



À margem: Quixote vai ao cinema

EDSON BURG

Mestre e Doutorando em Literatura pela Universidade Federal de Santa Catarina
(UFSC)

Resumo: O artigo objetiva fazer dialogar Dom Quixote com o cinema a partir da análise de adaptações do livro de Cervantes. Inicialmente, propõe-se um estudo sobre dois momentos em que Quixote aparece como objeto de pesquisa de Foucault; com base nos conceitos desenvolvidos, atribui-se a Quixote as características de *repetição* e *corte*. Em Agamben, tais características são transcendentais na montagem cinematográfica, o que confere à personagem de Cervantes elementos do cinema. Assim, pretende-se avaliar como se deu a passagem do livro à visão de diferentes gêneros e cineastas.

Palavras-chave: Dom Quixote. Loucura. Linguagem. Montagem cinematográfica.

Abstract: The article aims to engage Don Quixote with cinema from the analysis of adaptations of the book of Cervantes. Initially, we propose a study on two moments in which Quixote appears as a research Foucault; based on the developed concepts, attaches to Quixote the characteristics of *repetition* and *cut*. In Agamben, such characteristics are transcendental in film editing, which gives the character of Cervantes elements of cinema. Thus, we intend to evaluate how was the passage from the book to the vision of different genres and filmmakers.

Keywords: Don Quixote. Madness. Language. Cinematographic montage.

Resumé: L'article vise à engager Don Quichotte avec le cinéma de l'analyse des adaptations du livre de Cervantes. Initialement, nous vous proposons une étude sur deux moments où Quichotte apparaît comme un objet de recherche de Foucault; basée sur les concepts développés, s'attache à Quichotte les caractéristiques de *répétition* et *coupe*. Dans Agamben, ces caractéristiques sont transcendantales dans l'édition du film, ce qui donne le caractère de Cervantes éléments de cinéma. Ainsi, nous avons l'intention d'évaluer la façon dont a été le passage du livre à la vision de différents genres et cinéastes.

Most-clés: Don Quichotte. Folie. Langue. Montage cinématographique.

Quixote e a loucura

No lombo do intrépido cavalo Rocinante, Alonso Quijano, o fidalgo a quem chamavam Dom Quixote, entrou no rol dos loucos desvairados. As aventuras tiradas de sua imaginação se converteram em motivo de achaque ou preocupação de seus pares – nada, porém, para abalar tão nobre herói, que cavava nas analogias o fantástico dos livros de cavalaria.

Houvesse nascido noutra época, Alonso Quijano possivelmente seria encaminhado aos antigos leprosários pulverizados pela Europa entre a alta Idade Média e o final das Cruzadas. A lepra, descreve Michel Foucault em sua *História da loucura*, marca o início de uma prática posteriormente tornada comum: a da segregação sistemática, da separação entre saudáveis e não saudáveis. Era uma prática necessária, vide a impossibilidade de se curar a enfermidade, e o único modo de erradicar a doença era retirando os leprosos do convívio social. Tratava-se, porém, de um gesto religiosamente nobre. A lepra era considerada como um ritual de salvação divino, uma limpeza do corpo que tornaria seu enfermo digno da salvação. Ao ser excluído, o leproso era estruturalmente incluído num outro grupo, uma inclusão excludente.

A estrutura de exclusão pôs fim à lepra, mas ainda restavam os leprosários. Para Foucault, há uma linha de continuidade na estrutura, primeiro com os portadores de doenças venéreas, depois com outras categorias no século XVII, como pobres, vagabundos, presidiários e demais “cabeças alienadas” (FOUCAULT, 2009: 6); tratava-se, então, de um modelo de exclusão estritamente moral – o isolamento não tinha fim terapêutico, nem havia perspectiva de cura. O sentido era unicamente tirar do convívio social quem apresentava algum risco à ordem, seja contra a nova ética de trabalho capitalista, seja contra a moral, seja contra os bons costumes.

