo diretamente o agente das causas que o levam a padecer tão estranha enfermidade.

2.3.2 Loucura e Filosofia

Depois de tratar sobre as causas da loucura de Tomás Rodaja, associando-a aos saberes médicos e à questão moral do pecado, a seguir serão analisadas algumas manifestações da loucura de Tomás relacionadas à corrente filosófica do Cinismo. Antes da loucura, o protagonista leva uma vida racional exemplar, marcada por sua cortesia, discrição e extraordinária inteligência. Entretanto, depois que enlouquece, seu comportamento muda. Todas as práticas de discrição e urbanidade são deixadas de lado, dando lugar a uma áspera liberdade de palavra ao se relacionar com as pessoas. Até mesmo sua inclinação aos prazeres e

²¹ *De Praestigiis Daemonum et Incantationibus ac Venificiis* (Sobre a Ilusão de Demônios, Feitiços e Venenos, 1563) é um livro escrito pelo holandês Johann Weyer (1515 – 1588) e trata sobre possessões demoníacas, prática de bruxaria e sobre o uso de feitiços e encantamentos para causar ilusões e alucinações. Para uma consulta mais aprofundada sobre o tratado citado por Michel Foucault, pode-se consultar o site: http://www.gutenberg.us/articles/Johann_Weyer.

ao bem-estar são abandonados, substituídos por um modo de vida extremamente rigoroso e austero.

Acredita-se que as práticas do protagonista, enquanto padece da loucura, se assemelham em grande medida aos ideais da Filosofia Cínica. Portanto, nesta seção são trazidas algumas considerações acerca do Cinismo, verificando como as condutas de Vidriera mimetizam seus preceitos. Analisando os distintos comportamentos do protagonista antes da loucura como homem discreto e, depois da loucura, como um genuíno filósofo Cínico, tem-se o propósito de verificar como o conto problematiza o conflito entre duas formas de felicidade: a do homem que segue as virtudes da razão apreciadas pela sociedade aristocrática e católica da Espanha do século XVII, ou a do homem que se liberta de todas as convenções sociais. Ao final reflete-se sobre os possíveis efeitos que podem causar no leitor a oposição entre as virtudes do discreto e as virtudes do cínico. Inicialmente será feita uma apresentação dos ideais da Filosofia Cínica.²²

Sobre o Cinismo, Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia*, aponta que esta foi uma corrente filosófica que teve suas origens por volta do século IV a.C, tendo como precursor o filósofo Antístenes (1970, p. 131). O autor explica que:

A tese fundamental do cinismo é que o único fim do homem é a felicidade e a felicidade consiste na virtude. Fora da virtude não existem bens de modo que foi peculiar aos Cínicos o desprezo das comodidades, das riquezas e dos prazeres, e a ostentação do mais radical desprezo pelas convenções humanas e em geral por tudo o que afasta o homem da simplicidade natural de que dão exemplos os animais (ABBAGNANO, 1970, p. 131).

Compreende-se que, basicamente, o ideal dos Cínicos é a busca pela felicidade através da virtude da autossuficiência, ou seja, do desprendimento total de todas as normas e regras pré-estabelecidas pelo homem e o meio social.

De acordo com Reale e Antiseri, a filosofia Cínica pertence ao conjunto das chamadas escolas socráticas menores. Os fundadores dessas escolas foram discípulos diretos do filósofo grego Sócrates (470/469 - 399 a.C), contudo, desenvolveram parcialmente alguns princípios de sua doutrina enfatizando e até mesmo modificando alguns de seus conceitos (REALE; ANTISERI, 2007, p. 107). A grosso modo, pode-se afirmar que o pensamento de Sócrates

²² O estudo sobre a relação entre os ideais do Cinismo e *El Licenciado Vidriera*, nesta seção, sintetiza alguns dados do artigo que foi apresentado como trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Letras/Espanhol da Universidade Estadual de Ponta Grossa, no ano de 2014, sob o título *Convergência entre o Cinismo e a Loucura em O Licenciado Vidriera*. Posteriormente o artigo foi apresentado no VIII CIEL - Ciclo de estudos da Linguagem – I Congresso Internacional de Estudos em Linguagem no ano de 2015, com o título *Aspectos Divergentes e Convergentes entre a Loucura e o Cinismo em El Licenciado Vidriera* e se encontra disponível nos anais do evento. Link para acesso: https://sites.uepg.br/ciel/2015/assets/pdf/ANAIS_GTs.pdf.

concentra-se em uma premissa: a de que o Homem é a sua alma. Acerca do conceito de alma proposto por Sócrates, Reale e Antiseri esclarecem que “por alma ele entendia a consciência, a personalidade intelectual e moral (hoje diríamos a capacidade de entender e de querer). "Conhecer a si mesmo", significa, portanto, reconhecer tal verdade” (REALE; ANTISERI, 2007, p. 91).

A partir desse entendimento de alma, proposto pelo filósofo, partem os conceitos de felicidade e liberdade. Sendo a alma a essência do homem, para ser feliz é necessário que o indivíduo se torne virtuoso, pois as virtudes conferem à alma a satisfação plena. Para ser livre, é imprescindível que o indivíduo se liberte de todas as coisas exteriores em relação à alma. O homem deve possuir autodomínio, livrando-se de tudo aquilo que o conduz aos vícios e às paixões (REALE; ANTISERI, 2007, p. 97-98).

Um sujeito virtuoso é, então, aquele que consegue cumprir as funções próprias da alma. Nesse sentido, só será feliz o homem que for virtuoso e livre de todas as coisas exteriores e se preocupe em cuidar de sua alma, pois a alma é a essência do homem, dessa forma, o homem é a sua alma.

De acordo com Reale e Antiseri, os Cínicos radicalizaram o pensamento socrático de que o homem é a sua alma. Tornaram a busca pela essência do homem, através dos ideais de autarquia e de bastar-se a si mesmo, o sentido único da vida, desprezando tudo aquilo que, em sua concepção, não tivesse relação com essa busca (REALE e ANTISERI, 2007, p. 253). Uma atitude que resume a doutrina Cínica é a do filósofo Diógenes, explicam Reale e Antiseri:

O programa do nosso filósofo se expressa inteiramente na célebre frase ‘procuro o homem’, que, como se relata, ele pronunciava caminhando com a lanterna acesa em pleno dia, nos lugares mais apinhados. Com evidente e provocante ironia, queria significar exatamente o seguinte: busco o homem que vive segundo sua mais autêntica essência; busco o homem que, para além de toda exterioridade, de todas as convenções da sociedade e do próprio capricho da sorte e da fortuna, sabe reencontrar sua genuína natureza, sabe viver conforme essa natureza e, assim, sabe ser feliz (REALE; ANTISERI, 2007, p. 254).

Compreende-se, a partir de tais conceitos, que os Cínicos pregavam que para ser feliz o homem não precisa de nada, a não ser de si mesmo. O homem deve viver segundo sua própria natureza, não deve prender-se aos padrões e hierarquias impostas pela sociedade. Os adeptos a essa corrente filosófica valorizavam o princípio da autarquia, ou seja, o conceito de que sua felicidade não depende das comodidades que o ser humano criou. Em razão disso, tais filósofos desprezavam todo tipo de convenção que despertasse no homem a vaidade e o orgulho, tais como as riquezas, a posse de bens, a fama e o status.

Por serem totalmente desapegados dessas convenções sociais, às quais consideravam supérfluas, os adeptos do Cinismo eram muitas vezes irônicos e arrogantes com as pessoas que julgavam ser escravas das convenções humanas. Sobre este assunto, Reale e Antiseri observam que:

O ideal foi o da autarquia, do bastar-se a si mesmo, e do tornar-se independentes dos outros. Ou seja, a vida cínica se concretizava em conduta inteiramente livre, em que sem remoras, mas frequentemente também sem regras, se exercia o direito de palavra (parhesía) e da ação (anaídea), muitas vezes com função provocatória. Para alcançar tal objetivo era preciso ter total desprezo pelo prazer e libertar-se dele, e até atuar uma revalorização radical do exercício e da fadiga, capazes de temperar o espírito e torná-lo independente das necessidades supérfluas (REALE; ANTISERI, 2007, p. 253).

A liberdade dos Cínicos dava-se através do desapego total das exterioridades. Eles acreditavam que para alcançar o ideal de autarquia era preciso que o homem desprezasse todos os prazeres, em razão disso, através do exercício e da fadiga se submetiam a um estilo de vida rígido e disciplinado e, por meio de suas ações, davam o exemplo de como o homem pode ser verdadeiramente feliz.

A semelhança entre os preceitos do Cinismo e o Licenciado Vidriera é observável a partir do modo de vida que adota quando padece da loucura. Assim como um legítimo filósofo Cínico, o licenciado assume um austero modo de viver, vestindo-se com roupas extremamente simples e andando descalço, alimentando-se apenas com as frutas da época e não possuindo moradia fixa (CERVANTES, 1993, p. 311). A seguir serão analisadas cada uma dessas características à luz do modo de viver dos Cínicos.

Com o argumento de que seu corpo é frágil por ser de vidro, o personagem de Cervantes passa a se vestir de forma extremamente simples:

Pidió Tomás le diesen alguna funda donde pusiese aquel vaso quebradizo de su cuerpo, porque al vestirse algún vestido estrecho no se quebrase; y así, le dieron una ropa parda y una camisa muy ancha, que él se vistió con mucho tiento y se ciñó con una cuerda de algodón. No quiso calzarse zapatos en ninguna manera (CERVANTES, 1991, p. 311).

Tomás passa a usar apenas duas peças, bem largas, para cobrir seu corpo e as cinge com uma corda de algodão, além disso, passa a andar descalço. O fato de Tomás vestir-se estranhamente pode indicar seu desprezo pelas riquezas e a vaidade, uma vez que quem as possui é detentor de bens, como roupas caras e elegantes e também o uso de calçados confortáveis. Para os cínicos, tais riquezas são supérfluas e desnecessárias, pois podem despertar a vaidade e o orgulho, afastando-os da prática das virtudes.

Além disso, a opção de Vidriera de andar descalço se assemelha às práticas de exercício e fadiga dos Cínicos. Para os filósofos Cínicos, o exercício, a fadiga e o desprezo pelo prazer eram os meios para que o homem se tornasse virtuoso e livre. Por esta razão os filósofos se submetiam a práticas rígidas que exigiam da mente disciplina e autodomínio, como por exemplo andar descalço. A atitude de andar descalço reflete o desprezo radical pelo prazer e pelo conforto, além de servir como uma prática para temperar o espírito em busca da liberdade e da virtude (REALE; ANTISERI, 2007, p. 255).

Observa-se, portanto, que a decisão do protagonista de andar descalço assemelha-se às práticas do Cinismo. Ao fazer a dura escolha por andar sem nenhum calçado, o Licenciado Vidriera demonstra possuir disciplina e autodomínio, qualidades da mente que se predispõem ao exercício e à fadiga, como meios para temperar o espírito e alcançar uma alma virtuosa. Andando descalço, Rodaja manifesta ter o racional domínio dos prazeres.

Em sua viagem com o capitão Valdívia, antes de enlouquecer, o protagonista teve a possibilidade de provar o requinte da gastronomia italiana. Após passarem por uma grande tormenta, Tomás, juntamente com os soldados de Valdívia, chegaram à cidade de Gênova e ali puderam experimentar os mais refinados vinhos, como já foi mencionado. Apesar do paladar refinado pelo prazer que Rodaja seguramente experimentou com os vinhos e a boa mesa, depois que fica louco, o protagonista passa a alimentar-se de forma extremamente frugal:

El orden que tuvo para que le diesen de comer sin que a él llegasen fue poner en la punta de una vara una vasera de orinal, en la cual le ponían alguna cosa de fruta de las que la sazón del tiempo ofrecía. Carne ni pescado, no lo quería; no bebía sino en fuente o en río, y esto con las manos (CERVANTES, 1991, p. 311).

O protagonista decide alimentar-se apenas com frutas da época e beber somente água. Compreende-se que existe uma mudança radical nas escolhas de Tomás Rodaja. O requinte da grande diversidade de vinhos que provou são prazeres que despertaram admiração e maravilha no protagonista. No entanto, depois de se tornar louco, os prazeres da boa mesa, com seus finos talheres e taças são deixados de lado para dar lugar a um radical estilo de vida, rígido e disciplinado. O prazer de uma alimentação requintada é trocado por um modo de viver austero, em que se bebe e se come com as mãos apenas o necessário para manter a vida.

De acordo com os princípios da filosofia Cínica, é possível afirmar que o indivíduo que é capaz de fazer uma renúncia como a de Vidriera demonstra possuir a virtude da autarquia, pois consegue tornar-se livre de prazeres exteriores. Torna-se autônomo, não necessitando de tais prazeres e comodidades que o ser humano criou para ser feliz. Pode-se afirmar que, como

um autêntico Cínico, Vidriera busca, através da disciplina e do autodomínio, demonstrar sua autarquia, vivendo somente com aquilo que a natureza lhe oferece.

Para os Cínicos, o ser humano não necessita possuir moradia, nem mesmo um lugar confortável para dormir. De forma radical, os adeptos do Cinismo acomodavam-se em qualquer lugar que fosse possível, pois, na visão desses filósofos, a moradia foge do ideal de busca pela simplicidade e pelo estritamente necessário para viver²³ (REALE; ANTISERI, 2007, p. 254).

Uma das atitudes de Rodaja depois de enlouquecer foi optar por não possuir moradia, sendo que: “por alma ele entendia a consciência, a personalidade intelectual e moral (hoje diríamos a capacidade de entender e de querer). "Conhecer a si mesmo", significa, portanto, reconhecer tal verdade” (REALE; ANTISERI, 2007, p. 91).

É possível afirmar que ao optar por não ter casa, dormir a céu aberto nos verões e, nos invernos, repousar no palheiro de uma estalagem, o Licenciado Vidriera manifesta possuir a virtude da autarquia, pois, quando se submete a essas duras práticas, o protagonista demonstra ter autodomínio e ser livre da necessidade de uma moradia, convencionalmente socialmente.

Pode-se dizer que outro marcante atributo do Cinismo, mimetizado por Vidriera é a liberdade de palavra. Segundo Reale e Antiseri: “os cínicos insistiram sobre a liberdade, em todos os sentidos, até os extremos do paroxismo. Na liberdade de palavra (parhesía), tocaram os limites da desfaçatez²⁴ e arrogância²⁵ até mesmo em relação aos poderosos” (REALE; ANTISERI, 2007, p. 254).

Os Cínicos não mediam palavras ao se dirigir às pessoas e não guardavam para si seu ponto de vista. Falavam às claras, censuravam as pessoas e seus costumes por meio da ironia socrática, do deboche e da sátira. Sua liberdade e atrevimento era tanta, no trato com as pessoas, que não se continham sequer ante os mais poderosos.

Por diversas vezes, durante sua loucura, o Licenciado Vidriera também se utiliza do deboche e da ironia, sendo muito rígido ao censurar as pessoas, chegando a ser arrogante, inclusive com pessoas superiores a ele. Como se verifica neste episódio:

²³ Um exemplo que ilustra o rigoroso modo de viver dos Cínicos é a escolha do filósofo Diógenes de Sinope por morar em um barril: “em certa ocasião Diógenes escreveu a alguém pedindo-lhe para arranjar uma pequena casa; em face da demora dessa pessoa ele passou a morar em um tonel” (LAERTIOS, 2008, p. 158). A esse respeito, Reale e Antiseri apontam que: “a representação de Diógenes no barril tornou-se um símbolo do pouco que é suficiente para viver” (2007, p. 254).

²⁴ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o termo Desfaçatez significa “Descaramento, atrevimento” (p. 650).

²⁵ De acordo com o *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa* (2009), o termo Arrogância significa “ato ou efeito de arrogar (-se), de atribuir a si direito, poder ou privilégio. Qualidade ou caráter de quem, por suposta superioridade moral, social, intelectual ou de comportamento, assume atitude prepotente ou de desprezo com relação aos outros; orgulho ostensivo, altivez. Atitude desrespeitosa e ofensiva em atos ou palavras; insolência, atrevimento, ousadia” (p. 193).

Habiendo visto en muchas alcándaras muchos neblíes y azores y otros pájaros de volatería, dijo que la caza de altanería era digna de príncipes y grandes señores; pero que advirtiesen que con ella echaba el gusto censo sobre el provecho a más de dos mil por uno. La caza de liebres dijo que era muy gustosa, y más cuando se cazaba con galgos prestados (CERVANTES, 1993, p. 314).

Entende-se que Vidriera admoesta o nobre, que o havia convidado para hospedar-se em seu palácio, dizendo que a caça de altanaria, isto é, aquela com o uso de aves de rapina, era digna de príncipes e grandes senhores. Entretanto, nessa prática o prazer era duas mil vezes maior do que o proveito. Podemos entender que Vidriera censura o fato de a caça de altanaria ser feita apenas por diversão e prazer, sem nenhuma finalidade. Supõe-se, portanto, que ele considera essa prática vã e desnecessária. Julga-se que nesta ocasião o Licenciado é arrogante, pois faz uma censura a seu próprio anfitrião, com o agravante de que ele, por ser um nobre da corte, é hierarquicamente superior ao Licenciado.

Analisando, portanto, os aspectos da loucura do Licenciado Vidriera, tais como a maneira de se vestir, a forma de se alimentar, o fato de não possuir moradia e sua liberdade de palavra, constata-se que estão de acordo com os princípios Cínicos de vida simples e desapegada, em que por meio do exercício e da fadiga busca-se temperar o espírito. O Licenciado Vidriera, ao se submeter a essas duras práticas, demonstra possuir disciplina e, principalmente autodomínio, virtude máxima da filosofia Cínica. Pode-se afirmar que todo o desapego e desprezo do Licenciado Vidriera pelas comodidades e prazeres por intermédio de práticas de vida austera e disciplinada, assim como sua liberdade de palavra, se justificam como expressão do seu pensamento livre, indiferente às vaidades e convenções humanas. Parece-nos evidente que as mesmas práticas realizadas pelos Cínicos, em busca da excelência da alma, são mimetizadas por Tomás Rodaja, justificadas pela estranha loucura que o leva a pensar que é feito de vidro²⁶.

Com base nessas considerações acerca da semelhança dos preceitos do Cinismo com as práticas do louco Licenciado Vidriera é perceptível a oposição dos ideais do personagem antes

²⁶Azorin, em sua obra *Tomás Rueda* (1941) faz uma reflexão acerca da sociedade de sua época relacionando com a obra de Miguel de Cervantes, especialmente com o protagonista de *El Licenciado Vidriera*. No capítulo intitulado “Vidrioso, un poco vidrioso”, o autor reflete sobre a angústia do personagem diante de sua loucura: “No soy el mismo de antes – volvía a pensar -; parezco hecho de vidrio, de sutil y quebradizo vidrio. Esta sensibilidad mía, tan aguda, tan irritable, es algo enfermizo y doloroso. Veo ahora cosas que no veía antes; percibo matices y relaciones del mundo que antes para mí estaban ocultos; pero ¡a que costa! ¡A costa de cuántas zozobras, de cuánta inquietud, de cuántas menudas y continuas aflicciones íntimas!” (AZORIN, 1941, p. 131). Azorin reflete que a loucura de acreditar ter o corpo feito de vidro transforma o personagem em alguém extremamente sensível para as coisas do mundo.

e depois da loucura. Antes prevalece sua racionalidade da corte, que o move a alcançar os ideais de um homem discreto, como aplicar sua rara inteligência aos estudos, a fim de ascender socialmente por meio das letras, para conquistar riqueza e honradez, a boa convivência com as pessoas, além do gosto e a inclinação pelos prazeres da vida. Depois da loucura, entretanto, o protagonista passa a demonstrar todo seu desprendimento, autarquia e autossuficiência, desprezando todo e qualquer tipo de comodidade e opinião a seu respeito.

Pode-se inferir, ainda, que a narrativa ironiza os ideais da Filosofia Cínica, uma vez que atribui a um louco a capacidade de cumprir fielmente as práticas de desprezo pelos prazeres e comodidades. Pode-se dizer que o conto mostra que somente um louco conseguiria viver privando-se do bem-estar, das coisas boas e prazerosas da vida, do convívio afável com os amigos e o grupo social.

Examinando, então, os diferentes hábitos do protagonista antes e depois da loucura, é cabível argumentar que a narrativa enfoca o dilema de qual é o caminho mais adequado e acertado para se buscar a felicidade, se por meio das virtudes da razão, como faz Rodaja, discretamente, durante a primeira parte da jornada da sua vida, ou por meio do desprendimento, da autossuficiência e da autarquia, isto é, da libertação dos valores impostos pela sociedade como sendo a única via de acesso à felicidade, tal como propunham os Cínicos, que ele mimetiza em suas ações enquanto padece a loucura.

É pertinente argumentar que do confronto entre as maneiras opostas de virtude e felicidade problematizadas pelo conto, pode o leitor extrair grande deleite e proveito. Primeiramente, tendo em vista os conceitos da exemplaridade enunciados da seção 2.2 deste capítulo, pode-se considerar que a causa da loucura de Tomás pode servir de exemplo *ex contrario* ao leitor prudente, pois, ao aproximar-se do pecado da luxúria, o protagonista acaba caindo no infortúnio da loucura, levando-o a práticas completamente opostas àquelas de sua vida de exemplar discrição, com as quais havia granjeado a simpatia e a admiração de todos. Essa inesperada peripécia pode servir como um aviso ao leitor sobre as armadilhas das paixões e do pecado na vida do ser humano. Em segundo lugar, pode-se dizer que as práticas Cínicas de Vidriera, motivadas por sua loucura promovem uma crítica ao ideal da vida virtuosa perfeita, na medida em que só um louco seria capaz de viver plenamente desapegado dos prazeres e das paixões. Nesse sentido, o conto convida o leitor a refletir sobre o fato de que o ser humano vive num ponto de tensão entre virtude e vício; razão e loucura.

É cabível imaginar também, que o leitor pode se deleitar com a apreciação da obra, seja por sua temática, ou pela técnica narrativa, em que por meio de uma trama verossímil, são abordados os principais temas éticos e filosóficos pertinentes à sociedade espanhola dos séculos

XVI e XVII, tais como a busca pela discrição, o ideal de fama e prestígio social por meio das letras ou das armas, bem como a busca pela vida virtuosa.

2.4 SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL

Depois de discorrer sobre a loucura do personagem principal, nesta seção tem-se a meta de analisar as manifestações da sátira, com o propósito de verificar como a narrativa, através da loucura do protagonista, promove a crítica aos costumes e às condutas da época em que foi escrita.

Retomando os conceitos de Bakhtin, apresentados no primeiro capítulo, faz-se um estudo dos traços do gênero satírico na obra, a partir das ações do Licenciado Vidriera. Posteriormente será feito um estudo sobre o narrador e o foco narrativo, de modo a perceber como os artifícios narrativos intensificam a sátira.

Como já foi examinado, depois que enlouquece, Tomás Rodaja passa a agir de maneira completamente distinta de como agia antes, adotando hábitos extremamente rígidos de disciplina e autodomínio. Porém, mesmo estando louco, o personagem ainda demonstra ser detentor de grande entendimento e sabedoria. Em determinado momento, Tomás passa a andar pelas ruas causando “*admiración y lástima a todos que le conocían*” (CERVANTES, 1993, p. 312). A peculiaridade da loucura de Tomás chama a atenção de todos:

Los muchachos, que son la más traviesa generación del mundo, a despecho de sus ruegos y voces, le comenzaron a tirar trapos, y aun piedras, por ver si era de vidrio, como él decía. Pero él daba tantas voces y hacía tales extremos, que movía a los hombres a que riñesen y castigasen a los muchachos porque no le tirasen.

Mas un día que le fatigaron mucho se volvió a ellos diciendo:

-¿Qué me queréis, muchachos, porfiados como moscas, sucios como chinches, atrevidos como pulgas? ¿Soy yo, por ventura, el monte Testacho de Roma, para que me tiréis tantos tiestos y tejas?

Por oírle reñir y responder a todos le seguían siempre muchos, y los muchachos tomaron y tuvieron por mejor partido antes oírle que tiralle (CERVANTES, 1993, p. 312).