O modelo de exclusão inseria a loucura numa negatividade: ainda não categorizada como uma doença (o que aconteceria somente no século XIX, com a psiquiatria, o que seria para Foucault o ponto máximo das técnicas de controle), o louco era percebido como um não-ser, inclassificável. Atendendo a Descartes, é o sujeito que não pensa, logo, não existe, numa cisão entre razão e desrazão – como é a própria razão que prevê

essa distinção, o conceito de loucura atende um processo de dominação do sujeito da razão sobre um outro não racional. Há, portanto, um limite na razão, e quem o ultrapassa fica à margem, na loucura.

Tal generalização da loucura, ressalta Foucault, põe fim a um discurso de certa hospitalidade com o louco difundido em duas experiências na Renascença: a *trágica*, na primeira metade do século XV, quando a imagem que se tinha da loucura era mística, lugar imaginário de passagem da vida à morte – o tema da morte predominava nas artes renascentistas, com imagens insólitas e desagregadas do gótico, e a loucura parecia como própria verdade do mundo, fascinava porque continha a natureza inumana do homem; e a *crítica*, realizada no plano da linguagem especialmente no século XVI com a literatura de Brant, Erasmo, Louise e Labé, na qual a loucura é encerrada no próprio espaço da razão, como uma “força secreta” que toma consciência de si mesma.

Na literatura, Foucault atribui quatro figuras de identificação e classificação da loucura crítica: *a loucura do justo castigo* (como um castigo que persegue um culpado), *a loucura da paixão desesperada* (a quem se entrega ao amor por demasia), *a loucura da vã presunção* (uma relação imaginária do homem consigo mesmo) e *a loucura pela identificação romanesca*, considerada por Foucault a mais importante e de maior longevidade dentro da literatura do final da Renascença, cujas “características foram fixadas para sempre por Cervantes. (...) As quimeras se transmitem do autor para o leitor, mas aquilo que de um lado era fantasia torna-se, de outro, fantasma; o engenho do escritor é recebido, com toda a ingenuidade, como se fosse figura do real” (FOUCAULT, 2009: 37). Ao invés de uma crítica aos romances de invenção, do *Dom Quixote* de Cervantes emerge uma inquietação dos limites entre o real e o imaginário.

Para Foucault, *Dom Quixote* se insere no limiar entre a experiência trágica e a experiência crítica da loucura na Renascença. Se há características próprias da experiência crítica, como a reversibilidade entre razão e loucura (especialmente na passagem em que o duque e a duquesa criam situações para se divertir com os desatinos de Quixote e Sancho, como se loucura migrasse aos nobres) e a legitimação da razão (a loucura criada

pela razão: Quixote existe como criação de Alonso Quijano), há ainda características da experiência trágica: razão e loucura existem numa relação de interdependência, mas também de independência. Uma existe por causa da outra, mas também independente da outra.

Foucault equipara as loucuras de Shakespeare e de Cervantes, as insere num contexto onde “a loucura sempre ocupa um lugar extremo no sentido de que ela não tem recurso. Nada a traz de volta à verdade ou à razão. Ela opera apenas sobre o dilaceramento e, daí, sobre a morte” (FOUCAULT, 2009: 39). Porém, em *Mimesis*, Auerbach rechaça tal comparação e coloca Quixote num degrau abaixo das personagens shakespearianas, longe do ensinamento que é próprio do trágico e se apresenta em Shakespeare. Como um “honesto divertimento”, *Dom Quixote* é para Auerbach um “jogo literário” no qual “a sabedoria e a loucura estão claramente separadas no seu caso, ao contrário do que ocorre na obra de Shakespeare” (AUERBACH, 2011: 319).

Auerbach se equivoca porque, se Alonso Quijano fosse diagnosticado como louco clínico hoje, ou qualquer outra nomeação, à época do livro a passagem do fidalgo Quijano ao cavaleiro Quixote abre uma dimensão destituída de subjetividade, uma quarta dimensão ainda mais evidente no segundo livro quando Quixote lê suas próprias aventuras. A “loucura” de Quijano/Quixote se esquivava da subjetividade e da razão, ela independe da razão – por isso há duas mortes, primeiro a de Quixote, depois a de Quijano, que acorda de um sono profundo para rechaçar a outra personagem e fazer seu testamento.

Embora *Dom Quixote* participe da experiência crítica, converte a experiência trágica numa experiência da linguagem. Como experiência trágica, a razão reconhece-se como dependente da loucura, devolve a ele os valores que negou durante tempos. A loucura deixa de ser objeto de ciência para se tornar um critério de avaliação da vida, como denota Foucault.

Quixote e a linguagem

Foucault volta a *Dom Quixote* em *As palavras e as coisas*. E, novamente, o insere numa transição, desta vez entre a *episteme renascentista* e a *episteme clássica*, entendendo o conceito de

episteme como ordem do saber. Saber que possui uma unidade de formação extensível a todas as especificidades discursivas bem como aos seus diferentes objetos, unidade essa que é mutável através da história.

Foucault organiza três configurações epistêmicas distintas, que se sucederam historicamente. No Renascimento, no século XVI, o regime de signos operava uma autonomização da linguagem, que tinha materialidade própria, criada por Deus. Assim, a relação entre o signo e o que ele significava já estava incutida por Deus na própria coisa em si, desde sua origem, o que permitia ver que essas relações eram *analogias* entre assinalações ou marcas, uma conjuntura específica em torno do signo.

Já no Classicismo, nos séculos XVII e XVIII, a ligação passou a ser binária, entre significante e significado. A palavra deixa de ter estatuto material de coisa e passa a ser unicamente a *representação* da coisa, numa relação de subserviência – cabe à palavra representar o pensamento, a própria linguagem indica que a linguagem é uma *representação duplicada*.

A mesma estrutura binária persiste na Modernidade, a partir do final do século XVIII, mas agora ela exige uma figura exterior para relacionar o significante ao significado. Há um questionamento sobre o regime representativo imposto, há o reconhecimento de que o próprio homem criou a língua, e não Deus. O método de interpretação dos signos passa agora por uma hermenêutica: todo signo, para ser signo, só o é por causa de um ato de reconhecimento, não há signos espalhados pelo mundo. O estatuto de signo (e do signo) é dado pelo próprio homem.

É nesse contexto que, para Foucault, o conceito de literatura se estabelece. Embora presente em textos antigos como os de Homero, ele passou a ser nomeado assim somente na Modernidade, como uma classificação discursiva com um papel inverso ao dos demais discursos: “A partir do século XIX, a linguagem se dobra sobre si mesma, adquire sua espessura própria, desenvolve uma história, leis e uma objetividade que só a ela pertencem” (FOUCAULT, 1995: 312). Em Foucault, a literatura ganha estatuto privilegiado, sendo responsável por marcar a passagem de uma *episteme* a outra, mesmo a literatura tendo sido reconhecida em sua especificidade discursiva somente na Modernidade.

Assim como situa *Dom Quixote* entre a experiência trágica e a experiência crítica da loucura no Renascimento, Foucault denota ao livro de Cervantes a marca da passagem entre a episteme renascentista e classicista: *Dom Quixote* é o último de uma e o primeiro da outra, situando-se num período de transição entre dois sistemas de organização do saber. Passa da analogia à representação.

A partir dos romances de cavalaria, Quixote assemelha o discurso literário com aquilo que observa e vive em suas cavalgadas com Sancho – ao ver moinhos, assimila o tamanho da construção e o movimento constante das hélices com um gigante ameaçador de braços compridos, assim como percebe no formato de uma bacia de barbear a beleza de um elmo dourado. Essas similitudes encontradas por Quixote tomam posse das marcas do mundo, que remetiam a um determinado signo, e as inserem numa nova interpretação, um movimento contínuo e infundável. E se as grandes diferenças entre os signos apareciam, como acontece no final do duelo com os moinhos/gigantes, Quixote acusa magos, bruxos e nigromantes de terem transformado as coisas para confundi-lo.

Mas, em sua busca por analogias infinitas ao relacionar os livros de cavalaria com as marcas do mundo, Quixote reafirma o caráter representacional dos livros, eles são por si mesmo representações, “Dom Quixote lê o mundo para demonstrar os livros” (FOUCAULT, 1995: 62). Nesse sentido, completa Foucault, a linguagem se torna um espelho do mundo ao refletir em si mesma aquilo colocado à sua frente.