O novo modo de vida do protagonista, então, causa uma certa agitação entre as pessoas. Enquanto alguns sentiam pena de sua condição, outros viam-no como motivo de riso e entretenimento. As crianças provocavam-no, jogando objetos nele, para ver se não se quebraria, uma vez que dizia ser de vidro. Além disso, muitos seguiam-no para ver suas loucuras e ouvir suas ásperas declarações. Não se pode perder de vista que o personagem concentra uma grande contradição. Ao mesmo tempo em que possui hábitos completamente pitorescos e excêntricos, sendo motivo de riso e chacota, ele também demonstra toda sua sabedoria e entendimento.

Tomás é, portanto, um louco sábio.²⁷ É pertinente destacar que, a partir da contraditória loucura do protagonista, a narrativa ganha um caráter cômico, em que todos se divertem com os desatinos e respostas de Tomás, inclusive o leitor.

É pertinente observar a peculiaridade da loucura de Tomás à luz do conceito de *carnavalização* proposto por Bakhtin, como uma característica da sátira. Retomando esse princípio formulado pelo teórico russo, já apresentado no decorrer do primeiro capítulo, a comicidade da sátira está relacionada com a carnavalização da literatura, em que são transpostas para a arte poética as diversas formas concreto-sensoriais simbólicas do carnaval (BAKHTIN, 2010, p. 139), tais como sua *natureza ambivalente*, em que são exploradas as antíteses e imagens biunívocas: “mocidade e velhice, alto e baixo, face e traseiro, tolice e sabedoria” (BAKHTIN, 2010, p. 144). Para Bakhtin, a carnavalização expressa a excentricidade, por meio de situações em que a vida é desviada de sua ordem habitual (BAKHTIN, 2010, p. 144).

Analisando, pois, a loucura do personagem principal de *El Licenciado Vidriera*, é possível perceber seu caráter carnavalesco. Pode-se dizer que a natureza da loucura de Vidriera é profundamente ambivalente, uma vez que o personagem reúne em si a antítese de ser um louco sábio. É possível analisar que Vidriera demonstra excentricidade ao adotar hábitos incomuns, isto é, fora do “centro” das convenções sociais, tais como o modo de se vestir, o fato de andar descalço, a decisão de não ter moradia fixa, a arrogância e aspereza de suas declarações. Toda essa excentricidade chama a atenção das pessoas nas ruas, despertando o riso e transformando-o em fonte de entretenimento da população. É pertinente considerar, então, que a loucura de Vidriera tem aspectos claramente cômicos e carnavalescos, considerando-se que o antitético louco sábio torna-se o espetáculo dos outros, os não loucos.

Observa-se, portanto, que o traço satírico da carnavalização está presente na natureza ambivalente da loucura e da racionalidade do personagem principal, de modo que a sábia loucura do personagem causa curiosidade e admiração em todos:

Quisieron algunos experimentar si era verdad lo que decía, y así, le preguntaron muchas y difíciles cosas, a las cuales respondió espontáneamente con grandísima agudeza de ingenio; cosa que causó admiración a los más letrados de la Universidad

²⁷ Nesta pesquisa optou-se por utilizar a denominação de louco sábio para o protagonista, entretanto, em outros estudos, Vidriera é qualificado como louco lúcido, como no estudo de Luana Molena Xavier, intitulado “La sensata insânia del héroe no-iniciado: el arquetipo del Loco-Cuerdo en la novela *El Licenciado Vidriera*” publicado em “La pluma es la lengua del Alma: Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas” (2015). Maria Augusta da Costa Vieira compara a natureza contraditória da loucura do Licenciado Vidriera à do personagem Dom Quixote de la Mancha: “Dom Quixote e Vidriera, em suas andanças totalmente laicas, atravessam momentos de rematada loucura: o primeiro, vítima da loucura livresca; o segundo, da loucura vítrea, ambas conciliadas com um viés de sensatez, de agudeza, de percepção radiográfica da vida e dos homens, como se fossem ‘locos cuerdos’, ou no caso do cavaleiro, ‘loco com lúcidos intervalos’” (VIEIRA, 2012, p. 214).

y a los profesores de la medicina y filosofía, viendo que en un sujeto donde se contenía tan extraordinaria locura como era el pensar que fuese de vidrio, se encerrase tan grande entendimiento que respondiese a toda pregunta con propiedad y agudeza (CERVANTES, 1993, p. 311).

Como já foi tratado na seção 1.2.1, uma das características da sátira para Bakhtin é a presença dos *contrastes agudos* e *jogos oxímoros*, que correspondem a passagens e mudanças bruscas, seja na ação, no pensamento ou na linguagem, tais como “a hetera virtuosa, a autêntica liberdade do sábio e sua posição de escravo, a decadência moral e a purificação, o luxo e a miséria” (BAKHTIN, 2010, p. 134). No conto espanhol em estudo, pode-se apontar este aspecto da sátira no vívido contraste entre a miséria - enquanto forma de vida escolhida, livre do poder do dinheiro e do apego aos bens materiais - e a riqueza dos conhecimentos do protagonista sobre vastos assuntos, línguas estrangeiras e áreas do conhecimento, como na admoestação que faz aos poetas, demonstrando todo seu saber acerca da Arte Poética, citando versos em latim de consagrados autores clássicos:

- Yo bien sé que se debe estimar un buen poeta, porque se me acuerda de aquellos versos de Ovidio que dicen:
Cum ducum fuerant olim Regnumque poeta;
Premiaque antiqui magna tulere chori.
Sanctaque maiestas, et erat venerabile nomen
Vatibus; et large saepe dabantur opes. (CERVANTES, 1993, p. 315-316).

De acordo com Arroyo e Hazas, “son versos del *Ars Amandi* (III, 405 – 408), que desde Shcevill y Bonilla suelen traducirse: En otro tiempo eran los poetas delicia de los dioses y de los reyes, y los antiguos cantos premiados con grandes galardones. Santo respeto y nombre venerable tenían entonces los vates, y muchas veces se les prodigaban riquezas” (ARROYO; HAZAS, 1993, p. 316). Vidriera, portanto, demonstra todo seu conhecimento da Arte Poética, dos autores e obras clássicas e também do Latim. Em qualquer tempo e lugar espera-se de alguém que se veste e vive como mendigo a ignorância, mas, neste conto de Cervantes, a miséria material faz um *duplo contraste agudo* com a riqueza intelectual do Licenciado Vidriera, em que miséria e riqueza se opõem, assim como a vida material e a atividade intelectual do protagonista.

Depois de analisar as características excêntricas de Vidriera à luz do conceito da carnavalização e também sua sábia loucura como um *jogo oxímoro* da narrativa, é pertinente examinar algumas de suas sentenças, observando nelas a presença da sátira, começando pela dura crítica que faz aos maus poetas:

Le preguntaron qué era la causa de que los poetas, por la mayor parte, eran pobres. Respondió que porque ellos querían, pues estaba en su mano ser ricos, sí se sabían aprovechar de la ocasión que por momentos traían entre las manos, que eran las de sus damas, que todas eran riquísimas en extremo, pues tenían los cabellos de oro, la frente de plata bruñida, los ojos verdes esmeraldas, los dientes de marfil, los labios de coral y la garganta de cristal transparente, y que lo que lloraban eran líquidas perlas. Y que todas estas cosas eran señales y muestras de su mucha riqueza. Estas y otras cosas decía de los malos poetas; que de los buenos siempre dijo bien y los levantó sobre el cuerno de la luna (CERVANTES, 1993, p. 317).

De acordo com o que foi mencionado na seção 1.2, a ironia é um dos principais atributos do gênero satírico e consiste na dissimulação, “em dizer o contrário do que se pensa, mas dando-o a entender” (MOISÉS, 1978, p. 295). Compreende-se então, que o Licenciado, de forma irônica, responde que os poetas eram pobres porque queriam, pois estava em suas mãos serem ricos, visto que suas damas carregavam consigo todas as riquezas que um homem poderia ter. Pode-se inferir que a ironia de Vidriera parte da constatação de que os maus poetas utilizam excessivamente o idêntico recurso de comparar a beleza da mulher com objetos, joias e outras diversas riquezas, um tópico frequente daquela época.²⁸ Tendo em vista que o poeta pode se servir de todas as matérias e ciências, os maus recorrem sempre às mesmas metáforas, comprometendo, assim, o valor da composição artística. Pode-se deduzir que, com essa ironia, Vidriera satiriza o fato de os maus poetas, majoritariamente pobres, possuírem um saber ilusório acerca da verdadeira Poesia.

Em outra de suas sentenças, Vidriera denuncia a falta de honestidade de um livreiro:

Arrimóse un día con grandísimo tiento, por que no se quebrase, a la tienda de un librero, y díjole:

– Este oficio me contentara mucho si no fuera por una falta que tiene.

Preguntóle el librero se la dijese. Respondióle:

– Los melindres que hacen cuando compran un privilegio de un libro, y de la burla que hacen a su autor se acaso le imprime a su costa, pues en lugar de mil y quinientos, imprimen tres mil libros, y cuando el autor piensa que se venden los suyos, se despachan los ajenos (CERVANTES, 1993, p. 318).

Arroyo e Hazas explicam que “privilégio” era uma autorização do Conselho Real para imprimir uma determinada obra, sendo em torno de dez anos, tempo que se protegiam os interesses do autor e do editor (ARROYO; HAZAS, 1993, p. 318). Vidriera critica, portanto, a

²⁸ Retomando Ernest Robert Curtius, Massaud Moisés aponta que os tópicos são entendidos como “modos de dizer e de pensar que se transformaram ‘em clichês’ de emprego universal na literatura, disseminados por toda a parte, desde a Antiguidade clássica até o século XVIII” (MOISÉS, 1978, p. 494). Tem-se um exemplo do recurso de comparar a beleza da mulher com os diversos tipos de riqueza em um trecho de *La Fuerza del Amor* (1637), de María de Zayas y Sotomayor, que compara os dentes e o sangue da protagonista, Laura, com os de pedras preciosas: “tanto que las perlas de sus dientes presto tomaron forma de corales” (ZAYAS Y SOTOMAYOR, 2000, p. 361).

falta de honestidade dos livreiros, que imprimiam uma quantidade muito maior de livros do que havia sido tratado com o autor, que pagava pela impressão, mas não lucrava com a venda das obras. Desse modo, o livreiro ludibriava os autores, para obter rendimentos ilicitamente.

Como já exposto na seção 1.2.1, Bakhtin discorre sobre os *escândalos e excentricidades* como característica da sátira. Segundo essa conceituação, é comum no gênero satírico a presença de discursos e declarações que violam as normas comportamentais e de etiqueta estabelecidas socialmente (BAKHTIN, 2010, p. 134). A sátira traz à tona aquilo que é incômodo, constrangedor, desagradável e inoportuno à vida social.

Com base nessa conceituação é possível inferir que o discurso do Licenciado promove uma violação a uma norma comportamental em sua declaração sobre o livreiro. O personagem faz uma dura crítica ao profissional, acusando-o de falta de honestidade, transgredindo, assim as normas do decoro, da cortesia e da boa convivência.

Há ainda outras sentenças em que Vidriera viola as normas de etiqueta verbal e social, tais como no diálogo com o boticário:

Cuando esto decía, estaba a la puerta de un boticario, y volviéndose al dueño, le dijo:
 – Vuesa merced tiene un saludable oficio, si no fuese tan enemigo de sus candiles.
 – ¿En qué modo soy enemigo de mis candiles? – preguntó el boticario.
 Y respondió Vidriera:
 – Esto digo porque en faltando cualquiera aceite la suple la del candil que está más a mano; y aún tiene otra cosa este oficio bastante a quitar el crédito al más acertado médico del mundo.
 Preguntárole por qué, respondió que había boticario, que, por no decir que faltaba en su botica lo que recetaba el médico, por las cosas que le faltaban ponía otras que a su parecer tenían la misma virtud y calidad, no siendo así; y con esto, la medicina mal compuesta obraba al revés de lo que había de obrar la bien ordenada (CERVANTES, 1993, p. 320).

Nessa sentença, o Licenciado acusa a má prática do boticário, que quando falta o componente necessário para a preparação de determinado medicamento, ele substitui pelo azeite de seu candeeiro,²⁹ comprometendo assim a eficácia do remédio e a possibilidade da cura. Vidriera amplia a crítica ao asseverar que, em consequência da substituição indevida, feita pelo boticário, ele arruinava o crédito que mereciam os bons médicos.

Pode-se supor que nessa sentença Vidriera também promove uma violação do discurso, pois, faz uma declaração inoportuna acerca do boticário, acusando-o de sabotar os medicamentos e a reputação dos médicos. Com isso, mais uma vez o protagonista transgride as normas de cortesia e etiqueta, constrangendo assim, o profissional.

²⁹ Candeeiro é a tradução em português para candil. De acordo com o Dicionário Señas, candil é: “Recipiente con un gancho para colgarlo y un cordón submergido en aceite que sirve para dar luz” (SEÑAS, 2013, p. 213).

A partir dessas da censura ao livreiro e ao boticário, pode-se perceber como o demente Licenciado rompe as normas de comportamento e etiqueta socialmente aceitas, empregando uma liberdade de palavra que só os loucos usam sem limite. É curioso notar a marcante diferença das ações do protagonista. Antes da loucura ele era admirado por seguir fielmente as normas do decoro e da urbanidade, exigidas para os homens discretos, tais como a cortesia e a boa convivência com todos. Depois da loucura, entretanto passam a prevalecer suas investidas e acusações contra as pessoas e seus ofícios, violando toda e qualquer norma de convivência, como um autêntico filósofo cínico. Pode-se afirmar que com essas críticas é satirizada a conduta desonesta de certos profissionais, já que o Licenciado Vidriera diz às claras, em forma jocosa de acusação e censura, o que os profissionais imorais fazem às escondidas: usam de trapaça para enganar seus clientes, a fim de obter lucros.

Em outra de suas censuras, o protagonista encontra-se com um conhecido seu, que vestia roupas de letrado:

En la rueda de la mucha gente que, como se ha dicho, siempre le estaba oyendo, estaba un conocido suyo en hábito de letrado, al cual otro le llamó *Señor Licenciado*; y sabiendo Vidriera que el tal a quien llamaron licenciado no tenía ni aun título de bachiller, le dijo:
-Guardáos, compadre, no encuentren con vuestro título los frailes de la redención de cautivos, que os llevarán por monstrengo (CERVANTES, 1991, p. 322).

Pode-se compreender que, nesse trecho, o conhecido de Vidriera estava ostentando, através de sua vestimenta, um título que não possuía: o de licenciado. Vendo isso, Vidriera age com sarcasmo,³⁰ dizendo que o título pelo qual seu conhecido se vangloriava poderia ser levado, porque ele, sem dúvida, não é o seu verdadeiro dono. O sarcasmo de Vidriera é percebido através do termo "monstrengo", que de acordo com Arroyo e Hazas, o termo "se aplica a la alhaja o bienes que no tienen dueño conocido, y por eso pertenecen al Príncipe o comunidad que tiene privilegio dél" (ARROYO; HAZAS, 1993, p. 322).

Como já foi mencionado, durante o Século de Ouro espanhol, os letrados possuíam grande reconhecimento social, sendo que o estudo das letras era um meio para serem alcançados os melhores postos:

La España del Siglo de Oro constituía una sociedad estamental que se debatía entre la reafirmación de los privilegios de los funcionarios 'de capa y espada', es decir, los

³⁰ Como já foi mencionado no primeiro capítulo, o sarcasmo é uma forma de ironia em que a ambiguidade irônica acontece de "forma grosseira e violenta" (MOISÉS, 1978, p. 295). Assim como a ironia, o sarcasmo é uma das características da sátira.

caballeros de la nobleza media y los letrados que abogaron por la ‘nobleza de las letras’ (GARCÍA, 2013, p. 211).

Os estudos eram, então, um dos caminhos que conferiam status e também uma vida cômoda. De acordo com María Del Rosario García, devido a essas práticas, começaram a surgir na corte falsos letrados, como os “capigorras, quienes haciédonse pasar por estudiantes se hacían invitar y vivían de ‘gorra’ a costa de los ingenuos” (2013, p. 214). Eram pessoas sem estudo que se vestiam como letrados para gozar do prestígio social dessa classe.

Pode-se analisar, portanto, que é verossímil que na trama haja um caso de “capigorras”, que anda pelas ruas vestido como letrado, ostentando um título que não possui. No conto, todavia, o charlatão não escapa aos olhos e à língua afiada de Vidriera. É pertinente considerar, então, que nessa sentença há uma forte crítica à hipocrisia do falso letrado. O Licenciado usa de sua liberdade de palavra e age com sarcasmo para apontar e satirizar o desvio de conduta do estudante, tornando-o objeto do riso alheio ao desmascarar em público, de forma ostensiva – por isso grosseira e violenta –, a sua enganosa aparência de licenciado.

Vidriera também se utiliza do sarcasmo em outras ocasiões, tais como no episódio em que critica os homens que tem o hábito de tingir a barba:

Con los que teñían las barbas tenía particular enemistad; y riñendo una vez delante dél dos hombres, que el uno era portugués, éste dijo al castellano, asiéndose de las barbas, que tenía muy teñidas:

– *Por istas barbas que teño no rostro...*

A lo cual acudió Vidriera:

– *Ollay, home, naon digáis teño, sino tiño* (CERVANTES, 1993, p. 326).

Nessa sentença Vidriera age com sarcasmo para com o português fazendo um trocadilho com os verbos *teño* e *tiño*. Massaud Moisés aponta que o trocadilho é uma categoria da figura de linguagem paronomásia, “que consiste no emprego de vocábulos semelhantes na forma ou na prosódia, mas opostos ou aparentados no sentido” (MOISÉS, 1978, p. 389) que é empregada com objetivos cômicos. João Adolfo Hansen argumenta que é recorrente o uso desse recurso no gênero satírico: “Na sátira, tais jogos que avaliam os objetos e o contexto discursivo da comunicação são abundantes, invertendo-se situações e tipos pela figura da ironia efetuada nos trocadilhos” (HANSEN, 2004, p. 79).

No conto, o português disse “teño” com o sentido de “ter”, Vidriera então, com intenção de fazer troça do homem, diz-lhe que não deveria dizer *teño*, mas sim *tiño*, verbo que em espanhol quer dizer tinjo. Dessa maneira, o Licenciado debocha do português que tem o hábito de tingir as barbas para parecer mais jovem. Pode-se notar que Vidriera se apropria do contexto

discursivo, isto é, do fato de que a vítima de seu sarcasmo era um falante da língua portuguesa e faz o jogo de palavras com os verbos das diferentes línguas. É possível considerar que Vidriera age com sarcasmo com esse homem para condenar sua vaidade de querer parecer mais jovem, ocultando sua verdadeira idade ao tingir as barbas. Como já foi citado, para os Cínicos tudo o que fugia da busca pela essência da alma era motivo de desprezo, como a preocupação com a aparência física. Da mesma forma que um Cínico, Vidriera satiriza com um trocadilho, que causa um cômico deboche, o apego à aparência e à vaidade do português.

A partir da análise dessas censuras do Licenciado Vidriera é possível notar, então, os marcantes traços do gênero satírico, tais como a ironia, o sarcasmo, os escândalos e excentricidades. Não se pode perder de vista que tais características são manifestadas por meio da loucura do protagonista, que se assemelha muito ao modo de vida dos filósofos Cínicos, que prezavam pela autarquia, pela disciplina e pelo desprezo de todas as comodidades. Acima de tudo, exerciam sua liberdade de palavra censurando e criticando todos, assim como o Licenciado, que sai pelas ruas expondo as vaidades, cobiça, hipocrisia, trapaça e falsidade.

Depois de analisar as ações de Vidriera antes e depois da loucura, pode-se considerar que há na obra um múltiplo jogo de contrastes entre as diferentes formas de comportamento do protagonista. Antes de comer o fruto envenenado, Tomás, ao viajar pela Itália ficou encantado com os bons vinhos, os apetitosos alimentos, a beleza e galhardia das pessoas. Entretanto, depois da loucura, o personagem adota hábitos de vida extremamente austeros. Pode-se pensar que há, em suas diferentes fases da vida, um expressivo contraste entre luxo e miséria, isto é, entre racional busca pela vida confortável e a calculada privação, sendo que o personagem passa de um extremo ao outro de forma repentina, por causa da loucura. Além disso, como demente homem de vidro, a própria figura do Licenciado Vidriera compõe-se de *oxímoros*, sendo um louco sábio que acumula qualidades opostas: é materialmente miserável, mas intelectualmente rico, julga ter o corpo frágil como o vidro, mas um robusto intelecto.

Como já foi mencionado, a narrativa ironiza os ideais do Cinismo, uma vez que insinua que as práticas de vida de tais filósofos seriam executáveis apenas por força da loucura. Portanto, é possível considerar que as loucuras do Licenciado Vidriera constituem uma paródia a essa corrente filosófica. Massaud Moisés aponta que a paródia “designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e a forma de uma obra séria (MOISÉS, 1978, p. 388). Com base nessas considerações é cabível considerar que Cervantes parodia as rígidas prerrogativas dos filósofos Cínicos ao imitá-las para torná-las objeto de riso, ao associá-las ao modo de vida do louco sábio, que apesar de sua grande inteligência e erudição, seu agudo

discernimento sobre os vícios da sociedade, vive como um mendigo, sendo o espetáculo e a diversão do povo.

Depois de observar essas características da sátira, presentes nas censuras de Vidriera e na própria composição do personagem, pode-se constatar que a loucura na obra é um meio para expressar a crítica às condutas viciosas da sociedade. Paradoxalmente, a loucura também pode ser entendida como um convite à reflexão sobre a possibilidade de se viver efetivamente uma vida virtuosa, livre de todos os prazeres e paixões. É por força da loucura que Vidriera abandona as normas de urbanidade e passa a expor os vícios de todos, rechaçando completamente as normas do decoro, das condutas afáveis e das virtudes dos homens discretos, que ambicionam ascender socialmente. Assim, pode-se concluir que a loucura, isto é, a imitação paródica dos preceitos filosóficos do Cinismo, é a estratégia pela qual este conto de Cervantes expressa a censura aos vícios da sociedade espanhola do século XVII, empregando os artifícios da sátira. Como o paradoxo é próprio da arte satírica, as loucuras do sábio trazem consigo razões para meditar sobre as virtudes e a felicidade, os elevados ideais e as muitas fraquezas humanas.

2.4.1 O Narrador e a Sátira

Depois de analisar os aspectos da sátira e da crítica social presentes nas manifestações da loucura do personagem principal, faz-se um breve estudo do narrador e do foco narrativo com o propósito de verificar como alguns artifícios narrativos contribuem para a construção da sátira na narrativa. Serão analisados os diferentes posicionamentos do narrador diante dos fatos relatados nos dois momentos do protagonista, antes e depois da loucura, pois acredita-se que em cada uma dessas transformações pelas quais passa o protagonista, há também uma mudança na postura do narrador, ora sendo mais ativo e estabelecendo juízos de valor; ora sendo mais modesto e restringindo-se apenas a relatar os fatos e conduzir o leitor pela ação. Em alguns momentos ele também condensa os fatos narrados e em outros se delonga nos relatos. A hipótese é a de que com o uso dessas estratégias, a posição do narrador acaba realçando o caráter satírico da obra.

Robert V. Piluso em sua pesquisa *El Papel Mediador del Narrador en dos Novelas Ejemplares de Cervantes* (1977), argumenta que nas *Novelas Ejemplares* o narrador desempenha os papéis de historiador e autor. Como historiador, tem o papel de registrar fielmente as ações dos personagens e como autor tem uma responsabilidade para com seus leitores, guiando e controlando suas ações.

Outra estratégia do narrador de Cervantes apontada por Piluso é a aproximação e o distanciamento que cria entre o leitor e a obra no decorrer da narrativa, ora fazendo-o se perder na ilusão, ora chamando sua atenção para o fato de que se trata de uma obra ficcional. Piluso comenta ainda que durante o desenvolvimento da ação, o narrador pode exercer diferentes funções:

El papel del narrador oscila, pues, entre el de un observador-registrador, el de un observador-comentador, y, a veces, el de un personaje (cuando pierde su distancia y se absorbe en la obra). Pero muestra su absoluto dominio cuando está distanciado de la obra. Entonces puede condensar y ordenar las experiencias para adelantar la escena (PILUSO, 1977, p. 572).

É pertinente destacar esses distintos papéis exercidos pelo narrador para perceber como eles estão presentes em *El Licenciado Vidriera*. Já no início da narrativa, depois de contar como o personagem principal foi encontrado pelos jovens cavaleiros e iniciou sua vida de estudante em Salamanca, o narrador dá um salto temporal: “finalmente, en ocho años que estuvo con ellos se hizo tan famoso en la universidad por su buen ingenio y notable habilidad, que de todo género de gentes era estimado y querido” (CERVANTES, 1993, p. 302). Ao adiantar em oito anos os fatos, o narrador não dá detalhes a respeito da vida de estudante do protagonista, entretanto enfatiza sua grande inteligência, dedicação aos livros e a seus amos. Aqui pode-se pensar que o narrador atua como autor, uma vez que limita-se a guiar o leitor pelos fatos, sumariando a ação e dando enfoque para a rara inteligência de Tomás e sua vida exemplar em Salamanca. Com isso, dá ao leitor a impressão de que as virtudes do protagonista estão sendo exaltadas.

Em seguida, na ocasião em que relata o diálogo de Tomás com o Capitão Valdívia, na qual ele descreve a vida dos militares, o narrador emite seu próprio ponto de vista sobre a vida dos soldados:

Puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado y de la libertad de Italia; pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de la hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas deste jaez, que algunos las toman y tienen por añadiduras de peso de la soldadesca, y son la carga principal della (CERVANTES, 1993, p. 303).

Nesse excerto percebe-se que o narrador chama a atenção do leitor para o fato de que Valdívia descreveu apenas os pontos positivos, não falando sobre os pontos negativos. Conforme as categorizações de Piluso, nesse episódio pode-se analisar que o narrador perde completamente sua distância com o fato narrado e, ao interferir diretamente na narração emitindo um juízo de valor, é absorvido pela trama, atuando como se fosse outro personagem.

Pode-se inferir que a intrusão do narrador e seus comentários acerca dos pontos negativos da vida soldadesca acabam dando a impressão de que Valdívia estaria iludindo Tomás, gerando no leitor a expectativa de que o personagem poderia sofrer algum tipo de consequência, devido ao seu desconhecimento dos sofrimentos da vida soldadesca. Entretanto, não é o que ocorre. Pelo contrário, Tomás viaja com Valdivia e acaba tornando-se um verdadeiro soldado, como informa o próprio narrador nos parágrafos seguintes:

Habíase vestido Tomás de papagayo, renunciando los hábitos de estudiante, y púsose a lo de Dios es Cristo, como se suele decir. Los muchos libros que tenía los redujo a unas *Horas de Nuestra Señora* y un *Garcilaso*, sin comento, que en las faldriqueras llevaba (CERVANTES, 1993, p. 304).

Mais do que dar visibilidade ao fato de que Tomás Rodaja deixa de lado os livros e os estudos, colocando-se “ao Deus dará”, é possível considerar que o narrador coloca em evidência que nem todos os seus comentários devem ser entendidos como antecipações do futuro do protagonista. Suas intromissões na narrativa podem gerar expectativas que não se confirmam na trama. O leitor, então, deve precaver-se das falsas expectativas e estar atento aos fatos, para tirar suas próprias conclusões.

Outro momento em que o narrador merece destaque na primeira fase do protagonista é quando Rodaja viaja à Itália. No trecho a seguir é descrita a experiência religiosa de Tomás em Roma e sua ida à Nápoles:

Todo lo miró, y notó y puso en su punto. Y habiendo andado la estación de las siete iglesias, y confesándose con un penitenciario, y besado el pie a Su Santidad, lleno de *agnusdeis* y cuentas, determinó irse a Nápoles; y por ser tiempo de mutación, malo y dañoso para todos los que en él entran o salen de Roma, como había caminado por tierra, se fue por mar a Nápoles, donde a la admiración que traía de haber visto a Roma añadió la que le causó ver a Nápoles, ciudad, a su parecer y al de todos cuantos la han visto, la mejor de Europa y aun de todo el mundo (CERVANTES, 1993, p. 307).

Para relatar o período em que Tomás esteve na Itália, observa-se que o narrador se delonga na narrativa, detendo-se aos detalhes, às experiências e sensações do protagonista, prevalecendo sua forma de observador-registrador e historiador, pois descreve com fidelidade a peregrinação de Tomás e todo seu encanto com os italianos. Demorando-se na descrição da viagem de Tomás, pode-se dizer que o narrador convida o leitor a acompanhar o protagonista pela peregrinação, provando os bons vinhos, conhecendo as cidades, admirando-se com a magnitude dos palácios. Compreende-se que o narrador também contribui para enfatizar o encanto de Tomás pela boa vida e pelos prazeres.

Depois que o protagonista enlouquece e passa a ser chamado de Licenciado Vidriera, é possível notar uma significativa mudança de postura também do narrador, que dá mais voz ao personagem. Nessa etapa prevalecem as falas diretas de Vidriera, marcadas pelo uso do travessão, em diálogos com seus interlocutores:

Preguntóle uno que qué consejo o Consuelo daría a un amigo suyo que estaba muy triste porque su mujer se le había ido con otro.
 A lo cual respondió:
 – Dile que dé gracias a Dios por haber permitido le llevasen de casa a su enemigo.
 – Luego ¿no irá a buscarla? –dijo el otro.
 – Ni por pienso –replicó Vidriera–; porque sería el hallarla hallar un perpetuo y verdadero testigo de su deshonra.
 – Ya que eso sea así –dijo el mismo–, ¿Qué haré yo para tener paz con mi mujer?
 Respondióle:
 – Dale lo que hubiere menester, déjala que mande a todos los de su casa; pero no sufras que ella te mande a ti.
 Díjole el muchacho:
 – Señor licenciado Vidriera, yo me quiero desgarrar de mi padre porque me azota muchas veces.
 Y respondióle:
 – Advierte, niño, que los azotes que los padres dan a los hijos honran y los del verdugo afretan (CERVANTES, 1993, p. 313).

Por intermédio desse excerto é possível notar que há importantes mudanças na forma de narrar. Enquanto na primeira parte do conto predominam as descrições e os relatos acerca das ações e percepções de Rodaja, na segunda parte o narrador parece ocultar-se, para deixar aparecer a voz do protagonista. Esse recurso é utilizado especialmente durante as censuras de Vidriera. As intervenções do narrador limitam-se apenas a termos para guiar a narrativa como: “dijo el otro”, “dijo el mismo”, “respondióle”, etc.

Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O Foco Narrativo* (1985), discorre acerca das ideias de Henry James sobre o foco narrativo, argumentando que para James o narrador ideal é aquele que equilibra o *mostrar* e o *contar*, de modo que se dê a impressão de que a história conta-se a si própria (LEITE, 1985, p. 14). Essa relação entre mostrar e contar é completada pela oposição entre *cena* e *sumário*:

Na cena, os acontecimentos são mostrados ao leitor, diretamente, sem a mediação de um narrador que, ao contrário, no sumário, os conta e os resume, condensa-os, passando por cima dos detalhes e, às vezes, sumariando em poucas páginas um tempo longo da história (LEITE, 1985, p. 15).

Com base nessas informações, pode-se inferir que depois que o protagonista enlouquece, o narrador, ao invés de *contar*, passa a *mostrar* os acontecimentos. Na primeira parte o narrador *conta* os acontecimentos, por vezes escolhendo a técnica do sumário, para

abreviar os fatos, ou se delongando na narração, como nos exemplos dados. Durante a segunda parte da narrativa, entretanto, pode-se dizer que há predominância das cenas do cotidiano, em que o protagonista está na rua dialogando com várias pessoas que estão ao seu redor fazendo-lhe perguntas, pedindo conselhos, como no excerto acima, em que o narrador pouco aparece. Pode-se ainda compreender que quando se distancia da narrativa, limitando-se a *mostrar* as ações, o narrador parece estar convidando o leitor para fazer parte da *cena*, permitindo que ele mesmo tire suas conclusões acerca das sentenças e declarações satíricas de Vidriera.

Desse modo, é possível considerar que ao enfatizar as interações de Vidriera com seus interlocutores, o narrador deixa aparecer as ásperas e irônicas declarações diretamente pela voz do personagem. Com isso é realçada a ideia de que a sátira aos costumes aparece por intermédio do louco. Em nenhum momento o narrador faz alguma intervenção, algum juízo de valor ou ainda alguma explicação sobre as sentenças de Vidriera. Assim, o narrador parece dar completa liberdade ao leitor para reagir perante as censuras do Licenciado.

É cabível argumentar que a predominância dos diálogos durante a segunda parte, para aproximar o leitor da *cena* da sátira, torna a narrativa muito semelhante ao diálogo luciânico. De acordo com Enylton de Sá Rego, uma das principais características da obra de Luciano de Samósata é a união dos gêneros diálogo filosófico³¹ e comédia” (SÁ REGO, 1989, p. 45). Como já foi mencionado no início da seção 1.2.1, Luciano de Samósata é um dos principais responsáveis por criar a chamada Sátira Menipeia, gênero inspirado nas obras do filósofo Cínico Menipo de Gadara. Nos diálogos de Luciano é recorrente o aparecimento de Menipo como personagem, como “figura burlesca que se mofa do mundo” (SÁ REGO, 1989, p. 48). Como na conhecida peça *O Diálogo dos Mortos*, na qual Menipo desce às profundezas do reino de Hades e lá interage com os mortos desmascarando com aspereza, ironia e deboche a inconsistência de suas ideias e condutas enquanto estavam vivos.

Pode-se dizer, portanto, que ao ausentar-se da narrativa, o narrador contribui para que haja a predominância dos diálogos diretos durante a loucura do Licenciado Vidriera, dessa forma a trama mimetiza o diálogo luciânico. Assim como o filósofo cínico do *Diálogo dos Mortos*, o protagonista de Cervantes também se serve do diálogo para satirizar diversas pessoas,

³¹ Segundo Nicola Abbagnano em seu *Dicionário de Filosofia*, “Para grande parte do pensamento antigo até Aristóteles, o Diálogo não é somente uma das formas pelas quais se pode exprimir o discurso filosófico, mas a sua forma típica e privilegiada, isso porque não se trata de discurso feito pelo filósofo para si mesmo, que o isole em si mesmo, mas de uma conversa, uma discussão, um perguntar e responder entre pessoas unidas pelo interesse comum da busca. O caráter conjunto dessa busca da forma como os gregos a conceberam no período clássico tem expressão natural no diálogo” (ABBAGNANO, 2007, p. 274).

apontando com ironia e deboche seus desvios de conduta e sua hipocrisia, como faz com o boticário, com o livreiro e com o falso letrado.

Pode-se dizer que nestas situações o narrador abandona o posto de historiador e autor, abdicando de suas intervenções na narrativa, as quais guiavam o leitor com suas opiniões e sua autoridade, decidindo o que contar, ou não. Diante da loucura do protagonista o narrador deixa o leitor sozinho na *cena* do cotidiano da Espanha do século de XVII, na rua, junto com o louco Vidriera. Entende-se que a mudança de postura do narrador, quase ausente, exige que o leitor assuma outra posição, mais presente e ativa, muito próximo da *cena* satírica, como se fosse mais um dos que assistem, nos espaços coletivos, o espetáculo protagonizado pelo homem de vidro. Nesta parte do conto, pode-se considerar que o predomínio do diálogo direto, sem a intervenção do narrador, assemelha-se a uma comédia, em que o leitor tem que assumir um lugar na plateia.

Na segunda fase do conto, a peripécia da loucura transtorna a razão do protagonista e provoca outras significativas mudanças: o narrador deixa de conduzir a narrativa, o leitor se transforma em espectador, para que faça sozinho seu próprio juízo ante o diálogo luciânico e o espetáculo homem de vidro. Pode-se concluir, portanto, que a posição do narrador é um artifício que calculadamente se alterna ao longo da narrativa. Quando ele se silencia é para que o louco sábio tenha plena voz, no palco da sátira.

2.5 O DESENLACE

Depois de analisar a trajetória do protagonista desde quando frequentava os colégios de Salamanca, onde se distinguiu por sua excepcional racionalidade que o movia a agir como um autêntico homem discreto, após examinar sua loucura, ápice da narrativa, observando a oposição conflitiva entre razão e loucura; virtude, vício e crítica social, esta seção traz considerações referentes ao desenlace do conto, identificando possíveis linhas de análise do desfecho do protagonista e também os efeitos que podem causar no leitor.

De acordo com o *E-Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, o termo desenlace se aplica à “última fase da ação dramática, o desenlace ocorre após o clímax e a peripeteia. Trata-se da fase descendente da ação, em que se assiste às consequências resultantes dos acontecimentos entretanto ocorridos” (CEIA, 2021, s/p.). Com base nessa definição, pode-se considerar que o desenlace de *El Licenciado Vidriera* se inicia a partir da cura do protagonista:

Dos años o poco más duró en esta enfermedad, porque un religioso de la Orden de San Jerónimo, que tenía gracia y ciencia particular en hacer que los mudos entendiesen y en cierta manera hablasen, y en curar locos, tomó a su cargo de curar a Vidriera, movido de caridad, y le curó y sanó, y volvió a su primer juicio, entendimiento y discurso. Y así, como le vio sano, le vistió como letrado y le hizo volver a la Corte, adonde, con dar tantas muestras de cuerdo como las había dado de loco, podía usar su oficio y hacerse famoso por él (CERVANTES, 1993, p. 331).

Segundo esse excerto, então, depois de padecer a loucura cerca de dois anos, o protagonista é curado por um religioso da Ordem de São Jerônimo. Pode-se dizer que a cura de Vidriera constitui uma nova peripécia da narrativa, uma vez que a trajetória do personagem ganha outra direção. A primeira peripécia ocasionou o ápice conto, que foi Tomás ter ficado louco, por conseguinte, nessa peripécia o protagonista é curado e recobra sua razão, voltando a ter o mesmo entendimento e discurso que tinha antes, fato que conduz a trama ao desenlace.

Como já foi exposto na seção 2.3.1, a trama dá a entender que a loucura do protagonista tem suas causas no pecado, uma vez que a figura da cortesã é um indício de que Tomás tenha se aproximado do pecado da luxúria. Outro ponto que não se pode perder de vista é que a cortesã usa um feitiço para ter o amor de Tomás e, segundo as crenças da época, como foi exposto na seção 2.3.1, neste tipo de malefício atuam as forças demoníacas. Neste contexto, então, é muito coerente que a cura seja realizada por um religioso católico.

O próprio protagonista, mais adiante, ao fazer um discurso sobre sua cura declara: “sucesos y desgracias que acontecen en el mundo por permisión del cielo, me quitaron el juicio y las misericordias de Dios me le han vuelto” (CERVANTES, 1993, p. 332). Pode-se compreender que esta declaração coloca em evidência a conotação da cura como consequência do perdão e do livramento, uma vez que pela misericórdia divina seu juízo foi reestabelecido, fazendo cessar o poder demoníaco do feitiço. Ao relacionar as causas da loucura ao pecado e à atuação diabólica dos feiticeiros cuja cura efetua-se por intermédio do perdão, nota-se a coerência lógica da trama, além de uma possível preocupação de Cervantes em adequar a obra à ideologia católica contrarreformista. Aspecto que pode ser considerado verossímil ao contexto social da Espanha predominantemente católica do século XVII.³²

³² Edwin Williamson, em seu estudo *La Trascendencia de la parodia em el Quijote* (1997) também argumenta que a cura do cavaleiro de *La Mancha* tenha relação com a ideologia contrarreformista: “Así pues, una vez que don Quijote está curado, Cervantes reintegra la novela dentro del marco ideológico de la Contrarreforma. No obstante, también debemos señalar que el loco es curado no por su propio esfuerzo, sino por una enfermedad que aparece como un *deus ex machina* y que crea una total discontinuidad entre el disparatado mundo caballeresco de don Quijote y el mundo católico al cual se le permite regresar” (WILLIAMSON, 1997, p. 19). Pode-se dizer, portanto, que da mesma maneira que em *Dom Quixote* a cura do protagonista tem relação com a contrarreforma, a cura de Vidriera também está de acordo com esta análise.

Depois que é curado, o protagonista passa a se chamar Tomás Rueda e tenta exercer seu ofício como licenciado em leis, contudo, sua loucura comprometeu decisivamente a carreira e o sucesso que almejava por meio dos estudos. Mesmo depois de declarar que estava curado, os curiosos continuavam seguindo-o, como faziam quando Tomás estava louco. Diante do fato de não conseguir trabalho, o protagonista decide abandonar a Corte e abraçar a vida soldadesca em Flandres.

Como já foi mencionado, durante o século XVII havia a controvérsia entre as letras e as armas como vias de acesso à honradez e ao prestígio social. Pode-se afirmar, portanto, que a decisão de Tomás é verossímil por estar em conformidade com o seu tempo.

Antes de partir, no entanto, faz um breve discurso: “¡Oh Corte, que alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes devengonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!” (CERVANTES, 1993, p. 332).

Por meio dessas palavras é possível perceber uma certa desilusão³³ do protagonista com a vida na Corte. Seu desabafo dá a entender que se sente vítima de uma grande injustiça, em que se dá mais atenção e prestígio aos truões enganadores, enquanto que os homens discretos padecem, sem conseguir o sustento. Com Tomás Rueda ocorre justamente o que ele temia: “por amor de Dios que no hagáis que el seguirme sea perseguirme y que lo que alcancé por loco, lo pierda por cuerdo” (CERVANTES, 1993, p. 332). Enquanto esteve na Corte, o protagonista teve mais fama como louco do que como letrado. Embora fosse querido, admirado e estimado por todos durante sua vida de estudante, quando estava louco é que o personagem ganha mais visibilidade, tanto que depois que é curado e retoma o caminho das letras, ele perde seu brilho.

Como já foi mencionado, ao satirizar os ideais da Filosofia Cínica, o conto pode estar chamando a atenção para o fato de que uma vida plenamente virtuosa, em que o indivíduo se basta a si mesmo e vive de acordo unicamente com sua alma, só seria possível por força da loucura. Pode-se conceber então, que a narrativa promove, por meio da loucura, uma sátira à sociedade que enaltece os ideais de virtude e discrição, mas também normaliza as condutas viciosas, tais como a conduta trapaceira do boticário e do livreiro, a charlatanice do falso letrado, a vaidade do português, a ostentação do nobre e a presunção dos maus poetas.

³³ Peter Dunn, ao analisar alguns elementos de *El Licenciado Vidriera* aponta a questão da desilusão do protagonista no final do conto: “Su segundo y verdadero esplendor lo compra al precio de la sociedad: sumisión. Aquí se siente un aire de desilusión, una tensión sin resolver en la mente cervantina entre el individuo trágicamente irreducible y la depravada sociedad que éste tiene que aceptar si quiere dar sentido a su vida” (DUNN, 1973, p. 113).

É pertinente considerar ainda, como aspecto mais relevante do desenlace de *El Licenciado Vidriera*, que embora não tenha conseguido alcançar seu ideal de fama pelos estudos, Tomás não deixa de ter um final glorioso: “esto dijo y se fue a Flandes, donde la vida que había comenzado a eternizar por las letras la acabó de eternizar por las armas, en compañía de su buen amigo el capitán Valdivia, dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado” (CERVANTES, 1993, p. 333).

A vida exitosa que começou a traçar pelas letras acabou se eternizando pelas armas. Tomás Rueda, como varão de armas, deixa memória de homem prudente e valentíssimo soldado. Portanto, mesmo não sendo conforme planejou, o protagonista consegue ascender socialmente dedicando-se à carreira militar e, assim, alcança honradez por mérito próprio.

Considerando que *El Licenciado Vidriera* é uma narrativa exemplar do século XVII, é importante cogitar as possíveis lições que podem ser tiradas com a leitura. Observando toda a trajetória conflituosa de Tomás, entre virtude e vício; razão e loucura; letras e armas, pode o leitor admirar-se com a primeira jornada na vida do protagonista e suas nobres aspirações. Da mesma maneira, a forma como o personagem se aproxima da luxúria e suas consequências, pode servir de advertência ao leitor prudente, quanto às armadilhas do pecado. Além disso, a narrativa pode levar ao riso ao dar voz a um louco que com suas excentricidades satiriza a hipocrisia e as mazelas humanas. É cabível argumentar que o leitor pode se divertir com as censuras e denúncias de Vidriera, dessa forma, pode aprender por meio das muitas formas da ironia satírica a não ser hipócrita e a afastar-se dos vícios e apegos. Porém, a impossibilidade de ter uma vida plenamente virtuosa e exemplar, como ambicionava o jovem Tomás Rodaja, pode levar o leitor a considerar que uma vida sem prazeres e sem fraquezas não é possível. Seria o ideal extremo de um louco, um excêntrico.

A partir de tais considerações, é inegável que a leitura de *El Licenciado Vidriera* pode causar o deleite, uma vez que por meio de uma narrativa verossímil e bem-humorada são debatidos os temas controversos da sociedade espanhola dos séculos XVI e XVII. Além do que, as descrições e cenas que são apresentadas, as calculadas alterações no papel do narrador, as peripécias pelas quais passa o protagonista revelam toda a capacidade inventiva de seu autor, capaz de oferecer proveito e deleite, em uma narrativa inovadora e engenhosa, sem deixar de ser verossímil, admirável e, por isso mesmo, exemplar.

CAPÍTULO 3 - SÁTIRA E LOUCURA EM *O ALIENISTA*

Este capítulo analítico tem como objeto de estudo *O Alienista*, de Machado de Assis, conto que compõe a coletânea *Papéis Avulsos*, publicada no ano de 1882. Será apresentada, inicialmente, uma breve síntese do conto. Na análise de *El Licenciado Vidriera* verificou-se como a narrativa compõe-se a partir da verossimilhança, prerrogativa indispensável à Poética do século XVII. Seguindo essa mesma linha analítica, neste capítulo será examinado como estão presentes em *O Alienista* alguns traços do Realismo, movimento literário predominante na prosa do século XIX, especialmente no que diz respeito à representação da sociedade.

Com o apoio das bases teóricas do Positivismo, corrente filosófica muito difundida durante o século XIX, que pregava a ciência como o único instrumento para o desenvolvimento e evolução social analisa-se como o protagonista, Simão Bacamarte, mimetiza os ideais positivistas da cientificidade, por meio de seu rigor e presumida idoneidade científica.

Na seção intitulada “Loucura e Psiquiatria”, apresenta-se as principais concepções de loucura durante o século XIX, como resultado das reflexões e proposições da nascente psiquiatria. O propósito é analisar como tais concepções são mimetizadas sob a perspectiva da sátira em *O Alienista*, sobretudo no que diz respeito à convergência das questões morais e médicas nos diagnósticos da loucura.

Em seguida, à luz de alguns conceitos de Bakhtin, apresentados no capítulo teórico, será aprofundada a análise de como estão presentes na narrativa os elementos do gênero satírico e como a trama satiriza os costumes, condutas e crenças da sociedade brasileira do século XIX. Nessa mesma seção, examina-se o narrador, verificando como ele contribui para a construção da sátira na narrativa.

Por último é feita uma análise do desenlace, observando os possíveis efeitos que o conto pode produzir nos leitores, sobretudo pelo caráter cômico e satírico da loucura na obra que, com refinada acidez e ironia, critica e zomba das mazelas sociais.

3.1 SÍNTESE DE *O ALIENISTA*

O Alienista narra a história de Simão Bacamarte, um respeitado médico que, após estudar e atuar na Europa, retorna à sua terra natal, Itaguaí, no interior do estado do Rio de Janeiro para dedicar-se à ciência e à sua profissão. Após passar algum tempo na vila, o médico casa-se com Dona Evarista.

Cada dia mais mergulhado nas suas investigações científicas, o médico opta por aprofundar-se no estudo das patologias cerebrais e, com a autorização da câmara dos vereadores, o Dr. Bacamarte abre um manicômio em Itaguaí, chamado Casa Verde, para abrigar os loucos da cidade e da região.

Não demora muito tempo para que o local se encha. No início eram internados apenas os casos mais graves de distúrbio mental, entretanto, a fixação do médico pelo tema, o faz enxergar o mal em quase todas as pessoas. Aos poucos foram sendo recolhidas pessoas consideradas sãs pela sociedade, causando o espanto de todos na vila. Com o tempo a cidade foi ficando cada vez mais alvoroçada devido às internações, até que Porfírio, o barbeiro que tinha pretensões de ascender politicamente, resolveu armar um protesto. Após um grande conflito, o barbeiro Porfírio acaba tomando a câmara dos vereadores, mas as internações na Casa Verde seguem acontecendo.