Quando as aventuras de Quixote viram livro, o próprio texto de Cervantes se torna objeto de sua própria narrativa, dobra-se em si mesmo. Quixote, um signo errante não reconhecido no mundo, vira linguagem, sua loucura é o descompasso entre a analogia das coisas e a representação das palavras: o cavaleiro segue com suas analogias, mas estas vão ao encontro das semelhanças. Não é o infinito de sua busca por analogias, mas a insustentabilidade destas dentro da nova episteme que denota seu desatino. Nem a magia, que permitia a decifração do mundo descobrindo as semelhanças secretas sob os signos, serve mais senão para explicar de modo delirante por que as analogias são sempre frustradas.

Repetição e corte

Foucault acusa em *Dom Quixote* duas confrontações: converte a experiência trágica da loucura em linguagem, mesmo participando da experiência crítica da loucura, e se situa na passagem da episteme renascentista à classicista. Ambos os confrontos surgidos do desatino de Alonso Quijano, o fidalgo leitor de livros de cavalaria que monta em seu Rocinante para viver aventuras – e é essa transição das páginas para a realidade que coloca o texto de Cervantes em limiares de experiências de loucura e epistemes.

Quixote está em movimento contínuo, em um eterno retorno que, a cada repetição, acende novas possibilidades. Da mesma forma, ao se tornar a referência que ele mesmo buscava, Quixote se expõe como linguagem – mas, para além de ver apenas um relato introduzido em outro relato, como os estruturalistas o fizeram ao ler o texto de Cervantes, é preciso perceber a rachadura no interior desta linguagem que abre uma nova potência. *Dom Quixote* vai além de seu horizonte hermenêutico porque a hermenêutica trabalha com uma tábua de valores prévia – Cervantes pede a desconstrução de seu texto porque é preciso deslocá-lo do conjunto de sistemas em que está colocado, interferir na própria instituição em que está inserido. No caso, a própria literatura: quando Cervantes nomeia o autor do livro de Quixote no livro de Quixote como o historiador árabe Cide Hamete Benengeli, joga com a meta-onomástica pelo fato de Benengeli significar em árabe “filho do Cervo”.

Há, portanto, em *Dom Quixote* a repetição e o corte que deslocam o texto. Repetição e corte transcendentais¹ da montagem cinematográfica, como define Agamben ao escrever sobre Guy Debord, que, assim como Godard, trouxe a montagem para o primeiro plano ao fazer “cinema a partir de imagens do cinema” (AGAMBEN, 1995: 3), levando-o para uma zona de indiferença.

A repetição “restitui a possibilidade daquilo que foi, torna essa coisa novamente possível” (AGAMBEN, 1995: 3), enquanto no corte há uma potência, é o poder de irromper, “não se trata de um corte no sentido de uma pausa, cronológica, mas antes de uma potência de corte que trabalha a imagem ela mesma, que a subtrai ao poder narrativo para expô-la enquanto tal” (AGAMBEN, 1995: 5).

1. Agamben emprega o termo do chamamento feito desde Kant para “as condições de possibilidade de alguma coisa” (AGAMBEN, 1995: 3). No caso da montagem, característica mais própria do cinema, esses transcendentais seriam a repetição e o corte.

A repetição e o corte, para Agamben, dizem respeito às tarefas de criação e des-criação do cinema. Criar também é des-criar, e o ato de des-criação cinematográfica se dá desde o próprio enquadramento, quando se considera o não-filmado, o não-escolhido. Sendo a imagem trabalhada pelas potências de repetição e corte, a própria concepção de expressão precisa ser repensada. Enquanto a tradição é regida pela máxima de que a expressão se realiza através de um *medium*, e este deve desaparecer com a expressão consumada, trazer a montagem para o primeiro plano é evidenciar o *medium*, a “imagem se dá ela própria a ver em vez de desaparecer naquilo que nos dá a ver” (AGAMBEN, 1995: 6).

Para Agamben, Debord nos mostra a imagem enquanto tal, na “zona de indecibilidade entre o verdadeiro e o falso” (AGAMBEN, 1995: 6). A imagem exposta enquanto tal é, em suma, um *sem imagem*, é a imagem da imagem. E assim também é em *Dom Quixote*: o importante não é determinar o que é verdade e o que é ficção nas andanças de Quixote porque tudo é ficcional, mas ver a dimensão semiótica entre o que produz e o que não produz efeitos. Não o que é literal, mas o que está no litoral, à margem.