Quando finalmente a maioria da população encontrava-se recolhida à Casa Verde, o alienista percebe que sua teoria estava errada e decide reelaborá-la, libertando todos os internados na casa de orates. De acordo com a teoria antiga, os loucos eram os que não tinham o perfeito equilíbrio de suas faculdades mentais e morais, manifestados por seus desvios de conduta, entretanto, dado o grande número de pessoas internadas, o Dr. Bacamarte compreendeu que se tratava do oposto: louco, na verdade, era quem possuísse o pleno equilíbrio de suas faculdades mentais, que não tivesse nenhum desvio. Dessa forma, o médico passou a internar outras pessoas na casa de alienados.

À medida que o tempo passa, o Dr. Simão Bacamarte percebe que sua teoria novamente está equivocada. Diante disso, concluindo ser ele próprio o único anormal, por não apresentar nenhum desvio moral. Então, novamente manda soltar todos da Casa Verde e lá se recolhe, sozinho, para dedicar-se ao estudo e à cura de si mesmo.

3.2 MACHADO DE ASSIS E O REALISMO

Joaquim Maria Machado de Assis nasceu no Rio de Janeiro, no ano de 1839, e faleceu na mesma cidade, em 1908. De origem humilde, desde cedo demonstrava talento para as letras. Aos quinze anos começou a publicar poesia no jornal *Marmota Fluminense*, onde, posteriormente, trabalhou como tipógrafo na Imprensa Nacional. Antonio Candido argumenta que Machado de Assis “entregou-se serenamente aos estudos e à atividade de escritor, pautada por uma evolução segura” (CANDIDO, 1976, p. 109). O autor se destacou como romancista e contista, mas deu consideráveis contribuições para outros gêneros, como a poesia, o teatro, a

crônica e ainda para a crítica literária. Em 1896 ajudou a fundar a Academia Brasileira de Letras, sendo eleito seu presidente no ano seguinte, cargo que ocupou até sua morte.

Dentre suas publicações de maior destaque estão *Crisálidas* (1864); *Contos Fluminenses* (1870); *A Mão e a Luva* (1874); *Iaiá Garcia* (1878); *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881); *Papéis Avulsos* (1882); *Quincas Borba* (1891); *Dom Casmurro* (1899).

Antonio Candido reconhece duas etapas na carreira do escritor, dividindo seus romances em dois grupos. Quanto ao primeiro, aponta que o autor ainda está fortemente vinculado às características do romance do início do século XIX, “preocupando-se com a construção da trama romanesca” (CANDIDO, 1976, p. 110). No que diz respeito à segunda etapa de Machado de Assis, Candido argumenta que “a contar de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, todo o romance se constrói em torno da análise dos caracteres, equacionados com a visão mais profunda de sua realidade interior e de sua fisionomia moral” (CANDIDO, 1976, p. 110). Como se verificará, *O Alienista* é uma obra que está de acordo com a segunda etapa do autor, não só pelo ano de sua publicação, mas sobretudo por suas características de análise dos caracteres humanos e sociais³⁴.

Muitos autores associam a segunda etapa da produção literária de Machado de Assis ao Realismo,³⁵ corrente literária predominante na ficção da segunda metade do século XIX. Analisando *O Alienista*, se verificará como Machado de Assis mantém certa distância das tendências realistas, aproximando-se delas apenas com refinada ironia, criando assim sua própria forma de representar ficcionalmente o mundo concreto.

Em primeiro lugar é necessário definir o Realismo. De acordo com Massaud Moisés, “genericamente o vocábulo designa toda tendência estética centrada no ‘real’, entendido como soma dos objetos e seres que compõe o mundo concreto” (MOISÉS, 1978, p. 427). Moisés ainda complementa que o Realismo é uma “atitude literária encontradiça lado a lado com tantas outras, em qualquer século ou literatura, o próprio conceito aristotélico de mimese semelha apontar para a universalidade do realismo em arte” (MOISÉS, 1978, p. 427). Segundo essa afirmação, o teórico chama a atenção para o fato de que o realismo está presente nas artes de todos os tempos, devido ao seu caráter mimético, uma vez que, sendo a arte imitação de ações

³⁴ Jerônimo Teixeira, em seu texto Machado – Um verdadeiro imortal, publicado pela revista Veja no ano de 2008, traz relevantes considerações acerca do autor de *O Alienista*, com informações biográficas, principais críticos, temas aos quais Machado se dedicou e sua influência para a literatura brasileira. O texto pode ser acessado por meio do link: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/veja-36570/>. Acesso em 14 set. 2021 – 19h.

³⁵ O próprio Antonio Candido argumenta que “o Realismo e o Naturalismo principiam oficialmente no Brasil em 1880 e 1881, com as *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis, e *O Mulato*, de Aluísio de Azevedo” (CANDIDO, 1976, p. 97).

humanas, conforme os preceitos da *Poética* de Aristóteles (1998, p. 103), como já foi apontado no capítulo teórico, ela deve aproximar a trama às normas da vida comum.

Sobre a atemporalidade do realismo, Antonio Candido argumenta que:

O realismo ocorre em todos os tempos como um dos pólos da criação literária, sendo a tendência para reproduzir nas obras traços observados no mundo real, - seja nas coisas, seja nas pessoas e nos sentimentos. Outro pólo é a fantasia, isto é, a tendência para inventar um mundo novo, diferente e muitas vezes oposto às leis do mundo real. Os autores e as modas literárias oscilam incessantemente entre ambos, e é da sua combinação mais ou menos variada que se faz literatura (CANDIDO, 1976, p. 94).

É possível considerar que a definição de realismo apresentada por Moisés e por Candido se assemelha muito ao conceito aristotélico de verossimilhança, já apresentado nos capítulos anteriores, no qual a arte deve representar “o que poderia acontecer” (ARISTÓTELES, 1998, p. 115), aproximando a cena ficcional à cena da vida.

Segundo Moisés, no século XIX o Realismo passa a ser concebido como um movimento estético literário, inspirado nos ideais da positividade científica:

Os realistas preconizavam um enfoque objetivo do mundo, em oposição ao subjetivismo romântico. Para tanto, propunham substituir o sentimento pela Razão, ou pela inteligência, o egocentrismo romântico pelo universalismo científico e filosófico (MOISÉS, 1978, p. 428).

Seguindo nessa mesma linha, Antonio Candido, em *Presença da Literatura Brasileira* (1976), argumenta que a prosa realista consistia basicamente “em rejeitar o idealismo das narrativas românticas. Para isso, os seus seguidores preconizavam, entre outras coisas, maior realidade na descrição dos costumes em geral” (CANDIDO, 1976, p. 94). Preocupados com um enfoque objetivo do mundo e também com a descrição realista dos costumes, nesse período a obra de arte passa a ter um caráter profundamente engajado com as questões sociais, conforme aponta Moisés: “dispunham-se a inspecionar a existência humana movidos por intuítos científicos, de molde a converter a obra de arte num autêntico laboratório em defesa da causa social” (MOISÉS, 1978, p. 429).

Candido afirma que o principal traço que predominou em grande parte dos escritores realistas nesse período foi o que se chamou de Naturalismo, definindo-o como “o tipo de realismo que procura explicar cientificamente a conduta e o modo de ser dos personagens por meio dos fatores externos, de natureza biológica e sociológica, que condicionam a vida humana” (CANDIDO, 1976, p. 95). Nesse sentido, os escritores “a fim de se aproximarem mais dos cientistas, pregavam a atitude objetiva, desapaixorada, de quem verifica e registra

sem tomar partido, como convém ao pesquisador da verdade” (CANDIDO, 1976, p. 95). Segundo a explanação de Antonio Candido, portanto, o Naturalismo incorporou os valores da ciência às criações artísticas, em que os fatos ficcionais eram apresentados com objetividade realista, a fim de explicar cientificamente a vida humana.

Massaud Moisés, estabelece um pequeno paralelo dentre os principais traços realistas e naturalistas:

Os realistas perfilhavam as causas sociais e ambientais, e secundariamente as genéticas: as suas personagens são exemplares desfibrados de uma sociedade moralmente debilitada pelo vício ou os prazeres fáceis que o dinheiro possibilita; o sistema social é que é considerado torpe, e as personagens apenas se sujeitam, dependentes e inermes. Em contrapartida, os naturalistas criam que a deliquescência do organismo social tem origem no estatuto político e moral vigente e, sobretudo, nas taras hereditárias. De donde convocarem para dentro dos romances exemplares patológicos de toda espécie, incluindo as teratologias hospitalares ou as nauseantes deformações físicas e psíquicas (MOISÉS, 1978, p. 357).

Entende-se, portanto, que para os realistas e para os naturalistas, a arte estava profundamente comprometida com a causa social, representando as mazelas humanas, os vícios e os desvios de conduta. Os personagens realistas representam o ser humano dependente e sujeito a uma sociedade corrompida pelos vícios, ao passo que os naturalistas pregavam que a decadência social tem sua base no sistema político e moral vigente, dando enfoque para as questões biológicas e sociológicas. Nesse sentido, os desvios de conduta são concebidos como patologias sociais.

É pertinente destacar que Machado de Assis foi um grande crítico dos pressupostos realistas e naturalistas. Em sua conhecida crítica “*Eça de Queiroz: O Primo Basílio*” (1878), o autor censura algumas tendências realistas: “voltemos os olhos para a realidade, mas excluamos o realismo” (MACHADO, 1878, s/p.). John Gledson argumenta que o autor mantinha uma “cautelosa distância frente ao ‘bando de ideias novas’ – positivismo, materialismo, darwinismo – que na década de 1870 mudaram completamente o ambiente intelectual no Brasil” (GLEDSON, 2011, p. 11).

Embora não fosse afeito aos excessos realistas, Machado de Assis não deixou de exercer o realismo em suas obras ficcionais, especialmente no que diz respeito à representação da sociedade, à imitação das ações humanas e à aproximação verossímil do texto ficcional às normas da vida comum. John Gledson em seu estudo *Machado de Assis: Impostura e Realismo* (1991), ao analisar a obra *Dom Casmurro*, argumenta que: “se entendermos por realismo a intenção do romancista de revelar, através da ficção, a verdadeira natureza da sociedade que está retratando, *Dom Casmurro* é romance realista, não apenas em termos genéricos, mas em

seus detalhes, tanto na forma quanto no conteúdo” (GLEDSON, 1991, p. 13). Com base nesse mesmo argumento de que o realismo deve representar a sociedade, pode-se pensar em *O Alienista*. É concebível dizer que o conto se aproxima do Realismo ao representar o Brasil do século XIX, fortemente influenciado pelas ideias positivistas e cientificistas, dos quais Simão Bacamarte é um genuíno representante, como se mostrará no decorrer da análise.

Há também que se considerar que, em algumas situações, são utilizados alguns artifícios realistas e naturalistas como estratégia que intensifica o efeito de ironia no conto, como por exemplo, a descrição científica dos personagens, suas condutas e seu modo de ser associados a patologias de natureza biológica e sociológica, tal como pregavam os naturalistas; ou ainda a presença de um narrador supostamente objetivo, que olha os fatos com uma certa distância. Todos esses elementos serão analisados ao longo deste capítulo, demonstrando como o autor se apropria das prerrogativas realistas para enfocar com apurada atenção, os costumes e condutas humanas.

Não se pode negar, contudo, que em certos aspectos, Machado opta por se afastar da objetividade realista. Em *O Alienista*, esse traço fica evidente pelo tempo e o espaço em que a trama se desenvolve, apresentados já no início do conto: “As crônicas da vila de Itaguaí dizem que em um tempo remoto vivera ali um certo médico, o Dr. Simão Bacamarte” (MACHADO, 2011, p. 38). Durante todo o desenvolvimento da narrativa são mencionadas as crônicas e os cronistas de Itaguaí, com isso não se pode saber o tempo exato da ação, que ocorre em um passado não definido pelo narrador. Considerando que o realismo defende a descrição pormenorizada dos detalhes, pode-se considerar que Machado de Assis, se afasta da objetividade exigida pelos realistas ao não situar o tempo exato da ação, ficando a cargo do leitor a tarefa de supor em qual época se passa a narrativa.

Além disso, o espaço é a pequena cidade de Itaguaí e não um grande centro urbano da época, como o Rio de Janeiro. John Gledson, no prefácio de *Papéis Avulsos*, aponta que um dos grandes temas ficcionalizados na coletânea é o Brasil, “porém, um Brasil visto indiretamente, às avessas, com ironia, através de excursões no tempo e no espaço” (GLEDSON, 2011, p. 10). Gledson transcreve um trecho da conhecida crítica de Machado de Assis, *Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de nacionalidade* (1873): “o que se deve exigir do escritor antes de tudo, é certo sentimento íntimo, que o torne homem do seu tempo e do seu país, ainda quando trate de assuntos remotos no tempo e no espaço (MACHADO, apud GLEDSON, 2011, p. 10). Nesse sentido, pode-se pensar que ao mesmo tempo em que a narrativa se afasta da objetividade realista, ela também cumpre com o preceito de representar a

sociedade brasileira, influenciada pelos ideais positivistas, na medida em que Itaguaí é o Brasil e o tempo remoto é o século XIX.

Depois de traçar um breve panorama do Realismo em Machado de Assis, a seguir serão analisados alguns elementos do Positivismo, corrente filosófica que influenciou o pensamento e as práticas da sociedade brasileira do século XIX, observando como o contista incorpora com realismo tais preceitos à trama de *O Alienista*.

3.3 CIÊNCIA E POSITIVISMO

O século XIX é marcado por profundas transformações sociais, especialmente por causa da revolução industrial.³⁶ Segundo Reale e Antiseri, “os entusiasmos se cristalizaram em torno da ideia de *progresso humano e social* irrefreável” (REALE; ANTISERI, 2005, p. 288). De um modo geral, pode-se dizer que os ideais do Positivismo influenciaram os novos modelos de desenvolvimento, pautados na ciência e no rigor científico. De acordo com Nicola Abbagnano, em seu *Dicionário de Filosofia* (2007), o termo Positivismo foi empregado inicialmente por Saint-Simon, “para designar o método exato das ciências e sua extensão para a filosofia” (ABBAGNANO, 2007, p. 787) e posteriormente foi adotado por Augusto Comte e, “graças a ele, passou a designar uma grande corrente filosófica que, na segunda metade do século XIX, teve numerosíssimas e variadas manifestações em todos os países do mundo ocidental” (ABBAGNANO, 2007, p. 787). Abbagnano aponta as teses fundamentais do Positivismo:

1ª A ciência é o único conhecimento possível, e o método da ciência é o único válido.
2ª O método da ciência é puramente descritivo, no sentido de descrever os fatos e mostrar as relações constantes entre os fatos expressos pelas leis, que permitem a previsão dos próprios fatos. 3ª O método da ciência, por ser o único válido, deve ser estendido a todos os campos de indagação e da atividade humana; toda a vida humana, individual ou social, deve ser guiada por ele (ABBAGNANO, 2007, p. 788).

Compreende-se que o foco do Positivismo estava no método científico. Para os adeptos desse movimento, somente a ciência seria capaz de resolver os problemas e questões da vida humana, além disso, a ciência era vista como o instrumento principal para o progresso. Como foi apontado por Abbagnano, as ideias positivistas influenciaram todo o ocidente. Luiz Alberto

³⁶ Reale e Antiseri explicam que, a partir da metade do século XIX, a Europa “consumou sua transformação industrial, e os efeitos dessa revolução sobre a vida social foram maciços: o emprego das descobertas científicas transformou todo o modo de produção, as grandes cidades se multiplicaram; cresceu de forma impressionante a rede de intercâmbios; rompeu-se o antigo equilíbrio entre a cidade e o campo; aumentaram a produção e a riqueza; a medicina debelou as doenças infecciosas, antigo e angustiante flagelo da humanidade” (REALE; ANTISERI, 2005, p. 288).

Scotto de Almeida, em *A Construção Múltipla do Intelectual Sílvia Romero* (2004), traça um breve panorama de como essas mudanças ocorreram no Brasil:

Eram os ventos da revolução burguesa, da hegemonia do sistema capitalista e da segunda revolução industrial. Mas estas mudanças eram atribuídas à força geradora de todas as transformações: a ciência. Era a ciência que se apresentava como responsável pelos avanços materiais e a única a possuir explicações para os fenômenos naturais, sociais, culturais e econômicos das grandes nações (ALMEIDA, 2004, p. 231).

Assim como na Europa, no Brasil também se aderiu à crença de que era por meio da ciência que a sociedade poderia alcançar o caminho da evolução. É pertinente destacar também a questão da revolução burguesa, apontada por Almeida, que dita os novos modos de agir e de comportar-se socialmente. A esse respeito, Maria Angela D’Incao (1997) argumenta que “A cidade burguesa teria sistematicamente de lutar contra os comportamentos, atitudes e expressões tradicionais que eram considerados inadequados para a nova situação” (D’INCAO, 1997, p. 226). As diversas transformações sociais ocorridas do século XIX, portanto, foram determinantes para a ascensão da burguesia, que passa a ditar os novos modelos de comportamento social, condicionando os valores da moral e dos bons costumes.

Esses ímpetus de progresso através da ciência, bem como a difusão dos ideais positivistas influenciaram diversos intelectuais nos centros urbanos no Brasil. Em Pernambuco, Sílvia Romero funda a Escola de Recife:

A ideia central, ou melhor dizendo, o conjunto teórico, que caracterizou o pensamento da escola do Recife foi a utilização do instrumental racionalista europeu para apregoar a vitória da cientificidade sobre todos os estudos e paixões humanas. Cientificidade era o império da ciência na intermediação e entendimento da realidade social, política, cultural. O eixo central do novo pensamento estava na crença que só os instrumentos científicos da racionalidade poderiam fornecer o entendimento pleno da realidade (ALMEIDA, 2004, p. 233).

Pode-se dizer que o conjunto teórico norteador da escola do Recife sintetiza os ideais científicos da época, que pregavam a supremacia da ciência sobre as diversas esferas da vida humana. A partir da afirmação de Almeida, pode-se pensar que a objetividade do método científico estava acima de temas extremamente subjetivos, tais como as paixões humanas. A ciência, portanto, seria a única via para a compreensão e o desenvolvimento da vida, em suas diversas facetas: social, política, cultural, etc.

Acredita-se que *O Alienista* mimetiza os ideais do Positivismo, sendo o protagonista Simão Bacamarte, um fiel representante desta corrente filosófica. Já nas primeiras páginas do conto é apresentado ao leitor todo o rigor científico de Simão Bacamarte:

Filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas. Estudara em Coimbra e Pádua. Aos trinta e quatro anos regressou ao Brasil, não podendo el-rei alcançar dele que ficasse em Coimbra, regendo a universidade, ou em Lisboa, expedindo os negócios da monarquia (MACHADO, 2011, p. 38).

Por meio desse excerto é possível perceber a autoridade e importância de Bacamarte, que se destaca pelo seu talento como médico, sendo o maior do Brasil, de Portugal e do reino da Espanha. Bacamarte chega a recusar o convite do próprio rei para administrar uma das faculdades mais reconhecidas da Europa, ou então prestar serviços ao monarca em Lisboa. Outro ponto a se destacar é que Simão Bacamarte estudou nas universidades de Coimbra e Pádua. De acordo com Hélio Guimarães, as universidades dessas cidades eram “muito prestigiosas e frequentadas por filhos da elite do Brasil de então” (GUIMARÃES, 2011, p. 38). Esta informação histórica acentua a verossimilhança da composição ficcional do protagonista, um filho da nobreza da terra que havia estudado nas mais importantes universidades da Europa. O destaque à genealogia, à classe social abastada e ao prestígio social do médico, que conta com o benemérito de El-rei, permite inferir que o Dr. Bacamarte é um dos representantes da ascendente classe burguesa brasileira do século XIX.

Ao negar o convite feito pelo rei, o personagem se justifica dizendo:

– A ciência, disse ele a Sua Majestade, é o meu emprego único; Itaguaí é o meu universo.
Dito isto, meteu-se em Itaguaí, e entregou-se de corpo e alma ao estudo da ciência, alternando as curas com as leituras, e demonstrando os teoremas com cataplasmas (MACHADO, 2011, p. 38).

Por esse excerto já se pode perceber a devoção de Bacamarte pela ciência. Assim como os positivistas, que a tinham como único conhecimento possível, o protagonista dedica-se a ela de corpo e alma. Chama atenção que o personagem utiliza o método científico até mesmo para decidir a respeito do seu matrimônio: “D. Evarista reunia condições fisiológicas e anatômicas de primeira ordem, digeriria com facilidade, dormia regularmente, tinha bom pulso, e excelente vista; estava assim apta para dar-lhe filhos robustos, sãos e inteligentes” (MACHADO, 2011, p. 39).

Entende-se que Bacamarte não é movido pelo amor, pela paixão ou por outro sentimento ao escolher Dona Evarista para esposa, mas sim pelo rigor científico, analisando as qualidades fisiológicas e anatômicas da mulher para lhe dar filhos saudáveis. Bacamarte coloca a ciência acima de suas paixões e de seus sentimentos, guiando-se apenas pela objetividade e austeridade científicas para escolher sua consorte. Pode-se dizer que, no início do conto, o Dr. Bacamarte

indica ao leitor que em todas as dimensões de sua vida, inclusive as de foro íntimo, ele atua como médico, acreditando fervorosamente na superioridade da razão e da ciência.

Passado algum tempo, Bacamarte demonstra interesse pelo estudo da patologia cerebral. Depois de muitas palestras com os vereadores de Itaguaí, abre a Casa Verde, edifício destinado a abrigar e tratar todos os loucos da cidade e da região: “o principal nesta minha obra da Casa Verde é estudar profundamente a loucura, os seus diversos graus, classificar-lhe os casos, descobrir enfim a causa do fenômeno e o remédio universal” (MACHADO, 2011, p. 43). Depois que o estabelecimento abre, o Dr. Simão Bacamarte realmente se empenha em classificar e categorizar os loucos e os tipos de loucura, segundo os parâmetros científicos:

Dividiu-os primeiramente em duas classes principais: os furiosos e os mansos; daí passou às subclasses, monomanias, delírios, alucinações diversas. Isto feito, começou um estudo aturado e contínuo; analisava os hábitos de cada louco, as horas de acesso, as aversões, as simpatias, as palavras, os gestos, as tendências; inquiria da vida dos enfermos, profissão, costumes, circunstâncias da revelação mórbida, acidentes da infância e da mocidade, doenças de outra espécie, antecedentes na família, uma devassa, enfim, como a não faria o mais atilado corregedor. E cada dia notava uma observação nova, uma descoberta interessante, um fenômeno extraordinário. Ao mesmo tempo estudava o melhor regime, as substâncias medicamentosas, os meios curativos e os meios paliativos, não só os que vinham nos seus amados árabes, como os que ele mesmo descobria, à força de sagacidade e paciência (MACHADO, 2011, p. 46 – 47).

Bacamarte demonstra possuir as virtudes necessárias de um cientista, como a paciência, a objetiva observação e registro dos sintomas e a sagacidade para experimentar novas formas de cura. Vale destacar também que, embora o personagem tenha tantas virtudes propícias para as práticas científicas, ele não é imune às paixões, posto que é guiado pelo seu ambicioso propósito de descobrir o remédio universal para a loucura. Pode-se considerar que Simão Bacamarte confia plenamente ter a capacidade de, sozinho, encontrar as causas e o remédio para uma complexa enfermidade da loucura. Considera-se que esta atitude pretensiosa é um indício da fragilidade de seu idealismo científico racional, uma vez que ninguém, com o perfeito equilíbrio de sua razão, poderia almejar algo tão ambicioso.

Observando o caráter e as ações de Simão Bacamarte nos primeiros capítulos do conto, pode-se considerar que o personagem mimetiza o pensamento cientificista do Positivismo do século XIX, uma vez que toda sua vida é guiada pelo método da ciência, desde a rejeição dos convites para ocupar os altos cargos administrativos do reino, até a escolha de sua esposa. Além disso, o método de trabalho do personagem também está de acordo com os parâmetros cientificistas da observação racional e atenta empregada para a classificação minuciosa dos pacientes, causas, sintomas e tratamento dos distúrbios.

Levando em consideração que a sociedade brasileira do século XIX, profundamente influenciada pelos ideais do Positivismo, de que todos os fenômenos humanos deveriam ser explicados pela ciência e que a ciência teria o poder de resolver todos os problemas sociais, pode-se analisar que o caráter de Simão Bacamarte, fiel seguidor do método científico que pretende resolver o fenômeno da loucura é verossímil com o pensamento e as práticas socioculturais do período. Desse modo, pode-se afirmar que, por meio do caráter e das ações do protagonista Simão Bacamarte, a narrativa representa com realismo os ideais do Positivismo e da crença na ciência durante o século XIX.

3.4 LOUCURA E PSIQUIATRIA

No capítulo dois analisou-se como a loucura do Licenciado Vidriera é verossímil com os conceitos e saberes médicos do século XVII, que associavam o desvario ao pecado, à prática de feitiçaria e às forças demoníacas. De modo equivalente, nesta seção busca-se examinar como *O Alienista* mimetiza com realismo as concepções de loucura do século XIX no Brasil, analisando alguns dos casos clínicos apresentados no conto. Para tanto, retomando os conceitos apresentados no capítulo teórico, analisando alguns excertos da trama, estuda-se a criação da casa de alienados, dedicada ao tratamento dos loucos; o tratamento médico e moral da loucura e também a questão da autoridade do médico alienista.

De acordo com o que foi exposto no capítulo teórico, um dos precursores da psiquiatria moderna e do estudo dos doentes mentais foi o médico francês Philippe Pinel. Izabel Cristina Friche Passos, em *Loucura e Sociedade: Discursos, práticas e significações sociais* (2009), aponta que:

No final do século XVIII, Pinel será o principal responsável, senão pela anexação definitiva da loucura pela Razão, e sua correspondente dominação por meio da consolidação da percepção da loucura como desrazão, erro e ilusão (operada pelo racionalismo), ao menos por sua transformação em doença do espírito ou da mente (PASSOS, 2009, p. 49).

A partir de Pinel, portanto, a loucura passa a ser compreendida como doença mental, sendo associada ao erro e à ilusão. Dentre os métodos terapêuticos que Pinel propôs para a loucura estavam o de se criar espaços destinados exclusivamente aos que padeciam desse gênero de enfermidade: “institui-se o asilo como lugar de confinamento e tratamento especialmente dedicado aos loucos. O alienismo, como foi denominada essa primeira psiquiatria, consolida-se nesse espaço asilar reformado” (PASSOS, 2009, p. 50). Surge, então,

o termo alienismo para designar essa primeira forma de atendimento à loucura, que passa a ser considerada como uma doença, a ser tratada em um espaço próprio.

Influenciado por esses ideais, no Brasil, no ano de 1839, o médico Luiz Vicente De-Simoni publica um artigo em que defende a criação de um estabelecimento para o tratamento dos loucos:

Sem o isolamento, a tranquilidade, o silêncio, quando eles são precisos; sem as convenientes separações dos loucos em classes segundo o gênero, e espécie de alienação mental; sem o trabalho, as distrações, a ventilação, os passeios, os banhos, as emborcações; sem os meios próprios de efetuar tudo isso, e conter sem barbaridade os furiosos no seu delírio, sujeitando-os docemente ao tratamento que lhes pode ser útil; sem a grande atenção e cuidado todos dedicados a esta classe de doentes, é quase impossível obter-se boas curas, e com facilidade (DE-SIMONI, 2004, p. 142).

Note-se que De-Simoni defende como método de diagnóstico e tratamento a separação e classificação dos doentes, de acordo com o gênero e as diversas manifestações da loucura. Muito semelhante é o procedimento do protagonista Simão Bacamarte, que também faz diversas categorizações dos loucos que estavam na Casa Verde. Desse modo, é possível perceber como *O Alienista* figura com realismo a organização racional do método de trabalho do médico responsável pelos alienados, seguindo o modelo científico das autoridades da psiquiatria daquele momento.

Oda e Dalgalarrodo apontam que o primeiro hospício destinado ao tratamento dos loucos no Brasil foi fundado por Dom Pedro II, no Rio de Janeiro: “O Hospício Pedro II levou cerca de dez anos para ser construído, e o suntuoso edifício da Praia Vermelha foi inaugurado em 1852” (ODA; DALGALARRONDO, 2004, p. 130); e que de 1841 a 1889, foram criados outros hospícios em todo o território nacional. Percebe-se, portanto, que a construção desses estabelecimentos é um fenômeno da sociedade brasileira do século XIX. Por conseguinte, pode-se considerar que a Casa Verde, na narrativa de Machado de Assis, intensifica o realismo da obra, uma vez que mimetiza o fenômeno do surgimento dos hospícios no Brasil.

Simão Bacamarte, cada dia mais mergulhado no estudo da loucura, chega a um audacioso propósito e a uma teoria inovadora:

– Supondo o espírito humano uma vasta concha, o meu fim, Sr. Soares, é ver se posso extrair a pérola, que é a razão; por outros termos, demarquemos definitivamente os limites da razão e da loucura. A razão é o perfeito equilíbrio de todas as faculdades; fora daí insânia, insânia, e só insânia (MACHADO, 2011, p. 53).

Esta ambiciosa meta, acompanhada da nova teoria da loucura a que chega o Dr. Bacamarte mudam completamente o cotidiano de Itaguaí, uma vez que é a partir delas que se inicia um recolhimento em massa da população à Casa Verde.

Michel Foucault pontua alguns elementos do que chama de essência da loucura para a compreensão do século XIX, dentre eles está “o que existe de mais inalienável no homem é, ao mesmo tempo, a Natureza, a Verdade e a Moral, isto é a própria Razão” (FOUCAULT, 1978, p. 518). Enquanto a loucura estava associada ao erro e à ilusão, conforme define Passos, a razão estava diretamente relacionada à verdade e à moral.

No que diz respeito à moral, vale lembrar, de acordo com o que já foi apontado na seção 1.3.1, que no século XIX predominou nos recém-criados asilos para loucos o chamado tratamento moral da loucura, que era constituído por práticas rígidas de disciplina no cotidiano, “aplicado a todos os indivíduos que não se enquadravam nos padrões sociais de comportamentos” (CENTRO CULTURAL..., [20-?]).

Segundo o *Dicionário de Filosofia* (2007), de Nicola Abbagnano, em linhas gerais, a moral diz respeito à conduta, “assim, não só se fala de atitude moral para indicar uma atitude moralmente valorável, mas também coisas positivamente valoráveis, ou seja, boas” (ABBAGNANO, 2007, p. 682). A moral, portanto, diz respeito às boas práticas de conduta e de comportamento do ser humano, geralmente associadas às virtudes, tais como a cortesia, a moderação, o decoro, a sinceridade; ao passo que os desvios morais são as ações e atitudes negativas, como a falsidade, a ambição, a intolerância, etc; e os que não se enquadrassem nessas normas de comportamento moral eram os considerados loucos.

Michel Foucault analisa que para o método terapêutico de Pinel “o asilo deve figurar a grande continuidade da moral social. Os valores da família e do trabalho, todas as virtudes reconhecidas imperam no asilo” (1978, p. 537) e complementa que “sob as violências e a desordem da alienação, a natureza sólida das virtudes essenciais não se rompe” (PINEL, 1978, p. 537).

O asilo, por conseguinte, deve prezar pelas virtudes morais, isto é, pelas práticas valoráveis de comportamento e conduta, pois elas não se rompem diante das desordens da alienação, nesse sentido, “o asilo reduzirá as diferenças, reprimirá os vícios, extinguirá as irregularidades. Denunciará tudo aquilo que se opõe às virtudes essenciais da sociedade” (FOUCAULT, 1978, p. 537). Tudo aquilo, portanto, que não estivesse de acordo com o padrão das virtudes seria fortemente reprimido pelo método asilar.

Assim sendo, o internamento passa a ser usado como prática de controle social. Aqueles que tivessem vícios ou comportamentos que se desviassem da boa moral, das virtudes sociais,

das práticas políticas dominantes, ou que pertencessem a raças e classes consideradas inferiores corriam o risco de ser internados nos hospícios.³⁷

É possível considerar que a teoria de Bacamarte acerca dos limites da razão e da loucura se assemelha às acepções da psiquiatria do século XIX, uma vez que associa a razão a uma espécie de perfeição. Para o alienista, o perfeito equilíbrio das faculdades também estava associado a uma norma de comportamento social e moral. Todos os que apresentassem alguma conduta que fugisse dessa norma, deveriam ser imediatamente excluídos do convívio social para serem tratados na Casa Verde. De modo a verificar os parâmetros utilizados pelo protagonista, segundo sua nova teoria, a seguir serão analisados alguns internamentos feitos por ele.

No capítulo intitulado “O Terror”, são recolhidos à Casa Verde diversas pessoas que, até então, eram consideradas como normais pelos habitantes de Itaguaí, o que naturalmente deixou a vila agitada. Os primeiros internamentos feitos após a nova teoria do alienista foram os do Costa e de sua prima. O homem foi diagnosticado como louco porque havia perdido toda sua herança em empréstimos. Algumas pessoas vão até a Casa Verde para ver se era verdade que o Costa havia sido internado, ouvindo de Bacamarte a seguinte declaração: “a ciência era a ciência e ele não podia deixar na rua um mentecapto” (MACHADO, 2011, p. 56). Sabendo do internamento, sua prima vai até o alienista, que argumenta que: “o homem não estava no perfeito equilíbrio das faculdades mentais, à vista do modo como dissipara os cabedais” (MACHADO, 2011, p. 56). A mulher, no entanto, explica-lhe que o Costa teria sido vítima de uma praga rogada ao antigo dono da fortuna. Diante desse argumento, todavia, o alienista interna também a mulher: “ele levou-a à Casa Verde e encerrou-a na galeria dos alucinados” (MACHADO, 2011, p. 57).

Na visão de Bacamarte, portanto, o Costa não estava no perfeito equilíbrio das faculdades mentais por haver desperdiçado sua herança concedendo empréstimos que nunca eram saldados, levando-o à ruína. Pode-se pensar que o comportamento aceitável seria, no mínimo, o homem cobrar juros pelos empréstimos realizados, de modo a reaver o dinheiro e

³⁷ Daniela Arbex, em sua obra *Holocausto Brasileiro: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil* (2019), ao tratar sobre o Centro Hospitalar Psiquiátrico de Barbacena, conhecido como Colônia, aponta que naquele estabelecimento a falta de critério médico para as internações era rotina desde o início do século XX e que havia uma estimativa que 70% dos pacientes não sofriam de doenças mentais: “Eram apenas diferentes ou ameaçavam a ordem pública. Por isso, o Colônia tornou-se destino de desafetos, homossexuais, militantes políticos, mães solteiras, alcoolistas, mendigos, negros, pobres, pessoas sem documentos e todo tipo de indesejados, inclusive os chamados insanos. A teoria eugenista, que sustentava a ideia de limpeza social, fortalecia o hospital e justificava seus abusos (ARBEX, 2019, p. 25). O estudo desenvolvido por Arbex ilustra bem quais eram os critérios para os internamentos, pautados nas normas de conduta moral.

ainda obter algum lucro. A atitude pródiga do Costa faz com que o alienista o considere como um mentecapto, que não podia permanecer no convívio social.

Já a prima do Costa é internada na galeria dos alucinados devido à crença de que seu primo era vítima de uma maldição rogada contra o seu tio. Para Bacamarte, a mulher não estaria no perfeito equilíbrio das faculdades mentais por acreditar em práticas supersticiosas.

Outro personagem que é conduzido à Casa Verde é o albardeiro Mateus, que possuía uma das casas mais belas de Itaguaí e se orgulhava de suas posses: “de tarde, quando as famílias saíam a passeio (jantavam cedo) usava o Mateus postar-se à janela, bem no centro, vistoso, sobre um fundo escuro, trajado de branco, atitude senhoril, e assim ficava duas e três horas até que anoitecia de todo” (MACHADO, 2011, p. 59).

Ao tomar conhecimento das ações de Mateus, o alienista começa a desconfiar que o homem padece de algum gênero de loucura. Indo ele mesmo verificar o caso, faz suas constatações e recolhe o homem à Casa Verde. O diagnóstico da loucura do Mateus foi dado por sua atitude ufana, expondo-se à contemplação dos vizinhos de Itaguaí, quando passeavam e admiravam sua bela casa. Como já foi mencionado, para a psiquiatria do século XIX, os comportamentos desordenados eram um risco para o comprometimento da razão. Desse modo, pode-se dizer que na visão do Dr. Bacamarte a conduta vaidosa do barbeiro em ostentar os seus bens constitui-se como um excesso desordenado e, por isso, representa um desequilíbrio de suas faculdades mentais.

Martim Brito foi outro que não escapou da Casa Verde. O jovem orador, que era conhecido por seus discursos e belas palavras, fez uma declamação exaltando Dona Evarista com “cortesanice excessiva e audaciosa” (MACHADO, 2011, p. 63), na visão de duas senhoras. A verdade é que o jovem “gostava das ideias sublimes e raras, das imagens grandes e nobres” (MACHADO, 2011, p. 64). O alienista, entretanto, viu um sintoma de loucura e depois de observar criteriosamente o comportamento de Martim Brito, deu o diagnóstico: “Trata-se de um caso de lesão cerebral, fenômeno sem gravidade, mas digno de estudo (MACHADO, 2011, p. 64). Pode-se considerar que a lesão cerebral diagnosticada por Simão Bacamarte está no exagero dos discursos de Martim Brito, que não economiza nas palavras, utilizando metáforas rebuscadas e vocábulos grandiloquentes. Tendo em vista que a sociedade do século XIX estava pautada em certas normas de comportamento e de conduta, é possível inferir que os discursos inflamados de Martim Brito são, para o alienista, uma irregularidade que foge da conduta moral da moderação da linguagem. Tal característica fica evidente no discurso que o personagem profere com excessiva cortesanice à Dona Evarista. Pode-se supor que não seria adequado proferir um discurso exaltando demasiadamente uma mulher casada, muito menos se esta é a

mulher do alienista. Dessa forma, Martim Brito demonstra o desequilíbrio de suas faculdades mentais por meio de seu costume imoderado e por seu elogio imprudente à mulher do próximo.

Em outra ocasião, o Dr. Bacamarte decide recolher o jovem Gil Bernardes:

Um rapaz de trinta anos, amável, conversado, polido, tão polido que não cumprimentava alguém sem levar o chapéu ao chão; na rua, acontecia-lhe correr uma distância de dez a vinte braças para ir apertar a mão de um homem grave, a uma senhora, às vezes a um menino, como acontecera ao filho do juiz de fora (MACHADO, 2011, p. 65).

Quando lhe contam que estava sendo observado pelo alienista, Gil Bernardes tenta fugir, mas logo é apanhado e conduzido à Casa Verde. Pode-se considerar que para Bacamarte a polidez do personagem era excessiva e, portanto, desequilibrada, constituindo-se como um comportamento inadequado para os padrões morais de civilidade do século XIX. Em razão disso, Gil Bernardes deveria ser recluso à Casa Verde, para que fosse restabelecido o equilíbrio de suas faculdades mentais.

De acordo com o que foi apontado na seção 1.3.1; dentre as causas da loucura formuladas por Philippe Pinel, estavam as causas morais, associadas às paixões intensas, excessos e irregularidades nos costumes e hábitos de vida. Pode-se dizer que a conduta supersticiosa da prima do Costa, a vaidade do albardeiro Mateus, a imoderação de Martim Brito nos discursos e a demasiada polidez de Gil Bernardes representam excessos e irregularidades nos hábitos, que se desviam das normas de comportamento social e moral do século XIX. Desse modo, é notória a semelhança da teoria de Bacamarte com as concepções da psiquiatria do século XIX, especialmente a aplicação de diagnósticos médicos a partir da avaliação de condutas sociais segundo critérios morais.

Esta análise pode ser corroborada ao se observar a autoridade que Simão Bacamarte exercia na Vila de Itaguaí. Como já foi exposto no capítulo teórico, durante o século XIX, o método terapêutico de tratamento dos loucos deveria ser guiado por um médico alienista “cuja autoridade fosse inquestionável, devido à sua alta estatura moral, e que mesclasse sabedoria, bondade e firmeza” (ODA; DALGALARRONDO, 2004, p. 135). Pode-se considerar que o Dr. Simão Bacamarte cumpre exemplarmente com essa exigência da recente psiquiatria, uma vez que o personagem figura como o mais alto representante da razão e da ciência. O protagonista é imbuído de uma estatura moral impecável, posto que suas atitudes e diagnósticos bem arrazoados, como os do Costa e de sua prima, do Mateus, de Martim Brito e de Gil Bernardes, convencem – pelo menos por algum tempo - as lideranças políticas de Itaguaí de que age

movido por seu idealismo científico e seus saberes médicos, cujas razões lhe conferem autoridade ante seus concidadãos.

A partir do exposto, pode-se concluir que a temática da loucura na narrativa de *O Alienista* mimetiza com grande realismo as questões referentes às concepções e saberes da psiquiatria do século XIX. Em primeiro lugar, devido à existência da Casa Verde, como espaço destinado a abrigar os loucos, fenômeno muito recorrente no Brasil daquele período. Outra característica que chama a atenção é a questão dos comportamentos morais associados aos diagnósticos médicos, em que os desvios de conduta eram categorizados como formas de loucura, como se verifica a partir da teoria de Bacamarte. Além disso, a própria autoridade que Bacamarte exerce como médico alienista em Itaguaí está em conformidade com os princípios morais da psiquiatria daquele período. Considera-se que todos esses elementos intensificam o realismo da obra, uma vez que representam com elevada verossimilhança o pensamento, as práticas médicas e sociais daquele período histórico.

3.5 SÁTIRA E CRÍTICA SOCIAL

Depois de analisar como o personagem principal representa os ideais do Positivismo e do cientificismo do século XIX, verificar como a narrativa ficcionaliza a teorização da nascente psiquiatria, a respeito da loucura, nesta seção entra-se no campo da sátira e da crítica social. Tem-se o propósito de analisar como a narrativa, por meio da temática da loucura, promove a crítica aos fundamentos científicos, aos costumes e às condutas da época.

Revisitando os conceitos de *contrastes agudos* e também da *publicística atualizada*, formulados por Bakhtin e apresentados no capítulo teórico, observa-se como tais elementos do gênero satírico são identificáveis na composição de *O Alienista*. Não só o caráter dos personagens e a trama dos fatos expressam a sátira neste conto, por isso é realizado um breve estudo apontando como o narrador contribui para a construção da sátira.

Do capítulo V, intitulado “O Terror”, até o capítulo X, que se chama “Restauração” narra-se um dos momentos mais tensos de Itaguaí e da Casa Verde. Inconformados e amedrontados com o grande número de internações que Simão Bacamarte estava fazendo, os itaguaienses se revoltam e, liderados pelo barbeiro Porfírio, promovem um levante contra o médico e contra a Casa Verde. A população revoltosa, no entanto, se frustra diante do pouco caso que Simão Bacamarte faz da rebelião e nesse momento, o barbeiro vê a possibilidade de ascender ao poder:

Foi nesse momento decisivo que o barbeiro sentiu despontar em si a ambição do governo; pareceu-lhe então que, demolindo a Casa Verde, e derrocando a influência do alienista, chegaria a apoderar-se da câmara, dominar as demais autoridades e constituir-se senhor de Itaguaí (MACHADO, 2011, p. 72).

Porfírio de fato consegue derrubar os vereadores de Itaguaí, assumindo o poder da cidade. Com isso, a primeira providência que todos esperavam seria a ordem de fechar a Casa Verde e mandar prender o Dr. Simão Bacamarte, todavia não é o que acontece. Quando foi conversar com o alienista, o barbeiro faz-lhe a seguinte proposta:

A generosa revolução que ontem derrubou uma câmara vilipendiada e corrupta, pediu em altos brados o arrasamento desta Casa Verde; mas pode entrar no ânimo do governo eliminar a loucura? Não. E se o governo não a pode eliminar, está ao menos apto para discriminá-la, reconhecê-la. Também não; é matéria de ciência. Logo, em assunto tão melindroso, o governo não pode, não deve, não quer dispensar o concurso de Vossa Senhoria. O que lhe pede é que de certa maneira demos alguma satisfação ao povo. Unamo-nos, e povo saberá obedecer (MACHADO, 2011, p. 79).

O mesmo barbeiro que no dia anterior incitava a população contra os métodos do alienista e liderava a rebelião que o levou ao comando da vila, buscava agora o apoio do médico para manter-se à frente do governo. Vê-se, portanto, que Porfírio sucumbe à ambição do poder e tenta se amparar no prestígio e na autoridade do alienista para se manter no governo da vila. A inesperada atitude do novo governante espanta o alienista, que diagnostica seu mal como “duplicidade e descaramento” (MACHADO, 2011, p. 80).

Luiz Costa Lima, em *O palimpsesto de Itaguaí* (2001), faz uma análise relevante da conduta do barbeiro:

A Porfírio cabe a descoberta do que Bacamarte até o fim ignorará: a divisória entre loucos e sadios não é apenas uma questão médica, pois ainda envolve um critério social. Ou seja, a ciência é legitimada pela utilidade que mostra ao poder político. Ao contrário do angelismo positivista de Bacamarte, a ciência não é pura – depois se diria neutra – mas investida de um poder outorgado (LIMA, 2001, p. 265).

Enquanto Simão Bacamarte, movido unicamente por seu idealismo científico, tenta exercer sua medicina com idoneidade, o barbeiro Porfírio busca se afirmar no poder com o apoio do alienista. Pode-se dizer que a tentativa do barbeiro de conseguir o apoio do médico mostra que a autoridade que Bacamarte exerce em Itaguaí é superior às outras, como a política e religiosa.

Bacamarte não atende à proposta de Porfírio e segue fazendo as interações, demonstrando sua superioridade em relação ao líder revolucionário. Diante disso a população se revolta novamente e João Pina, outro barbeiro, acaba tomando o poder de Itaguaí, mas por

pouco tempo, pois chega uma força enviada pelo vice-rei e reestabelece a ordem na pequena cidade, restituindo o poder aos vereadores. Logo que tudo voltou ao normal, o alienista pede a internação do barbeiro Porfírio e de inúmeros de seus apoiadores. Com o reestabelecimento da ordem imperial, representada por El-rei em defesa daqueles que o representam em Itaguaí, o alienista acaba reafirmando sua autoridade de médico, tendo ainda mais liberdade para fazer os internamentos:

Daí em diante foi uma coleta desenfreada. Um homem não podia dar nascença ou curso à mais simples mentira do mundo, ainda daquelas que aproveitam ao inventor ou divulgador, que não fosse logo metido na Casa Verde. Tudo era loucura. Ele respeitava as namoradas e não poupava as namoradeiras, dizendo que as primeiras cediam a um impulso natural, e as segundas a um vício. Se um homem era avaro ou pródigo ia do mesmo modo para a Casa Verde (MACHADO, 2011, p. 83).

Por meio desse excerto, pode-se considerar que a idoneidade de Bacamarte é questionável, uma vez que, apoiando-se na sua autoridade como médico, no respaldo que tinha perante o rei, e, por conseguinte, no poder que exercia em Itaguaí, ele acaba agindo com certa tirania, impondo suas teorias, achando-se no direito de demarcar os limites entre razão e loucura, prendendo e libertando as pessoas da Casa Verde segundo seu soberano juízo e assim, sujeitando seus pacientes à vergonha pública.

É importante observar a profunda relação entre ciência e poder nesse episódio. Ao mesmo tempo em que Porfírio tenta se apoiar no prestígio e na autoridade científica de Bacamarte para se firmar no poder, o alienista se apoia no respaldo que tem com o rei para exercer seu método científico com plena liberdade e autoritarismo, desse modo, pode-se dizer que a ciência de Bacamarte é outorgada pelo poder real. Já os vereadores restituídos ao governo da cidade, representando o poder real, ao aprovarem a imediata internação de Porfírio utilizam a Casa Verde como forma de tirar de circulação os desordeiros da paz pública.

É cabível argumentar então, que esse episódio expressa uma dura sátira à imparcialidade da ciência e da própria ideia de loucura apenas como objeto médico, expondo que, inevitavelmente a ciência e a loucura estão à mercê das ambições e pretensões do poder político dominante.

Outro episódio que expressa a teor satírico do conto é quando o alienista recolhe sua própria esposa na Casa Verde. Todos os internamentos eram feitos a partir dos desvios morais de conduta que apresentavam as pessoas, desde a mentira, por menor que fosse, até os vícios, como a avareza ou a prodigalidade. Nem mesmo a esposa do médico se livrou do internamento, argumentando que “a modéstia com que ela vivera em ambos os matrimônios não podia

conciliar-se com o furor das sedas, veludos, rendas e pedras preciosas que manifestou, logo que voltou do Rio de Janeiro. Desde então comecei a observá-la” (MACHADO, 2011, p. 84). Percebendo na esposa uma excessiva inclinação ao luxo, o médico chegou à conclusão de que Dona Evarista sofria de “mania sumptuária” (MACHADO, 2011, p. 85), isto é, um desequilíbrio das faculdades mentais causado por seu irregular deslumbre pela riqueza e decidiu recolhê-la à Casa Verde.