O Quixote do cinema

Trazer *Dom Quixote* ao cinema é fazer cinema no próprio cinema, rachá-lo como Cervantes faz com a literatura pela própria literatura. Como um *sem imagem*, o filme do cavaleiro de triste figura precisa ir além da representação e colocar em tensão justamente aquilo que o insere dentro de uma estrutura cinematográfica – o próprio Quixote faria e ofereceria seu filme ao público porque ele, composto por repetição e corte, é propriamente cinematográfico.

A tarefa de transpor *Dom Quixote* tem sido uma constante dentro do cinema. Somente entre títulos que trazem o termo “Quixote”, o *Internet Movie Database* aponta 190 registros em longas, curtas-metragens, animações e séries de TV. As primeiras adaptações são datadas de 1908 e 1909, em pequenas historietas, e o primeiro longa-metragem finalizado em 1915. Tenta-se aqui uma análise mais panorâmica, de filmes de épocas e gêneros distintos.

Tal diversidade temática é justamente o trunfo e o problema em se adaptar *Dom Quixote* – há a necessidade de se manter fiel ao material de origem, mas o processo de transposição do literário ao cinematográfico exige certa independência do segundo em relação ao primeiro, especialmente na disposição das aventuras de Quixote e Sancho. Invariavelmente, a narrativa ganha um tom episódico, com esquetes enfileiradas sem fluidez que culminam bruscamente num acontecimento final (em geral, a morte de Quixote/Quijano).

A referência direta ao livro é a alternativa usada em *Adventures of Don Quixote* (1933), de Georg Wilhelm Pabst. O musical inicia com um letrado que justifica o filme ser “um conto de algumas das aventuras de Don Quixote de la Mancha”, além de adjetivar a criação de Cervantes como algo que mudou permanentemente o coração dos homens porque do nome de Quixote “foi cunhado um adjetivo para descrever altos ideais perseguidos para além de interesses materiais”.

De fato, *Adventures of Don Quixote* tem como protagonista um homem em busca de um mundo ideal. Não há Alonso Quijano: Quixote não é fruto de loucura, mas ele próprio um fidalgo que decide sair em busca de aventuras após encontrá-las nos livros. Livros trazidos por Sancho, desde o início seu auxiliar. Ao ser ridicularizado devido aos maus resultados de suas investidas heroicas, Quixote é forçado a voltar pra casa para ter uma nova vida. Mas, ao ver a fogueira de seus livros, Quixote morre ao som de uma ópera na qual ele próprio lamenta o infortúnio e pede para Sancho não chorar porque, se todos os livros desapareceram, ele viverá para sempre em um deles – o próprio *Dom Quixote* de Cervantes, que tem as páginas queimadas revitalizadas no último plano do filme.

Se há um evidente cuidado em referenciar o livro de origem, *Don Quijote cabalga de nuevo* (1973), de Roberto Gavaldón, reorganiza algumas das histórias do cavaleiro numa nova narrativa: cenas como o confronto com os moinhos e o roubo da bacia do barbeiro que vira elmo surgem durante os créditos iniciais. A narrativa inicia com um Quixote já estabelecido, apresentado ao público como responsável por alguns desastros.

Mesmo sendo uma história de Dom Quixote, é Sancho quem ganha mais destaque no filme. Cantinflas personifica um fiel escudeiro bastante diferente daquele criado por Cervantes:

ele quem justifica aos outros as loucuras de Quixote, com uma inocência que também o faz ser achincalhado. Mas, ao ser nomeado governador, Sancho se destaca pela inventividade de seus julgamentos. Ao final, quando Quixote decide abandonar a cavalaria e voltar a ser unicamente Alonso Quijano, Sancho abandona o governo, recolhe o elmo, a espada e a armadura e devolve a seu mestre, convencendo-o de continuar a ser Quixote.