Percebe-se, então, que Bacamarte está pautado num rigoroso método científico que não exclui nem sua própria esposa dos diagnósticos clínicos. Apoiando-se na concepção de que a razão é o perfeito equilíbrio das faculdades mentais, toda e qualquer conduta que fugisse da perfeição moral de comportamento equilibrado era diagnosticada como loucura, como a excessiva inclinação ao luxo de Dona Evarista.

Muito provavelmente Dona Evarista apenas manifestava o gosto que as mulheres das classes sociais mais elevadas do Rio de Janeiro, dos centros urbanos do Brasil e das Américas tinham pela moda, divulgada por romances, revistas e folhetins que propalavam a beleza dos vestidos de seda, chapéus, sapatos, luvas, joias e adereços cujos modelos vinham da França.³⁸ O diagnóstico do Dr. Bacamarte parece trazer para a ficção uma polêmica do seu tempo, a respeito da conduta das mulheres. No final do século XIX e início do XX, no Brasil e na América Latina, ao associar-se o apreço pelo luxo com as condutas lascivas das heroínas de romances como *Madame Bovary*, a afeição à moda e à beleza passou a ser temida nas mulheres como uma propensão para o pecado da vaidade e da luxúria. Condutas opostas ao modelo da casta e modesta rainha do lar, devotada ao marido, no seu tradicional papel de “guardiã do lar e da família” (D’INCAO, 1997, p. 230), estimado arquétipo que as elites urbanas burguesas consideravam “civilizado” (PEDRO, 1997, p. 281). Pode-se pensar, então, que o Dr. Bacamarte, obcecado pelo seu propósito de demarcar “definitivamente os limites da razão e da loucura” (MACHADO, 2011, p. 53), não titubeia em diagnosticar o perigoso vício do luxo em sua esposa, recolhendo-a à Casa Verde. Pode-se argumentar que a conduta obcecada de Bacamarte em internar a própria esposa manifesta sua falta de afeto, que faz analisar a todos com olhos clínicos, de acordo com os métodos científicos, incapaz de demonstrar qualquer tipo de afeição pelos gostos e preferências da esposa. Desse modo, é possível considerar que esse episódio

³⁸ No artigo “Quem tem medo de Ema Bovary? Imaginário, preocupações e demandas sobre a formação da mulher leitora na Argentina do s. XIX e nos congressos de mulheres de 1910” (2019), apresentado no X CIEL, a Prof.^a Rosangela Schardong aborda e analisa as advertências que circulavam, em diferentes discursos, sobre o perigo do luxo sobre a psique feminina e sobre a conduta moral das mulheres, especialmente às casadas. Schardong analisa que este temor muito provavelmente estava associado ao modelo negativo de Ema Bovary e de outros romances franceses, muito lidos no Brasil e nas Américas, em francês e em versões vernáculas. Disponível em <https://ppgueluepg.wixsite.com/ciel/publicacoes>. Acesso em: 9 mar. 2021.

expressa uma sátira à obsessão científica positivista que não é capaz de ver além dos diagnósticos clínicos. Além disso, pode-se considerar que Bacamarte percebe o excesso de sua esposa mas não reconhece sua própria obsessão maluca pela ciência, desse modo, pode-se pensar que a narrativa, ao explorar a polêmica do século XIX sobre o apreço das mulheres pelo luxo, satiriza com realismo a hipocrisia da sociedade patriarcal burguesa, debochando de sua conduta autoritária, que tenta impor um padrão de conduta às mulheres, mas que não reconhece seus excessos e erros.

O caráter satírico da obra manifestado por meio da loucura se intensifica quando Bacamarte, ao perceber, que a maioria da população de Itaguaí estava internada na Casa Verde, vê a necessidade de reelaborar sua teoria sobre a loucura, que até então “excluía do domínio da razão todos os casos em que o equilíbrio das faculdades não fosse perfeito e absoluto” (MACHADO, 2011, p. 86). Depois de refletir e estudar sobre o tema:

Resultara para ele a convicção de que a verdadeira doutrina não era aquela, mas a oposta, e portanto que se devia admitir como normal e exemplar o desequilíbrio das faculdades, e como hipóteses patológicas todos os casos em que aquele equilíbrio fosse ininterrupto (MACHADO, 2011, p. 86).

Ao verificar que quase ninguém em Itaguaí apresentava o perfeito equilíbrio das faculdades mentais nos seus comportamentos, expressão de sua conduta moral, Bacamarte chega à conclusão de que tal aspecto é normal e exemplar. Em consequência disso, passa a considerar como loucos aqueles que não possuem nenhum tipo de perturbação mental ou moral. A mudança radical na teoria sobre a loucura provoca uma nova onda de internações na Casa Verde, entretanto, dessa vez em menor número, pois eram poucos os diagnosticados como perfeitamente equilibrados de maneira ininterrupta, isto é, do modo agora considerado patológico.

É possível observar o profundo caráter ambivalente das teorias de Bacamarte sobre a loucura. Esse tipo de inversão é próprio da narrativa machadiana, conforme aponta Antonio Candido:

A sua técnica consiste essencialmente em sugerir as coisas mais tremendas da maneira mais cândida (como os ironistas do século XVIII); ou em estabelecer um contraste entre a normalidade social dos fatos e a sua anormalidade essencial; ou em sugerir, sob a aparência do contrário, que o ato excepcional é normal, e anormal seria o ato corriqueiro (CANDIDO, 1995, p. 23).

Há, portanto, um evidente contraste entre as diferentes teorias de Bacamarte sobre a loucura. Ao perceber que a maioria da população estava recolhida à Casa Verde, devido aos

seus desvios das faculdades mentais, o alienista conclui que essa característica é o ato normal e, por conseguinte, o ato excepcional é o seu contrário, isto é, o pleno equilíbrio das faculdades mentais. Pode-se conceber então, que a inversão das teorias de Bacamarte constitui-se como uma técnica da narrativa machadiana que pretende criticar com ironia a noção de normalidade social.

Como já foi dito anteriormente, um dos principais traços do gênero satírico, ao lado da ironia é a presença dos *contrastes agudos* e *jogos oxímoros*. Bakhtin aponta que a sátira “gosta de jogar com passagens e mudanças bruscas, ascensões e decadências, aproximações inesperadas do distante e separado” (BAKHTIN, 2010, p. 134). Pode-se argumentar que o contraste entre as diferentes acepções de loucura e razão nas teorias de Bacamarte infundem um forte caráter irônico, próprio do gênero satírico, em *O Alienista*. A contrastante mudança nas teorias de Simão Bacamarte sobre a loucura, pautadas na relação entre equilíbrio mental e moral acabam ironizando a noção de normalidade social, em que não se sabe o que poderia ser considerado normal: o perfeito equilíbrio ou o desequilíbrio das faculdades mentais. Mais ainda: a mudança extrema da teoria do alienista ironiza a capacidade do médico de identificar o que é razão e o que é loucura.

É possível supor ainda, que a mudança da teoria de Bacamarte constitui o clímax da narrativa. Massaud Moisés define o clímax como o “momento de maior intensidade na sequência das ideias ou dos acontecimentos” (MOISÉS, 1978, p. 87). O autor ainda complementa que o clímax pode “coincidir com a anagnórise, ou reconhecimento, com a catástrofe, ou reviravolta na sucessão dos episódios (MOISÉS, 1978, p. 88). Considerando que a inversão das teorias de Bacamarte provoca uma reviravolta na narrativa, fazendo com que outras pessoas sejam recolhidas à Casa Verde e tendo em vista que sua nova teorização perturba as fronteiras entre razão e loucura, é possível argumentar que nesse episódio está o clímax do conto, pois ele é determinante para a sequência dos acontecimentos e para o próprio desenlace do personagem, como se verá adiante.

Pode-se dizer que a sátira à relação entre os poderes que decidem sobre a razão e a loucura avança quando o médico, depois de formular sua nova teoria, envia um ofício à câmara de Itaguaí, solicitando que pudesse exercer os seus métodos. Os vereadores autorizam, entretanto, propõem que “em nenhum caso fossem os vereadores recolhidos ao asilo de alienados” (MACHADO, 2011, p. 88). A proposta foi aceita por todos os magistrados, exceto pelo vereador Galvão:

O argumento principal deste magistrado é que a câmara, legislando sobre uma experiência científica, não podia excluir as pessoas dos seus membros das consequências da lei; a exceção era odiosa e ridícula.

– A vereança, concluiu ele, não nos dá nenhum poder especial nem nos elimina do espírito humano (MACHADO, 2011, p. 89).

O alienista aceita as condições impostas, estando de acordo com a cláusula sobre a não internação dos vereadores: “a cláusula, porém, era a melhor prova de que eles não padeciam do perfeito equilíbrio das faculdades mentais” (MACHADO, 2011, p. 89). Quanto ao vereador Galvão, reparando o alienista seu acerto e moderação, viu nele um “cérebro bem organizado” e por isso solicitou seu internamento, fato que foi imediatamente votado e aprovado por todos os outros vereadores.

É evidente nesse episódio como a narrativa dá visibilidade para a conduta oportunista dos vereadores, que defendem seus próprios interesses nas decisões coletivas, isto é, que deveriam promover o bem comum. Ao não autorizar o seu próprio internamento na Casa Verde, os vereadores demonstram seu desequilíbrio das faculdades mentais, já que querem para si um benefício que não concedem aos demais, aqueles que os elegeram e lhes deram autoridade para a gestão pública. Contudo, ironicamente, essa atitude egoísta e hipócrita agora está dentro dos padrões da normalidade, segundo a nova teoria de Bacamarte.

Certamente este episódio que expõe o desequilíbrio das faculdades mentais dos vereadores leva o leitor ao riso. Conforme apontado na seção 1.2, a sátira “consiste na censura dos males da sociedade e dos indivíduos” (MOISÉS, 1978, p. 469) e avizinhandose da “comédia, do humor, do burlesco e cognatos, pressupõe uma atitude ofensiva, ainda quando dissimulada” (MOISÉS, 1978, p. 470). Com isso, pode-se inferir que a narrativa, provocando o riso, satiriza as arbitrariedades do poder político, mimetizado pelos vereadores de Itaguaí, expondo suas atitudes ridículas e mesquinhas, que colocam em primeiro lugar seus interesses próprios, ao invés do bem comum.

Uma vez autorizado pela câmara, o alienista começa a recolher as pessoas à Casa Verde. Além do vereador Galvão, foram recolhidos o Padre Lopes e muitos outros, que davam sinais do mais perfeito equilíbrio mental. Cumprindo com o rigoroso proceder científico, Bacamarte mais uma vez divide os novos loucos por categorias: “fez-se uma galeria de modestos, isto é, os loucos em quem predominava esta perfeição moral; outra de tolerantes, outra de verídicos, outra de simplices, outra de leais, outra de magnânimos, outra de sagazes, outra de sinceros, etc” (MACHADO, 2011, p. 91).

A chacota ao método de Bacamarte e à sua nova teoria sobre a loucura fica evidente no caso do barbeiro Porfírio, que havia sido recolhido por seu descaramento e duplicidade e depois

libertado. Inconformados com as novas internações, os familiares dos internados procuraram Porfírio, para confabular um novo levante. O barbeiro se recusa, argumentando que “a ambição o levava da primeira vez a transgredir as leis, mas que ele se emendara, reconhecendo o próprio erro” (MACHADO, 2011, p. 92). Ao tomar conhecimento dessa nobre atitude de Porfírio, o alienista manda prendê-lo novamente, devido a sua equilibrada ponderação: “preso por ter cão, preso por não ter cão! exclamou o infeliz” (MACHADO, 2011, p. 92). O barbeiro acaba se tornando uma vítima da contrastante e esdrúxula teoria de Bacamarte, o que certamente leva o leitor ao riso pela amalucada decisão do médico que não sabe distinguir o que é razão e loucura e acaba prendendo duas vezes o barbeiro, primeiro por seu desequilíbrio e depois por sua conduta ponderada de aprender com os erros. Assim, a narrativa satiriza a insensatez do alienista, que mesmo com todo seu idealismo científico, não percebe o absurdo de sua própria teorização.

É pertinente destacar os métodos terapêuticos de cura operados pelo alienista: “estando os loucos divididos por classes, segundo a perfeição moral que em cada um deles excedia às outras, Simão Bacamarte cuidou em atacar de frente a qualidade dominante” (MACHADO, 2011, p. 93). O insano tratamento do médico, portanto, colocava a idoneidade moral dos pacientes à prova, até que eles fossem levados a alguma prática passional que expressasse algum desequilíbrio como, por exemplo, no caso do Padre Lopes: “sabendo o alienista que ele ignorava perfeitamente o hebraico e o grego, incumbiu-o de fazer uma análise crítica da versão dos Setenta; o padre aceitou a incumbência, e em boa hora o fez; ao cabo de dois meses possuía um livro e a liberdade” (MACHADO, 2011, p. 95).

De acordo com Hélio Guimarães, os Setenta é a “versão conhecida do Antigo Testamento do hebreu para o grego, realizada entre os séculos III e I a. C.” (GUIMARÃES, 2011, p. 95). O alienista, portanto, prova a idoneidade moral do padre, pedindo-lhe que escrevesse a crítica de uma tradução do hebreu para o grego. Seria de se esperar que o padre se recusasse a fazer tal trabalho, uma vez que ele ignorava, isto é, não tinha conhecimento algum do hebraico e tampouco do grego. Entretanto, não é o que ocorre. O sacerdote atende o pedido do alienista e faz a análise crítica. Pode-se dizer então, que o fato de o Padre Lopes ganhar a liberdade pelo trabalho desenvolvido, indica que ele mentiu ao escrever a análise, demonstrando assim, o seu desequilíbrio das faculdades mentais, já que se dispôs a dissimular um conhecimento que não tinha, a fim de satisfazer a exigência da autoridade médica e, assim, alcançar um benefício pessoal. A ignóbil e dissoluta atitude do padre, estando dentro do padrão da normalidade, de acordo com a nova teorização do alienista, o fez merecer a liberdade. A situação vivida pelo Padre Lopes, isto é, a forma que ele presta-se a enganar e mentir para

conseguir a liberdade certamente pode despertar o riso no leitor. Dessa maneira, pode-se conceber que, utilizando do elemento cômico, a narrativa promove uma crítica à hipocrisia da autoridade religiosa, representada pelo clérigo, que certamente prega a ética, a moral e os bons costumes, mas que age contrariamente a tais valores, submetendo-se facilmente ao poder dominante, se isso lhe traz benefícios pessoais.

O estranho método terapêutico de Bacamarte induz o padre a cometer uma atitude imoral, isto é, leva o homem equilibrado ao desequilíbrio. Com isso revela-se a incógnita sobre o alienista ser um médico da razão ou da desrazão. Nesse sentido, pode-se pensar que Simão Bacamarte com toda a excentricidade de seu idealismo científico, de suas opostas teorias sobre a loucura e dos seus bizarros métodos terapêuticos figura como o louco que aponta os erros dos que são considerados normais, daqueles que pretendem ditar os modos de comportamento social.

Fica evidente, portanto, como as teorias da loucura concebidas por Bacamarte assinalam as condutas passionais, imorais e viciosas da sociedade. As fraquezas morais do Padre Lopes, a ambição do barbeiro Porfírio, o oportunismo e a impostura dos vereadores, além do deslumbre de Dona Evarista pelo luxo. Enfim, os diversos desvios morais das pessoas são colocados em evidência por meio das opostas teorias de Bacamarte. Ninguém é normal, para o alienista. A contrastante relação entre razão e loucura, virtude e vício, normalidade e anormalidade problematiza a racionalidade, os valores e as práticas sociais do seu tempo. Pode-se dizer que esses personagens representam os membros da elite brasileira do século XIX, o padre como autoridade religiosa, os vereadores como mando político e Bacamarte como autoridade médica e científica. Levando em consideração que as elites burguesas daquele período estavam empenhadas em impor certos padrões de conduta social, pautados na moral e nas boas práticas, é possível inferir que a narrativa promove uma sátira por meio da loucura, à hipocrisia dessas elites, que ditam os modelos de comportamento, mas que não o seguem.

A partir da análise das condutas de alguns personagens, é possível atestar o marcante caráter satírico do conto. Pode-se dizer que as teorias de Bacamarte sobre a loucura, sujeitas a reviravoltas extremas, configura um *contraste agudo* e *jogo oxímoro*, pois, ao perceber que a maioria da população não estava no perfeito equilíbrio de suas faculdades mentais, isto é, não levava uma vida com perfeição moral, o médico é obrigado a rever sua teoria, mudando-a ao contrário. Quando assume a concepção oposta, o alienista acaba apontando os desvios de conduta de algumas autoridades de Itaguaí, que deveriam ser espelho para as boas práticas, como o Padre Lopes e os vereadores. Em consequência disso, não houve ninguém que não passasse pela Casa Verde, ou seja, que não fosse diagnosticado com a patologia da loucura.

Certamente as situações vividas pelos personagens no decorrer da narrativa, a forma como são clinicamente julgados, sob a ótica contrastiva da razão e da loucura, tão instável quanto uma biruta agitada por ventos contrários, podem levar o leitor ao riso. Como já foi apontado no capítulo teórico, os contrastes agudos e jogos oxímoros são recorrentes nos textos satíricos, segundo a explanação de Bakhtin. Massaud Moisés define que o oxímoro “consiste na fusão, num só enunciado, de dois pensamentos que se excluem mutuamente. Pode formar-se de palavras, frases ou orações contrastantes, cujo encontro gera paradoxo” (MOISÉS, 1978, p. 378). Pode-se pensar então, que a teorização de Bacamarte sobre a loucura figura como um jogo oxímoro, pois a relação inversa entre razão e loucura; equilíbrio e desequilíbrio confere um paradoxo em que ficam confusos os limites entre a razão e a loucura e por conseguinte o que é normal e o que é excepcional no âmbito social. Assim sendo, pode-se compreender que o *oxímoro* entendimento da loucura é um artifício narrativo utilizado para satirizar com ironia e humor a hipócrita noção de normalidade social guiada pela moral e pelas boas práticas.

Além de expressar, por meio da sátira, uma crítica aos vícios e à hipocrisia da sociedade brasileira do século XIX, é possível analisar que o conto satiriza fortemente os ideais de superioridade da ciência, muito difundidos pela corrente positivista. Para aprofundar a análise deste aspecto do conto, pode-se recorrer a Mikhail Bakhtin, que identifica como uma das estratégias de expressão da sátira a *publicística atualizada*, argumentando que o gênero satírico serve como “uma espécie de gênero ‘jornalístico’ da Antiguidade, que enfoca em tom mordaz a atualidade ideológica” (BAKHTIN, 2010, p. 135), polemizando com mordacidade, ironia e aspereza as correntes filosóficas, religiosas e científicas em vigência. Simão Bacamarte, como já foi demonstrado, mimetiza em suas ações a crença cega na ciência, agindo sempre com um presumido rigor científico, até mesmo para tomar as decisões de cunho mais íntimo de sua vida, como a escolha de sua esposa. Entretanto, sua fixação pela ciência e sua pretensiosa ambição de descobrir as causas e a cura para a loucura levam-no a considerar toda a população como potencial paciente de seus diagnósticos, o que se torna um problema para Itaguaí, uma vez que praticamente todos os seus moradores são internados. Pode-se considerar então, que *O Alienista* figura como uma publicística atualizada do século XIX satirizando com aspereza os ideais científicas do Positivismo e da Psiquiatria da época, por meio do personagem Simão Bacamarte que, vira de cabeça para baixo a pequena vila de Itaguaí em virtude de sua amalucada fixação pela ciência e de sua pretensiosa ambição em demarcar as fronteiras entre razão e loucura. É possível argumentar que as ações grotescas do protagonista podem levar o leitor ao riso, ridicularizando com mordacidade, a pretensão das correntes médicas e filosóficas da época.

Simão Bacamarte, mimetizando as práticas médicas do século XIX, ao combinar os elementos morais com os médicos e pretender demarcar rigorosa e definitivamente os limites entre razão e loucura (MACHADO, 2011, p. 53), os conceitos acabam ficando confusos e não se sabe mais quem é louco e quem não é. A obstinação e a ilimitada autoridade outorgada ao alienista causam toda a desordem médica, social, política e científica de Itaguaí. De acordo com a definição de Massaud Moisés, já apresentada no capítulo anterior, a paródia “designa toda composição literária que imita, cômica ou satiricamente, o tema ou/e forma de uma obra séria (MOISÉS, 1978, p. 388). Assim, é possível considerar que Machado de Assis parodia as tendências do Positivismo e da Psiquiatria do século XIX por meio da obstinação de Simão Bacamarte pela ciência. Com isso, pode-se dizer que a composição do personagem principal constitui uma sátira que ridiculariza a obstinação cega do Positivismo pela ciência.

3.5.1 O narrador e a sátira

Após analisar os traços da sátira e da crítica social, observando como a narrativa satiriza os ideais positivistas ao mesmo tempo em que promove uma crítica aos valores e às condutas da sociedade burguesa brasileira do século XIX, a seguir é feito um breve estudo do narrador e do foco narrativo com o propósito de analisar como alguns artifícios empregados intensificam o caráter satírico da obra.

Ligia Chiappini Moraes Leite, em *O Foco Narrativo* (1985), discorre sobre o conceito de *visões* da narrativa, formulado por Jean Pouillon. A autora aponta que, para Pouillon “haveria três possibilidades na relação narrador-personagem: a *visão com*, a *visão por trás* e a *visão de fora*” (LEITE, 1985, p. 20). Para esta análise importa compreender o conceito de *visão por trás*:

Na *visão por trás*, o narrador domina todo um saber sobre a vida do personagem e sobre o seu destino. É onisciente, poderíamos dizer. Sabe de onde parte e para onde se dirige, na narração, o que pensam, fazem e dizem as personagens; uma espécie de Deus, ou demiurgo que lhes tolhe a liberdade (LEITE, 1985, p. 20).

Com base nessa conceituação é possível analisar que o narrador de *O Alienista* domina, com privilégio, uma *visão por trás* em relação aos fatos relatados. O narrador conhece tudo sobre o personagem principal, desde sua origem como “filho da nobreza da terra e o maior dos médicos do Brasil, de Portugal e das Espanhas” (MACHADO, 2011, p. 38). Além disso, o narrador também conhece os pensamentos, não só do alienista, mas também dos demais

personagens, como no episódio em que o médico consente que Dona Evarista vá para o Rio de Janeiro:

D. Evarista não pôde dissimular o gosto de semelhante proposta. Simão Bacamarte pegou-lhe na mão e sorriu, - um sorriso tanto ou quanto filosófico, além de conjugal, em que parecia traduzir-se este pensamento: - ‘Não há remédio certo para as dores da alma; esta senhora definha, porque lhe parece que a não amo; dou-lhe o Rio de Janeiro, e consola-se’. E porque era homem estudioso tomou nota da observação (MACHADO, 2011, 48).

Observa-se, nesse excerto, que o narrador penetra os sentimentos e pensamentos dos personagens, por isso pode descrever a satisfação de Dona Evarista em conhecer a capital, como também traduzir minuciosamente, com elaborada percepção das causas e consequências, o pensamento do alienista, manifestado exteriormente apenas por seu sorriso. Desse modo, o narrador expressa sua onisciência, vendo os fatos *por trás* para narrá-los, como um Deus, que conhece o interior das personagens, por isso pode revelar ao leitor suas reflexões e expectativas. Este foco narrativo compõe grande parte do conto.

A respeito da onisciência, é pertinente trazer alguns elementos da tipologia de Norman Friedman, apresentada por Ligia Chiappini Moraes Leite. A autora aponta que, dentre as categorias de narrador propostas por Friedman, está o onisciente intruso. Esta categoria está em profunda relação com a *visão por trás*, de Pouillon, uma vez que o narrador adota um “ponto de vista divino”, tendo conhecimento sobre todos os aspectos da vida dos personagens, seus pensamentos e emoções. De acordo com Leite: “seu traço característico é a intrusão, ou seja, seus comentários sobre a vida, os costumes, os caracteres, a moral, que podem ou não estar entrosados com a história narrada” (1985, p. 28). Em *O Alienista*, nota-se que, no decorrer da trama, o narrador faz inúmeras intrusões, que contribuem para a construção da sátira na narrativa, uma vez que expressam a ironia ou o deboche aos excessos do personagem principal e de sua crença cega na ciência. A seguir serão analisados alguns trechos.

No primeiro excerto selecionado, narra-se o episódio em que a comitiva de Dona Evarista retorna da viagem ao Rio de Janeiro. O narrador relata o momento do reencontro:

O momento em que D. Evarista pôs os olhos na pessoa do marido é considerado pelos cronistas do tempo como um dos mais sublimes da história moral dos homens, e isto pelo contraste das duas naturezas, ambas extremas, ambas egrégias. D. Evarista soltou um grito, balbuciou uma palavra, e atirou-se ao consorte, de um gesto que não se pode melhor definir do que comparando-o a uma mistura de onça e rola. Não assim o ilustre Bacamarte; frio como um diagnóstico, sem desengonçar por um instante a rigidez científica, estendeu os braços à dona, que caiu neles, e desmaiou (MACHADO, 2011, p. 61).

Nesse excerto observam-se as diferentes reações de Dona Evarista e Simão Bacamarte durante o reencontro. Enquanto a mulher extrapola a alegria de rever o marido soltando um grito, atirando-se aos seus braços e até mesmo tendo um desmaio; o médico não esboça nenhuma demonstração de afeto pela esposa. Pode-se supor que ao comparar o gesto de Dona Evarista a uma mistura de onça e rola e a reação de Bacamarte a um diagnóstico científico, o narrador debocha do contrastante comportamento de ambos os personagens, marcados pelo exagero de afeto da esposa em oposição à desproporcional frieza de sentimentos do alienista. Pode-se considerar, portanto, que nesse excerto o narrador promove uma discreta intrusão, colocando-se em posição de superioridade e fazendo uma análise psicológica dos personagens para chamar a atenção do leitor acerca de seus excessos. Tendo em vista que na teoria de Bacamarte o excesso constitui um sintoma de loucura, é cabível argumentar que nesse episódio, o narrador ironiza o rigor científico positivista, debochando do alienista, ao classificá-lo como “frio como um diagnóstico”. Entende-se que a metáfora comparativa diagnostica o que a pretensa racionalidade científica do médico cala: a extrema frieza do Dr. Bacamarte, perito em detectar os comportamentos desproporcionais dos outros, porém, é incapaz de perceber o excesso em si mesmo.

Em outro momento da narrativa, no episódio em que o barbeiro Porfírio, depois de tomar a câmara dos vereadores, busca o apoio do alienista, também há uma intrusão do narrador. Porfírio expõe sobre a importância de ter o apoio do médico e elogia a “benevolência do mais alto espírito de Itaguaí, e seguramente do reino”, ao que o narrador interrompe com o seguinte comentário: “Mas nada disso alterava a nobre e austera fisionomia daquele grande homem, que ouvia calado, sem desvanecimento, nem modéstia, mas impassível como um deus de pedra” (MACHADO, 2011, p. 80). Novamente o narrador faz uma comparação do comportamento de Bacamarte, dessa vez com um deus de pedra, para chamar a atenção do leitor quanto à sua frieza, por manter-se impassível diante dos elogios do barbeiro. Novamente o narrador faz uma intrusão para apontar a rigidez de Bacamarte como pétreo e fiel seguidor da ciência. Assim, dá destaque para sua excessiva racionalidade como personificação dos ideais positivistas da superioridade da ciência diante de toda e qualquer paixão, como a alegria ou a vaidade, que seriam emoções naturais diante de um elogio recebido.

Foram selecionados apenas dois trechos para verificar como o narrador faz discretas intrusões na narrativa a fim de chamar a atenção do leitor quanto ao comportamento rígido e impassível de Bacamarte. No decorrer da trama há outros episódios em que se observa tal característica, entretanto, por meio da análise desses, pode-se perceber como os comentários do

narrador contribuem para a construção da sátira aos ideais positivistas, posto que o rigor científico de Simão Bacamarte o transforma em objeto da cortante ironia do narrador, que o censura comparando-o a um deus de pedra, incapaz de expressar emoções e demonstrar afeto, agindo sempre com a excessiva frieza de um diagnóstico científico.

É importante assinalar como as intrusões do narrador contribuem para expor e consequentemente criticar as condutas imorais ficcionalizadas no conto. Para tanto, toma-se como ponto de partida a disputa pelo poder de Itaguaí. O barbeiro Porfírio, movido por sua imoral ambição, utiliza-se da revolta contra a Casa Verde para subir ao poder. Entretanto, depois que conquista o comando da cidade, não fecha o hospício e ainda busca o apoio do alienista, fato que causa nova revolta da população, que desta vez é incitada por outro barbeiro, o João Pina. A insurreição liderada pelo outro barbeiro surte efeito e “duas horas depois caía Porfírio ignominiosamente, e João Pina assumia a difícil tarefa do governo” (MACHADO, 2011, p. 81). Embora discreta, é possível considerar que esta intrusiva declaração do narrador está carregada de ironia, na medida em que dá a entender que João Pina também ambicionava o poder, agindo de forma tão ignominiosa quanto seu colega de profissão havia feito para tomar o controle da cidade. Nesse sentido, a expressão “difícil tarefa do governo”, que aparentemente significaria o nobre peso de se assumir as responsabilidades do governo, é irônica, visto que João Pina possivelmente agia movido pela cobiça de ascender a este alto cargo.

A hipótese de que João Pina ambicionava o poder é confirmada algumas páginas adiante, quando o narrador mais uma vez faz uma intrusão: “João Pina foi absolvido, atendendo-se a que ele derrocara um rebelde. Os cronistas pensam que deste fato é que nasceu o nosso adágio: - ladrão que furta a ladrão, tem cem anos de perdão; - adágio imoral, é verdade, mas grandemente útil” (MACHADO, 2011, p. 87). Nesse excerto o narrador se intromete para citar o adágio, chamando assim a atenção quanto ao fato de que tanto Porfírio quanto João Pina teriam agido com desonestidade ao ambicionar o governo, por isso a comparação com o “ladrão”. Além disso, ao declarar que o adágio é imoral, ele chama a atenção para a imoralidade dos juízes que anulam a culpa de ambos os acusados.

Acredita-se que fica evidente a ironia do narrador manifestada por suas intrusões nas disputas pelo governo de Itaguaí. Pode-se supor que ao ironizar a atitude ambiciosa de Porfírio e João Pina, o narrador coloca em destaque e debocha de suas condutas imorais, levando o leitor ao riso. Tem efeito cômico também, a decisão imoral da absolvição de João Pina, que fez exatamente a mesma coisa que Porfírio, mas que foi perdoado, com o argumento de que ele teria derrubado um rebelde. Dessa forma, com suas discretas intromissões, pode-se argumentar que o narrador ajuda na construção da sátira aos costumes e condutas imorais.

É importante analisar como a *visão por trás* do narrador põe em evidência os pensamentos e sentimentos dos personagens, por vezes intensificando o efeito cômico produzido pelas condutas imorais representadas. Tal característica pode ser verificável no episódio em que a esposa do boticário Crispim Soares é recolhida à Casa Verde. Não aceitando seu internamento, o boticário é consolado pelo alienista, que o autoriza a visitar a esposa, fazer as refeições com ela, pernoitar, passar os fins de semana, etc. A ideia, no entanto, coloca Crispim Soares em um dilema:

A proposta colocou o pobre boticário na situação do asno de Buridan. Queria viver com a mulher, mas temia voltar à Casa Verde; e nessa luta esteve algum tempo, até que D. Evarista o tirou da dificuldade, prometendo que se incumbiria de ver a amiga e transmitir os recados de um para outro. Crispim Soares beijou-lhe as mãos agradecido. Este último rasgo de egoísmo pusilânime pareceu sublime ao alienista (MACHADO, 2011, p. 90).

De acordo com Hélio Guimarães, a expressão asno de Buridan é uma referência à história atribuída ao pensador francês Jean Buridan, “do asno que morre de fome e sede por não se decidir entre beber a água ou comer a aveia à sua frente” (GUIMARÃES, 2011, p. 90). O narrador, portanto, se intromete introduzindo uma metáfora para ilustrar o dilema do boticário, que queria conviver com sua esposa, mas que ao mesmo tempo tem medo de voltar à Casa Verde. Convém notar que pela perspectiva do narrador é apontado o grande dilema do boticário, sem ação ante duas vontades concomitantes, como o estúpido asno. Também é pela perspectiva do narrador que o leitor conhece o diagnóstico do alienista, que identifica o egoísmo pusilânime do boticário. Pode-se pensar que o narrador tem uma privilegiada *visão por trás*, posto que, tal como um deus, conhece e revela ao leitor os sentimentos e pensamentos dos personagens, como o torpe dilema de Crispim Soares e o perverso diagnóstico do alienista. Pode-se cogitar que o fato de uma atitude tão mesquinha, como a de Crispim Soares, de abrir mão de visitar a própria esposa, por medo de ir à casa dos loucos, parecer sublime ao alienista provocaria no leitor um efeito cômico, levando-o a rir tanto da covardia do boticário, quanto da excentricidade do alienista, em achar sublime uma atitude tão reprovável como a de Crispim Soares. Ambas ações são ridículas e podem, portanto, despertar o riso no leitor. Assim, nesse episódio, o narrador, vendo os fatos por trás, perscruta o que está na mente, tanto do boticário quanto do alienista e revelando ao leitor, expõe suas atitudes ridículas.

Considerando-se a análise desses episódios é possível verificar como o narrador vê os fatos *por trás* com uma perspectiva superior, demiúrgica, constantemente se intrometendo com declarações, comentários e comparações acerca dos personagens. Desse modo, pode-se

verificar que o narrador sabe de tudo a respeito deles, perscrutando seus pensamentos, sentimentos, intenções e caráter e, conseqüentemente, expondo com ironia suas falhas e desvios, como a ambição do barbeiro e o egoísmo covarde do boticário. Por meio de suas intrusões, o narrador enfatiza com ironia a atitude rigorosa e fria de Simão Bacamarte, que age com a frieza de um diagnóstico científico. É possível considerar que, com os artifícios da onisciência, da *visão por trás* e da intrusão, o narrador contribui para a construção da sátira em *O Alienista*, na medida em que ele mesmo satiriza os personagens, zombando de suas fraquezas e desvios morais.

3.6 O DESENLACE

De acordo com a definição já apresentada no estudo de *El Licenciado Vidriera*, o desenlace é a “fase descendente da acção, em que se assiste às conseqüências resultantes dos acontecimentos entretanto ocorridos” (CEIA, 2021, s/p.). Massaud Moisés aponta que o desenlace, ou desfecho, é decorrente do clímax, que é “o instante crítico em que a tensão alcança o ápice que prenuncia o desfecho” (MOISÉS, 1978, p. 88). Como já foi apontado na seção 3.5, entende-se que o clímax de *O Alienista* é o momento em que Bacamarte reformula sua teoria mudando-a ao contrário. Como se observou, esse momento é o ponto crítico de maior tensão, pois provoca uma grande reviravolta na narrativa. A teoria contrastante, que segue rumos opostos aos que a guiavam anteriormente, põe em dúvida os conhecimentos e a capacidade do alienista para realizar suas metas: encontrar as causas e a cura para a loucura, delimitar os contornos entre a razão e a insânia.

Com base nessas informações, pode-se conceber que o desenlace de *O Alienista* inicia quando o personagem principal percebe, pela segunda vez, a fragilidade de sua teoria, liberta a todos da Casa Verde e interna a si mesmo, permanecendo recolhido até sua morte.

A fim de demonstrar como o desenlace de *O Alienista* é resultante dos acontecimentos antes ocorridos, e como ele é prenunciado pelo clímax, é importante lembrar que o suposto método terapêutico de Simão Bacamarte, de acordo com a reformulação da sua teoria, após libertar os pacientes com desvios morais de conduta e recluir os perfeitamente equilibrados, constituía-se em pôr à prova a idoneidade moral dos que estavam recolhidos. Incansável, o médico submeteu os novos internos a situações que os levassem a um desvio de sua racionalidade e virtuosa moderação, como fez com o Padre Lopes. A excelência moral dos poucos internos não resistiu às provocações do alienista, dessa forma, dentro de alguns meses a Casa Verde já não abrigava mais ninguém. Uma vez esvaziada a casa de orates, o obstinado

médico se dá conta de que não havia desenvolvido um método terapêutico que curasse a loucura: “os cérebros que acabava de curar eram tão desequilibrados como os outros. Sim, dizia ele consigo, eu não posso ter a pretensão de haver-lhes incutido um sentimento ou uma faculdade nova; uma e outra coisa existiam no estado latente, mas existiam” (MACHADO, 2011, p. 96).

Bacamarte percebe que sua teoria e seu método de cura eram ineficazes, uma vez que os desequilíbrios mentais de seus pacientes já existiam antes, isto é, faziam parte de sua natureza. Com isso, considerando que sua teoria excluía dos domínios da razão todos os que tivessem perfeito equilíbrio de suas faculdades mentais, Bacamarte chegou à conclusão de que em Itaguaí não havia nenhum louco, uma vez que todos gozavam de perfeito desequilíbrio das faculdades mentais, isto é, todos possuíam algum desvio de conduta, o que o alienista entendeu, após obstinada observação científica, que seria o normal. Em consequência disso, refletindo sobre o tema, o médico chega a uma conclusão final:

– Sim, há de ser isso, pensou ele.

Isso é isto. Simão Bacamarte achou em si os característicos do perfeito equilíbrio mental e moral; pareceu-lhe que possuía a sagacidade, a paciência, a perseverança, a tolerância, a veracidade, o vigor moral, a lealdade, todas as qualidades enfim que podem formar um acabado mentecapto (MACHADO, 2011, p. 97).

O Dr. Simão Bacamarte, seguindo sua própria teorização, se dá conta de que ele mesmo reunia as características e os sintomas da loucura, isto é, o constante e perfeito equilíbrio das faculdades mentais, manifestadas pelo conjunto de virtudes que julgava possuir. Como resultado dessa nova conclusão, o médico decidiu recolher-se a si mesmo na Casa Verde, dizendo para Dona Evarista que: “A questão é científica, dizia ele, trata-se de uma doutrina nova, cujo primeiro exemplo sou eu. Reúno em mim mesmo a teoria e a prática” (MACHADO, 2011, p. 98).

Pode-se argumentar então, que a reformulação nas teorias sobre a loucura, ápice da narrativa, é a causa que prenuncia o desenlace, pois como consequência da inversão na teoria e nos métodos de Bacamarte houve o esvaziamento da Casa Verde, o que levou o médico a concluir que ser inconstante e moralmente imperfeito era normal. Entendendo, por fim, que os outros são normais, o cientista volta para si o foco de suas observações médicas e interna-se para estudo.

Vale destacar que, no trecho acima, há uma marcante presença do narrador, que traduz para o leitor o que pensa o médico e dá a sentença de que Bacamarte é um acabado mentecapto. Pode-se dizer que o narrador aponta o maior sintoma da loucura do protagonista, que é julgar-

se perfeito. Tendo em vista que para a segunda versão da teoria do médico, o normal seria ter imperfeições, a terceira hipótese, que surge como desfecho para as investigações do alienista, é que apenas um louco julgaria a si mesmo como um ser racional e moralmente perfeito. É possível considerar que o mais evidente sinal da loucura do alienista, finalmente diagnosticada, é sua presunção de achar que é perfeito, sendo incapaz de reconhecer suas próprias falhas e excessos, o que faz dele um acabado mentecapto.

Como já foi apontado na seção 1.3, para Michel Foucault, durante o século XIX houve uma tentativa de dominação da loucura pela razão, sendo o médico alienista o símbolo da razão absoluta: “não é como pessoa concreta que ele vai enfrentar a loucura, mas como ser de razão, investido exatamente por isso, antes de todo combate, da autoridade que lhe vem do fato de não ser um louco” (FOUCAULT, 1978, p. 532). Com base nessa afirmação de Foucault, pode-se pensar no conto de Machado de Assis. Simão Bacamarte, devido ao seu rigor científico e seu currículo como médico, é supostamente o ser de razão de Itaguaí, o que dá a ele grande autoridade. Entretanto, esse poder a ele outorgado o leva a cometer graves excessos, sujeitando os habitantes da vila às suas decisões. Obcecado em distinguir a razão da loucura, ele submete os itaguaienses ao constrangimento, à humilhação e à vergonha nas internações. No ápice da narrativa, quando simplesmente decide mudar sua teoria ao contrário, fica evidente que todos do povoado estão subjugados às suas ideias. As ações do alienista geram uma série de conflitos em Itaguaí: revoltas populares, tomadas de poder, insurreições, internamentos, libertações, etc. Pode-se pensar que todos esses conflitos expressam um combate, isto é, um enfrentamento entre razão e loucura, entre o médico e o povo. Nesse combate, o alienista é vitorioso a maior parte do tempo apenas porque está investido de autoridade médica e poder político.

Nesse contexto, é pertinente observar que, em Itaguaí a razão e a loucura não são apenas questões médicas, mas também passam pelas instâncias do poder. No decorrer de toda a narrativa, é mostrado ao leitor como os diagnósticos de Bacamarte passam pelo crivo e o consentimento da câmara dos vereadores, que detém o poder político da cidade. A autoridade do Dr. Bacamarte para fazer cumprir seus diagnósticos conta ainda com o poder de El Rey. Assim, a câmara dos vereadores, ao dar autoridade ao médico, fortalece-se, unindo sua força política com a do chefe da nação. Autoridade médica e poder político, então, articulam-se e relacionam-se intensamente ao longo da trama.

Toda o alvoroço que o Dr. Simão Bacamarte causou em Itaguaí e sua obcecada ambição pela loucura o levaram a um final inusitado:

Fechada a porta da Casa Verde, entregou-se ao estudo e à cura de si mesmo. Dizem os cronistas que ele morreu dali a dezessete meses, no mesmo estado em que entrou, sem ter podido alcançar nada. Alguns chegam ao ponto de conjecturar que nunca houve outro louco, além dele, em Itaguaí; mas esta opinião, fundada em boato que correu desde que o alienista expirou, não tem outra prova, senão o boato; e boato duvidoso, pois é atribuído ao Padre Lopes, que com tanto fogo realçara as qualidades do grande homem (MACHADO, 2011, p. 98).

Depois de se internar na Casa Verde, o alienista morre dentro de dezessete meses, sem alcançar nada. Enfim, após submeter os habitantes da vila à humilhação e ao constrangimento devido às reviravoltas em suas teorias, toda a ambição de Simão Bacamarte de cobrir-se de “louros imarcescíveis” (MACHADO, 2011, p. 40) com a investigação da loucura termina em nada. Bacamarte não chega a lugar nenhum, pois o grande objetivo de distinguir a razão e a loucura fracassa. Pode-se conceber que todas as teorizações de Bacamarte a respeito da razão e da loucura são derrotadas, uma vez que no decorrer da trama, se mostraram ineficazes. Conseqüentemente, sua auto internação e o fato de que seu projeto termina em nada, mostram que no final ele também foi derrotado.

Pode-se supor, então, que o desenlace é vergonhoso para o alienista, e que, no combate entre a razão e a loucura ele acaba vencido, pois o mesmo médico que tinha a ambição de descobrir sozinho as causas da loucura, termina sozinho no hospício por ele mesmo criado. Já dos habitantes de Itaguaí não se pode dizer o mesmo. Acredita-se que eles tiveram um desenlace feliz e saíram vitoriosos desse enfrentamento. O último diagnóstico foi o do povo, de que em Itaguaí nunca houve outro louco além do próprio Bacamarte. Por isso, livres da presença vigilante e dos olhos clínicos do alienista, puderam voltar à sua vida normal, manifestando sem ameaça seus desequilíbrios cotidianos.

Como já foi mencionado, Simão Bacamarte personifica a paródia aos ideais positivistas, nesse sentido, pode-se compreender que seu desenlace inglório expressa uma censura ao poder outorgado à ciência que pratica ações abusivas, amparadas no poder político.

É possível argumentar que o final de Bacamarte, reunindo em si os caracteres de médico e louco pode levar o leitor ao riso, pois a loucura que o médico buscava diagnosticar em todos os habitantes de Itaguaí, perturbando a ordem da cidade, acabou encontrando em si mesmo. O leitor, do mesmo modo que se diverte, rindo da contrastante composição do personagem médico e louco e de suas ações ridículas, é levado a rechaçar o idealismo cego, a frieza clínica e também a pretenciosa e arrogante soberba daqueles que acreditavam que a toda a vida humana deveria ser guiada pelo método científico.

Analisando as concepções de loucura e os ideais da inicial psiquiatria do século XIX e a composição de Simão Bacamarte como a personificação da sátira aos ideais positivistas, é

possível atestar que o conto promove com realismo uma crítica mordaz aos excessos das tendências filosóficas vigentes e às práticas psiquiátricas daquele período, pautadas na sumária internação dos considerados loucos. Pode-se argumentar que Machado de Assis constrói em *O Alienista* sua própria forma de realismo, amparando-se na realidade concreta para mimetizar os ideais, crenças e costumes do século XIX para criticar seus excessos, como faz com os preceitos da psiquiatria e com as prerrogativas positivistas.

É possível considerar que, em *O Alienista*, Machado de Assis escolhe uma série de artifícios narrativos para expressar a ironia e a sátira. Certamente, um dos mais marcantes é o narrador que, como se verificou, constantemente faz intromissões, emitindo seu ponto de vista carregado de ironia, por meio de metáforas e comparações acerca das ações dos personagens a fim de evidenciar suas atitudes mesquinhas e ridículas. Outro ponto a se destacar é a descrição sociológica da vida dos personagens, isto é, do seu modo de ser em sociedade, expondo com humor suas mazelas e desvios de conduta. Pode-se conceber que, por intermédio do narrador irônico, do humor, da comicidade e, especialmente, da temática da loucura se evidenciam as alusões que satirizam os costumes e os vícios da sociedade brasileira do século XIX.

Em suma, o leitor do século XXI, além de se divertir com a apreciação da obra, pelos episódios cômicos e pela forma bem-humorada em que são apresentadas e satirizadas as mesquinhas humanas, pode também extrair da leitura uma importante reflexão acerca da sociedade brasileira, corrompida pela ambição de poder, pelo exacerbado egoísmo e vaidade, ocultos pelas máscaras sociais, levando-o à conclusão de que a crítica de Machado de Assis, mesmo depois de anos, ainda é atual. Desse modo, confirma-se que o autor, atento observador da sociedade brasileira, é um grande mestre na arte narrativa.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Realizado o estudo analítico de *El Licenciado Vidriera* e *O Alienista*, é pertinente apontar como ambas obras se aproximam em torno da sátira e da loucura. Nesta seção, portanto, busca-se lançar luz sobre a trajetória analítica percorrida no decorrer do estudo, traçando um paralelo entre as obras analisadas, evidenciando suas equivalências e similaridades.

O primeiro aspecto a se considerar é o modo como as obras se apoiam nas prerrogativas teóricas e estéticas vigentes em suas respectivas épocas para representar o mundo concreto: *El Licenciado Vidriera* com verossimilhança e *O Alienista* com realismo.

Ao longo do estudo de *El Licenciado Vidriera* identificou-se como o conto espanhol se ampara na verossimilhança para aproximar a trama aos fatos da vida comum. Desse modo, evidenciou-se como o desejo de Tomás Rodaja de se tornar famoso através dos estudos mimetiza o fenômeno da busca pela ascensão social por meio das letras, que movia diversos jovens de origem humilde a procurar as instituições de ensino durante o Século de Ouro espanhol. Evidenciou-se também como o protagonista ficcionaliza com verossimilhança o ideal de discrição do século XVII, estando sua trajetória em conformidade com os manuais de discrição de seu tempo, que pregavam que o homem deveria dedicar a primeira parte de sua vida aos estudos e depois às viagens, tal como fez Tomás Rodaja. Além disso, atestou-se que o personagem principal manifestava sua discrição em qualidades como a cortesia, o bom trato com as pessoas e todo o conjunto de suas nobres atitudes. Analisando a trajetória de Tomás Rodaja mostrou-se como a narrativa incorpora com verossimilhança a controvérsia existente na Espanha do século XVII entre as letras e as armas como vias de acesso ao prestígio social e à honradez. O estudo dos aspectos verossímeis do conto levou à conclusão de que a trajetória do protagonista Tomás Rodaja encaminhava-se de modo exemplar, guiando-se por elevada racionalidade, até que lhe ocorreu o acidente da loucura.