A loucura do Quixote de Gavaldón, assim, parece como uma decisão lúdica: Quijano quer ser Quixote. Contudo, em outras situações, aparece como um distúrbio: ao chegar à estalagem, a câmera subjetiva mostra o olhar de Quixote transformando a simples construção em um castelo e os trabalhadores em nobres. Ao ver seus livros sendo queimados, imagina cavaleiros saindo das chamas para pedir sua ajuda. Da mesma forma, ao ser julgado por “alterar a ordem pública”, Quixote é defendido pelo próprio Miguel de Cervantes, que, ao ouvir os desatinos do réu, rabisca “nesse louco há um tipo para um romance”. Depois, quando Quixote diz que fé e os cavaleiros são a mesma coisa porque buscam a verdade, Cervantes sublinha o “louco” e coloca uma interrogação em cima.

A presença de Cervantes também é utilizada em *Man of la Mancha* (1972), de Arthur Hiller. Trata-se de uma adaptação da adaptação – no caso, o musical criado por Dale Wasserman a partir do livro de Cervantes, que é preso por promover encenações teatrais que questionavam a inquisição. Isolado numa caverna com outros transgressores, o escritor conta a história de sua personagem – a estrutura inicialmente teatral dá lugar ao filme, e todas as personagens da trajetória de Quixote são interpretadas pelos próprios prisioneiros.

Há uma constante mudança de universo. As contestações de alguns prisioneiros modificam diretamente o rumo da história, como se a narrativa teatral interferisse na narrativa cinematográfica da história de Cervantes/Quixote. Em ambos os universos, Quixote é julgado – como Cervantes, pelos presos no cárcere; pela sociedade nas andanças, sempre tendo a loucura como ameaçadora. Ao final, os dois universos coincidem em aceitar o devaneio, mas, fora da prisão, Quixote retoma a lucidez, abandona a cavalaria e morre; na prisão, Quixote/Cervantes é levado pelos guardas para ser executado.

A desconstrução de *Dom Quixote*, os limiares entre as experiências da loucura e a linguagem e o constante movimento que faz emergir a repetição e o corte transcendentalmente cinematográficos colocam as três adaptações em oposição – cada qual, a sua maneira, se apropria da loucura de Quixote para fazer um jogo metalinguístico. Não existe o livro de Benengeli, a tentativa de desconstrução é construída de maneira mais simplista e objetiva: em *Adventures of Don Quixote*, ela se dá pela própria referência ao livro, com Quixote como uma personagem dada, ali mostrada apenas em sua superfície; *Don Quijote cabalga de nuevo* se apropria de passagens do livro de Cervantes para constituir uma nova história, até mais focada em Sancho, mas a presença do próprio Cervantes como personagem mostra que aqueles fatos serão futuramente transformados em livro; já em *Man of la Mancha*, Cervantes e Quixote são o mesmo, cada qual enfrentando seus moinhos, ambos sendo condenados pela loucura.

Percebe-se nas três adaptações a ânsia em tirar *Dom Quixote* de uma narrativa cinematográfica mais convencional e expô-lo dentro de uma especificidade: são filmes “diferentes” porque o material-base de sua história também é diferente. Ainda assim, elas se mantêm dentro do cinema clássico, porque a ousadia de suas desconstruções se refere à trama e não à operação narrativa. Dulcinéia, que em Cervantes nem sabemos existir para além do devaneio e da descrição de Quixote, é mero interesse amoroso nas três adaptações.

O mesmo acontece com *El caballero Don Quijote* (2002), de Manuel Gutiérrez Aragón. A adaptação do segundo livro de Quixote é literal em seu conteúdo: o cavaleiro e Sancho descobrem que suas aventuras viraram livro e decidem retomá-las. Quixote entra na caverna de Montesinos, encontra o casal de nobres, enfrenta duas vezes o Bacharel Sansão Carrasco travestido de cavaleiro e retoma a consciência pouco antes de morrer – o tom episódico é ainda mais evidente, principalmente pelos constantes *fades* que anunciam o encerramento de uma aventura e o início de outra.

A literalidade também marca *Don Quixote* (2000), de Peter Yates, que em um único filme reúne acontecimentos dos dois livros. Porém, a leitura das histórias de cavalaria é apenas o incentivo final à loucura: logo na primeira cena, Quijano é

apresentado ainda na infância, brincando de cavaleiro. Já adulto, ao final de suas frustradas investidas, o fidalgo vê a si mesmo anos antes. A loucura se apresenta mais como uma obsessão, uma vontade enrustida durante algum tempo e que teve como estopim a literatura.

Quixote à margem

À sua maneira, cada adaptação buscou uma identidade ao seu Quixote e um modo de apresentar/justificar a loucura que fez do fidalgo um cavaleiro andante. Em comum, apesar dos distintos gêneros, é certo que todos os longas-metragens mostram Quixotes à margem da sociedade, constantemente julgados e humilhados, mesmo este tendo a intenção de inocentemente fazer o bem.

Não é por acaso, então, a aproximação que Aníbal Machado faz de Quixote e de Carlitos. O vagabundo e o cavaleiro não suportam a realidade e por isso ficam à sua margem: Carlitos é um “carregador de pianos”, “herói desengonçado, malandro, sem malícia”, como descreve Raúl Antelo (1994: 31) na introdução de *Parques de diversões: Aníbal Machado*. A personagem de Chaplin é uma das Máscaras de Machado, assim como o cavaleiro andante, “tipo pioneiro do ser fragmentado em um mundo descontínuo, uma clara figuração do homem contemporâneo” (ANTELO, 1994: 31). Carlitos e Quixote enfrentam a realidade com a irrealidade – e, para Antelo, o próprio Aníbal se vê entre eles.

No prefácio à edição brasileira de *Carlitos: a vida, a obra e a arte do gênio do cine*, de Manuel Villegas López, texto incluído em *Parque de Diversões*, Machado vê em Carlitos e Quixote a necessidade de quem os estuda de irmanar-se com as personagens, uma *cumplicidade espiritual*. Quixote viveu seu mundo de aventuras por não suportar a realidade, fez seu mundo a seu modo; Carlitos “não exprime apenas, restituídos pela mímica, certos movimentos e aspirações secretas do nosso subconsciente; significa também o protesto solitário da fome e da ternura decepcionada ante a brutalidade e as convenções dos tempos modernos” (MACHADO, 1994: 70). E os dois enfrentam os incautos que não participam de seu mundo, recebem a advertência da realidade – têm ao seu lado o leitor/espectador, seus cúmplices que entram no jogo proposto por eles.

O louco e o vagabundo, marginais, são dignos de pena. Mas Cervantes e Chaplin, criadores que se confundem com suas próprias criações, desenvolvem sua epopeia com um *riso preparatório*, como define Machado. Daí as versões cinematográficas de Quixote penderem sempre mais ao cômico do que ao drama: ao manterem-se sempre numa leitura mais primária de *Dom Quixote*, sem retirá-lo do conjunto de sistemas e da instituição em que está inserido, a personagem vira um louco engraçado, que crava a lança nas hélices do moinho e é arremessado por estas.

O humor do Quixote do cinema e de Carlitos atende aos princípios do riso descritos por Bergson: é um *gesto social*, uma reação inconsciente que objetiva preservar o tecido social, reintegrando os comportamentos desviantes, denota a desadaptação da pessoa à sociedade. O riso provocado pelas personagens “reprime as excentricidades, mantém constantemente despertas e em contato mútuo certas atividades de ordem acessória que correriam o risco de isolar-se e adormecer; suaviza, enfim, tudo o que puder restar de rigidez mecânica na superfície do corpo social” (BERGSON, 1983: 14), categoriza o estranho e o devolve à realidade.

Para Bergson, muitas vezes, o cômico vem da inadequação aos costumes e às ideias, “aos preconceitos de uma sociedade” (BERGSON, 1983: 67), e é incompatível com a emoção sob o risco de aproximar-se do drama. Essa distinção entre o cômico e o dramático se dá, completa Bergson, numa fórmula em que a atenção é focada nos gestos, e não nos atos. Bergson entende o gesto como atitude, movimento e discurso pelos quais um estado de alma se manifesta, um gesto inconsciente que escapa à ação, uma parte isolada da pessoa que se destaca.