Se a análise do conto espanhol demonstrou que a narrativa está fundada na verossimilhança, o estudo de *O Alienista* pôs em evidência como Machado de Assis constrói na narrativa sua própria forma de realismo. Ao serem aprofundadas as análises, mostrou-se que a narrativa representa com realismo, por meio da Casa Verde, o fenômeno da criação dos hospícios no Brasil durante o século XIX, além disso, averiguou-se como há uma descrição científica das condutas dos personagens, feitas por intermédio dos diagnósticos de Simão Bacamarte. Desse modo, atestou-se que *O Alienista* mimetiza com realismo as transformações da sociedade brasileira do século XIX, influenciada pelos ideais do Positivismo e da ciência.

Ambas narrativas, portanto, uma com verossimilhança e outra com realismo, mimetizam os fenômenos, tendências e práticas sociais de seus períodos históricos, aproximando assim, o texto ficcional dos acontecimentos e conflitos do mundo concreto.

Depois de abordar a questão da verossimilhança e do realismo, tratou-se da loucura associada aos saberes médicos, filosóficos e científicos dos períodos em que as obras foram escritas e publicadas. O estudo sobre o conto de Miguel de Cervantes indicou como as causas da loucura do protagonista são verossímeis com as concepções da época, em que o desvario estava associado a uma perturbação da alma, que muitas vezes tinha sua origem no pecado. Além disso, fundamentando-se na *Anatomía de la Melancolía*, de Robert Burton, pôs em evidência a crença de que a prática de feitiçaria poderia levar o indivíduo à loucura. Analisando a loucura de Tomás Rodaja, chegou-se à conclusão de que as causas de sua demência estão em conformidade com as crenças da época, primeiramente porque o personagem se aproxima do pecaminoso ambiente da luxúria indo até a casa da cortesã e posteriormente enlouquece, depois de provar o marmelo enfeitiçado. Consultando alguns tratados do século XVII descobriu-se que dentre os sinais e sintomas do desvario estava o de se acreditar que o corpo era feito de vidro, da mesma forma como é manifestada a loucura do Licenciado Vidriera. Desse modo, constatou-se que as causas, os sintomas e sinais da loucura de Vidriera estão em conformidade com as acepções do século XVII.

De forma equivalente, na análise de *O Alienista* demonstrou-se como a temática da loucura que permeia o conto é consoante com os saberes médicos da Psiquiatria do século XIX. Buscou-se mostrar como a Casa Verde mimetiza o fenômeno da criação dos hospícios e casas destinadas ao tratamento de loucos no Brasil. Foi possível verificar também, como as teorias e diagnósticos de Bacamarte ficcionalizam o tratamento moral da loucura, conceito amplamente difundido por Philippe Pinel, que associava a loucura aos desvios de conduta e aos comportamentos inadequados. Além disso, mostrou-se como Simão Bacamarte incorpora a autoridade psiquiátrica, científica, médica e política que a sociedade organizada outorgava aos profissionais da sua área.

Ao estabelecer um paralelo entre *El Licenciado Vidriera* e *O Alienista* pode-se constatar que os dois contos representam com verossimilhança e realismo não só os desafios e condutas do seu tempo, mas também os conceitos de loucura da época em que foram escritos e publicados, o primeiro associado à desordem do pecado e à prática da feitiçaria e o segundo relacionado à Psiquiatria, que dava seus primeiros passos no século XIX.

Posteriormente investigou-se como a temática da loucura é utilizada nos contos para promover a sátira aos costumes e às práticas sociais de cada época. Em *El Licenciado Vidriera*

analisou-se como as manifestações da loucura do personagem principal parodiam as prerrogativas da Filosofia Cínica para satirizar os vícios da sociedade espanhola do século XVII. Pautando-se nas características da sátira apresentadas por Bakhtin, demonstrou-se como o protagonista compõe um jogo oxímoro, sendo um louco sábio que é materialmente miserável, mas intelectualmente rico, pois julga ter um corpo frágil como o vidro, mas um robusto intelecto.

Semelhantemente ao conto espanhol, no estudo da narrativa de Machado de Assis, procurou-se evidenciar como a trama, parodiando os ideais do Positivismo e da crença cega na ciência, promove uma sátira às práticas da sociedade brasileira do século XIX. Mostrou-se como as contrastantes teorias de Simão Bacamarte figuram como um jogo oxímoro que perturba as fronteiras entre razão e loucura, levando o leitor a questionar quem são os verdadeiros loucos.

Ainda no estudo da sátira, foi feita uma análise do narrador e do foco narrativo nos dois contos e chegou-se à conclusão de que em ambas obras o narrador intensifica o caráter satírico das tramas. Em *El Licenciado Vidriera* demonstrou-se como o narrador faz uma alternância entre observador-registrador, historiador e autor, de modo a guiar o leitor pela narrativa, enfatizando alguns acontecimentos, ocultando outros menos importantes e, conseqüentemente, dando mais visibilidade para a cena satírica. Durante a primeira da vida do protagonista, antes de enlouquecer, verificou-se a presença de um narrador registrador que descrevia detalhadamente as ações do personagem e sua vida exemplar. Já no segundo momento da narrativa, depois que Tomás enlouquece, constatou-se que o narrador praticamente desaparece, limitando-se a mostrar as ações do personagem e permitindo que ganhem maior proporção suas falas diretas, especialmente durante suas censuras. Atestou-se que, com esse artifício, o narrador parece convidar o leitor a fazer parte da cena, permitindo que ele emita seus próprios juízos sobre as atitudes e as censuras do licenciado.

Na análise do conto machadiano constatou-se que o narrador assume uma *visão por trás* dos fatos, conhecendo e revelando ao leitor os pensamentos e sentimentos dos personagens. Ele constantemente faz intromissões com declarações e comparações acerca das emoções e atitudes dos personagens. Assim, atestou-se que o narrador contribui substancialmente para enfatizar aspectos ridículos dos personagens. Observou-se também, que as intromissões do narrador, devido a suas ironias, zombam das fraquezas e dos vícios dos tipos humanos representados. Por conseguinte, foi possível atestar que com esses artifícios o narrador intensifica o caráter satírico da obra, na medida em que ele mesmo satiriza e ridiculariza os personagens.

Por último foi realizada a análise do desenlace dos contos, com o intuito de demonstrar como o desfecho de seus personagens principais complementa o marcante traço satírico e a

crítica social dos contos analisados. Com o estudo sobre o desenlace de *El Licenciado Vidriera* pôde-se verificar como a cura de Vidriera, sendo operada por um religioso católico, dialoga diretamente com suas causas, isto é, o pecado. Se as causas da loucura estão na aproximação ao pecado da luxúria, logicamente a cura vem do perdão e do livramento, sendo realizada por um religioso. Desse modo mostrou-se a coerência lógica da trama. Além disso, o desenlace do conto deixou evidente como o personagem principal alcança seu objetivo de se tornar honrado, mesmo não sendo por meio das letras, como almejava inicialmente. Por meio da desilusão do personagem com a vida na corte, foi possível atestar que a narrativa promove uma sátira à sociedade que enaltece os ideais de virtude e discricção, mas que normaliza, isto é, que convive sem escândalo com as condutas viciosas.

A análise do desenlace de *O Alienista* possibilitou indicar como o protagonista chega à conclusão de que ele era o único louco de Itaguaí. Ao libertar a todos da Casa Verde e internar-se sozinho, Simão Bacamarte percebe que sempre foi o único desequilibrado da cidade. Com isso foi possível atestar como a narrativa satiriza, por meio das condutas ridículas do alienista a soberba e a frieza dos adeptos do Positivismo no século XIX.

O estudo e análise da ironia, dos contrastes agudos, dos jogos oxímoros, da paródia e do marcante elemento cômico da sátira, associados à temática da loucura, mostrou como promovem, nos dois contos selecionados, uma mordaz crítica às práticas e condutas de suas respectivas épocas.

Mesmo sendo duas obras produzidas em contextos sociais e épocas tão distintas, é possível concluir que a sátira, bem como a loucura, são temas que aproximam, por seus inúmeros aspectos semelhantes, *El Licenciado Vidriera* e *O Alienista*. Ao reunir os dois contos em torno da sátira e da loucura esta dissertação espera renovar os estudos desses temas e também sugerir novas possibilidades analíticas do diálogo entre esses dois autores imortais da literatura universal: Miguel de Cervantes e Machado de Assis.

REFERÊNCIAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. Tradução de Alfredo Bosi. São Paulo: Mestre Jou, 1970.

ALMEIDA, Luiz Albeto Scotto de. A Construção Múltipla do Intelectual Sílvio Romero. **Revista Língua e Literatura**. [S.l.], n. 28, p. 231 – 249, 2006. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/linguaeliteratura/article/view/114668>. Acesso em: 19 mar. 2021.

ALONSO. Aristides Ledesma. Verossimilhança. In: CEIA, Carlos (coord.) **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/verossimilhanca/>. Acesso em: 28 out. 2021.

ARBEX, Daniela. **Holocausto Brasileiro: Genocídio: 60 mil mortos no maior hospício do Brasil**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2019.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Sousa. 5. ed. [S.l.]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas de Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. Introdução, notas e tradução do grego de Isis Borges B. da Fonseca. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

ARROYO, Florencio Sevilla; HAZAS, Antonio Rey. Introducción, organización y notas. In: CERVANTES, Miguel de. **Novelas Ejemplares**. Madrid: Espasa-Calpe, 1993.

AZORIN. **Tomás Rueda**. Buenos Aires: Espasa – Calpe, 1941.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução, notas e prefácio de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e Estética: A Teoria do Romance**. 3. ed. São Paulo: Editora Unesp, 1993.

BARBUDO, M. I. Desenlace. In: CEIA, Carlos (coord.) **E-Dicionário de Termos Literários**. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/desenlace/>. Acesso em: 08 jul. 2021.

BATISTA, Micheline D. G. Breve História da Loucura, movimentos de contestação e reforma psiquiátrica na Itália, na França e no Brasil. **Revista de Ciências Sociais**, [S.l.], n. 40, p. 391-404, abr. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/politicaetrabalho/article/>. Acesso em: 16 fev. 2021.

BENNASSAR, Bartolomé. **La España del Siglo de Oro**. Barcelona: Crítica, 2001.

BURTON, Robert. **Anatomía de la Melancolía**. 2. reim. Madrid: Alianza, 2011.

CANDIDO, A. O direito à literatura. *In*: CANDIDO, A. **Vários escritos**. 4. ed. São Paulo. Duas Cidades, 2004, p. 169 – 191. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4208284/mod_resource/content/1/antonio-candido-o-direito-a-leitura.pdf. Acesso em: 17 dez. 2019.

CANDIDO, A. Esquema de Machado de Assis. *In*: CANDIDO, A. **Vários Escritos**. 3. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1995.

CANDIDO, A. **Presença da Literatura Brasileira**: Romantismo, Realismo, Parnasianismo, Simbolismo. São Paulo: DIFEL, 1976.

CENTRO CULTURAL do Ministério da Saúde. **Biografias**: Philippe Pinel. [S. l.], [20-?]. Disponível em: <http://www.cems.saude.gov.br/hospicio/text/bio-pinel.php>. Acesso em: 09 mar. 2021.

CERVANTES, Miguel de. El Licenciado Vidriera. *In*: CERVANTES, Miguel de. **Novelas Ejemplares**. ed. F. Sevilla Arroyo; A. Rey Hazas. Madrid: Espasa-Calpe, 1991, v.1, p. 299-233.

DELEITO Y PIÑUELA, José. **La mala vida en la España de Felipe IV**. Madrid: 1998.

DE-SIMONI, L. V. Importância e necessidade da criação de um manicômio ou estabelecimento especial para o tratamento dos alienados. (1839) **Revista Latinoamericana de psicopatologia fundamental**, [S.l.], v. 7, n. 1, p. 142-159, mar. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142004000100128. Acesso em: 08 jul. 2021.

D'INCAO, Maria Ângela. Mulher e Família Burguesa. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 223-240.

D'ONOFRIO, S. Os motivos da sátira romana. **ALFA: Revista de Linguística**, São Paulo, v. 13, 2001. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/view/3353>. Acesso em: 04 nov. 2020.

DUNN, Peter N. Las Novelas Ejemplares. *In*: RILEY, E. C. **Suma Cervantina**. Editores J. B. Avalle-Arce y E. C. Riley. Londres: Tamesis Books limited, 1973.

FERREIRA, Luiz Otávio. O Ethos Positivista e a Institucionalização da Ciência no Brasil no início do século XIX. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, [S. l.], v. 4, ano IV, n. 3, jul./set. 2007.

FOUCAULT, Michel. **História da Loucura na Idade Clássica**. Tradução de José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1978.

FRAYZE-PEREIRA, João. **O que é Loucura**. 4. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.

FUENTES, Carlos. O Milagre de Machado de Assis. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 01 out. 2000. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs0110200003.htm>. Acesso em: 28 out. 2021.

GARCÉS, María Antonieta. Delirio y obscenidad en Cervantes: el caso Vidriera. *In: ACTAS DEL XII CONGRESO DE LA ASOCIACIÓN INTERNACIONAL DE HISPANISTAS*, 2, 1995, Birmingham. **Anais** [...] Birmingham: Universidad de Birmingham, 1998. Disponível em: https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/12/aih_12_2_029.pdf. Acesso em 08 out. 2021.

GARCÍA GUAL, Carlos. Relaciones Entre La Novela Corta Y La Novela En La Literatura Griega Y Latina (1979). *In: Faventia*, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 135-54, 2006. Disponível em: <https://raco.cat/index.php/Faventia/article/view/45339>. Acesso em: 24 jun. 2021.

GARCÍA, M. R. El campo cultural del siglo XVII en España y la Nueva Granada. **Desafíos**, Bogotá, v. 25, n. 1, p. 205-243, 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/pdf/desa/v25n1/v25n1a>. Acesso em: 24 jun. 2021.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Ficção e História**. Tradução de Sônia Coutinho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.

GLEDSON, John. **Machado de Assis: Impostura e Realismo**. Tradução de Fernando Py. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GLEDSON, John. Prefácio. *In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Papéis Avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

GRACIÁN, Baltasar. **El Discreto**. editor; introducción y notas de Aurora Egido. Madrid: Alianza, 1997.

GUIMARÃES, Hélio. Notas. *In: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Papéis Avulsos*. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

HANSEN, João Adolfo. **A Sátira e o Engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2004.

HORÁCIO. Arte Poética: Epistula ad Pisones. *In: ARISTOTELES, HORÁCIO, LONGINO. A Poética Clássica*. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. Tradução Jaime Bruna. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005, p. 53-68.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles. **Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

LAÉRTIOS, Diogenes. **Vidas e doutrinas dos filósofos ilustres**. Tradução do grego, introdução e notas de Mário da Gama. 2. ed. reimpressão. Brasília: Universidade de Brasília, 2008.

LEITE, Ligia Chiappini Moraes. **O Foco Narrativo**. 10. ed. São Paulo: Ática, 1985.

LIMA, Luiz Costa. O Palimpsesto de Itaguaí. *In: LIMA, Luiz Costa. Pensando nos trópicos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophía Antigua Poética**. ed. Alfredo Carballo Picazo. Madrid: Instituto Miguel de Cervantes, 1973. 2. v. (Biblioteca de Antiguos Libros Hispánicos, serie A, v. 19).

LÓPEZ PINCIANO, Alonso. **Philosophía Antigua Poética**. ed. José Rico Verdú. Madrid: Fundación José Antonio de Castro, 1998.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. O Alienista. *In*: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Papéis Avulsos**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. Notícia da atual literatura brasileira. Instinto de Nacionalidade (1873). *In*: MACHADO DE ASSIS, Joaquim Maria. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. Disponível em: <http://machado.mec.gov.br/obra-completa-lista/item/109-noticia-da-atual-literatura-brasileira-instinto-de-nacionalidade>. Acesso em: 08 out. 2021.

MANGUEL, Alberto. Prólogo. *In*: BURTON, Robert. **Anatomía de la Melancolía**. 2. reim. Madrid: Alianza, 2011.

MEYER, Michel. Prefácio. *In*: ARISTÓTELES. **Retórica das Paixões**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MOISÉS, M. **Dicionário de Termos Literários**. 2. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

ODA, Ana Maria Galdini Raimundo; DALGALARRONDO, Paulo. O início da assistência aos alienados no Brasil ou importância e necessidade de estudar a história da psiquiatria. **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, v. VII, n. 1, p. 128-159, mar. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-47142004000100128. Acesso em: 24 jun. 2021.

OROZCO, Sebastián de Covarrubias. **Tesoro de la lengua castellana o española**. (1611). Madrid: Biblioteca Nacional, 2006. Disponível em: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/del-origen-y-principio-de-la-lengua-castellana-o-romance-que-oy-se-vs-a-en-espana-compuesto-por-el-0/html/00918410-82b2-11df-acc7-002185ce6064_957.html. Acesso em: 29 abr. 2021.

ORTIZ, Antonio Domínguez. Organización social. **Cuadernos de Historia 16**: La España del Siglo XVII, n. 28. Madrid: Sgel, 1985.

OVIDIO. **Metamorfosis**. Introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger. Traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín. Madrid: Alianza, 2001.

PASSOS, Izabel Christina Friche. **Loucura e Sociedade**: Discursos, práticas e significações sociais. Belo Horizonte: Argumentum, 2009.

PEDRO, Joana Maria. Mulheres do sul. *In*: PRIORE, Mary Del (org.). **História das Mulheres no Brasil**. 2. ed. São Paulo: Contexto, 1997, p. 278-321.

PILUSO, Robert. **El papel mediador del narrador em dos Novelas Ejemplares de Cervantes**. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2016. Disponível em:

<http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-papel-mediador-del-narrador-en-dosnovelas-ejemplaresde-cervantes/>. Acesso em: 11 jun. 2021.

PINEL, Philippe. Tratado médico-filosófico sobre a alienação mental ou a mania (1801) (extratos sobre a mania e sobre o tratamento moral). **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental**, [S. l.], VII (3), p. 117-127, 2004. Disponível em: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=233017762011>. Acesso em: 11 jun. 2021.

REALE, Giovanni, ANTISERI Dario. **História da Filosofia: Do Humanismo a Descartes** 3. 2. ed. São Paulo: Paulus, 2005.

REALE, Giovanni, ANTISERI Dario. **História da Filosofia: Filosofia Pagã Antiga** 1. 3. ed. São Paulo: Paulus, 2007.

RILEY, E. C. **Teoría de la Novela en Cervantes**. Versão castelhana de Carlos Sahagún. 3. ed. Madrid: Taurus, 1981.

RODRIGUES, Cleiton Lopes. Humores e Temperamentos: Considerações sobre a Teoria Hipocrática. **Revista Páginas de Filosofia**, v. 9. n. 2, p. 109-120, jul./dez. 2020.

ROTTERDAM, Erasmo de. **Elogio da Loucura**. (1509) Tradução de Ciro Mioranza. São Paulo: Lafonte, 2017.

SANSANA, Murilo Roberto; SCHARDONG, Rosangela. Elementos verossímeis na composição de *El Licenciado Vidriera*. In: VII CICLO DE ESTUDOS EM LINGUAGEM: LINGUAGEM, IDENTIDADE E SUBJETIVIDADE NO BREVE SÉCULO XX. 06. 2013, Ponta Grossa. **Anais** [...] Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2013. p. 795 – 802. Disponível em: <https://sites.uepg.br/ciel/2013/files/ANAIS.pdf>. Acesso em: 28 jun. 2021.

SANSANA, Murilo Roberto; SCHARDONG, Rosangela. Aspectos Divergentes e Convergentes entre a Loucura e o Cinismo em *El Licenciado Vidriera*. In: VIII CICLO DE ESTUDOS EM LINGUAGEM – I CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS EM LINGUAGEM. Ponta Grossa. **Anais** [...] Ponta Grossa: Universidade Estadual de Ponta Grossa, 2015. p. 359 – 367. Disponível em: https://sites.uepg.br/ciel/2015/assets/pdf/ANAIS_GTs.pdf. Acesso em: 28 jun. 2021.

SÁ REGO, Enylton José de. **O Calundu e a Panaceia: Machado de Assis, a Sátira Menipéia e a Tradição Luciânica**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1989.

SCHARDONG, Rosangela. **Exemplo e desengano: a defesa da mulher em maria de Zayas**. Tese (Doutorado em Literatura Espanhola e Hispano-Americana). Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

SCHARDONG, Rosangela. Psique feminina. Representação da violência psicológica em “La fuerza del amor” (1637), de María de Zayas. **Revista Escrita**, PUC – Rio de Janeiro, n. 20, p. 153-166, 2015. Disponível em: <http://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/rev-escrita>. Acesso em: 5 nov. 2020.

SCHARDONG, Rosangela. Quem tem medo de Ema Bovary? Imaginário, preocupações e demandas sobre a formação da mulher leitora na Argentina do s. XIX e nos congressos de mulheres de 1910. *In: CICLO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM; CONGRESSO INTERNACIONAL DE ESTUDOS EM LINGUAGEM*, 10, 3, 2019, Ponta Grossa. **Anais** [...] Ponta Grossa: UEPG, 2019, p. 1117-1125. Disponível em: <https://ppgeluepg.wixsite.com/ciel/publicacoes>. Acesso em: 5 nov. 2020.

SCHARTZ, Roberto. **Um Mestre na Literatura do Capitalismo: Machado de Assis**. 4. ed. São Paulo: Duas Cidades, 2000.

SEÑAS, **Diccionario para la enseñanza de la lengua española para brasileños**. Tradução de Claudia Berliner, Eduardo Brandão e Monica Stahel. 4. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

SOEIRO, Maria Evangelina. Três momentos do Teatro Latino. *In: MORETTO, Fulvia M. L.; BARBOSA, Sidney (orgs.). Aspectos do Teatro Ocidental*. São Paulo: UNESP, 2006.

SOUSA, Eudoro de. Introdução. *In: ARISTÓTELES. Poética*. Tradução de Eudoro de Sousa. 5. ed. [S.I]: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1998.

SOUZA, Ana Aparecida Teixeira de. **Artifícios engenhosos dos loucos fingidos no teatro de Lope de Vega**. (Doutorado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, 2015.

TEIXEIRA, Ivan. New Historicism. **Revista Cult**, São Paulo, ed. 17, dez. 1998, p. 32-35.

TEIXEIRA, Jeronimo. Machado. Um Verdadeiro Imortal. **Revista Veja**, São Paulo, ed. 504, 23 set. 2008. Disponível em: <http://www.observatoriodaimprensa.com.br/imprensa-em-questao/veja-36570/>. Acesso em: 28 out. 2021.

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA. **Manual de normalização bibliográfica para trabalhos científicos**. 4. ed. Ponta Grossa: UEPG, 2019.

VIEIRA, Maria Augusta da Costa. Ganhos e perdas, loucura e insensatez em *El Licenciado Vidriera*. *In: VIEIRA, Maria Augusta da Costa. A Narrativa Engenhosa de Miguel de Cervantes: Estudos cervantinos e recepção do Quixote no Brasil*. São Paulo: Fapesp, 2012.

VIVES, Juan Luis. Tratado del Alma. *In: Obras completas*. Editor Lorenzo Riber. Madrid: Aguilar, 1948, v. 2, p. 1147-1319.

XAVIER, Luana Molena. La sensata insania del héroe no-iniciado. *In: La pluma es la lengua del alma: Actas del IX Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Coord. Francisco Cuevas Cervera, Mariana Beauchamps, José Montero Reguera, Maria Augusta da Costa Vieira, Karina F. Zitelli, Valéria da Silva Moraes. 06. 2015, São Paulo, 2018. p. 553 – 564. Disponível em: <https://asociaciondecervantistas.org/wp-content/uploads/2018/10/IX-CINDAC.-La-pluma-es-la-lengua-del-alma.-Actas-3.pdf>. Acesso em: 08 out. 2021.

WILLIAMSON, Edwin. La trascendencia de la parodia en el Quijote. *In: Cuadernos de Recienvenido*. Tradução de Carlos R. Luís. São Paulo: Departamento de Letras Modernas/FFLCH/USP, ed. 3, 1997.

ZAYAS Y SOTOMAYOR, María. La Fuerza del Amor. *In: ZAYAS Y SOTOMAYOR, María. Novelas Amorasas y ejemplares*. Editor Julián Olivares. Madrid: Cátedra, 2000, p. 345-371.