A tênue linha traçada por Bergson é transposta por Quixote e Carlitos. Machado descreve que a risível aventura, das confusões, da inadequação e da reação de quem se surpreende com as atitudes desses dois estranhos, passa ao sorriso triste de quem vê as jornadas fadadas ao fracasso até chegar unicamente às lágrimas: Quixote desaparece na lucidez de Quijano, que morre em seguida; Carlitos faz do seu drama o nosso drama em *Tempos modernos* (Charles Chaplin, 1936) e *O grande ditador* (Charles Chaplin, 1940), quando as mazelas da personagem são inseridas

num contexto mais amplo e contemporâneo. Por isso a diferença traçada por Machado entre o humor de Carlitos e o dos Irmãos Marx: todos se expressam na não aceitação das formas usuais de viver, mas Chaplin carrega seu valor cômico à poesia, enquanto os Marx vivem num plano mais absurdo.

Quixote também se insere num valor cômico mais próximo ao de Carlitos: “Sem ser substancialmente parecido com D. Quixote, Carlitos pertence à mesma família” (MACHADO, 1994: 82). Nos três séculos de separação entre as personagens, o vagabundo de Chaplin pode empregar na vida moderna os recursos que não eram possíveis ao louco de Cervantes. A diferença entre eles, para Machado, está nessas possibilidades: Quixote é a paródia da nobreza e da bravura, arremete contra a injustiça na obsessão de defender um ideal; Carlitos, em sua poesia cinematográfica, é herói e candura em estado puro, anárquico, mais próximo de nós. Ambos à margem, com suas imprevistas sabedorias.

Chaplin aproximou a loucura quixotesca de sua poesia cinematográfica, um “face a face” da cultura ocidental moderna e uma nova experiência das coisas e da linguagem, como também aproxima Foucault ao concluir seu texto sobre Quixote em *As palavras e as coisas*. O louco, à margem do saber que separa seres, signos e similitudes, tem uma função *homossemântica*, “reúne todos os signos e os preenche com uma semelhança que não cessa de proliferar” (FOUCAULT, 1992: 64). O poeta faz o inverso e sustenta a alegoria, “põe-se à escuta de ‘outra linguagem’, aquela, sem palavras nem discursos, da semelhança” (FOUCAULT, 1992: 64). Ambos estão, em suas margens, numa situação de limite “onde palavras encontram incessantemente seu poder de estranheza e o recurso de sua contestação” (FOUCAULT, 1992: 62).

No cinema, em sua maioria, Quixote é mais poeta do que louco, mais próximo de Carlitos do que de Cervantes. Há, contudo, pelo menos um momento no qual o Quixote cinematográfico ultrapassa essa marca: o cavaleiro, único em pé numa plateia de cinema formada também por um insatisfeito Sancho, levanta-se e desembainha sua espada ao ver no filme uma cena de batalha. O alvo não são mais moinhos vestidos de gigantes, mas o frágil telão que rasga a cada novo golpe do errante espectador. Parte do público vai embora, indignado pelo final forçado do filme; as crianças permanecem e encorajam o cavaleiro.

A fenda aberta na tela do *Dom Quixote* de Orson Welles é a fenda aberta na biblioteca do *Dom Quixote* de Cervantes ou no escrito de Benengeli, abre para uma quarta dimensão onde Quixote entra efetivamente num filme de cavalaria no qual ele mesmo já está. Para Agamben (2007), os “Seis minutos mais belos da história do cinema”, onde Quixote, como repetição e corte, é efetivamente cinematográfico.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *O cinema de Guy Debord*. In: 6ª Semana Internacional de Vídeo, Genebra, 1995. Traduzido do francês por Antônio Carlos Santos (fotocopiado).

_____. *Profanações*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007.

ANTELO, Raúl. Introdução. In: MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*: Aníbal Machado. Belo Horizonte/Florianópolis: Editora UFMG/Editora UFSC, 1994.

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. Vários tradutores. São Paulo: Perspectiva, 2011.

BERGSON, Henri. *O riso*: ensaio sobre a significação do cômico. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1983.

CERVANTES, Miguel de. *Dom Quixote*. Tradução de Visconde de Castilho e Azevedo. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

FOUCAULT, Michel. *História da loucura*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, Perspectiva, 2009.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

MACHADO, Aníbal. *Parque de diversões*: Aníbal Machado. Organização de Raúl Antelo. Belo Horizonte/Florianópolis: Editora UFMG/Editora UFSC, 1994.

Data do recebimento:
13 de março de 2014

Data da aceitação:
20 de julho de 2014